

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, TEORÍA DE LA
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

**LA (RE)ESCRITURA DEL YO DEL CAMBIO DE SIGLO (XX-XXI)
DESDE UNA PERSPECTIVA COMPARATISTA**

TESIS DOCTORAL

SARAI LUCÍA ADARVE MARTÍNEA

DIRECTOR: DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ

GRANADA, 2022

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Sarai Lucía Adarve Martínez
ISBN: 978-84-1117-502-9
URI <https://hdl.handle.net/10481/77133>

AGRADECIMIENTOS

Quisiera llevar a cabo un especial agradecimiento a mi director de tesis, el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martínez por su implicación durante todo el proceso de elaboración de esta. Su paciencia infinita, consejos y buen hacer me han permitido poner punto final a esta investigación.

También quiero mostrar mi agradecimiento a mis supervisores durante mis dos estancias en centros extranjeros. A Stephan Kjerkegaard, de la Universidad de Aarhus, su buena acogida y disposición. A Jan Baetens, de la Universidad de Lovaina, su disponibilidad, sus recomendaciones y sus ánimos para continuar con la escritura de esta tesis.

A los profesores del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, especialmente a Antonio Sánchez Trigueros, María José Sánchez Montes, María Ángeles Grande, José Manuel Ruiz, Alicia Relinque y Mario de la Torre, su amabilidad y disponibilidad para que esta tesis saliera adelante. A los también profesores, con los que me une una estrecha amistad, Antonio Alías y Ioana Gruia, por su escucha permanente, su paciencia, sus ánimos y su acompañamiento durante estos años.

A Ana, María y Marta, las mejores compañeras posibles en el viaje por la literatura. Por las risas, los ánimos y la emoción. Por ser conmigo lozanas andaluzas.

A Ana, Pili y Tere, por la confianza de lo cotidiano y el corazón compartido día a día. Por la vida que nos ha hecho ser cuatro en vez de una.

A Marieta, Julia, Marcos, Ángela, Ester, David, Luz y Arturo por la risa constante, el apoyo, los ánimos y la confianza. Por el brindis de siempre.

A Luis, cuyo corazón palpita agazapado entre las páginas de esta tesis.

A mis padres, que me apoyaron siempre en este proyecto, por el cariño, la paciencia y el apoyo constantes. A mi hermana Irene, que permanece siempre al otro lado.

Contenido

CAPÍTULO 1. OBJETO DE LA TESIS Y CONTEXTO	1
1.1. La exhibición del yo en la sociedad actual. El yo en las artes	1
1.2. Confusión de los límites entre realidad y ficción en la sociedad actual	11
1.3.. El yo híbrido de una literatura híbrida	15
CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	18
2.1. El yo autobiográfico	18
2.2. El yo autoficcional	28
CAPÍTULO 3. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y SELECCIÓN DE CORPUS.	41
3.1. Objetivos	41
Metodología	42
Justificación del corpus	48
CAPÍTULO 4. MARCO TEÓRICO.....	51
4.1. Las estrategias discursivas en la literatura del yo.....	51
4.2. Relación entre la novela y otros géneros	69
CAPÍTULO 5. EL YO DE LA ESCRITURA EN PROCESO.....	88
5.1. El yo de la escritura en proceso de <i>La novela luminosa</i> : entre la novela y el diario	88
5.2. The self-writing in process in <i>Summertime</i> : between the novel, the biography, and the autobiography	101
5.3. La escritura en proceso en <i>Kassel no invita a la lógica</i> : entre la novela, el ensayo y el reportaje	104
CAPÍTULO 6. EL YO DEL NARRADOR O NARRADORES	114
6.1. El yo del narrador en <i>La novela luminosa</i> : entre la novela y el diario	114
6.2. Narrators in <i>Summertime</i> : between novel, biography, and autobiography	124
6.3. El narrador de <i>Kassel no invita a la lógica</i> : entre la novela, el ensayo y el reportaje	141
CAPÍTULO 7. EL YO DIGRESIVO.....	158
7.1. El yo digresivo de <i>La novela luminosa</i> : entre la novela y el diario	158

Z	The digressive self in <i>Summertime: between novel, biography, and autobiography</i>	173
Z	El yo digresivo de <i>Kassel no invita a la lógica</i>: entre la novela, el ensayo y el reportaje	188
CAPÍTULO 8. EL YO INTERTEXTUAL		201
8.1.	El yo intertextual en <i>La novela luminosa</i>: entre la novela y el diario	201
8.2	The intertextual self in <i>Summertime: between novel, biography, and autobiography</i>	210
8.3	El yo intertextual en <i>Kassel no invita a la lógica</i>	222
CONCLUSIONES.....		237
BIBLIOGRAFÍA.....		247
ANEXO. ANÁLISIS DE <i>VERANO</i> DE J.M. COETZEE EN ESPAÑOL		270
	El yo de la escritura en proceso en <i>Verano</i>: entre la novela, la biografía y la autobiografía	270
	El yo y los narradores de <i>Verano</i>: entre la novela, la biografía y la autobiografía	274
	El yo digresivo en <i>Verano</i>: entre la novela, la biografía y la autobiografía	292
	El yo intertextual en <i>Verano</i>: entre la novela, la biografía y la autobiografía	310

CAPÍTULO 1. Objeto de la tesis y contexto

1.1. La exhibición del yo en la sociedad actual. El yo en las artes

Narciso en el espejo

Crédulo: ¿a qué, en vano, intentas asir simulacros fugaces?
En parte alguna hay lo que buscas; vuélvete: pierdes lo que amas.
Esa es la sombra de tu reflejada imagen que miras.
(*Metamorfosis*, Ovidio)

La apelación al mito de Narciso viene siendo un recurso frecuente para intentar caracterizar el comportamiento de los individuos en las sociedades actuales. Nos basta un instante para recordar la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio, una de las más conocidas, en la que, tras rechazar a la ninfa Eco, el bello joven se enamora de su reflejo en el agua, a la que cae y donde se ahoga. En su lugar, como es conocido, nace la flor que lleva su nombre.

El mito de Narciso, quizá más apropiado para describir la tendencia hedonista de ciertas versiones de la posmodernidad, nos puede servir de punto de partida para comprender la exhibición del yo que experimentamos en el mundo contemporáneo. Ahora bien, nosotros, junto con Lipovetsky, estableceríamos una variante fundamental: el sujeto actual no está, como Narciso, enamorado de sí mismo. El individuo de hoy no tiende tanto al enamoramiento de sí como a la obsesión de sí: “Con el reino de los *mass media*... cada cual se observa, se comprueba, se vuelca sobre sí mismo en busca de la verdad y de su bienestar...” (Lipovetsky, 2003:24).

Nos encontramos así con un individuo que consume sus horas analizándose en cada uno de los aspectos que lo componen: físico, estética, emociones, salud, relaciones sociales... y que siente la necesidad extrema de exponer sus resultados ante el ojo del otro. Tanto los eventos considerados importantes en su narrativa vital (cumpleaños, celebraciones, triunfos...), como las pequeñas cotidianidades que componen el día a día (el almuerzo, el

entrenamiento para una carrera municipal o incluso la compra del día) son compartidas ante un variado número de espectadores: familiares, amigos, conocidos y desconocidos.

La presencia de Internet acompañada de la revolución digital permite que estos fragmentos del yo se compartan a una gran velocidad y lleguen prácticamente a cualquier lugar del planeta. Empleando modalidades diferentes y con sentidos dispares, los blogs, los foros, las plataformas como Facebook, Instagram, YouTube, Twitter o Twitch, entre otras, habilitan al yo para mostrarse en el aquí y en ahora en sus más variadas facetas.

Como expone el profesor Sánchez-Mesa (2004), la literatura ya no ocupa un lugar central en el canon cultural de Occidente como podía hacerlo en el siglo XIX. Son ahora las prácticas culturales relacionadas con la imagen las que poseen una mayor preeminencia. No nos sorprende, por tanto, que los relatos que sirven como inspiración para la exposición del yo tengan un origen preferiblemente audiovisual. Hablamos del cine, la televisión, las series, la publicidad, la fotografía, el videoclip o incluso el videojuego como referentes estéticos y narrativos que permiten al individuo configurar su historia personal en cada momento y mostrarla al mundo.

Paula Sibila considera muy acertadamente que esta exposición de la intimidad no se diferencia de la que podamos encontrar en un diario privado sino por el paso de un medio a otro, del papel a la pantalla. Para Sibila “también se transforma la subjetividad” (Sibila, 2008: 61), lo que lleva a que el yo de la pantalla pase a ejercer la función de protagonista, frente al yo del papel que tendía más a configurarse como narrador.

Así pues, nos encontramos con una enorme cantidad de individuos, Narcisos obsesionados consigo mismos, dispuestos a mostrar su intimidad en cualquier rincón donde sea posible, dando lugar a lo que Paula Sibila ha denominado “extimidad” (Sibila, 2008: 35).

Alimentando a Narciso, ¿por qué consumir la intimidad de los otros?

Poco sentido tendría el hecho de que millones de individuos expusieran su intimidad si nadie se fijara en ella. En algunas plataformas se busca una reacción de los otros a estos pequeños fragmentos de vida cotidiana, ya sea un comentario, un *like* o un emoticono que venga a expresar alguna emoción.

Esta necesidad de consumo de la intimidad ajena no es exclusiva de las redes sociales. Aparece en el deseo por conocer la cotidianidad y sobre todo las emociones de los otros, especialmente de los que el sujeto considera como iguales. De ahí el éxito de los llamados *reality shows*, a pesar de que el espectador es consciente de que lo que ocurre ante la pantalla ha sido previamente guionizado.

También cuentan con gran éxito los libros escritos por periodistas en los que relatan la cotidianidad, la intimidad que en ocasiones se ve opacada por la urgencia y la necesidad de la noticia. Así, el periodista cultural de Televisión Española Carlos del Amor ha vendido numerosos ejemplares de *La vida a veces* (2013), libro de relatos donde se recrea en los detalles de las historias que hay detrás de las noticias. O por poner un ejemplo muy reciente, este mismo año, Mavi Doñate, la excorresponsal de Televisión Española en China ha publicado *Bajo la mirada del dragón despierto* (2022) donde cuenta su experiencia en el país y las dificultades que le supuso poder llevar a cabo su trabajo durante la crisis de la pandemia del COVID-19. Interesa la noticia, por su puesto, pero sobre todo interesa la intimidad del que aparece retratado en ella o la intimidad del periodista que la cuenta.

Nos detendremos más adelante en una cuestión fundamental que, sin embargo, consideramos, debe hacer ya su aparición: en un mundo en el que cada vez se nos hace más difícil diferenciar entre realidad y ficción, entre el hecho en sí y el relato de ese hecho, surge en el individuo una necesidad feroz de consumir aquello que considera la última verdad escondida: la intimidad. La intimidad, aquello que permanece en la interioridad del sujeto viene a relacionarse con una suerte de verdad intrínseca que parece escasear en estos tiempos y que apenas se puede encontrar en el interior del sujeto. De ahí que la revelación pública de esta verdad se convierta en una especie de bien que no se puede dejar de adquirir.

Alimentando a Narciso, ¿por qué exponer mi intimidad?

El sujeto actual se encuentra cada vez más lejos del sujeto moderno que enunció Descartes y que le permitía configurarse a través de elementos sólidos. Hoy día, esa solidez no sólo es puesta en cuestión, sino que, en determinados aspectos, parece desestabilizarse, lo que lleva al individuo a sentirse frágil, fragmentario, presa de la incertidumbre. En palabras de Paula Sibila:

Tras haberse desvanecido la noción de identidad, que ya no puede mantener la ilusión de ser fija y estable, la subjetividad contemporánea oyó reclinar casi todos los pilares que solían sostenerla. Además de haber perdido el amparo de todo un conjunto de instituciones tan sólidas como los viejos muros de su hogar, el yo no se siente más protegido por el perdurable rastro del pasado individual ni tampoco por el ancla de una intensa vida exterior. Para fortalecerse y para constatar su existencia debe, a cualquier precio, hacerse visible (Paula Sibila, 2008:252).

De esta manera, la exhibición del yo parece ser uno de los últimos recursos que le quedan al sujeto para “agarrarse” a algo que lo mantenga a flote. El sujeto, como dice Paula Sibila, necesita aparecer a toda costa. Para ello se vale, como ya hemos visto, de las redes sociales, y de los recursos que ofrece Internet, pero también puede hacerlo con sus comentarios sobre una noticia en un periódico digital, enviando sus fotografías a la sección de El Tiempo de algunos noticiarios televisivos o participando en proyectos como *Spain in a day* (2016), donde se pedía a los ciudadanos españoles que se grabaran durante un día para que Isabel Coixet, su directora, montara una película basada en la cotidianidad de los españoles durante un día ordinario.

Narciso en las artes

Resulta evidente que la literatura y las artes no sólo no constituyen un mundo ajeno a esta exhibición del yo, sino que participan de ella. Trataremos el tema literario con más detenimiento a lo largo de esta tesis doctoral en las formas que han dado en llamarse

autoficticias. Por ello nos gustaría hacer aquí una breve referencia a otras artes que en ocasiones han producido obras que también han sido tratadas como autoficciones.

Narciso en el teatro

El fenómeno autoficcional no sólo ha recorrido la literatura occidental de los últimos años, sino también todo el panorama artístico en general. El propio Philippe Lejeune habla de autobiografía cuando hace referencia a espectáculos teatrales como *La Danse du diable* (1981) de Tadeusz Kantor, a la bailarina Pina Bausch, a la fotografía «egotista» de Claude Nouri o la escultura de Louise Bourgeois (Lejeune 2012: 14)

El primer hecho al que debemos prestar atención es a la operatividad del concepto de autorrepresentación en la escena audiovisual para comprender el sentido de estas prácticas escénicas, fílmicas, fotográficas e incluso pictóricas.

Como nos recuerda Philippe Lejeune, cuestión que trataremos más adelante el caso del cine, para hablar de teatro autoficcional, el primer interrogante que debemos resolver es la existencia de un teatro autobiográfico. Ana Casas menciona a uno de los teóricos que niegan la posibilidad autobiográfica en el teatro, García Barrientos, quien alude al carácter inmediato de la representación teatral. Esta idea nos conduce a un arte sin mediación posible (al contrario de lo que ocurre en el cine o la literatura), siendo esta ausencia de narración la que imposibilita la autobiografía y, por tanto, la autoficción (Casas, 2018:74). En esta misma línea se sitúan, como afirma Casas, teóricos como Beatriz Trastoy y Julia Elena Sagaseta (Casas, 2018: 74).

Sin embargo, tanto Anxo Abuín, Mario de la Torre, Mauricio Tossi, Isabel Grell y Vera Toro entre otros plantean la existencia del teatro autoficcional tanto de un punto de vista teórico como práctico, a través del análisis de varias obras que sitúan dentro de este “género”.

Por su parte, el teórico gallego Anxo Abuín enmarca el concepto de autoficción teatral dentro del de autoficción posdramática (Abuín, 2011:158). Para Abuín la autoficción escénica se relaciona de manera necesaria con el monólogo y con una puesta en escena

interdiscursiva: “Por tanto, podría ser adecuado hablar de una dramaturgia discursiva, basada en el desequilibrio entre historia y discurso, o de medios mixtos, que optan por el entrecruzamiento de la épica con elementos líricos.”¹ (Abuín, 2001: 159). De nuevo es la dramaturga catalana Angélica Liddell la elegida para ejemplificar estas características, a la que se suman autores como Marina Abramovic, Allan Kaprow, Spalding Gray y el consagrado autor polaco Tadeusz Kantor con su teatro de la memoria y la muerte.

El argentino Mauricio Tossi crea el concepto de “autoficción performática”, concepto que se adapta con especial interés al teatro de la Argentina de después de la dictadura. Como indica Casas, para Tossi este tipo de autoficción es “quizás, la única modalidad posible de reconocer (la autoficción) en el arte teatral” (Casas, 2018:80). *Mi vida después de mí* de la argentina Lola Arias vendría a ejemplificar a la perfección la idea de “autoficción performática” de Tossi.

Así, Mario de la Torre, entiende que existe teatro autoficcional cuando se cumplen los dos siguientes elementos básicos: una identificación explícita entre el autor dramático, el director de escena, el autor y el personaje (que recuerda a la identificación homónima entre autor, narrador y personaje propuesta por Doubrovsky para completar el cuadro “ciego” de Lejeune) y una “historia narrada” que se encuentra a medio camino entre la autobiografía y la ficción (de la Torre, 2014: 57). El propio autor analiza las características de obras escénicas autoficcionales como las de Angélica Liddell, gracias a detallados exámenes en los ejemplifica tanto los rasgos ficcionales como los rasgos autobiográficos de puestas en escena como *Perro muerto en la tintorería: los fuertes* (2007).

Desde una perspectiva muy diferente a las anteriores Vera Toro establece una clasificación de la autoficción dramática según lo que ella misma denomina “auto-y autorficción en el drama” (Toro, 2010: 237). Así, se haría posible una distinción entre la *Autoficción I*: en la que el autor posee el mismo nombre un derivado de éste con el personaje de la obra, interpretado por un actor, como sería el caso de *El álbum familiar* de José Luis Alonso de Santos; la *Autoficción* producto de la breve aparición del autor en la obra, sea o no como personaje, tal y como ocurre en *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Luigi Pirandello; la *Autoficción II*, resultante de la puesta en escena en la que un actor interpreta al autor, no existiendo homonimia pero sí otras características que facilitan la

¹ Mientras no se indique lo contrario, la traducción de las citas es nuestra

identificación entre ambos; como sucede en *Los viejos, diálogo imprevisto en un acto, de Rodolfo Usigli*; la cuarta posibilidad, solución para la obra en la que el nombre del autor o una obra de éste son mencionados en la escena por un hablante extradiegético heterodiegético que, según la propia autora “lo considero teóricamente posible pero será difícil encontrar ejemplos” (Toro, 2010:238) y, finalmente, la *Autoficción III*, que tiene lugar cuando el autor interpreta a un personaje en la escena con el que comparte su nombre, un derivado de éste y/o otra serie de rasgos autobiográficos. Como indica Toro, este tipo de teatro también ha sido denominado simplemente “teatro autobiográfico”. Uno de sus ejemplos podría ser *Nacha de noche*, de Alberto Favero y Nacha Guevara.

Desde el ámbito francófono Isabel Grell propone una distinción fundamental entre autofiguración textual, donde el actor lleva el nombre del escritor de la obra; y autoficción carnal, donde el autor del texto hace también de actor sobre el escenario y conserva su propio nombre (Grell, 2014: 33). Entre los representantes de esta segunda corriente no duda en señalar la presencia de Tadeusz Kantor, además de añadir a la lista autores del ámbito francófono como Sarah Kane (*Psychosé*, 1999) y germánico, como Falk Richter (*My secret garden*, 2010) presentado por el propio autor como una autoficción. Dentro de la segunda, la denominada autofiguración carnal, Grell apunta la existencia de obras como *Prophètes sans Dieu*, del argelino Slimare Benaïsser; *Fille de*, de la francesa nacida en Djibouti Leila Anis; *Le Jour où Nina Somine a cessé de chanter* de Al-Joundi o *Il libro della vita* de Mimoon El Barouni. Como es fácil observar, Grell se detiene en la producción de autores del Norte de África afincados en Francia o Italia que encuentran en la autoficción teatral una forma artística una forma expresar y hacer públicas las circunstancias de problematización identitaria que la inmigración o el empleo de varias lenguas les han forzado a experimentar. También dentro de la corriente carnal sitúa Grell la posibilidad de una danza autoficcional que contaría con espectáculos como *Histoires de mon homosexualité* de Romano Botinelli o *Longtemps je me suis couché tarde* de Sarath Amarasingam.

Narciso en el cine

Si volvemos nuestra mirada al cine, género más estudiado en cuanto a sus características autoficcionales, la situación no deja de ser compleja. En este espacio, la autoficción se mueve entre las siguientes dos propuestas: el texto fílmico autobiográfico y el texto fílmico ficcional. Los espectadores están acostumbrados a ir al cine a ver ficción y no dudan, en términos generales, del estatuto ficcional de las películas. De ahí que para que podamos hablar de autoficción audiovisual sea esencial la pregunta a la que responde Lejeune en su artículo «Cine y autobiografía. Problemas de vocabulario»: ¿puede existir el cine autobiográfico? En este artículo, Lejeune desmenuza el análisis de la poeta norteamericana E. Bruss, quien niega la existencia de un cine autobiográfico para demostrar que la autobiografía en el cine es posible, sólo que con medios diferentes a los literarios. Lejeune remarca una de las características clave del cine: es un arte colectivo. Sin embargo, esto no le resta capacidad autobiográfica, tal y como muestran algunas películas experimentales o el cine de autor (Lejeune, 2008: 14). El crítico francés considera que la voz en off es el elemento fundamental que otorga al cine su carácter autobiográfico. Por su parte, Alain Bergala no sólo parte de la existencia del cine autobiográfico, sino que vaticina su salida de los circuitos experimentales. (Bergala, 2008:28) Sentadas ya las bases tanto del cine autobiográfico como del cine de ficción, podemos pues, afirmar la existencia de textos fílmicos autoficcionales que se encuentran a medio camino entre el primero y el segundo y que toman elementos discursivos de ambos.

Luz Herrera Zamudio es la autora de la primera tesis doctoral sobre autoficción en el cine, *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna* (2007), en la que, como se indica en el título, aplica el patrón de Colonna al cine. Distingue así entre cine autoficcional biográfico, cuya ejemplificación se basa en el análisis de *Caro diario* (1993) de Nani Moretti; cine autoficcional especular, uno de cuyos modelos sería el film de Woody Allen *Husbands and wives* (1992); y cine autoficcional fantástico, dentro del cual sitúa la película *Léolo* (1992) de Jean – Claude Lauzon.

Por su parte, Isabelle Grell (2014) enmarca dentro del cine autoficcional (diferenciando, junto con Alain Feldbrüsse, entre autodocumental, diario filmado y autoficción propiamente dicha) no sólo *Caro diario* sino también *Journal Intime* y *Aprile* de Nani Moretti; *Histoire d'un secret* de Mariana Otero (película filmada e interpretada por ella misma), *La Rencontre* de Alain Cavalier; *Sibérie* de Joana Preiss, *De Forces avec d'autres* de Simon Rggiani; *Les Garçons et Guillaume, à table*, de Guillaume Gallienne sin olvidar la obra entre performática y audiovisual de Sophie Calle *No sex this night*, una suerte de road movie con dos directores y dos protagonistas, ella misma y el artista americano Greg Shpard, con quien mantenía en el momento del rodaje una relación amorosa. La película muestra el viaje de la pareja desde Nueva York hasta la costa oeste americana en coche. También querríamos señalar la existencia de dos películas polémicas y controvertidas que analiza Ana Casas en su artículo "La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica", *L' enlèvement de Michel Houellebecq*, escrita y dirigida por Guillaume Nicloux, en el que el escritor Michel Houellebecq se interpreta a sí mismo durante su supuesto secuestro y *I'm still here*, escrita por Casey Affleck, escrita por este último y Joaquin Phoenix y protagonizada por Joaquin Phoenix. En este mismo sentido, Andrea Kaiser (2018) analiza la película *Mapa* (2012) de Siminiani, donde examina la dificultad de clasificar un film que se mueve a la vez entre el diario, la autoficción y el *road movie*.

Narciso en las series televisivas

Pero no sólo encontramos ejemplos de autoficción audiovisual en el cine, sino que también en la pequeña pantalla, cuyo prestigio artístico y cultural no deja de aumentar, encontramos gran cantidad de ejemplos de experimentación autorreferencial más o menos logrados. No queremos dejar de mencionar producciones norteamericanas como *Girls* (coescrita, coproducida e interpretada por Lena Dunham, a pesar de que en la pantalla cambia su nombre real por el de Hanna) ni como *Louie*, escrita e interpretada por el cómico caído en desgracia Louie C.K. (2012-2014) clara deudora de su antecesora *Seinfeld* y a la que nos hemos referido en alguna ocasión.

Queremos también señalar, en este sentido, la existencia de series de televisión españolas, que desde el humor y sobre todo desde la autoparodia, han experimentado con las posibilidades autoficcionales que ofrece el género. Es de nuevo Ana Casas (2017) quien le han dedicado un detallado estudio a *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, estrenada en 2010 por Canal +, creada por David Trueba y Jorge Sanz, dirigida por el primero y protagonizada por el segundo, quien lleva su mismo nombre en la pantalla y se “interpreta a sí mismo”. Para Casas (2017) esta se podría clasificar como una “autoficción performática” siguiendo el modelo de Tossi, pues se trata: “de un yo omnímodo que, sin embargo, acaba siendo desmantelado a través de diversos elementos de distanciamiento: por un lado, el diálogo intertextual e intermedial que la serie entabla con otros productos audiovisuales, y, por el otro, la autoderrisión autoconsciente de la parodia” (Casas, 2017:49). Siguen los pasos de esta serie la también española *El fin de la comedia*, en la que el cómico canario Ignatius Farray se da vida a sí mismo y que nosotros consideramos de gran interés desde el punto de vista de la autorreferencialidad y la metareferencialidad, así como la más reciente *¡Mira lo que has hecho!*, dirigida por Carlos Therón y Berto Romero, guionizada por ambos y protagonizada por el famoso cómico Berto Romero.

Narciso en el cómic

No queremos dejar fuera de este pequeño recorrido de la autoficción a través de las artes visual al cómic o, más concretamente a la *bande dessinée*. A pesar de la delimitación del número de páginas y del espacio restringido que puede ocupar el texto, Isabelle Grell (2014) entiende que tanto el cómic autobiográfico como el autoficcional son posibles. Como muestra del primero (al que además considera el primer cómic autobiográfico) hace referencia a *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972), de Justin Grenn. Aunque la crítica francófona lo sitúa dentro de la *bande dessinée*, otros autores consideran la conocida obra de Marjane Satrapi *Persépolis* como novela gráfica. De nuevo Grell centra su atención en la obra de autores que, con el drama de la inmigración a cuestas, manifiestan el cuestionamiento de una identidad fragmentaria. Así, nombra *Les Pieds Noirs à la mer* o *Petit Polio* de Farid Boudjellal, *Je ne verrai pas* Okinawa de Aurelia Aurita.

Narciso en la fotografía

En el campo de la fotografía, también trabajado por Isabelle Grell (2014), hace referencia a la influencia de Roland Barthes, concretamente de su obra *La cámara lúcida* (1980) sobre los autores que emplean el autorretrato/autoficción dentro de obras textuales, como es el Caso de Gubert en *L' image de soi o l'injonction de son beau moment*. Dentro del marco de la fotonovela Duane Michals aparece como el pionero del récit-photo, entendida como una suerte de forma documental y autorreferencia de la fotonovela. Duane Michals “se convierte en su propio protagonista e influirá entre otros a LeGrac, Boltranski, Annette Messenger y Sophie Calle” (Grell, 2014: 54). En el ámbito propiamente fotográfico destacan Sophie Calle, Nan Goldin y Cindy Sherman.

1.2. Confusión de los límites entre realidad y ficción en la sociedad actual

¿Podemos salir del holograma?

No, no podemos (Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán)

Del simulacro y la espectacularización

La confusión entre las estrechas fronteras que dividen la realidad de la ficción o, como dirían Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez (2017), entre la realidad y el discurso que la reproduce es una constante en la que vive inmerso el sujeto actual.

Esto adquiere una relevancia especial cuando hablamos del mundo de las pantallas. El sujeto actual vive en la denominada pantalla total: televisión, plataformas de *streaming*, pantallas interactivas, pantallas a través de las cuales accede a contenido multimedia y a otros mundos online, pantallas a través de las cuales los individuos se comunican gracias a las redes sociales y a las cámaras web.

En este sentido, el término *simulacro* tal y como es planteado por Baudrillard, puede ayudarnos a entender nuestra percepción de lo real. Si el periodo comprendido entre el Renacimiento y la Revolución industrial es el momento de la copia (tenemos un original y una copia del mismo); durante la industrialización tiene lugar la producción en serie, de tal manera que un objeto no se refiere ya al original (como sí hacía la copia), sino al otro objeto de la cadena de producción en serie. En la actualidad nos encontramos en el momento del simulacro. La digitalización hace posible la reproducción *ad infinitum*, con lo que se pierde la referencia. El simulacro “es no realidad”, es “el exterminio de la realidad”, pero también algo que es “más real que lo real”, lo “hiperreal.” (Baudrillard, 1996: 47)

Tal y como expone Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967) “todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación.” (Guy Debord, 2000: 8) Todo, pues, se ha convertido en un espectáculo, incluido el yo y su personalidad. Veremos cómo se produce esto.

Lo real no resulta suficientemente real como para pasar por tal, de manera que es necesario aplicarle ciertos “filtros” para que sea percibida de esta forma. “Cuanto más se ficcionaliza y estetiza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más ávidamente se busca una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una puesta en escena. Se busca lo realmente real. O, por lo menos, que lo parezca.” (Paula Sibila, 2008:221).

Tanto si hablamos de la intimidad que comparten los individuos en redes sociales, como si nos introducimos en el terreno de la literatura o el cine, marcadamente ficcionales, que se clasifica dentro del género dramático o realista, es necesario contar con recursos que permitan producir un efecto de realidad si buscamos la verosimilitud.

Así pues, nos resulta fácil comprender la polémica que suscitan algunos productos culturales que juegan deliberadamente con los conceptos de realidad y ficción y que nos hacen replantearnos cada uno de estos conceptos.

El diccionario de la Real Academia Española define la Realidad Virtual como la “Representación de escenas o imágenes de objetos producida por un sistema informático, que da la sensación de su existencia real.” Gracias a la Realidad Virtual podemos visitar varios lugares turísticos antes de decidirnos por uno, adentrarnos en un museo y observar los detalles de sus cuadros o sumergirnos en un videojuego. Todo ello sin contar las aplicaciones médicas y de entrenamiento militar que se puede obtener gracias a estos

recursos. La simple denominación de Realidad Virtual lleva al individuo a plantearse varias preguntas en las que muestra esta dificultad de distinción entre un ámbito y otro: ¿hay una realidad física y una realidad virtual? ¿Tienen consecuencias la una en la otra? ¿Es posible la existencia de más realidades o la realidad virtual pertenece a la misma realidad “ya conocida”?

Los llamados falsos documentales o *mockumentaries* (si queremos añadirles un claro sentido de burla) vienen de alguna manera a deconstruir el concepto tradicional tanto de realidad como de ficción. También suponen una reflexión sobre el medio y sobre la capacidad que éste tiene para transformar un discurso en real. Proponen al espectador que se interrogue sobre el modo en que los medios le hacen percibir ciertos hechos como reales.

Uno de los más conocidos en España fue *Operación Palace*, emitido en el programa *Salvados* de la cadena televisiva *La Sexta* en 2014, en el que se ficcionaliza el intento del golpe de Estado en España el 23 de febrero de 1981. En este supuesto documental el periodista Jordi Évole rescata imágenes de archivo y se entrevista tanto con personajes históricos que vivieron el momento como con periodistas de renombre para ofrecer una versión distinta a la oficial.

En un sentido diferente es también muy conocida la película *I am still here* (2010) de Casey Affleck grabada a modo de documental. En ella, el director filma el momento en el que el actor Joaquin Phoenix decide abandonar su carrera actoral e iniciarse en el mundo del hip-hop. Tras el estreno de la película en el festival de Venecia, el propio Phoenix tuvo que declarar varias veces que lo relatado en la película no era falso y que él representaba un papel en ella.

También hallamos propuestas que se presentan desde un principio con un claro predominio de la ficción, pero en los que un resquicio de realidad también se halla presente. Es lo que ocurre con la exitosa serie *El Ministerio del Tiempo*² de Televisión Española.

² Para conocer más sobre las estrategias transmedia de El Ministerio del Tiempo <https://www.rtve.es/television//ministerio-del-tiempo/transmedia/>

La frontera entre realidad y ficción

No podemos olvidar que estos productos culturales en los que se pone en duda hasta dónde llega la ficción (o la mentira) y hasta dónde llega la realidad, no serían posibles si no existiera una frontera que, aunque podamos percibir como cada vez más lábil e inestable, sigue estando presente.

François Lavocat (2016) entiende que los nuevos medios dan lugar a prácticas culturales en las que permiten diferentes y variados usos de la ficción. Frente a las tesis que comulgan con una disolución de la frontera entre realidad y ficción, como encontramos en algunos planteamientos de Barthes, Ricoeur o White; frente a ciertos autores franceses de autoficción que promulgan la indistinción entre realidad y ficción en sus obras, como Camille Laurens, Philippe Forest o Marie Darrieusecq; y sobre todo frente al panficcionalismo de Nancy Huston en *L'espèce fabulatrice* (2010), Lavocat aboga por recordar que esta frontera entre la realidad y la ficción está presente y es la que nos permite manejarnos en el mundo (también en el mundo de la literatura y de las artes) con una mínima lógica.

Pero esto no significa, ni mucho menos, no ser conscientes de que las obras que hibridan la realidad y la ficción están ahí. En palabras de Lavocat: “Nosotros abogamos, en última instancia, por una aprehensión de la ficción a través de sus diferentes modalidades de hibridación con lo factual, que la mayoría de las veces resaltan los contornos de la ficcionalidad y lo factual, en lugar de no revelarlos” (Lavocat, 2016:522).

Como hemos adelantado hace unas páginas Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez prefieren la oposición discurso o relato frente a realidad, pues consideran que esta oposición sí “da cuenta del abismo insalvable que hay entre el mundo y nuestras narraciones sobre él, sean fantásticas o realistas” (Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez, 2017: 112). De igual manera que Lavocat, piensan que la división relato/realidad es insuperable.

1.3. El yo híbrido de una literatura híbrida

El término híbrido deriva del latín “hybrida”. Era utilizado en el Imperio Romano para referirse a aquellas personas que provenían de un linaje no “puro”, es decir, de un linaje en el que se había producido algún tipo de mezcla, ya fuera porque los padres pertenecieran a diferentes razas, lugares de nacimiento o estratos sociales. Es este sentido de mezcla, de “no puro”, el que empleamos para referirnos al yo y a la literatura.

En *Modern Genre Theory* (2000) David Duff recopila toda una serie de artículos en los que podemos observar diferentes aproximaciones al género literario. Finalmente, define la hibridez genérica en literatura como: “el proceso por el cual dos o más géneros se combinan para formar un nuevo género, o por el cual elementos de dos o más géneros aparecen combinados en una obra concreta.” (Duff, 2000: 14)

Hemos aludido con anterioridad a un sujeto que empieza a distanciarse del sujeto moderno enunciado por Descartes. Hemos visto cómo ese sujeto experimenta un proceso en el que percibe cómo llegan a su fin muchos de los elementos sólidos que antes lo sostenían. Ese sujeto que se siente débil y frágil es el que decide exponer su interioridad al mundo y exhibir su yo de manera exacerbada.

Así, este yo deja de sentir su identidad como unitaria, fusionando esta identidad tradicional con otra que puede entender como virtual, ficcional, ensoñada u onírica, sin que sean éstas excluyentes entre sí. No es pues de extrañar que esta hibridez aparezca también en la literatura producida por este tipo de sujeto.

Sobre los procesos de mezcla de géneros en la literatura, el cine y el teatro, queremos hacer referencia al esquema que desarrolla María Ángeles Grande siguiendo a Robert Dio, Frances Fortier y Elizabeth Hughbaer (1997). Esta clasificación permite un análisis más detallado de la manera en que los distintos géneros se mezclan en un determinado texto. Grande Rosales (2017) distingue tres procesos no excluyentes entre sí: diferenciación, que alude a la “emergencia de nuevas variantes genéricas”, como sería el caso de la autoficción; hibridación, que “consiste en la combinación de muchos rasgos genéricos heterogéneos, pero reconocibles, jerarquizados o no, en un mismo texto” y transposición, “un cambio de registro de rasgos genéricos específicos (de culto a popular, de cómico a trágico, etc.).” (Grande Rosales, 2017: 59-62).

Por un lado, podríamos distinguir la hibridación entre autobiografía y ficción que ha dado lugar a obras conocidas como autoficcionales. Por otro lado, pero como un fenómeno a la vez ligado al anterior, tal y como veremos a lo largo de esta tesis, tendríamos las obras en las que se produce una hibridación de distintos géneros literarios. En este último escenario contempla Teresa Gómez Trueba (2009) la estrecha relación entre novela y ensayo, terreno fronterizo en el que sin duda Enrique Vila-Matas aparece como uno de los escritores españoles fundamentales. Hace también referencia a la salida al mercado como novelas de obras que suponen en la mayoría de los casos un conjunto de fragmentos, citas y miscelánea variada como *España* (2008) de Manuel Vilas o *Nocilla dream* (2006) de Agustín Fernández Mallo.

Como señala Gómez Trueba (2009) la mezcla genérica se encuentra en la constitución fundacional de la novela, y muestra de ello es la conocida como gran obra de la literatura en español, *Don Quijote de la Mancha*. De hecho, como recuerda Llordi Llovet “Cervantes emplea los géneros históricos que le brinda la tradición como material de construcción para levantar un nuevo edificio.” (Llovet, 2005: 308).

La hibridación genérica, por tanto, no es, en absoluto un fenómeno novedoso ni que ocurra en nuestros días con mayor proliferación. Lo que entendemos como novedad es el hecho de que estas obras suelen además venir acompañadas de una autoconsciencia de esta hibridación y de su propia presentación como modelo estético. “En la actualidad hay...cierta ostentación de este, utilizada en no pocas ocasiones como garante de un discurso transgresor.” (Gómez Trueba, 2009: párrafo 2). Así, este carácter mestizo de la literatura viene a desestabilizar la concepción tradicional de los géneros, no tanto, como decimos, por la aparición de obras en cuya base se encuentra la hibridez genérica, sino más bien por el hecho de que empleen esta hibridación como reclamo en la contraportada, como estrategia de márketing.

Como podemos comprobar, no solamente se produce un momento de hibridación en aquellas obras llamadas autoficcionales, en las que el autor se reconoce con el narrador en primera persona y personaje principal; mezclando autobiografía y ficción. También ocurre este fenómeno cuando una obra autoficcional o, si se prefiere, de la literatura del yo, se mezcla a su vez con otro género literario, proveniente del mundo de la no ficción. Nos referimos a géneros como el reportaje, la crónica, el diario la epístola o el ensayo, tal y como ocurre en novelas como *El viaje* (2000) de Sergio Pitol, *París no se acaba nunca* (2003) de Enrique Vila-Matas, *Diario de un mal año* (2007) de J.M. Coetzee.

Son precisamente este tipo de hibridaciones las que nos interesan de manera especial y las que estudiaremos con detalle a través del corpus literario elegido.

CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. El yo autobiográfico.

No podemos adentrarnos en el espacio de lo autobiográfico sin hacer un breve repaso por las definiciones que sobre la práctica de este tipo de escritura ha propuesto uno de los mayores investigadores de las llamadas literaturas del yo en Francia. De hecho, fue el propio Philippe Lejeune, al que nos referimos, el que llevó a cabo el primer intento de definición del género autobiográfico en su obra *L' autobiographie en France* (1971) en la que ofrece un panorama de la autobiografía en Francia, tanto de autores nacidos con anterioridad a 1895 (podemos encontrar una recopilación de 87 autores, entre los que contamos a Guibert de Nogent, Pierre Ábelard, Réne Descartes, Jean-Jacques Rousseau, François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Alesandre Dumas, George Sand o Santa Teresa de Jesús); como autores nacidos con posterioridad a 1885 (se trata de una recopilación de 110 autores, entre los cuales se encuentran Louis Althusser, Louis Aragon, Roland Barthes, Simon de Beauvoir, Samuel Beckett, Jacques Derrida, Serge Doubrovsky, Marguerite Douras, Annie Ernaux, Gérard Genette, Hervé Guibert, Georges Gusdorf, Violette Leduc, Michel Leiris, Georges Perec, Raymond Queneau, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Marjane Satrape, Jorge Semprún y Margueritte Youcenar). A pesar de que, como se muestra en el catálogo de autores recogidos, Lejeune incluye aquí las “autobiografías” de autores como Guibert de Nogent o Pierre Abélard, que vivieron en los siglos XI y XII, no duda en afirmar que la autobiografía “es un fenómeno propio de la Europa occidental, que apenas tienes dos siglos de existencia.” (Lejeune, 1971:11) El surgimiento de la autobiografía, por así decirlo, se cifraría entonces alrededor del siglo XVIII. En otro momento de esta misma obra se referirá a estos escritos anteriores al siglo XVIII como prehistoria de la autobiografía. (Lejeune, 1971:39)

La definición que propone Lejuene en este primer libro, después de advertir sobre su frágil carácter y sus problemas operativos, es la siguiente: “llamamos autobiografía al relato retrospectivo en prosa que cuenta un hecho que alguien hace de su propia experiencia cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular, sobre la historia de su personalidad.” (Lejeune, 1971:12).

En *Le pacte autobiographique*, Lejeune modifica ligeramente su propuesta anterior para una definición de la autobiografía: “relato retrospectivo en prosa *que una persona real*³ hace su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad.” (Lejeune, 1975: 14). Desde esta perspectiva abiertamente pragmática a la que nos hemos referido antes, Lejeune parte desde el punto de vista del lector para llevar a cabo una definición que sea a la vez histórica y textual (Lejeune, 1975: 13). De esta manera, se referirá aquí a la autobiografía como textos escritos a partir de 1770, pasando a considerar “literatura personal” los textos anteriores a esta fecha o producidos fuera del continente europeo. Lejeune admite además la posibilidad de una autobiografía en tercera persona (*Traître*, de André Gorz) y en segunda persona (*La modification*, de Michel Butor en el terreno de la ficción).

Además, para que exista autobiografía: “hace falta que haya identidad del autor, del narrador y del personaje” (Lejeune, 1975:15). Esta identidad puede aparecer de manera implícita y constituirse de dos formas diferentes (Lejeune, 1975:27), ya sea a través del título (“*Histoire de ma vie*”) o a través de la sección inicial de la obra, donde el narrador se comporta como si fuera el autor; o de manera explícita cuando el nombre del narrador-personaje en el relato es el mismo que el del autor en la cubierta del libro.

Lejeune se basa en la teoría de la enunciación de Benveniste con algún matiz: “Que el “yo” reenvía a la enunciación, nadie lo niega: pero la enunciación no es el último término de la referencia: ella plantea un problema de identidad que, en el caso de la comunicación oral directa, resolvemos a partir de cuestiones extralingüísticas” (Lejeune 1975:21). Sin embargo, en el caso de la comunicación escrita el nombre propio del autor cumplirá un papel fundamental y la firma será la garante de la identidad.

De esta manera, el lector puede confiar en la existencia de la persona real cuyo nombre propio aparece en la portada del libro que sostiene entre sus manos. La confianza será mayor, y el nombre propio será reconocido como autor de forma inmediata, si el lector se encuentra no ante la primera publicación de dicho autor, sino ante la segunda o las siguientes.

Por lo que respecta al uso del pseudónimo, para Lejeune en ningún caso supone un problema dentro de su teoría del nombre propio. “El pseudónimo es un nombre de autor” (Lejeune, 1975: 24). El pseudónimo actúa aquí como un segundo nombre. El ejemplo con

³ La cursiva es nuestra

el que lo explica el teórico francés es bastante clarificador: del mismo modo que una mujer que se ordena monja adquiere un nombre diferente del que portaba con anterioridad, el pseudónimo sigue siendo un nombre de autor válido, que no supone falsedad en ningún caso.

La autobiografía como ficción

Como explica Pozuelo Yvancos (2006), la teoría actual sobre la autobiografía se divide en dos grandes tendencias. Por una parte, nos encontramos con los teóricos que, partiendo de la vertiente nietzscheana y siguiendo a Derrida, de Man y Barthes entienden que toda narración del yo posee de manera inherente un carácter ficcionalizador. Estas corrientes deconstructivistas perciben al sujeto como esfera del discurso. Por otra parte, hallamos a teóricos como Lejeune y E. Bruss, quienes rechazan la consideración de la autobiografía como ficción, aun admitiendo que puedan existir procedimientos comunes a las narraciones ficcionales y las narraciones autobiográficas. La disolución de la frontera entre ficción y verdad sobre la que se viene reflexionando desde el posestructuralismo ha dado lugar a una plasmación literaria de textos híbridos de difícil clasificación que algunos autores han optado por denominar como autoficcionales.

En el caso de las corrientes deconstructivistas, queremos destacar, en primer lugar, la teoría de Derrida, que se puede entrever en algunas de sus obras más representativas como *Firma, Acontecimiento, contexto* (1971), “La farmacia de Platón” (1975), ensayo perteneciente a *Diseminaciones y Otobiografías* (1985). En “La farmacia de Platón”, uno de sus textos más conocidos, en el que comenta el diálogo Fedro de Platón, atiende ya a la idea logocéntrica que rige el sistema de pensamiento occidental. Como afirma Pozuelo Yvancos, hallamos aquí la noción de escritura como ausencia que vamos a seguir encontrando como fundamental en el pensamiento de Derrida (Pozuelo, 2006: 76). Cuando el don de la escritura es presentado al dios Zeus, ésta aparece como huérfana, en ausencia de padre, frente al logos que sí reconoce su necesidad de vigilancia paterna: “el logos es un hijo, pues, y que se destruiría sin la presencia, sin la asistencia presente de su padre. De su padre que responde. Por él y de él. Sin su padre no es ya, justamente, más que una escritura.” (Derrida, 1975:113). La escritura, que se caracteriza por la ausencia

del padre, por la orfandad, por la imposibilidad de ser ayudada, aparece aquí como muerta frente al logos vivo.

Otro texto fundamental, como decimos, es *Firma, acontecimiento, contexto*, en el que Derrida dialoga con la teoría de los actos performativos de Austin. De nuevo aquí la idea de la ausencia resulta clave. Derrida retoma el concepto de ausencia de Condillac para referirse a dos ausencias presentes en la comunicación escrita: la ausencia de destinatario y la ausencia como forma de la representación que suple la presencia. (Derrida, 1971:7). La representación supone, pues, una modificación constante que intenta “reparar” la ausencia a la que aludimos. En palabras del propio Derrida:

Es preciso, si ustedes quieren, que mi “comunicación escrita” siga siendo legible a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario determinado en general para que posea su función de escritura, es decir, su legibilidad. Es preciso que sea repetible-reiterable-en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (...) estructura la marca de la estructura misma... (Derrida: 1971: 9).

El tema primordial aquí viene determinado por el contexto. El signo escrito rompe con su contexto y “esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental, sino la estructura misma de lo escrito.” (Derrida: 1971.11). La iterabilidad de la escritura y la ruptura con el contexto, que produce su separación del contexto y, con ello, la ausencia de referente, constituyen las bases fundamentales de la oposición de Derrida a la performatividad de Austin.

Sin dejar de tener en cuenta lo anterior, nos dirigiremos ahora hacia las *Otobiografías*, es decir a la conferencia *Otobiography, The ear of the other* pronunciada por Derrida en Canadá y donde se refiere de manera específica a lo autobiográfico. Nos basaremos tanto en la conferencia en sí como en las respuestas dadas por el conferenciante en la mesa redonda titulada *Round table on autobiography* al día siguiente del primer encuentro.

En esta ocasión, Derrida comenta el *Ecce Homo* (1888) de Nietzsche a modo de autobiografía. En sus comentarios deconstruye el concepto tradicional de autobiografía que hasta no hace mucho tiempo se venía promulgando desde las instituciones académicas que se basa en un yo enunciator portador de la verdad sobre la experiencia vivida. Para ello realiza una primera separación entre la obra del autor y los hechos empíricos. Derrida habla de una “frontera” entre la obra y la vida, a la que llama *dynamis*,

cuya fuerza no estaría ni dentro ni fuera del texto. Se trataría de una línea indivisible que atravesaría tanto la obra del autor como su cuerpo físico. La autobiografía del autor no estaría completa hasta que fuera interpretada por sus futuros destinatarios. De ahí el cambio de auto (biografía) a *oto* (oído en alemán). La firma del autor, en este caso, de Nietzsche, no rubrica el texto, ya que éste sólo adquiere sentido en concordancia con los otros. Además, esta estructura no es sólo propia de la autobiografía sino de todos los textos. En palabras de Derrida: “Es el oído del otro el que firma. El oído del otro es el que me dice mí a mí y constituye el auto de mi autobiografía. Cuando, mucho más tarde, el otro haya percibido con buen oído lo que le dirigí entonces mi firma habrá tenido lugar.” (Derrida, 1985:51).

Siguiendo esta misma orientación pues, no resulta extraño que Derrida haya hablado no sólo de otobiografía sino también de tanatografía o auto-oto-tanato-grafía.

El otro gran filósofo de la deconstrucción que ha teorizado sobre la autobiografía, como venimos advirtiendo, es el belga De Man. Es muy conocido su ensayo sobre la prosopopeya y la autobiografía publicado en *The Rethoric of Romanticism* (1979), así como sus *Allegories of Reading: Figurative Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (1979).

Debemos tener en cuenta, como advierte Marcelo Toupizian en *Paul de Man: ¿La imposibilidad de la autobiografía?* (2003) que el texto “La autobiografía como desfiguración” se basa en los ensayos de Wordsworth y que las teorías que De Man vuelca en él no tienen que ser cien por cien extrapolables al resto de textos considerados como autobiográficos. Por su parte, Pozuelo Yvancos (Pozuelo, 2006: 92) advierte de la necesidad de completar este ensayo con el capítulo final de *Allegories of Reading*, donde el teórico belga matiza algunas de las afirmaciones que realiza en el texto sobre Wordsworth.

Comencemos por “La autobiografía como desfiguración”, donde De Man empieza planteando las dificultades de la autobiografía para establecerse como un género canónico, para diferenciarse de otros géneros vecinos, específicamente de la ficción; así como de lo laborioso y casi imposible de su teorización. Para introducir el tema de los tropos se basa primero en las imágenes de privación que ofrece el texto de Wordsworth: sordos, mudos, muertos. A partir de aquí escoge un epitafio que se articula en torno a la metáfora central del sol: “está abierto al día, el sol contempla la piedra, y las lluvias del

cielo se abaten contra ella.” (Wordsworth en Paul de Man, 1979: 7). El comentario que realiza De Man al respecto es el siguiente: “El sol se convierte en el ojo que lee el texto... En ese momento puede decirse que el “lenguaje de la piedra animada” adquiere una “voz” por la cual se establece un equilibrio entre la piedra parlante y el sol vidente” (De Man, 1979: 7). La recuperación de estas “privaciones”, incluida la de la vida, se restablece por medio de la autobiografía, que para este el teórico es “la prosopeya y el nombre de la voz.” (De Man, 1979:12).

Más allá de estas observaciones, el propio De Man resalta en su texto cómo Wordsworth lleva a cabo varias alegaciones en contra del uso de la prosopopeya, como en los comentarios referidos a Gray y Milton.

Nos dedicaremos ahora al comentario que Pozuelo Yvancos elabora sobre el capítulo final, “Excuses”, de *Allegories of Reading*, que resulta fundamental para comprender tanto las variaciones teóricas que sobre la autobiografía introduce De Man, como el pensamiento del propio Pozuelo.

En “Excuses” De Man analiza, entre otros, uno de los pasajes de las *Confesiones* de Rousseau que versa sobre el robo de un lazo por parte del propio Rousseau a la señora en cuya casa servía y sobre la posterior acusación que el ladrón realiza sobre Marion, otra muchacha al servicio de la casa. Según explica Rousseau, el robo del lazo tenía como finalidad su entrega a Marion en un intento de seducción erótica. Pero la vergüenza que le producía reconocer su delito en público lo llevó a la acusación de Marion. La cuestión se resolvió con la expulsión de ambos de la casa de sus patrones. En este sentido, expresa Rousseau: “No completaría el propósito de este libro si no revelara también mis sentimientos profundos y si no temiera excusarme por medio de lo que es conforme a la verdad.” (Rousseau, 1770: 86 en De Man, 1977:280). De Man centra su atención sobre este pasaje y destaca lo siguiente: “La diferencia entre la confesión planteada como verdad no revelada y la confesión planteada como excusa es que la primera evidencia una referencia (el lazo), mientras que la evidencia en la segunda sólo puede ser verbal.” (De Man, 1979: 280). Es esta clave la que lleva a Pozuelo Yvancos a señalar que aquí las ideas de Man sobre la autobiografía se alejan de lo puramente retórico:

Por tanto, la retoricidad de la autobiografía no tendría que resolverse solamente (ni principalmente) en un estatuto textual (que la habría podido llevar a ser tropológica), sino que tiene que resolverse también en el estatuto del “acto de lenguaje” frente al

destinatario, y, por consiguiente, como acto ilocutivo (petición de excusa) con consecuencias performativas (autojustificación y justificación frente a los otros). (Pozuelo Yvancos: 2006:96)

De Man entiende entonces que el texto de Rousseau funciona en base a dos niveles que no se pueden diferenciar entre sí, el cognoscitivo y el performativo. Ello lleva a Pozuelo Yvancos a introducir la pieza fundamental que falta para comprender el modelo teórico sobre la autobiografía de Man: “El nivel retórico, apelativo, de la autobiografía no desfigura por tanto el cognoscitivo, lo refigura, lo enmarca, lo sitúa en su lugar pragmático de declaración de sinceridad... Si fuese un género ficcional no tendría sentido plantearse tal sinceridad...” (Pozuelo, 2006:99).

Desmontadas ya las tesis de Man sobre la autobiografía gracias a las puntualizaciones de Pozuelo Yvancos, pasamos a centrarnos en teorías que defienden la autobiografía como un discurso no ficcional, de entre las cuales Pozuelo Yvancos es uno de sus máximos representantes.

La autobiografía como no ficción

Comenzaremos esta sección con la otra gran teórica defensora de la autobiografía como no ficción, además de Pozuelo Yvancos, para finalmente, desarrollar las teorías de este último, junto con el que nos posicionamos en nuestra comprensión que de la autobiografía vamos a llevar a cabo en este trabajo. Como es bien conocido, Elizabeth Bruss asimila la autobiografía al acto performativo ilocutivo en su libro *Autobiographical Acts* (1976). Bruss estima innecesarias las distinciones habituales entre ficción/realidad o el análisis retórico de la primera persona autobiográfica por considerarlas construcciones sociales que no nos llevan a un verdadero entendimiento del género.

Para Bruss “fuera de las convenciones sociales y literarias que la crean y mantienen, la autobiografía no tiene características- de hecho, no tiene ningún ser.” (Bruss, 1976: 10). La autobiografía se mantiene en el tiempo a la vez que incorpora diferentes variaciones. Se refieren éstas al tipo de rasgos textuales que señalan que nos encontramos ante el género autobiográfico, al grado de integración entre la función genérica y otros aspectos

funcionales del texto, al valor literario del género y al valor ilocutivo del género (Bruss, 1976: 12).

Si bien, por tanto, Bruss reniega de una esencia de la autobiografía, sí enumera una serie de funciones que el texto debe llevar a cabo para ser tenido en cuenta como autobiográfico (Bruss, 1976: 14-15) que intentaremos sintetizar aquí en la traducción de Pozuelo Yvancos

1. Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en su texto: a) El autor exige responsabilidad individual para la creación y ordenación de su texto; b) el individuo que se ejemplifica en la organización del texto pretende compartir la identidad de un individuo al cual se hace referencia a través de la temática del texto; c) la existencia de este individuo, independientemente del texto en sí mismo, se presupone que es susceptible de apropiarse de procedimientos de verificación pública.
2. Se afirma que la información y los hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son o tienen el potencial para ser el caso: a) bajo convenciones existentes, se hace un llamamiento al valor de la verdad de lo que el autobiógrafo relata-no importa cuán difícil ese valor de verdad pudiera ser para averiguar si el relato trata experiencias privadas u ocasiones públicamente observables; b) se espera que la audiencia acepte estos relatos como verdaderos y es libre de “comprobarlos” o intentar desacreditarlos.
3. Ya pueda lo que se relata desacreditarse o no, ya pueda volverse a formular o no de algún modo más generalmente aceptable desde otro punto de vista, el autobiógrafo da a entender que cree lo que afirma.

Por su parte, Pozuelo Yvancos parte de un presupuesto en el que no resultan incompatibles la concepción del yo autobiográfico como invención en el discurso y la lectura de la autobiografía como verdad. Como bien aduce, la autobiografía se mueve fuera del espacio de la dicotomía verdad/mentira (Pozuelo, 2006:11). Y, además, y esta idea resulta nuclear, como veremos, en su pensamiento sobre el olvido y la autobiografía; lo no dicho no levanta la sospecha de impostura en la novela, mientras que en el género que aquí nos ocupa podría suponer un acto de falsedad: “Creo que este fenómeno de la

postulación significativa de los olvidos o silencios proporciona a la autobiografía una especificidad que la aleja de ser un mero discurso ficcional” (Pozuelo, 2006:12).

Pozuelo Yvancos considera fundamental tener en cuenta la historicidad para el estudio del género, que encuentra en G. Gusdorf y G. May. Aunque se apoya en la teoría de la enunciación de Benveniste, para quien “yo es quien dice yo en una frase con sujeto.” (Pozuelo, 2006:22), no deja de tener en cuenta el momento y el lugar en el que ese yo dice yo, pues “no siempre el yo ha incluido igual mundo en su referencia.” (Pozuelo, 2006:22). Para plantear el punto fundamental de su postura sobre el género autobiográfico, Pozuelo matiza la distinción que lleva a cabo Benveniste entre discurso e historia basándose en Starobinski: “Una ojeada a las autobiografías recientes...nos muestra que los caracteres del discurso (enunciación ligada a un locutor que escribe yo) coexisten con los de la historia (empleo del aoristo) ...” (Starobinski, 1970:88 en Pozuelo Yvancos, 2006:23). Por lo tanto, nos hallamos ante una situación de simultaneidad, ya que el sujeto es, a la vez, sujeto de la enunciación y del enunciado.

Sin embargo, no se trata, en ningún caso y como él mismo bien se encarga de aclarar, de una posición sincrética, sino de un análisis de la autobiografía que separa dos niveles de descripción. (Pozuelo, 2006:27). La ficcionalidad de la autobiografía correspondería al plano del yo, al plano de lo constitutivo; lo que no es óbice para que el texto siga funcionando en un sistema comunicativo que le otorga valor de realidad.

En cierto sentido, la incompatibilidad entre el yo autobiográfico como ficcional y las teorías pragmáticas se deriva, entiende Pozuelo, de lo que denomina un “desliz” en la argumentación de Lejeune. Para el teórico francés, como hemos visto, la autobiografía es el relato de la vida de una persona real “poniendo énfasis en su vida individual y en particular en la historia de su personalidad.” Sin embargo, Pozuelo recuerda la existencia de las autobiografías de soldados del Siglo Oro español, de las que la intimidad del protagonista no formaba parte. Este énfasis en la personalidad y la privacidad “formaría parte, en todo caso, del pacto de lectura de un lector contemporáneo y de las autobiografías posteriores a la de Rousseau...” (Pozuelo, 2006:12). Es esta falta de atención al contexto social e histórico de la autobiografía la que habría producido el “desliz” de Lejeune”.

Pozuelo Yvancos ancla su pensamiento en la dialéctica ausencia/presencia de la escritura que tiene su origen en famoso diálogo Fedro de Platón y que hemos analizado más arriba

con relación al comentario que sobre él lleva a cabo Derrida en su ensayo “La farmacia de Platón.” Pozuelo toma como base las reflexiones que el filósofo Emilio Lledó realiza en su libro *El surco del tiempo* (1992). Desde su perspectiva, la memoria autobiográfica libra una lucha agónica contra el olvido que representa la escritura: “Ciertamente la abstracción e independencia respecto a la inmediatez de la experiencia concreta es la que la autobiografía se esfuerza en combatir por el procedimiento de ligarse al hombre determinado y a su voz.” (Pozuelo, 2006: 28). Es en este hecho donde Pozuelo observa una característica performativa de la autobiografía relacionada con la dimensión apelativa, conativa, pues “pretende recuperar el circuito primario, originalmente oral de la comunicación, salvando de ese modo la grieta -y la abstracción que esa grieta impone- de la escritura como forma de olvido y silencio.” (Pozuelo, 2006: 28). De aquí se deriva también el escaso espacio que la autobiografía suele dejar a la posible interpretación (Pozuelo, 2006: 29). Las palabras que leemos en el texto autobiográfico son pretendidas como verdad por el emisor, que espera que el lector las interprete en su mismo sentido.

En el sentido de la dialéctica memoria/olvido, es el pasado el que determina y da sentido al futuro y al presente de la forma autobiográfica. El pasado no se entiende como una entidad quieta, sino cambiante, fragmentaria y diversa; un elemento que sin duda vienen olvidando las corrientes deconstruccionistas: “El error de quienes han querido deconstruir el acto autobiográfico como una forma de identidad superpuesta, falaz, mendaz incluso, es no haber advertido que existe una interdependencia entre el hablar del yo retrospectivo que escribe una autobiografía en el presente y de varios “yoes” acerca de los que el autobiógrafo escribe.” (Pozuelo, 2006:30)

Como se puede deducir de lo anterior, el discurso autobiográfico carecería de sentido sin destinatario. Como recuerda Pozuelo Yvancos (Pozuelo, 2006:21), las primeras autobiografías escritas en español carecían de carácter privado (como hemos visto anteriormente con relación al “desliz” de Lejeune) y solían ir dirigidas a una persona de mayor estatus que el emisor, lo cual venía a garantizar de alguna manera la sinceridad de lo revelado en ellas. Las novelas de esa misma época (*El Lazarillo de Tormes* es la gran conocida a este respecto) imitaban la forma autobiográfica y/o epistolar para jugar con los límites del género. De nuevo esta idea vendría a confirmar la imposibilidad de adscribir el género autobiográfico al estatuto de la ficción.

2.2. El yo autoficcional

La autoficción: origen

En nuestro intento por atravesar de manera coherente el significado de este término, sus consecuencias y aplicaciones, intentaremos, en primer lugar, remitirnos a su origen. Como ya vimos en el apartado dedicado a la autobiografía, el teórico francés Philippe Lejeune creó un cuadro tipológico en su obra *Le pacte autobiographique* (1975) en el que intentaba diferenciar la autobiografía de la novela escrita en primera persona basándose en la relación entre el nombre del personaje, el nombre del autor y la naturaleza del pacto establecido por el primero. En su descripción de esta clasificación, Lejeune dejaba dos recuadros vacíos, los llamados, “casos ciegos”, que correspondían; por una parte, al pacto novelístico en el que el personaje lleva el mismo nombre que el autor; y, por otra parte, al pacto autobiográfico en el que el personaje tiene un nombre diferente del autor.

Nuestro interés, en esta sección, recae especialmente sobre el primero de los casos ciegos. A este respecto se expresa Lejeune de la siguiente manera: “El héroe de una novela declarada tal, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que exista y puede ser una contradicción interna interesante. Pero en la práctica, si esto sucede, el lector tiene la sensación de que hay un error” (Lejeune, 1975:30).

En 1977 aparece una novela que viene a desafiar la imposibilidad o el “error” del que habla Lejeune en el caso expuesto. Evidentemente, nos referimos a *Fils* de Serge Doubrovsky. En ella comparten nombre el autor, el narrador y el personaje. Como es conocido, el propio Doubrovsky se referirá a su texto *Fils* como una autoficción.

Doubrovsky conocía el trabajo de Lejeune y así se lo hizo saber a través de la carta que podemos leer en la obra de Lejeune *Moi aussi* (1986) fechada el 17 de octubre de 1977. Doubrovsky, por tanto, es consciente de la problemática teórica en la que se inserta *Fils* y, como analizaremos después, participará de ella en diferentes revistas y entrevistas.

El término autoficción lo encontramos en la ya muy conocida contraportada del libro:

Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes... lejanos... ¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de

hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje... (Doubrovsky, 1977)

Los juegos de palabras son abundantes en *Fils* y el caso de la creación del neologismo autoficción no es diferente. Por una parte, alude de manera patente al hecho de la ficcionalización de sí mismo. Por otra, Grell (2014: 54) apunta a la relación del término con la palabra automóvil, recogida poco después en la obra. Para Grell, por tanto, el juego de palabras tiene aquí que ver con la expresión de un yo móvil, que muestra el rechazo a la unicidad y su constitución como materia tanto del mundo de lo real como del mundo de la ficción.

El neologismo recogido en este libro plantea al lector, en un primer momento, toda una problemática sobre la ficción y la verdad, la autobiografía y la novela. El propio Doubrovsky nos dice que lo que relata en su obra son “hechos estrictamente reales”⁴. Sin embargo, aparece con el subtítulo de novela. El autor intenta solventar esta y otras cuestiones en su artículo “Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis” publicado por primera vez en 1980.

Doubrovsky ataca la posible verdad que puede sacar a la luz la autobiografía tradicional al modo de Rousseau o Montaigne. El elemento que la invalidaría sería que está dominada por la construcción de un yo en soledad, cuando la verdad de sí mismo sólo puede ser alcanzada a través del otro: “Pascal tiene, pues, razón, y el proyecto de pintarse es necio, puesto que también es imposible, por el hecho de que *mi* verdad, en gran parte, es el *otro* quien la posee.” (Doubrovsky, 2012:47). Frente a esta autobiografía clásica elogia la escritura autobiográfica analítica o postanalítica, ya que es en la sesión de psicoanálisis, donde el yo (el analizado) se encuentra con el otro (el psicoanalista) donde se revela la verdad del primero.

Pero *Fils* es algo más que un documento testimonial de una sesión de psicoanálisis. Se constituye como una escritura “en el espacio mismo del análisis.” (Doubrovsky, 2012:52). La estructura tripartita de la novela da cuenta de esto, de tal forma que los capítulos precedentes a la sesión psicoanalítica que nuclea la obra corresponderían a un estado anterior a la verdad, (para Doubrovsky “lo vivido preanalítico”); el capítulo dedicado a la

sesión de psicoanálisis constituye “lo verdadero” y los capítulos finales corresponden a un estado posterior a la verdad (“lo vivido post-analítico”).

Philippe Lejeune, en *Moi aussi* (1986) admite que Doubrovsky ha “rellenado” con *Fils* uno de los “casos ciegos” que habían quedado vacíos en su cuadro anterior (*Le pacte autobiographique*, 1975) sobre el pacto novelesco y el pacto autobiográfico. Es por tanto ahora posible para el teórico francés escribir una autobiografía en la que autor, narrador y personaje compartan el mismo nombre propio. En este sentido, Lejeune amplía su cuadro tipológico y admite la existencia de 16 posibles casos. (Lejeune, 1986:24). Sin embargo, el gran problema de *Fils* para Lejeune comienza cuando en el artículo “Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis” Doubrovsky admite la existencia de ficción en su texto, tal y como analizaremos a continuación.

Si nos encontramos ante una autobiografía que huye de lo tradicional gracias a la verdad revelada en la sesión psicoanalítica, ¿de dónde viene el subtítulo novela y por qué la necesidad de denominarla autoficción y no autobiografía? “escribí “novela” como subtítulo en la cubierta cimentando así un pacto novelesco al certificar su ficcionalidad, simplemente porque me vi obligado, pese a la insistencia incansable de la referencia histórica y personal” (Doubrovsky, 2012:52). La ficcionalidad se deriva, pues, de dos acontecimientos. En primer lugar, de la necesidad de engarzar los hechos relatados para que tenga consistencia en la única jornada que describe la obra. En segundo lugar, del hecho de que el narrador, cuando la contradicción entre analizado y analista se hace inviable, se pone del lado del analista.: “si la contradicción a la larga insoportable conduce al sujeto esquizoide al análisis (...), el “narrador”, en la localización del campo, se pone en el lugar del analista. La instancia escritural delega los papeles, conduce las réplicas, mantiene las asociaciones en libertad vigilada, en resumen, dirige el juego” (Doubrovsky, 2012:54). Además, la autoficción se convertirá en el lugar propicio para que el hombre ordinario cuente su vida frente a las vidas ilustres que se recogen en el modo autobiográfico. Esta “mezcla” de ficción y de hechos reales, que para Doubrovsky no puede soportar la novela (demasiados hechos autobiográficos) ni la autobiografía propiamente dicha (hay dos elementos de ficción que se hacen evidentes), conduce a la aparición del término autoficción como el único posible para describir *Fils*.

Lejeune lee el libro como autobiografía admitiendo que el subtítulo de novela se debe a su carácter de experimentación con el lenguaje, cuestión que relaciona con la preeminencia del *Nouveau roman* en el panorama literario de la época. Sin el

conocimiento del artículo anterior, nos advierte Lejeune, tomaría el libro por una auténtica autobiografía.

La autoficción para Gerard Genette

Gerard Genette establece una clara diferencia entre lo que considera autoficciones “verdaderas” y literatura poco seria. Estas autoficciones verdaderas estarían representadas por el *El Aleph* de Jorge Luis Borges y la *Divina comedia* de Dante. Su característica diferenciadora con respecto a las autoficciones “no serias” es su contenido netamente ficcional. De esta forma, Genette puede completar su clasificación literaria basada en la relación entre autor, narrador y personaje. El esquema que define la autoficción, sería, por tanto:

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacite</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

(Lejeune, 1975:28)

El propio Genette reconoce la incoherencia de su propuesta, pero ésta se justifica desde el momento en el que el término autoficción resulta contradictorio en sí mismo: “contradictoria, desde luego, pero ni más ni menos que el término que ilustra (autoficción) y la declaración que hace: “Soy yo y no soy yo” (Genette: 1991:71).

Para Genette, por tanto, la autoficción tal y como la concibe Doubrovsky es del todo imposible. Si el autor reconoce hablar de su propia vida y otorga al narrador y al personaje su mismo nombre propio debemos estar siempre en el campo de la autobiografía.

La autoficción para Vincent Colonna

Vincent Colonna es considerado el principal discípulo de Gerard Genette. El título de su tesis doctoral, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1989), dirigida por Gerard Genette, ya nos ofrece una pista su defensa del concepto de autoficción. Asume que la autoficción de la que habla Doubrovsky, tanto en sus comentarios como en *Fils* es otra manera de denominar a la ficcionalización del yo, a la ficcionalización que, en un determinado momento, realiza el autor de sí mismo en su obra literaria. Así, esta práctica es rastreable para Colonna a lo largo de la historia literaria (puede remontarse hasta la Grecia y Roma clásicas). Colonna surge con ejemplos de numerosas épocas y culturas toda la práctica de ficcionalización de sí /autoficción. Así pues, nos encontramos con Huan chan Ming, Vargas Llosa, Dante, Chateaubriand, Sollers, Proust o Luciano de Samosata.

Colonna lleva a cabo una revisión de algunos de los términos que se han venido utilizando hasta el momento para designar este fenómeno: *roman-autobiographique*, *autobiographique-roman*, *autobiographie-fantasmée*, *autobiographie rêvée*, *roman-mirori* (H. Jun), *fiction-bilan* (B. Poirto-Delpech) o *roman d'aventures intérieures* (F. Bott). (Colonna, 1989:23). Para el discípulo de Genette, el término autoficción ha triunfado sobre el resto debido al carácter confuso de los términos anteriores. La victoria del vocablo autoficción y el hecho de que los autocomentarios de Doubrovsky sobre ella se refirieran de manera exclusiva a su propia obra y hubieran sido ignorados por gran parte de la crítica del momento constituyen la justificación de Colonna al hecho de que sea a partir de Doubrovsky cuando se empieza a utilizar el neologismo.

A esta cuestión une Colonna la definición de autoficción que sugiere Lejeune en su revisión de *Le pacte autobiographique* titulado *Signes de vie* (1986) que hemos recogido anteriormente y que ampliamos aquí junto con Colonna: “Para que el lector tome una

narración aparentemente autobiográfica como una ficción, como una ‘autoficción’, hace falta que perciba la historia como imposible o incompatible con una información que posee con anterioridad” (Lejeune, 1986: 65, en Colonna, 1989: 27).

Colonna pone el foco de su atención sobre el hecho de que, con esta definición, Lejeune acepta que la autoficción no sería solamente un vocablo que designa la técnica de Doubrovsky, de un solo autor, sino que lo convierte en un género y lo extiende solamente a la literatura del momento, aumentando de ese modo la confusión y malinterpretación que a juicio de Colonna se estaba llevando a cabo en torno a la autoficción (Colonna: 1989: 28). Teniendo especialmente en cuenta la definición anterior, Colonna aporta una de su propia cosecha: “una autoficción es una obra literaria mediante la cual el escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre).” (Colonna, 1989: 30). A partir de aquí, por tanto, se justifica la idea de la ficcionalización del yo que atraviesa fronteras geográficas e históricas.

Colonna reconoce al final de su estudio que en todas las formas del relato la lógica ficcional lleva a cabo una transformación de carácter pragmático que convierte al escritor en un ser ficticio. Si bien recalca que esta ficcionalización es claramente limitada, restringida; separada por tanto de la ficcionalización del yo que evidencia la autoficción de Doubrovsky (Colonna, 1989: 338-339). Concluye su trabajo sobre la ficcionalización del yo alabando la utilidad del término *autoficción* para mostrar toda una serie de problemas teóricos relacionados con la literatura y la ficción a los que no se les había prestado demasiado interés. Así, entiende que el término puede permitir una mayor comprensión de los escritores que juegan con los límites ficcionales (como Nerval, Gombrowitz, Sollers, Salinger), así como abrir nuevas perspectivas sobre obras “clásicas” como las escritas por Luciano de Samosata, Dante o Diderot. (Colonna, 1989:342). De hecho, veremos más adelante cómo el teórico Philippe Gasparini profundiza en esta línea de la autoficción abierta por Colonna.

Ya en su tesis doctoral podemos extraer una clasificación sobre la autoficción propuesta por Colonna y entendida, como venimos diciendo, como resorte literario que permite el estudio de la ficcionalización del autor en su obra. En su libro *Autofiction et autres mytomanies littéraires* (2004) distingue cuatro posibles casos de autoficción en literatura. La autoficción fantástica es aquella en la que el escritor aparece como protagonista del relato. Sin embargo, el hecho de que la historia sea inverosímil impide la confusión entre autor y personaje. El ejemplo paradigmático de este tipo de autoficción en la literatura

moderna sería *El Aleph* de Jorge Luis Borges. En la autoficción biográfica el escritor es el protagonista de una historia en la que aparecen datos reales sobre su vida. Se declara la verdad del relato al menos en el plano de lo subjetivo. Colonna reconoce este tipo como el más extendido de autoficción en la actualidad y denomina a su mecanismo de acción “el mentir-vrai” (Colonna, 2004: 94). Frente a la parte de la crítica que considera que este tipo de literatura trae la novedad de incluir el nombre del autor como oposición a la novela autobiográfica, recuerda el uso que de su nombre propio han realizado en algunas de sus obras autores como Nerval, Aragon, Céline, Henry Miller o, como el propio Colonna se ha encargado de resaltar en numerosas ocasiones, el propio Dante. Un caso claro de este tipo de autoficción podría ser *Fils* de Doubrovsky. En tercer lugar, hallamos la denominada autoficción especular, en la que el autor no tiene por qué ser necesariamente el protagonista del relato, sino que su presencia queda reflejada en éste a modo de espejo. En pintura sería el caso de *Las Meninas* de Velázquez. En literatura un caso claro ya estudiado por Genette sería *En busca del tiempo perdido*. Diferencia aquí Colonna entre dos recursos empleados para conseguir este tipo de autoficción: la metalepsis y la *mise en abysme*, llegando a la conclusión de que “La mise en abyme refleja principalmente la obra, mientras que la metalepsis refleja sobre todo al autor (o al lector)” (Colonna, 2004: 134). Por último, hace referencia a la autoficción intrusiva o autorial, en la que la transformación del autor en ficción no se produce gracias al personaje sino a una suerte de “narrador-autor” que permanece fuera de la trama. Nos encontramos, por tanto, ante una novela en tercera persona (Colonna, 2004: 135). Este tipo de autoficción viene de nuevo a refrendar la tesis de Colonna sobre la ficcionalización del yo que implica todo relato, pues pondría en evidencia que “en el corazón de la actividad literaria se pone en marcha la fabulación del yo, a veces plenamente realizada, a menudo reprimida”, (Colonna, 2004: 138). Los ejemplos, por supuesto, son numerosos e incluyen las obras de autores como Balzac, Scott, Flaubert, Henry James o Nabokov.

La autoficción para Philippe Gasparini

El teórico Philippe Gasparini ahonda en la línea de Colonna sobre la ficcionalización del yo introduciendo algunos matices importantes. Considera que en la mayoría de los casos

para los que Colonna emplea la palabra autoficción se podría emplear también el término más tradicional de novela autobiográfica (Gasparini: 2008: 243). ¿De hecho, dedica un largo estudio a la novela autobiográfica titulado *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004) en el que lleva a cabo una caracterización de la novela autobiográfica tanto desde un punto de vista formal como pragmático. Al igual que Colonna, considera que el término autoficción (al que dedicará un amplio análisis en su obra *Autofiction. Une aventure du langage*, y que llegará a considerar una “mot-récit”) no debe aplicarse sólo a los autores franceses del último cuarto del siglo. Repasa los términos empleados en el mundo anglosajón (*autobiographical novel*, *autobiographical fiction*, *autobiographical narrative*, *surfiction*, *factual fiction*, *fictions of facts*, *faction*) para dar cabida a estos textos que pueden leerse como autobiográficos y ficticios a la vez, llegando a la conclusión de que tampoco en la literatura escrita en inglés se ha llegado a la creación de un vocablo unívoco que dé cuenta sin confusiones de esta realidad.

Polemiza con Colonna en dos aspectos fundamentales. Por una parte, en la homonimia entre autor y personaje que Colonna considera imprescindible a la hora de hablar de autoficción. Por otra, en la idea que éste presenta sobre la autoficción fantástica, a la que nos hemos referido en la página anterior, ya que para Gasparini el carácter claramente imaginario de este tipo de textos, que plantean situaciones inverosímiles, la aleja de una posible lectura en términos autobiográficos, quedando relegados a una recepción meramente ficcional.

Del mismo modo en que Colonna rastrea (o cree rastrear) la autoficción para llegar a detectarla en la Antigua Roma, Gasparini escribe su ensayo *La tentation autobiographique. De l'Antiquité à la Renaissance* (2013) en busca de un yo autobiográfico transcultural y transhistórico. Se apoya en el ingente trabajo de Georges Misch, así como en los frutos de ciertos estudios sobre las culturas bizantinas, árabe, china y japonesa para intentar demostrar que “la sociedad occidental moderna no ha inventado ni la escritura del yo, ni la interioridad, ni la introspección, ni la conciencia de sí” (Gasparini, 2013: 15).

La autoficción para Manuel Alberca: el pacto ambiguo

Uno de los principales teóricos españoles que se han dedicado al estudio de la autoficción es Manuel Alberca, dedicando sus estudios especialmente a los casos de la literatura escrita en español.

A pesar de que Manuel Alberca cree reconocer el mecanismo autoficcional literario en obras como el *Libro de Buen Amor* del arcipreste de Hita, *El Quijote*, *Los Sueños* de Quevedo, el *Estebanillo González* o *Correo de otro mundo* de Diego de Torres Villarroel; entiende el fenómeno autoficcional como un producto cultural propio de la posmodernidad. De hecho, la mayoría de sus preocupaciones y advertencias en torno al género que realiza en su conocida obra *El pacto ambiguo* vienen derivados de la consideración de las novelas autofccionales como obras en las que se pueden leer los peligrosos signos de nuestro tiempo. Por tanto, para Alberca la autoficción sería una producción cultural que comienza alrededor de los años 70 y que no es concebible sin el sustrato de la sociedad posmoderna.

Así, lo afirma el propio Alberca: "...me atrevo a considerar la autoficción literaria y plástica como un fenómeno cultural, que confluye o guarda una evidente sintonía con algunas de las principales bases del ideario posmodernista, como son la plasmación de un sujeto neonarcisista y la concepción de lo real como un simulacro" (Alberca, 2007: 206).

Es el capitalismo financiero, motor económico de nuestra época, el que promueve la existencia de un sujeto cambiante que no echa raíces en ningún lugar, no se compromete con ninguna pareja e incluso se ve obligado a cambiar de familia. Esto se traduce en literatura en la posibilidad de que el autor experimente con su propia identidad e incluso la simultanee. La autoficción prolifera en un momento histórico en el que el autor apenas discute ya el carácter ficticio de su yo y en el que no duda en mezclar en su obra la autobiografía con la ficción, producto del relativismo y escepticismo que para Alberca vendrían a dominar la sociedad contemporánea. Los medios de comunicación, la expansión de los videojuegos y de la realidad virtual contribuirían también a la ficcionalización de la realidad.

Siguiendo la propuesta de Lejeune en *El pacto autobiográfico*, Manuel Alberca se decide a hablar de un pacto ambiguo para el caso de la autoficción. Considera que este tipo de

literatura se encuentra a medio camino entre la novela (y, por tanto, del pacto novelesco) y la autobiografía (y, por tanto, del pacto autobiográfico). No entiende, como Gasparini, que se puedan considerar como novelas autobiográficas gran parte de los textos denominados autoficcionales, pero sí reconoce el parentesco entre ambas estrategias: “la autoficción, no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y ambigua que su pariente mayor” (Alberca, 2007: 148-149).

Para adentrarnos un poco más en esta idea del pacto ambiguo, citaremos los posibles efectos creados por la autoficción según Manuel Alberca: (Alberca, 2007: 203)

La autoficción puede:

- a) Simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo o
- b) Camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela

El teórico español propone la siguiente definición de autoficción que, desde su punto de vista, vendría a comprender dos posturas encontradas, la de Serge Doubrovsky y la de Vincent Colonna: “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre del autor” (Alberca: 2007: 255). De esta manera la autoficción seguiría siendo contemplada como escritura ficticia y, además, se respetaría la cuestión de la homonimia, tal y como hacen los teóricos citados.

El propio Alberca sugiere una posible clasificación de las autoficciones, considerándolas siempre dentro del género de la novela. Como especialista en literatura española e hispanoamericana, las ilustra con ejemplos del mundo hispanoparlante. En primer lugar, tendríamos la autoficción biográfica. En este tipo de relatos la ficcionalización es muy escasa y se debe sólo a necesidades de la trama o a la inclusión de algún episodio aislado. El autor es el personaje protagonista alrededor del cual gira la intriga. El lector encuentra verosímil lo relatado. A este esquema respondería la trilogía de Manuel Vicent, las novelas de Felipe Benítez Reyes o Sonia García Soubriet. En segundo lugar, Alberca habla de autoficciones fantástica, término que evidentemente toma de la división autoficcional que llevó antes a cabo Vincent Colonna. Dentro de esta etiqueta destacan las obras de César Aira, Justo Navarro y Francisco Umbral. En tercer lugar, nos hallamos con las autoficciones, que podrían ser consideradas, de alguna manera, las autoficciones más auténticas, pues son las que se encontrarían a una distancia equivalente tanto respecto al pacto autobiográfico como respecto al pacto novelesco. De ahí también

el hecho de que la incertidumbre del lector con respecto a la sinceridad de lo que lee sea total. Se corresponderían con esta tipología algunas novelas de Javier Cercas y de Mario Vargas Llosa.

En su ensayo *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017) lleva a cabo una clara defensa de la literatura autobiográfica frente a la autoficcional y alaba la proliferación en los últimos años de obras donde se advierte un claro compromiso autobiográfico.

La ficcionalización del yo para Pozuelo Yvancos: la voz figurada

El otro gran teórico español que ha dedicado diversos libros y artículos ensayísticos al estudio del yo ficcional es José M.^a Pozuelo Yvancos. El profesor murciano rechaza la idea de Manuel Alberca que relaciona la autoficción con la Posmodernidad, y entiende que el concepto sólo es operativo si se lo contextualiza en el momento de su nacimiento. Para ello hace referencia a tres factores fundamentales. En primer lugar, como ya hemos hablado, de la respuesta que Doubrovsky da a Lejeune y a la casilla vacía de su pacto autobiográfico con *Fils*. Después, resulta clave el hecho de que *Fils* se inserta en el entorno de la crisis del personaje como entidad narrativa propia del *Nouveau roman*. Por último, cabría destacar una autoficción publicada dos años antes que *Fils*, que lleva a cabo el programa de Doubrovsky y pone en evidencia la fragmentación del sujeto, *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). (Pozuelo, 2010: 14).

Pozuelo advierte también, como algunos de los críticos que hemos mencionado, sobre la facilidad que posee el concepto de autoficción para llevar al teórico de la mano de varias confusiones. En este sentido, llama la atención sobre el concepto de identidad que suele manejarse al hablar de autoficción: “además, la búsqueda de referencialidad biográfica cuando se trata de la ficción a menudo olvida que la cuestión de la identidad en la constitución de la voz narrativa ficción no debe plantearse como una cuestión de referencialidad” (Pozuelo, 2010:21). Aboga pues, por abandonar la visión tradicional que busca discernir en el texto entre lo que hace referencia a hechos reales y lo que hace referencia a hechos ficcionales para prestar atención a la voz narrativa y a cómo se

constituye a sí misma en el relato: “la figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta” (Pozuelo, 2010: 22).

Esta idea de la voz figurada, base de toda la teoría de Pozuelo Yvancos, diferencia de la autoficción en dos cuestiones fundamentales. Por un lado, en la ironía que supone un claro distanciamiento con respecto de quien habla. Por otro, en lo que Pozuelo llama *voz reflexiva*, que puede entenderse también como una suerte de voz oblicua, que es la que realiza la *figuración personal* y que está emparentada con el yo del ensayo (Pozuelo, 2010:30). Efectivamente, el ensayo no incluye el ámbito ficcional que sí está presente en la figuración del yo. Como ya hizo en su libro *Desafíos de la teoría: literatura y géneros* (2009) insiste en el hecho básico de que la clave está en la perspectiva del autor, de tal manera que “Si ...hacemos desaparecer la *Tensión discursiva del autor*, no hay ensayo que resista el paso del tiempo, y por ello el valor literario de su forma no se dirime nunca en el compás de sus afirmaciones, certeras o erróneas, sino en la *ejecución* de tales afirmaciones...” (Pozuelo, 2010: 34). Los ejemplos que ofrece de estas figuraciones del yo, que como vemos no dejan guardar una estrecha relación con lo que Gasparini llama autoficción ensayística, los encontramos en textos de Claudio Magris, J. Coetzee o G.W. Sebald o Sergio Pitlor.

La autoficción para Ana Casas

La también teórica española Ana Casas insiste en señalar la operatividad del término autoficción dentro del mundo hispánico. La aparición de trabajos teóricos sobre autoficción escritos en español a finales de los años 90 (Casas, 2014: 9) vienen a dar cuenta de este fenómeno desde una perspectiva fundamentalmente pragmática.

Tomando como base el libro de Gasparini *Autofiction. Une aventure du langage* (2008), Casas (2010) señala algunas de las estrategias narrativas comunes a las autoficciones de principios del siglo XXI en las que nosotros profundizaremos más tarde. A través del estudio de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías, *Sefarad* de Antonio Muñoz

Molina, la trilogía diarística de Juan Anotnio Masoliver Ródenas y *El mal de Montano de Enrique Vila-Matas*, lleva a cabo un examen de la disposición cronológica de los hechos relatados, la aparición de otros discursos en los textos (pertenecientes a otros géneros, como el diario y el ensayo o la inclusión de citas, ya sean textuales o no), la focalización y la distancia del narrador (en la que la cuestión del nombre y la máscara es clave) y el metadiscurso y autocomentario como constantes maniobras narrativas. Además, hace hincapié en la defensa de la imposibilidad de la autobiografía en estas obras, así como en la puesta en cuestión de la supuesta sinceridad del resto de géneros de la intimidad del yo aludidos, como es el caso del diario.

CAPÍTULO 3. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y SELECCIÓN DE CORPUS.

3.1. Objetivos

Hemos definido nuestros objetivos para realizar la siguiente tesis doctoral basándonos en las llamadas “preguntas de investigación”. Damos así a entender que esta es la base de la que partimos y que son estos los interrogantes a los que pretendemos dar respuesta a lo largo del desarrollo del siguiente trabajo. Estas preguntas son:

Pregunta de investigación central:

¿Cómo se elabora y qué repercusiones presenta la novela en la que se produce, por un lado, la hibridación entre la autobiografía y la ficción; y, por otro lado, ¿la hibridación con otro género de no ficción?

Otras preguntas de investigación

- ¿Cómo es la literatura contemporánea occidental copartícipe de la “hipertrofia del yo”, “exhibición del yo” o “exageración del yo” que detectamos en la sociedad actual?
- ¿Esta configuración literaria del yo se realiza desde el juego realidad/ficción? Si es así, ¿cómo? ¿Cómo elabora el yo literario la novela que asume otras “literaturas del yo no ficcionales” (biografía, epístola, diario, ensayo)? ¿Cómo se produce la ambigüedad ficción/realidad del yo literario teniendo en cuenta la participación “activa” de otros géneros en la novela?
- ¿Cómo se lleva a cabo esta hibridación cuando el género novela asume el diario íntimo como género predominante de “otra literatura del yo”? (Ejemplo *La novela luminosa* de Mario Levrero)
- ¿Cómo se lleva a cabo cuando el género novela asume la biografía como género predominante de la “otra literatura del yo” (Ejemplo *Summertime* de J.M. Coetzee)

¿Cómo se lleva a cabo cuando el género novela asume el ensayo como género predominante de la “otra literatura del yo”) (Ejemplo *Kassel no invita a la lógica* de Enrique Vila-Matas)

¿Cómo se relacionan estos “otros géneros dominantes de la literatura del yo” con el resto de los géneros de la literatura del yo que los acompañan (reportaje, conferencia, epístola) entre sí y con la novela?

¿Cómo participa esta relación genérica de la construcción de un yo literario que “juega” con su estatuto de ficcionalidad?

Metodología

Para intentar contestar a estas preguntas partiremos de los siguientes supuestos teóricos.

Teoría de la literatura

Es frecuente atribuir el origen de la Teoría de la literatura tal y como la conocemos hoy a los llamados formalistas rusos. De esta manera nos recuerda Pozuelo Yvancos (2007:18), que plantearían la posibilidad de que “la ciencia indagara desde un punto de vista general y con ambición universalizadora no éste o aquel texto particular, sino las propiedades comunes a todas las manifestaciones literarias”. Se preguntarían: “¿Por qué llamamos literarios a determinados textos? ¿Qué contienen o qué rasgos sirven para agruparlos y distinguirlos de otras manifestaciones verbales no literarias?” (Pozuelo Yvancos, 2007:18)

Como es fácil de deducir a partir de nuestras preguntas de investigación, nuestra tesis se encuadra dentro de los estudios de Teoría de la literatura. Buscamos analizar cuestiones enunciativas del tipo quién dice yo en la obra literaria y sobre todo cómo lo dice. A ello le unimos la problemática antes comentada de los géneros literarios en un intento por comprender qué funciones cumple la literatura o cómo reacciona a fenómenos globales como la hipertrofia del yo o el adelgazamiento de los límites entre ficción y realidad.

Sólo desde este plano teórico podemos tener acceso a las herramientas necesarias que nos permitan llevar a cabo un análisis de las obras propuestas para esta investigación y extraer unas condiciones que puedan ser de utilidad dentro de nuestro campo de estudio.

Teoría del género

Como parte de la teoría literaria la teoría del género viene a preguntarse qué es un género literario, si existe o no, cómo funciona, qué relación guarda con el texto o con la literatura y qué relación guardan los géneros entre sí, además de otras cuestiones.

Garrido Gallardo (2004: 310) define el género literario como “una institución social que se configura como un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad”.

Dada la dificultad de recoger aquí todas las respuestas a estas preguntas, nos basaremos en el *Breviario sobre la teoría de los géneros literarios* de Hernández Peñaloza para abarcar las posturas clave en cuanto al género literario. La autora distingue las siguientes concepciones del género literario (Hernández Peñaloza, 2011: 31-35):

-Una concepción limitada a los sistemas de estratificación y clasificación de las tradiciones y afinidades de un género con respecto a otro. Los géneros serían vistos como reglas o normas.

-Una concepción institucionalizada de los géneros, dentro de la cual distingue como autores principales a Todorov, Kurt Spang, Jean Marie Shaeffer y J.M. Díez Taboada. Desde esta perspectiva, Todorov diferencia entre géneros históricos, teóricos, elementales y complejos. Propone que los géneros literarios son un sistema en constante cambio. La transformación de los géneros y el nacimiento de otros se produciría por inversión, desplazamiento o combinación.

-Concepciones según las cuales el género es siempre el mismo, renovándose en cada etapa literaria. Aquí incluye como máximos representantes a Bajtín y su clasificación de los géneros discursivos en primarios y secundarios y a Alastair Fowler.

-Una concepción de los géneros literarios como categorías propiamente literarias y empíricas, pero determinadas por la cultura y por la historia, tal y como postula Genette.

-La llamada concepción “esclarecedora”, que bebe fundamentalmente de Northrop Frye que busca definir lo característico de cada género como una constante dentro de la constitución humana o conformación cultural.

-Una concepción de los géneros en la cual éstos aparecen como mecanismos generativos para producir el discurso.

-Una concepción de los géneros desde la recepción del texto literario, cuyo autor más destacado es Garrido Gallardo.

-Una concepción de los géneros que busca reflexionar sobre sus límites y su espacio narrativo.

Esta última nos interesa especialmente ya que, como indica Hernández Peñaloza (2011:35) es a partir de aquí donde surgen las teorías que hablan sin tapujos de la posibilidad de la hibridación genérica. Esta hibridación, claramente, no supone en ningún momento una fusión entre los géneros. Bien al contrario, al analizar sus puntos de confluencia, se encarga de delimitar los márgenes.

Literaturas del yo

En las últimas décadas asistimos a la publicación de gran cantidad de obras de difícil clasificación genérica que la crítica suele denominar como pertenecientes a las “literaturas del yo” o, en el menor de los casos, como “escrituras del yo”.

El término autoficción, inventado por Serge Doubrovsky a raíz de su libro *Fils* (1977) comenzó a utilizarse para hacer alusión a todo tipo de obras, pasadas o presentes en las que se diera la famosa tríada basada en la coincidencia en el texto del autor, el narrador y el protagonista.

Tras una época en la que el concepto autoficción (quizá también por razones de márketing) parecía estar presente en cualquier obra en la que pudiera asemejarse el yo de la escritura al yo autor, consideramos que nos hallamos en un momento de reflexión más calmada en el que se ha preferido restringir el uso del concepto autoficción. Tras los

debates teóricos sobre la pertinencia de su empleo y la operatividad con que permitía manejar ciertos grupos de textos, la crítica tiende a agrupar la autoficción junto con otro tipo de literaturas (confesionales, autobiográficas, diarísticas, de relatos de viajes o crónicas...) en las que el yo del autor-narrador también está muy presente, bajo la denominación de *literaturas del yo*.

Por supuesto, nos ocuparemos en detalle de algunas de estas cuestiones a lo largo de este trabajo, ya que como se deriva de las preguntas de investigación, la hibridación entre la autobiografía y la ficción en el texto es uno de nuestros puntos clave de análisis.

Literatura Comparada

No podemos perder de vista las herramientas que nos brinda la Literatura Comparada para llevar a cabo una investigación que, desde un principio, involucra la literatura de varios países: España, Uruguay y Sudáfrica.

Atenderemos al diálogo que se produce en estas obras con otras dentro de un mismo texto, sección en la cual el concepto de intertextualidad se vuelve imprescindible.

Además, estableceremos la comparación entre la configuración genérica de las tres obras del corpus como uno de los elementos fundamentales para comprender cómo se produce la hibridación genérica la literatura del yo, la ficción y al menos uno de los denominados géneros de no ficción.

Narratología

Mieke Bal comienza la introducción de su libro *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la narratología* (1987) entendiendo esta como “la teoría de los textos narrativos”. Baste esta definición para mostrar la necesidad que tenemos en este trabajo de emplear ciertos

elementos provenientes de la narratología, desde el momento en el que trabajamos con textos en prosa, caracterizados como novelas.

En este sentido, las obras de Genette y específicamente *Ficción y dicción* (1991), se vuelven imprescindibles para nosotros a la hora de determinar el pacto narrativo por el que se rigen estas obras, cuestión harto polémica para algunas de ellas, ya que han sido clasificadas dentro de lo que antes llamábamos autoficción. También dedicaremos un detallado análisis que puede ser muy clarificador para nuestros fines a la figura del narrador.

Estrategias discursivas

Hacemos aquí referencia a las estrategias discursivas que, derivándose del marco teórico anteriormente descrito, nos serán de utilidad en nuestra investigación. Nos detendremos en todas ellas más adelante.

Intertextualidad

La intertextualidad se convierte para nosotros en una estrategia fundamental desde el momento en el que nos permite analizar las obras con las que dialoga un determinado texto tanto implícita como explícitamente. El carácter ficcional o no de estas obras, así como el género al que pertenecen son un elemento fundamental para tener en cuenta a la hora de examinar esta hibridación genérica que va más allá de la autobiografía y la ficción para adentrarse en otros géneros y que supone una de las claves de esta investigación.

Narrador

El estudio del narrador, para el que, como hemos aclarado hace un momento, nos valdremos de la narratología, nos permitirá analizar su relación con el yo autor y con el yo personaje, base necesaria a la hora de examinar estos textos pertenecientes a la literatura del yo. Nos centraremos especialmente en la voz narrativa, el modo y el tiempo para intentar comprender el tipo de discurso enunciado por el mismo.

Escritura a la vista

Con esta denominación pretendemos aludir al tipo de novela que no narra unos hechos (o no sólo unos hechos), sino que también narra la historia de su propia escritura. Este tipo de estrategia, relacionada con la performatividad, pone yo narrador en el centro mismo de la escritura y nos ofrece un nuevo planteamiento sobre la relación entre obra y vida.

En los tres libros pertenecientes al corpus seleccionado encontramos momentos de “escritura a la vista” que se recrean en elementos fundamentales para nuestro análisis, como la consciencia de la existencia de un público de lector, la necesidad de recordarle a éste el componente de artificio que poseen las páginas que tiene ante sus ojos, o el género literario en el que el autor inscribe su obra en ese instante mismo de escritura.

Digresión

La digresión es la otra estrategia discursiva seleccionada para el análisis de los libros que nos ocupan. Su estatus cambiante (nos referimos al concepto de digresión que maneja Pierre Bayard -2008-, sobre el que nos detendremos más adelante) nos posibilita seguir al narrador y analizar cómo incorpora elementos discursivos de otros géneros literarios a la novela.

Justificación del corpus

En el momento de elegir los textos que vamos a examinar en esta investigación, hemos tenido en cuenta varios factores. Primero, que se tratara de obras en las que, a pesar de la presencia clara de la ficción, pudiera establecerse una manera u otra una cierta identificación entre el autor y/o su vida con los hechos relatados en el libro. Segundo, que a esta hibridación entre lo ficcional y lo autobiográfico se le uniera el diálogo con otro género literario tradicionalmente de no ficción. Tercero, que las obras hubieran sido publicadas, aproximadamente en los primeros quince años del siglo XX. De esta manera, podríamos dar cuenta de un fenómeno relativamente reciente (la mezcla del yo real y el yo ficcional en diálogo con otro género literario) por parte de autores consagrados que se encontraban en ese momento en una etapa consolidada de su carrera (si no en su etapa final, como ocurre en el caso de Mario Levrero, cuya novela fue publicada a título póstumo). Entendemos también la creación de este tipo de obras que podemos llamar de “triple hibridación” como un fenómeno generacional. Mientras estos autores consolidados publican esta literatura bajo el epígrafe de novela otros autores más jóvenes están sacando al mercado, y también bajo el mismo epígrafe, obras de carácter más experimental. Es el caso de la trilogía de Agustín Fernández Mallo, formada por *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009) de Agustín Fernández Mallo; de *Circular 07. Las afueras* (2007) de Vicente Luis Mora; *Los muertos* (2010), *Los huérfanos* (2014), *Los difuntos* (2015) y *Los turistas* (2015) de Jorge Carrión o *Los inmortales* (2012), *El luminoso regalo* (2013) y *Lou Reed era español* (2016) de Manuel Vilas.

La novela luminosa (2005) Mario Levrero

Al leer *La novela luminosa* es fácil observar que cerca de un ochenta por ciento de esta está escrita en forma de diario. *La novela luminosa* incluye el “Diario de la beca”, el diario que escribe Mario Levrero una vez que ha conseguido la beca Guggenheim para financiar durante un año la conclusión de un texto ya escrito que debería convertirse en esa obra ya

titulada *La novela luminosa* y varios capítulos ésta, que Mario Levrero había escrito con anterioridad a la concesión de la beca, reescrituras de estos capítulos y un capítulo nuevo. Este diario se convierte en un registro de la actividad cotidiana de Levrero, que incluye cualquier cosa menos la escritura de la novela y pretende ser un medio para animar la escritura y conseguir su finalización. Mario Levrero falleció en 2004 y la obra fue publicada a título póstumo un año más tarde.

Summertime (2009) de J.M. Coetzee

Si nos detenemos en *Summertime* (2009) tendremos que referirnos a la relación que esta novela guarda con la escritura de biografías de escritores. *Summertime* parte de la muerte del escritor J. Coetzee y presenta las entrevistas que un biógrafo realiza a varias personas cercanas al escritor. A través de la realización de estas entrevistas, así como del análisis de varios fragmentos de algunos cuadernos de J. Coetzee, el biógrafo pretende reconstruir la vida del escritor y establecer una relación de autenticidad y verdad literaria con su obra. Ante el lector se presentan parte de estas entrevistas, un fragmento reconstituido de una de ellas y algunas anotaciones con fechas y sin ellas, de los cuadernos de Coetzee. La novela, pues, apela de forma constante a la construcción de las biografías de escritores, a sus métodos y a la idea de verdad, ficción y literatura que subyace en ellas.

Kassel no invita a la lógica (2015) de Enrique Vila-Matas

Por último, abordaremos *Kassel no invita a la lógica* (2015) como una novela en la que el escritor catalán Enrique Vila-Matas recrea su viaje a la documenta de Kassel, una exposición de arte moderno, en el año 2007. Además de visitar diversas instalaciones, Vila-Matas también participó en una suerte de performance consistente en sentarse a escribir en la mesa de un restaurante chino. Esta novela, como otras anteriores del mismo autor, dialoga especialmente con el ensayo. Son frecuentes las digresiones y las reflexiones sobre la literatura y el arte contemporáneo. La cercanía entre la escritura de

Vila-Matas y el ensayo ya fue señalada y analizada en otras obras de este mismo autor por parte del profesor Pozuelo Yvancos (2010)

Consideramos que, aunque el estudio de las literaturas del yo se haya ampliado en los últimos años desde la literatura hacia el examen de su construcción y repercusión en otras artes, especialmente el cine, el teatro y las series de televisión⁵, esto no supone en absoluto que esta cuestión se encuentre agotada en el terreno literario. El “antiguo” debate sobre la cuestión genérica (nos referimos al debate teórico sobre la cercanía o pertenencia de la autoficción ya sea al ámbito de la novela, ya sea al ámbito de la autobiografía que aparece en los años 70 junto con la acuñación del término por parte de Serge Doubrovsky) que se centraba en los rasgos autobiográficos o novelescos de las obras autoficcionales resultó más que necesario en su momento. Sin embargo, entendemos que es hora de abrir la cuestión genérica a otros géneros más allá de los autobiográficos con los que este tipo de literaturas, como hemos visto en la descripción anterior de las obras que forman parte de nuestro corpus, no dejan de dialogar.

⁵ Véase la sección anterior “La autoficción y otras artes”.

CAPÍTULO 4. MARCO TEÓRICO

Estrategias discursivas en la literatura del yo

La performatividad

El concepto de performatividad surge del ámbito de la lingüística, concretamente de la teoría de los actos de habla que John Austin formula en su *How to do things with words* (1962) y del libro de su discípulo John Searle *Speech Acts* (1969). Pocos años después, Mary Louise Pratts (1975) lleva a cabo un intento de trasladar estos conceptos propios de la lingüística al estudio de la literatura en su tesis doctoral, titulada *Towards a Speech Act. Theory of Literary Discourse*. En esta investigación Pratts defiende que no hay diferencia entre la lengua literaria, tal y como propone Jakobson con su concepto de función poética en 1959 y la lengua ordinaria. Precisamente del concepto de Jakobson se derivaría el hecho de que la Lingüística haya dedicado sus esfuerzos al estudio de la lengua ordinaria y la crítica literaria a la denominada lengua literaria. Sin embargo, desde el momento en el que se invalida esta distinción, Pratts ve posible aplicar la teoría de los actos de habla a los textos literarios, concretamente a los textos de ficción en prosa.

Sin embargo, no es necesario difuminar la separación entre lengua ordinaria y lengua literaria para que la Narratología acoja el concepto de performatividad. Así lo entiende Ute Berns (2019), quien en su clarificador artículo “Performativity” lleva a cabo una sistematización de la elaboración de este concepto por parte del ámbito narratológico.

Berns (2019:3) distingue entre dos tipos de performatividad. Por una parte, una performatividad que se relaciona con la representación de un acto ante un público en la que se produce un contacto físico entre la persona que lleva a cabo la *performance* y su audiencia (ya sea una representación teatral, una lectura pública, un concierto...). Por otra, y ésta es el tipo de *performance* que nos interesa para esta investigación, la que se produce en la mente del lector o el espectador, en forma de “ilusión de *performance*”, durante la lectura de un libro o el visionado de una película.

El autor alemán sitúa esta performatividad, propia del contexto narrativo visual o textual en el nivel de la *histoire* y del acto de narración. De esta forma se propician las reflexiones en el texto sobre la propia narración y las apelaciones al lector. Será el medio concreto al que nos refiramos el que determine el grado de participación imaginativa que la performatividad exija del lector (Berns, 2019:4).

Para Berns, este tipo de performatividad es el que permite a la narración presentarse a sí misma como “story of narration”: “Esta historia cuenta cambios de situación, actitud o comportamiento del narrador. Algunos críticos aplican aquí también el término de mimesis cuando hablan de la ‘mimesis of storytelling’” (Berns, 2019:4). A esta mimesis del contar habría que añadirle la idea de la mimesis del producto que aporta Hutcheon (1984). Como bien señala Berns y como veremos en las obras seleccionadas en nuestro corpus de investigación. “En este nivel, el acto de la narración se tematiza de una manera autorreflexiva.” (Berns, 2009:4).

En una revisión histórica del empleo de este mecanismo en la novela, Berns localiza una “ilusión dramática” en la literatura de Richardson y un “impacto épico” en las obras de Fielding. A este respecto podemos recordar, por ejemplo, la importancia del narrador en *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749).

Para Wayne C. Booth veremos cómo en su *The Rethoric of Fiction* (1961) se interesa por los conceptos de *telling* (contar) y *showing* (mostrar). En su reflexión sobre este tema, pretende ahondar en una cuestión que no considera resuelta simplemente desde la perspectiva del “punto de vista”. (Booth, 1983: 9). De esta manera, examina los narradores de varias novelas clave en la Historia de la Literatura, como el *Tom Jones* (1749) de Fielding, al que acabamos de hacer referencia, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, a Gentleman* (1767), de Laurence Sterne o *Emma* (1815) de Jane Austen. Así, “la agencia autorial no se transmite únicamente en las apelaciones al lector, comentarios o juicios, sino también a través del discurso directo de los personajes fiables, el orden del discurso narrativo o el cambio del punto de vista.” (Booth, 1983:129).

Si nos centramos en los trabajos narratológicos de Gérard Genette, no hallaremos el concepto de performatividad aplicado a la literatura en ellos. Genette, tal y como nos advierte Berns (2019.4), distingue entre la representación en la acción y la representación en el discurso. En sus *Figuras III* (1972) analiza los conceptos de modo y distancia. Como explica el narratólogo francés, en esta sección se encarga de estudiar: “los problemas de

‘distancia’ que la crítica americana de tradición jamesiana trata generalmente en función de la oposición entre ‘*showing*’ (‘representación’ en el vocabulario de Todorov) y *telling* (‘narración’), resurgimiento de las categorías platónicas de *mimesis* (imitación perfecta) y *diégesis* (relato puro).” (Genette, 1972: 85). Genette examina, de esta manera, el *modo narrativo*, es decir el grado de información narrativa que poseerá el lector: “el relato puede aportar al lector más o menos detalles y de forma más o menos directa y parecer así...mantenerse a mayor o menor distancia de lo que cuenta.” (Genette, 1972: 220). El concepto de perspectiva también resulta aquí fundamental, ya que ésta podrá graduar la información ofrecida al lector a través del conocimiento que poseen los participantes de la historia. En la diégesis (*showing*), tendrá lugar el máximo de información posible con el menor grado de informador; mientras que en la narración (*telling*) contaremos con el máximo de informador y el mínimo de información.

Estos conceptos, especialmente la performatividad aplicada a la narración que propone Ute Berns resultarán claves a la hora de analizar la mostración del proceso de escritura, ese escribir que se escribe que encontraremos en los libros seleccionados para el corpus de nuestra investigación.

El narrador

Resulta bien conocida la distinción que realiza Gerard Genette (*Figuras III*, 1972) entre el narrador ausente en la historia, es decir, el narrador heterodiegético y el narrador presente en ella, entiéndase, el narrador homodiegético.

Genette llama también la atención sobre el hecho de que la función del narrador no es únicamente la narración de la historia. Establece una categorización de sus funciones según los aspectos del relato al que hacen referencia. De esta manera, podemos observar las siguientes funciones del discurso del narrador (Genette, 1972: 309 y ss.):

-La historia: sería la función propiamente narrativa.

-El texto narrativo: puede ser comentado por el narrador que, en un ejercicio metanarrativo, hace referencia a sus conexiones o su organización, dando lugar a lo que Genette denomina función de control.

-La situación narrativa misma: según la orientación hacia el narratario se da lugar a la función comunicativa.

-La orientación del narrador hacia sí mismo: de aquí se deriva la función ideológica, gracias a la cual el narrador ofrece intervenciones en las que justifica la historia que narra.

Establecidas ya estas bases sobre el narrador, quisiéramos centrarnos en concepto de Wayne Booth de narrador poco fiable o *unreliable narrator*. En 1961 Wayne C. Booth acuña el término “unreliable narrator” en oposición al “reliable narrator” para hacer referencia a un tipo de narrador de cuyo relato sospecha, en algún sentido, el lector. Booth basa su estudio del “unreliable narrator” en la distancia que existe entre éste y el autor implícito en el texto, siendo más sospechoso o poco fiable el narrador, cuando más distancia existe entre ambos. En sus propias palabras: “Llamo narrador fiable al que habla o actúa según las normas de la obra, es decir, las normas del autor implícito, y no fiable al que no.” El narrador poco fiable, pues, no tiene nada que ver con la mentira ni con la ironía, sino que el lector se halla ante un narrador al que no se acaba de creer del todo: “Es muchas veces una cuestión de lo que James (Henry) llama inconsciente: el narrador está equivocado o cree tener cualidades que el autor le niega.” (Booth, 1983: 159). Abrams (1999) también incluye este elemento del narrador no fiable, al que también denomina *fallible narrator* en su *Glosario de términos literarios*, indicando que la interpretación de los hechos o las valoraciones que hace este narrador no coinciden con las del autor implicado, lo que pone en alerta al buen lector. Nos ofrece el ejemplo de dos cuentos de Henry James, *The Aspern Papers* (1888) y *The Liar* (1888) (Abrams, 1999: 235).

El análisis de la figura del narrador poco fiable será fundamental para nosotros desde el momento en el que nos encontramos con narradores que juegan con la ambigüedad entre su pertenencia al estatuto de realidad o de ficción. Además, la figura del narrador poco fiable también nos servirá para sumergirnos en el modo de representación de la realidad que proponen estos narradores, alejados ya del conocimiento entendido en un sentido cartesiano.

La intertextualidad

El mosaico de citas

Existe un consenso generalizado sobre el texto en el que podemos hallar por primera vez la palabra intertextualidad en el sentido que aquí nos ocupa. Se trata del artículo escrito por la filósofa y teórica francesa de origen búlgaro Julia Kristeva titulado “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, publicado en 1967.

En este texto, escrito bajo una clara influencia bajtiniana que la propia Kristeva reconoce al comienzo de este, la autora construye la metáfora del “mosaico de citas” para referirse al texto. Parte de la idea de Bajtín del texto como una estructura que se elabora con respecto a otra estructura, siendo el estatus de la palabra la unidad mínima de la estructura. Frente a la concepción del lenguaje que busca estudiar las relaciones entre las palabras, Kristeva distingue tres dimensiones del espacio del texto en el que éstas se realizan: “el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos anteriores” (Kristeva, 1967:3). El estatus de la palabra queda entonces definido en dos direcciones, una horizontal, donde la palabra pertenece al mismo tiempo al autor y al destinatario; y otra vertical, donde la palabra se orienta hacia los textos anteriores. La coincidencia inevitable de los dos ejes lleva a la afirmación de que “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto)” (Kristeva: 1967:3).

Kristeva propone la sustitución del concepto de intersubjetividad de Bajtín por el de intertextualidad, lo que supone una doble lectura del lenguaje poético. Esta característica del lenguaje poético como “doble” nos remite, tal y como apunta Carmen Lara (2006), a la influencia de los anagramas de Saussure. Esta idea demostraría que el rechazo al estructuralismo saussuriano no es total en Kristeva, aunque su pensamiento teórico de este momento se articule entorno al grupo Tel Quel. La palabra, pues, funciona en diálogo en las tres dimensiones anteriormente descritas: el sujeto, el destinatario y el contexto.

La escritora de origen búlgaro recoge además la idea de Bajtín sobre la necesidad de un “proceder translingüístico” que permitiría plantear la posibilidad de entender que “toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas en sus diferentes niveles” (Kristeva, 1967: 3-4). Como expone Sánchez-

Mesa, Bajtín plantea la necesidad de fundar una “nueva disciplina, la translingüística, adecuada a la naturaleza dialógica del fenómeno discursivo y que tendría por objeto el estudio de las relaciones dialógicas”. (Sánchez-Mesa, 1999: 155).

La práctica consciente de la intertextualidad, del ejercicio de integrar y resignificar las palabras de otros textos en el presente, se sitúa para Kristeva en la novela del período de cambio del siglo XIX al XX. Esta práctica queda ejemplificada con autores como Joyce, Proust y Kafka.

En su ensayo posterior “Le texte clos” (1968), Kristeva concibe el texto como una productividad, lo que implica dos elementos fundamentales; primero, su relación redistributiva con la lengua; y, en segundo lugar, el hecho de que el texto sea en sí mismo una intertextualidad: “en el espacio de un texto, varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y neutralizan”. (Kristeva, 1968:103).

Aparece en este artículo la noción clave de ideograma, que la autora define como “esta función textual que podemos leer “materializada” en diferentes niveles de la estructura de cada texto y que se extiende a lo largo de su trayecto dándoles sus coordenadas históricas y sociales”. El concepto de ideograma permite el estudio del texto entendido como intertextualidad, y por lo tanto situado en la historia.

El texto red

Como señala Carmen Larra (2007) Roland Barthes utiliza mucho antes que Kristeva, en su publicación de 1953 *El grado cero de la escritura*, un término diferente pero que guarda un sentido idéntico al de la intertextualidad de Kristeva, la noción de *criptografía*. Para Barthes, como para Bajtín, la escritura no se produce nunca de forma original: “la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas” (Barthes, 1953:13). Así, utiliza la metáfora química de la precipitación de la huella escrita en la que, el paso del tiempo hace que aparezca “un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.” (Barthes, 1953: 13) Al utilizar una palabra, el escritor debe ser consciente de que ésta

conserva sus significados anteriores, pues funciona como una “enciclopedia”.

En *S/Z* (1970) Barthes concibe la interpretación del texto como el poder apreciar la pluralidad que lo constituye. El texto ideal sería este plural, compuesto por numerosas redes no jerárquicas en continua interacción, reversible, sin principio ni fin, movilizador de códigos que se extienden “tan lejos como el ojo puede alcanzar a ver.” (Barthes, 1970:6) En consonancia con la idea ya desarrollada de la muerte del autor “nada existe fuera del texto” (1970:6).

En *De la obra al texto* (1971) enfrenta la noción de obra con la de texto y elabora la metáfora del tejido. Frente a la obra, que ocupa una porción del espacio y que puede situarse en una biblioteca, el texto: “es un campo metodológico...sólo se experimenta en un trabajo, una producción...no puede pararse...su movimiento constitutivo es la travesía” (Barthes, 1971:2). El texto, signifiante y radicalmente simbólico, se define como “una obra cuya naturaleza íntegramente simbólica se concibe, percibe y recibe” (Barthes, 1971: 3). El texto posee una estructura descentrada, no tiene cierre, es plural, no solamente porque posee varios sentidos, sino que “realiza el plural mismo del sentido: un plural irreductible” (1971:3). Dado su continuo movimiento y su carácter plural, no puede ser sujeto a una interpretación, sino que necesita ser diseminado. Los significantes que lo tejen lo hacen en base a una “pluralidad estereográfica” (1971:3). En una gran “esterofonía”, el texto se ve atravesado por citas, lenguajes culturales, significados anteriores y actuales.

El texto puede leerse sin la necesidad de un autor y se identifica con la metáfora de la red y como “este espacio social que no deja ningún lenguaje al abrigo del exterior, ni a ningún sujeto de la enunciación en situación de juez, de dueño, de confesor, de descifrador...” (Barthes, 1971:6). De lo anterior se deriva que la teoría o el discurso sobre el texto no puede ser, a su vez, sino texto.

Continuando con la idea anterior, en *El placer del texto* (1973) Roland Barthes apuesta por una teoría del texto que, en sentido etimológico, podría denominarse “hifología” (1973:104). Insiste de nuevo en esa idea de texto que no puede romperse ni separarse, sino que se basa en un tejer continuo. En coherencia con la idea de la muerte del autor, el “sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (Barthes, 1973:104).

El palimpsesto

En su conocido libro *Palimpsestos* (1962), Gerard Genette establece que el objeto de la poética es la transtextualidad. Distingue cinco tipos de relaciones intertextuales, de entre las cuales destaca el cuarto tipo, la hipertextualidad, a cuyo estudio dedica la mayor parte de la obra. El resto de las relaciones transtextuales identificadas por Genette son:

1. La intertextualidad: término que toma de Julia Kristeva, tal y como él mismo reconoce, pero al que dota de un sentido diferente. Define la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). Como formas intertextuales, diferencia la cita, el plagio y la alusión.

2. Paratexto: “la relación...que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacio, epílogos...” (Genette, 1989: 11).

3. Metatextualidad: “es la relación-generalmente denominada “comentario” que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo) e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989:13)

4. La architextualidad: “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual...de pura pertenencia taxonómica. (Genette, 1989:13). Por lo general, se refiere a la relación con el título o subtítulo y a la indicación genérica del texto a través de éste.

Como venimos diciendo, el último tipo de relación que identifica Genette es la hipertextualidad: “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989:14). De esta manera, el teórico francés sitúa la utilización consciente de la intertextualidad en la literatura antigua y propone como primer ejemplo de hipertextualidad *La Eneida* como hipertexto de *La Odisea*. El hipertexto es pues, un texto que se deriva de uno anterior y que ha experimentado uno de los siguientes tipos de transformación: transformación simple o imitación.

Genette no concibe estos cinco tipos de transtextualidad como compartimentos estancos, sino que reconoce la existencia constante de relaciones entre ellos.

Frente al problema común de la pérdida material del hipotexto o de su desconocimiento por parte del autor, Genette propone que cualquier hipertexto puede ser leído de forma autónoma, aunque el lector conseguirá una mayor comprensión si conoce el hipotexto. Esta lectura autónoma del hipertexto es posible gracias a la ambigüedad que posee todo hipertexto. “Esta ambigüedad deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo y en su relación con el hipotexto...Por supuesto, esta ambigüedad tiene sus grados” (Genette, 1989:494). Genette polemiza con Riffaterre en relación con esta noción de ambigüedad, ya que para Riffaterre, como veremos a continuación, es siempre necesaria la presencia del hipotexto (o más bien dicho, el lector no puede evitar ser consciente de la existencia de ese otro texto que es el hipotexto).

La metáfora del palimpsesto que usa Genette se vuelve clarificadora. Al igual que el pergamino sobre el que aún podemos observar los restos de un texto anterior, el hipertexto deja ver las marcas de los textos anteriores sobre los que se construye.

La competencia lectora

La concepción de la intertextualidad de Riffaterre presta una gran atención a la capacidad del lector para detectar el juego intertextual. Esta fijación por el lector aparece ya en el título de uno de sus artículos “Compulsory reader response: the intertextual drive”, en el que define el intertexto como: “uno o más textos que el lector debe conocer para comprender una obra literaria en términos de su significado general” (Riffaterre 1990: 56). Como decimos, Riffaterre basa su estudio en teorías de la lectura que afirman que el lector, al leer un intertexto, percibe que hay algo ausente: “que falta en el texto, agujeros que necesitan ser rellenados, referencias a referentes todavía desconocidos, referencias cuya sucesiva aparición planean el contorno del intertexto todavía por descubrir” (Riffaterre, 1990, 57). Una vez activado el intertexto, el lector no tiene más remedio que percibir estas ausencias, no posee ningún margen de actuación para dejar de ser consciente de ellas. Estas características que activan el intertexto en el lector, poseen una naturaleza dual: “pertenecen igualmente al texto y al intertexto, uniendo los dos y señalando en cada uno la presencia de rasgos mutuamente complementarios” (Riffaterre,

1990, 58). Son los denominados conectores combinatorios, que el autor identifica, a modo de ejemplo en un poema del surrealista francés André Breton.

Riffaterre entiende los conceptos de intertextualidad y de intertexto de manera diferente a como lo hace Gentette. Define la intertextualidad como “una modalidad de percepción, el desciframiento del texto por el lector de manera que identifica estructuras a las que el texto debe su cualidad de obra de arte” (Riffaterre, 1980:625), mientras que el intertexto es “el corpus de textos que el lector puede conectar legítimamente con el que tiene ante sí” (Riffaterre, 1980: 626).

En “Intertextuality vs. Hypertextuality” Riffaterre clasifica estos conectores en tres categorías de signos: el vacío (gap), la silepsis y la agramaticalidad.

Los cuadros intertextuales

Para Umberto Eco, el lector colaborativo que experimenta la lectura de la obra abierta se ve abocado a la realización de una serie de inferencias, entre las cuales se encontrarían las intertextuales. Estas inferencias tienen que ver con la selección del significado de las palabras según el contexto; la actualización de un determinado término lingüístico basándose en el contexto circunstancial; la construcción de la potencialidad de los nombres comunes gracias a la propia experiencia del lector; la descodificación retórica; los conocimientos generales del lector sobre el mundo, denominados “cuadros comunes”; su propia ideología, que lo llevará a valorar de diferente manera determinados elementos del relato; inferencias relacionadas con su conocimiento del contexto histórico-social en el que tiene lugar el relato; suposiciones sobre el género al que pertenece la obra; hipótesis relacionadas con la estructura de un mundo posible; la posibilidad de síntesis por parte del lector del relato en el que se adentra; la inferencia del tema del relato gracias a las isotopías; la dotación de una coherencia semántica del relato gracias a la elección de isotopías y la ampliación de los elementos pertinentes del relato y suspensión de aquellos no necesarios para su comprensión o que se dan por supuestos.

El tipo de inferencia que nos interesa es el que está relacionada con la competencia intertextual del lector. Frente a los cuadros comunes que, como hemos visto, guardan

relación con el conocimiento del lector sobre el mundo en general, y forman parte de “la competencia enciclopédica del lector” (Eco, 1993:119); los cuadros intertextuales son “esquemas retóricos o normativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen” (Eco, 1993: 120). Esta competencia intertextual se refiere a todos los sistemas semióticos conocidos por el lector y se divide, a su vez, en diferentes cuadros (Eco, 1993: 117-120): las fábulas prefabricadas, los cuadros-motivo, los cuadros situacionales y los topoi retóricos.

Eco distingue los cuadros intertextuales de los motivos al concebirlos como elementos más amplios, que engloban a los segundos (como hemos podido observar gracias a los ejemplos de la descripción de los diferentes cuadros).

Las presuposiciones

Culler aleja el concepto de intertextualidad del estudio de las fuentes y las influencias (Culler, 2005:113) y entiende que en la noción de intertextualidad se incluyen también prácticas discursivas anónimas y códigos culturales cuyo origen puede haberse perdido. Dialoga con las propuestas de intertextualidad que ofrecen otros teóricos como Kristeva, Barthes, Riffaterre, Jenny y Harold Bloom para acabar argumentando otro posible acercamiento a la intertextualidad a través de la idea de “presuposición”. Así pues, el lector intentaría inferir las convenciones, por ejemplo, de un determinado género, haciendo uso de estas presuposiciones.

Jonathan Culler desarrolla su concepto de intertextualidad basándose en los dos tipos de presuposiciones que el lector puede hacer cuando se enfrenta a un texto: las presuposiciones lógicas y las pragmáticas. Las presuposiciones lógicas llevan a un tipo de intertextualidad que “relaciona las frases del texto con un conjunto de frases que se presuponen” (Culler, 2005: 124). Las presuposiciones literarias revelan las convenciones y los tópicos que conforman un espacio intertextual.

Intertextualidad y posmodernidad

Son varios los críticos que han centrado su atención en la relación entre posmodernidad e intertextualidad, especialmente en el ámbito norteamericano, donde la literatura contemporánea o el ideal de novela se asimila a un texto rico en juegos intertextuales (Pfister, Calinescu, Ihab Hassan Fiedler, Graff, Federman, Broich). En este contexto no sorprende que parte de la crítica haya querido analizar la intertextualidad en términos posmodernos.

Es el caso de Manfred Pfister, quien considera que la corriente literaria dominante, basada en el reciclaje de materiales anteriores, provenientes tanto de la alta cultura como de la cultura de masas, que ya no se constituye como reflejo de la naturaleza sino como juego de espejos, se desarrolla con el apoyo de las diferentes teorizaciones sobre la intertextualidad (Manfred, 1991:4). A esto hay que unirle, según Manfred, el hecho de que algunos de los escritores contemporáneos de mayor éxito pertenezcan al mundo universitario norteamericano, como John Barth o Raymond Federman.

El crítico literario Matei Calinescu apunta a la noción de texto, y especialmente a las imágenes de la literatura como texto y del mundo como texto, como el contexto teórico en el que se desarrolla la reescritura posmoderna. Engloba dentro de la categoría de reescritura los siguientes fenómenos (Calinescu, 1997: 243): la imitación, la parodia, el cabaré, la transposición, el pastiche, la adaptación, la traducción, la descripción, el resumen y la cita. La reescritura posmoderna, frente a la reescritura de épocas anteriores, vendría representada por el gusto por el juego, la ironía y las referencias textuales secretas o escondidas.

Ulrich Broich (1997) coincide en señalar las diferencias de la literatura posmoderna frente a la literatura moderna: la literatura ya no imita a la naturaleza sino a la propia literatura, lo que convierte a los textos en altamente autorreferenciales e intertextuales, fragmentarios y sincréticos. Sin embargo, disiente de la afirmación de Pfister de que la intertextualidad posmoderna se caracterice, frente a la moderna, por la mezcla de alta cultura y cultura popular (Broich, 1997:254), argumento que apoya tomando como ejemplo un poema de T.S. Eliot que cuenta con referencias tanto a la Divina comedia como a canciones infantiles populares.

En este sentido surge la búsqueda por las características definitorias de una intertextualidad posmoderna frente a la intertextualidad de otras épocas y, especialmente, frente a la intertextualidad moderna.

Broich marca las diferencias entre la intertextualidad en la denominada Augustan Age, a las primeras décadas del siglo XVIII y la intertextualidad posmoderna contemporánea. Toma como ejemplo un texto de Pope y otro de Fielding (Broich, 1997:253) de alto contenido intertextual para mostrar cómo la intertextualidad en estos autores se ve justificada por la necesidad de imitación de la naturaleza; entendiéndose que aquí la intertextualidad cumple una función constructiva. Sin embargo, la intertextualidad posmoderna ejercería principalmente una función deconstructiva, ya sea con respecto a convenciones de género o para denunciar el carácter logocéntrico o patriarcal de un texto y, especialmente, con una intención puramente lúdica. Otra función de la intertextualidad en los textos contemporáneos sería la de imitar otros mundos textuales, lo que permite a los personajes de las obras incluso pasar de un mundo textual a otro.

Matei Calinescu hace suya la afirmación de John Barth de que la complejidad (y dentro de ésta, la complejidad intertextual), de las obras de la modernidad tardía es mayor que en las obras posmodernas. Así, la posmodernidad generaría obras plagadas de citas, alusiones, referencias y juegos varios, pero de más fácil accesibilidad para el lector. Ejemplifica esta idea haciendo referencia a los best-sellers *El nombre de la rosa* de Umberto Eco y *El perfume de Patrick Suskind* (Calinescu, 1997: 247). Sin embargo, rechaza la idea de que la reescritura oblicua venga a aparecer como una característica específica de la posmodernidad. Entiende que este efecto es producido por la preferencia de la crítica posmoderna hacia este tipo de reescrituras.

La digresión

“My Life is a continued Digression, from my Cradle to my Grave”

(The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, Laurence Sterne)

Errabundia

Comenzaremos nuestra incursión en el concepto de digresión (y su utilidad para nuestro estudio), presentando la idea amplia que sobre este concepto propone Alexis Grochmann (2012). Grochmann entiende (y es algo que analizaremos con detalle más adelante), que la digresión permite crear en la novela que mezcla géneros propios de la ficción y géneros propios del discurso de lo real una “evidencia de lo real” (Grochmann, 2012:24).

Si bien relacionados entre sí y sin una delimitación clara, plantea la posibilidad de establecer cuatro categorías distintas de digresión-errabundia. En primer lugar, se refiere a una errabundia genérica (Grochmann, 2012:25), que vendría a destacar la artificialidad de los géneros literarios. Alude aquí a obras en las que se produce una mezcla genérica que, por un lado, tiene en cuenta la autobiografía más o menos explícita y, por otro, un género que puede ser ficcional o no (desde el cuento hasta la crónica o el ensayo). Destaca especialmente el hecho de que esta literatura “parece ser mucho más natural y reflejar de manera más fidedigna que una escritura no digresiva y disciplinada nuestra percepción de lo real” (Grochmann, 2012:27). Nos topamos aquí con un hecho de gran interés para nosotros, desde el momento en el que entendemos que la literatura fragmentaria, digresiva o híbrida crea un “efecto de lo real” para el lector al actual como la novela realista prototípica del siglo XIX podría tener para el lector medio de la época. La vivencia en la sociedad del simulacro, del holograma, que hemos tratado en nuestra introducción, genera de manera necesaria una literatura que para pasar por real tiene que ceñirse a nuevos códigos. Ejemplificaremos esta cuestión en nuestro análisis del corpus escogido.

En segundo lugar, distingue la llamada “errabunda argumental” (Grochmann, 2012: 29), que caracteriza a las obras que no poseen una trama o en las que apenas se advierte un fino hilo argumental. Dentro de esta categoría diferencia a las obras que realmente carecen de trama (*Negra espalda del tiempo* de Javier Marías o *Dietario voluble* de

Enrique Vila-Matas) de aquellas otras en las abundando las digresiones argumentales, no deja de existir un asunto claro que guía la escritura (*Soldados de Salamina* de Javier Cercas). Ambos tipos de obras, la novela totalmente digresiva y la novela moderadamente digresiva tienen en común la similitud un autor y un narrador que tiende a indagar en su memoria sobre hechos pasados. Queremos añadir aquí que esta digresión argumental o novela prototipo de la “epistemología de lo no sistemático”, como lo llama Grochmann, vendría a crear también un efecto de lo real en la novela, especialmente desde el momento en el que la trama tradicional enclaustrada causa-efecto puede parecer (sin necesidad de serlo) más artificiosa a los ojos de un lector que empieza a ver cómo la causalidad no rige la totalidad de su existencial. Grochmann llega a denominar a estas obras “verdaderamente” digresivas “falsas novelas”. Recuerda esta idea a la de Julián Marías, quien utiliza el término “mala novela” para referirse a aquellas obras de ficción que incluyen un componente real (generalmente tomado del género ensayístico) que la aleja de la ficción tradicional. En cualquier caso, observamos como la crítica busca una adjetivación para singularizar a este tipo de obra al que nos venimos refiriendo.

Por último, reconoce la digresión estilística, a la que denomina “estilo desenvuelto” (Grochmann, 2012:35). Así pues, encontraríamos obras de un estilo desenfadado, con recursos retóricos que buscan la dilación y en las que abundan, por una parte, la sintaxis compleja y por otra las estrategias de repetición, cuya finalidad sería otorgar una cierta coherencia y unidad al relato. Son obras que tienden a la frase sentenciosa y al aforismo ya que “la narración refleja así el movimiento de lo concreto a lo abstracto de una mente que parece ir descubriendo o inventando verdades según avanza, que piensa conforme escribe” (Grochmann, 2012:36), elemento que nosotros relacionamos con la estrategia discursiva que hemos llamado “escritura a la vista”.

Más allá del asunto

Otra teoría sobre la digresión que tendremos muy presente en esta tesis es la que plantea Pierre Bayard en su libro *Le horas sujet. Proust et la digressión* (1996) en el que, tomando como ejemplo la obra del insigne escritor francés recorre los elementos

tradicionalmente asociados a la digresión, lleva a cabo una deconstrucción de su concepción tradicional. Bayard define la digresión como “El intervalo entre el reencuentro de la diferencia y su reducción”. (Bayard, 1996: 139). Como se puede deducir de esta definición, Bayard pone el foco de interés sobre el lector de la obra y entiende la digresión como un proceso subjetivo, que cambia de lector a lector y que no puede interpretarse sino como contextual. Partiendo de esta base, la parte digresiva de un texto dado se vuelve esencialmente indistinguible: aparece como un elemento móvil sujeto a la lectura de cada lector y de cada momento histórico.

Loiterature

Un concepto muy cercano al de digresión pero que no se corresponde enteramente con él es el de “loiterature” que propone Ross Chambers en un libro así titulado (1999). Para Chambers el *Tristram Shandy* de Sterne (1759) representa la primera forma moderna de “loiterature”, encontrando sus antecedentes en Rabelais, Cervantes o Montaigne.

Entendemos la “loiterature” como un paso más allá de la digresión o, si se prefiere, un tipo de digresión que no tiene sólo que ver con la desviación temática o argumental, tal y como se viene concibiendo la digresión de manera tradicional. Chambers (1999) insiste en considerar la “loiterature” como una digresión que posee (ya sea de manera intencional o involuntaria), un claro componente subversivo. Hablamos de una literatura que, gracias a su carácter asistemático, a su atención a lo trivial, a lo cotidiano, a aquellos elementos sin importancia, vendría a rebelarse contra la disciplina del argumento, la clasificación del género literario y toda una serie de elementos literarios que trasciende lo meramente literario para llegar a lo social.

Esta atención a lo trivial produce, tal y como señala Chambers (1999) varios efectos. Por un lado, nos encontraríamos con el cuestionamiento del tiempo, ya que el narrador de este tipo de textos tiende a la escritura de su pensamiento en el presente, un presente que prolonga como si fuera la única posibilidad temporal, en un intento de aplazar un futuro que no acaba de llegar pero que no deja de existir cuando el lector posa sus ojos sobre la siguiente línea.

Además, y esta es una idea repetida en la teoría crítica sobre la digresión, la “loiterature” se recrea en el deseo del lector de saber más sobre lo relatado por el narrador, a la vez que procura el placer por conocer el final. Vive pues, de ambos disfrutes, que suceden para el lector a un mismo tiempo y que no deja de poner sobre la mesa el asunto de los principios y los finales, de su función, su diversidad, y la posibilidad de la existencia (lo veremos después, cuando analicemos *La novela luminosa* de Mario Levrero) de varios principios y de varios finales en una misma obra.

Otro efecto de esta atención a lo pequeño y de la digresión constante, consiste en recordar al lector que la historia que lee es sólo una entre muchas posibles, que el género en el que se inscribe es uno en concreto, pero podría ser otro. Chambers ve en la digresión, pues, la puesta en evidencia de que otras realidades son posibles y dependen sólo de los caminos que haya decidido tomar el escritor.

También se consigue aquí poner el foco de atención sobre lo secundario, idea que contribuye a esta subversión de lo cotidiano frente a lo importante. Este deleite por lo trivial señala Chambers, que no deja de ser sino una pérdida de tiempo en términos de productividad se relaciona íntimamente con el ocio. Pero no con el concepto de ocio burgués que nace de la Revolución Industrial, ocio frente a trabajo, sino con el “no hacer nada” más propio del vagabundo, del parásito, del pícaro. Sólo uno de estos personajes podría ser digno representante de la “loiterature” como crítica a una sociedad basada en el trabajo. Y es que esta crítica tiene que ver también con la conciencia del fracaso propio y de la libertad que éste fracaso conlleva.

Son estas las características que reúnen lo que Chambers ha denominado “the etcétera principle”: “mientras que el contexto es una condición de todo discurso, ningún contexto es nunca todo el contexto: por consiguiente, no hay mensaje que no admita que haya un segundo mensaje y, de hecho, por la aplicación continua de la regla, un tercero, un cuarto y un quinto, hasta el infinito “(Chambers, 1999:86)

Si bien, como podemos observar, Chambers introduce esta idea de la crítica social y la digresión como un elemento en cierto sentido subversivo, no deja de entenderla como un elemento secundario, adicional, a lo que sería la trama (por mucho que intente rebelarse contra ella). Difiere así de la idea planteada por Bayard que acabamos de analizar brevemente.

Relación entre la novela y otros géneros

La relación entre la novela y otros géneros

La biografía: definición y desarrollo

Tal y como indica François Dosse, el término biografía no se introdujo en el diccionario francés hasta finales del siglo XVII, por lo que su empleo en la crítica y la historia literaria, tal y como lo entendemos hoy, en sentido moderno, es relativamente reciente.

De entre los historiadores, periodistas y estudiosos de la literatura que se han ocupado del análisis de la biografía como género (no tantos como los dedicados al estudio de la autobiografía), muchos son los que han querido establecer una taxonomía que les permitiera esclarecer las diferentes etapas y los diferentes modos que ha experimentado la práctica de la escritura biográfica.

Así, si para Dosse (2007) existe una edad heroica de la biografía, una edad modal y una edad hermenéutica que pueden convivir entre sí de manera complementaria; el historiador francés y catedrático de la Sorbone Marc Fumaroli (2001) prefiere la distinción entre una biografía que abarca de la Antigüedad al siglo XVII y una biografía propiamente dicha, que comenzaría en el siglo XVII y que sería producto de la modernidad. Por su parte, Daniel Madelénat (1981) diferencia entre una biografía clásica, que abarcaría desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII; una biografía romántica, que llegaría hasta principios del siglo XX y una biografía moderna que no comienza a practicarse hasta el siglo XXI y que posee ya una clara influencia del pensamiento posestructuralista.

Nosotros nos centraremos aquí en el subgénero que resulta de interés para nuestra investigación, esto es, la biografía de literatos, que experimenta un auge sin igual en la Francia del siglo XIX. En este sentido, no podemos dejar de aludir al método de Sainte-Beuve y al determinismo de Taine como fuentes de la pasión biográfica que recorrió la Europa del momento a la hora de estudiar la literatura, especialmente la literatura nacional. Así, en el prefacio a la primera edición de los *Ensayos de crítica y de historia*

de Taine podemos leer: "...si se descompone para analizarlo un personaje, una literatura, un siglo, una civilización o un grupo natural cualquiera de acontecimientos humanos se verá que todas sus partes dependen unas de otras, lo mismo que los órganos de una planta o un animal" (Taine, 1921: 1). Este determinismo positivista llega también al estudio de la literatura y al arte en sus *Historie de la littérature anglaise y Philosophie de l'art*. Su influencia como modelo para la llamada corriente naturalista en literatura resulta evidente.

El método crítico de Sainte Beuve que, como es bien conocido, recibió una dura oposición por parte Marcel Proust, une la vida y la obra del autor en un todo inseparable que el especialista en Proust Antoine Compagnon (1983) no ha dudado en calificar de "viobra". De esta manera, la vida del autor se convierte en la clave interpretativa de la obra. Es en ella donde el crítico debe rastrear para encontrar el sentido y la explicación que el texto sólo parece sugerir. Y dentro de las peripecias vitales del autor, es su psicología, gestada para Saint-Beuve en la infancia y fruto esencial de la relación con sus padres, la que permite acceder a la obra literaria. Así, dice Sainte-Beuve: "Ya no tengo más que un placer, analizo, herborizo, soy un naturalista de las mentes" (Sainte-Beuve, Cahier Brun:25 en *El arte de la biografía*, Dosse, 2007:56). Como explica François Dosse, el autor se presenta como centro causal de la obra y no hace sino cumplir con un destino que ya le impuesto desde su nacimiento: la culminación de la obra literaria extraordinaria. Su vida aparece como la resolución heroica a los acontecimientos que pudieron haberle impedido la escritura de la obra maestra pero que, en última instancia y gracias a la personalidad del escritor, no lo hicieron.

Pronto este tipo de estudio de la literatura, contra el que también se manifestaron los formalistas rusos, se propuso como la forma pedagógica por excelencia para el estudio de la literatura nacional. De esta manera, ha sido común hasta hace muy poco tiempo que en las aulas de los institutos de muchos países europeos (en algunos, aún lo sigue siendo), que los estudiantes tuvieran que memorizar los aspectos biográficos trascendentales y los rasgos de la personalidad más sobresalientes de los autores principales del país.

Es precisamente contra este tipo de crítica biografía contra la que se levanta el escritor sudafricano John Maxwell Coetzee en su novela *Summertime*. En ella, tras la muerte del propio Coetzee un biógrafo reconstruye los pasos más importantes de una etapa de su vida entrevistando a algunas de las personas más cercanas al autor. Pero nos ocuparemos de esta cuestión más adelante. De hecho, para comprender esta obra, necesitamos seguir

indagando en la relación que el género de la biografía y el género de la novela han venido manteniendo y, sobre todo, mantienen, en los últimos años.

La biografía novelada o bioficción

Si rastreamos en la historia reciente de la literatura podemos advertir cómo en los siglos XVIII y XIX encontramos narraciones que en un primer momento fueron llamadas novelas biográficas y de las que hoy en día se habla con el término “bioficción”.

Michael Benton (2015) señala al Dr. Johnson y a James Boswell como los padres de la biografía literaria. Las obras fundamentales del Dr. Johnson en las que ya podríamos observar claros signos de hibridez ficcional y biográfica, son: “An Account of the Life of Mr. Richard Savage, Son of the Earl Riviers” (1744) y “Lives of English Poets” (1779-1781). Siempre según Benton, el método del Dr. Johnson para la construcción de estas obras consistía en acumular la mayor cantidad de información posible sobre el sujeto en cuestión, ordenarla e interpretarla, otorgándole una determinada importancia a cada uno de los pasajes que redactaba (Benton, 2015:32). Por su parte, Boswell tenía una visión diferente de la biografía literaria, lo que le llevaba a dejar que el sujeto biografiado se expresase sin ningún tipo de interrupción, lo que le llevaba a crear ingentes obras de múltiples páginas. Por otro lado, también resultaría fundamental para comprender la situación actual de biografía literaria la aportación, ya en el siglo XX, de la Virginia Woolf de *Una habitación propia*, ya que en esta se plantean toda una serie de elementos capitales que atravesarán las bioficciones de los años posteriores, como así veremos en esta tesis, tales como la cuestión de la verdad en la ficción o la relación entre la ficción y la no ficción en una misma narración. (Benton, 2015: 34)

Llegados a este punto se nos hace imprescindible comprender el surgimiento de la novela biográfica. Michael Lackey reconoce al Dr. Johnson como uno de los padres de la novela biográfica y sitúa su nacimiento en el siglo XIX. Dos serían las razones fundamentales (Lackey, 2022: 10-24) que llevan a la aparición de este tipo de novela precisamente en estos años. Por un lado, nos encontramos con una fuerte reacción frente a la novela histórica, tan de moda en ese momento. La novela histórica de los siglos XVIII y sobre

todo del XIX, perseguía un conocimiento objetivo de los hechos en clara consonancia con el positivismo imperante. Frente a ello, la novela biográfica proponía la aparición de la subjetividad en un texto que también hacía referencia al pasado, aunque por lo general, al pasado más reciente del biografiado. El determinismo que solía guiar a la novela histórica es ahora sustituido por un relato en el que la causa-efecto no siempre tienen lugar y en el que, en cualquier caso, los sentimientos y pensamientos del autor ocupan un espacio central.

Por otro lado, Lackey atiende a la concepción que sobre la realización del retrato comenzará a poseer el pintor en el siglo XIX. Si entendemos que el retrato es a la pintura lo que la biografía a la narración, podremos vislumbrar cómo la propia conciencia del pintor de estar haciendo arte al pintar un retrato, de estar, de alguna manera, interpretando con sus pinceles un sujeto biográfico, afecta de forma inevitable al surgimiento, proliferación y aceptación de la novela biográfica.

Entre las novelas sobre personajes reales que podemos encontrar en el siglo XIX destacan *Rob Roy* de Walter Scott (1917) o *Prince of Lucca* de Mary Shelley (1823). En este sentido, debemos señalar un punto clave: el auge de las novelas biográficas o, si se prefiere, de las bioficciones, no hizo sino favorecer la proliferación de textos en los que se mezclaban biografía, ficción, y textos más o menos documentales, como entradas de diarios, cartas escritas o recibidas por el biografiado, lo que sin duda vino a contribuir a borrar la frontera entre ficción y factualidad. (Benton, 2015:55).

El propio Benton (2015) ha creado un neologismo “biomythography” que puede ayudarnos a entender la escritura y la recepción de las novelas biográficas. Muchos de los literatos que son biografiados se han convertido, por diversas circunstancias, en auténticos mitos de la literatura. Benton señala a Shakespeare como el autor mítico por excelencia, seguido de las hermanas Brontë y Sylvia Plath. Para nosotros no sería difícil añadir el caso del autor granadino Federico García Lorca o del propio J.M. Coetzee, presente también en esta tesis doctoral. Todos son autores cuyos libros han pasado al canon literario y que acumulan una gran cantidad de bibliografía no sólo crítica, sino biográfica, a sus espaldas.

Resumimos brevemente los rasgos que dan lugar a la “biomythography” y cómo este concepto resalta elementos fundamentales que apenas quedan apuntados (o que son

simplemente ignorados) en los estudios denominados como “life-writing” (Benton, 2015: 220). Hemos querido resumir en 5 los 10 puntos propuestos por Benton.

-Desde la “biomitografía” se hace hincapié en la mutabilidad cultural que lleva a que un autor pueda ser considerado un mito literario en un determinado momento y pasar a ocupar otro lugar menos valorado en el canon según la situación histórica de cada sociedad concreta.

-Además, disuelve la distinción entre “actual life” y “posthumos life” desde el momento en el que la existencia o no del biografiado en el momento de su biografía novelada supone sólo una posible interpretación de las muchas variantes dependientes del contexto sociohistórico.

-Tal y como se deriva de lo anterior, pone el foco de atención en que ninguna biografía será la “biografía definitiva”, ya que a pesar del deseo humano de certeza sobre la interpretación de la vida y la obra de un literato concreto ésta vuelve a depender sin remedio del contexto sociohistórico.

-Tiene en cuenta de manera interordinada los conceptos de hecho, ficción y mito, de tal manera que se asume desde el primer momento que la biografía novelada no tiene por qué contar una verdad.

-Como es fácil suponer, este concepto de la “biomitografía” guarda una estrecha relación con el deseo humano del mito que explica todo aquello que no nos es comprensible. Así, Virginia Woolf o Shakespeare pueden convertirse fácilmente en mitos para los lectores de sus biografías.

Más allá de la posible operatividad del concepto que hemos traducido como “biomitografía”, queremos hacer hincapié en estas características que ahondan en la literatura y, por tanto, en la biografía y la novela como un producto surgido en un lugar determinado y en un momento determinado.

Precisamente Michael Lackey polemiza con el reconocido crítico David Lodge, a raíz de la ahistoricidad o carácter inherentemente posmoderno de la bioficción. David Lodge es autor de dos bioficciones o biografías noveladas: *Author, Author* (2004), donde dramatiza la vida del escritor Henry James y *A Man of Parts* (2012), donde ficcionaliza la vida de H.G. Wells. Lodge plantea que la bioficción no puede ser, no ya comprendida, sino si quiera concebida sin los cambios que la llamada posmodernidad ha producido no sólo en

nuestra manera de percibir el mundo sino, por supuesto, en la literatura. De ahí, como apunta Lackey, que las referencias que hace a la bioficción en sus ensayos sean obras relativamente recientes de autores como J.M. Coetzee, Malcom Bradbury, Edmund White, Penelope Fitzgerald y Julian Barnes. De hecho, Lodge, caracteriza la bioficción como “un signo de decadencia y cansancio en la escritura contemporánea” (Lodge, 2004:9-10).

Michael Lackey considera que la bioficción no puede ser producto de la posmodernidad desde el momento, entre otras cuestiones, en que se están produciendo bioficciones en el siglo XIX. Lo que, para Lackey (2022:16) distingue la bioficción actual de la del siglo XIX es que el autor “reconoce abiertamente las fuentes de sus construcciones ficticias”. Además, en lugar de entender la bioficción como un signo de decadencia, lo entiende como un signo de empoderamiento literario que muestra la capacidad de la narración de “mejorar, promover y hacer avanzar la agencia humana”.

Este debate, que nos recuerda rápidamente al debate sobre el nacimiento y desarrollo de la autoficción, así como a su carácter o no inherente a la posmodernidad o al Nouveau Roman, tendrá que ser analizado en las páginas posteriores de este trabajo.

Novela y diario

El diario. Clasificación y definición

El diario es uno de los géneros de “no ficción” más controvertidos que pueden hibridar con la novela, sobre todo desde el momento en el que el origen de su escritura no estaba destinado a su publicación. Hoy mismo podemos encontrar numerosos “escribientes” de diarios que nunca verán la luz. Por ello, una de las primeras claves al sumergirnos en el mundo del diario es establecer una división clara entre el diario íntimo y el diario destinado a su publicación. Más allá de esta evidencia, debemos distinguir una segunda clasificación dentro de los diarios publicados, según atiendan a los sentimientos,

pensamientos y subjetividad del diarista; bien se centren (sin abandonar el yo que lo escribe), en los acontecimientos públicos de la época.

Para ello, nos apoyamos en Georges Gusdorf, quien establece una primera diferencia entre lo que denomina “jornal intime” y “journal externe”. El primero sería aquel que se centra en la subjetividad del diarista, mientras que el segundo comprendería junto a los pensamientos íntimos la actualidad política y social del momento. Para Gusdorf este tipo de diario reúne las ventajas de las memorias y del ensayo “ya que puede tratar en su fecha de todas las cuestiones de actualidad personal” (Gusdorf, 1948:57). Considera que, a pesar de la imposibilidad de la sinceridad total en el diario y de existencia de una multiplicidad del yo íntimo, es la forma de escritura del yo que mejor acerca al escritor al conocimiento de sí mismo.

Gracias a Hans Rudolf Picard podemos establecer varias etapas fundamentales para la inclusión del diario en el circuito literario (Picard, 1981: 117). Picard considera la publicación del diario de Lord Byron, en 1840 como uno de los primeros diarios privados publicados. Sin embargo, el primer diario que ve la luz y pertenece a un personaje que no es famoso por sus obras literarias será el de Maine de Biran. Es entonces cuando, para Picard, el diario se convierte en género literario autónomo. El otro momento clave será la publicación de diarios escritos con la intención de su salida a la luz pública, momento para Picard coincide con la primera edición de los diarios de Amiel en 1890. Para este autor, esto conlleva la pérdida del carácter de “auténtico documento” (Picard, 1981:118), pues considera que sólo en el ámbito de lo íntimo conserva el diario su condición esencial de anti-literatura. Por otra parte, la primera mitad del siglo XX, con la publicación de diarios de viajes y de personajes famosos como Byron, Constant o Vigny, supondrá otro momento fundamental en la proliferación de la publicación de diarios.

Lejos de esta postura del diario privado como anti-literatura se encuentra Manuel Hierro, quien recurre a la hermenéutica de Gadamer para señalar que todos tenemos acceso a lo escrito y podemos convertirnos en lectores del texto. El propio diarista es un lector de su texto que puede ahora dialogar consigo mismo. (Hierro, 1999: 104-105). De esta manera, se refuerza la idea de que el diario privado forma parte del circuito de la comunicación.

Hierro propone la siguiente definición de diario íntimo: “aquella narración en prosa de un sujeto real que por mediación del lenguaje se construye en el texto, al tomar su propia

existencia cotidiana como sustancia y espacio de la escritura, permitiéndole interrogarse sobre sí mismo y por el que puede acceder al conocimiento de sí...” (Hiero, 1999:114).

La principal diferencia de la autobiografía con respecto al diario íntimo es clara si recordamos la definición de autobiografía sugerida por Lejeune. La autobiografía es un relato retrospectivo y el diario exige la escritura fragmentada del momento casi presente (Lejeune, 1971:26). El diario íntimo, que no podríamos entender sin la función de la fecha y, sobre todo, del calendario, es definido por Lejeune de la siguiente manera: “un diario es una serie de trazos fechados” (Lejeune, 2005:80). Lo distintivo del diario frente a otros textos sería la imposibilidad de una coincidencia en la interpretación por parte de su autor y de cualquier otro lector. (Lejeune, 2005:83). El diarista, por tanto, de manera en principio privada, transita a la vez por las hojas del diario y por las hojas del calendario de manera espontánea, sin posibilidad de corrección de lo escrito con anterioridad.

Para Sébastien Hubier, (Hubier, 2003:39) el diario permite además que, con su lectura, que el autor se vea a sí mismo con los ojos de otro. Frente a la reconstrucción memorística que exige la autobiografía y que lleva al olvido y la distorsión el diario, ganaría en detalle al relatar lo vivido.

El diario y novela. Orígenes, definición, estatuto genérico y dificultades interpretativas

Si nos interesamos por el surgimiento de la novela diario como un género sólido, tendremos que hacer referencia, primero, a la decadencia que la novela epistolar empieza a experimentar en el siglo XVII. A pesar de ello, podemos encontrar grandes novelas epistolares en este siglo, como *Les Liason dangereuses* (1782) de *Pierre Choderlos de Laclos* o la española *Cornelia Bororquia* (finales del siglo XVIII).

El profesor Luis Beltrán apunta a dos elementos clave que llevan a la caída de la novela epistolar en favor de la novela diario. Por una parte, hallamos “la pérdida de sentido de la epistolaridad en un mundo que la percibe como un rasgo en exceso convencional y anticuado” (Beltrán, 2011:11). Por otra parte “la legitimación social del diario como género del discurso público viene dada por su capacidad de registrar los cambios sociales,

ya sea geográficos o estamentales, pero la legitimación novelística del diario no tiene ese perfil social, sino un perfil introspectivo” (Beltrán, 2011:11).

Son estas dos ideas las que nos permiten comprender el especial caso de *Las penas del joven Werther* (1774) de Goethe. Como es sabido, nos encontramos ante una obra que prefiere la forma epistolar. El joven Werther le escribe a su amigo Guillermo reflexionando sobre su enamoramiento imposible. Pero como bien indica el profesor Beltrán (2011), el destinatario de Werther apenas responde a sus cartas, se convierte en una excusa para relatar los pensamientos que afligen a Werther y finalmente se va difuminando de la novela. Además, Field (1989) añade la cuestión fundamental del auge que el movimiento romántico empieza a experimentar en esta época, especialmente en Francia y Gran Bretaña. No nos sorprende, pues, que Goethe, Herder o Novalis escribieran diarios. De esta forma, hallamos ya novelas diario en el siglo XIX como *The Diary of a Woman* (1887) de Octave Feuillet o *The Diary of a Chambermaid* (1900) de Mirabeau.

De esta manera, la novela diaria empieza a concebir que no es necesaria la presencia de otro destinatario al modo de la novela epistolar. El proceso de introspección puede realizarse por parte del personaje sin necesidad de otro que reciba sus reflexiones. Esta situación culminará en la novela del siglo XX, “novela que ya no precisa justificación alguna de ausencia de interlocutor” (Beltrán: 2011: 11). En este sentido, y siguiendo siempre a Beltrán, *La náusea* (1938) de Jean-Paul-Sartre es una de las grandes novelas escritas en el siglo XX en forma de diario, en el que la forma diaria va más allá de la acumulación de fechas y busca un cierto propósito didáctico.

La ansiada definición de la novela diario puede ser aportada por el crítico Trever Field: “Por tanto, definiríamos la novela de diario como una ficción escrita predominantemente en forma de diario; bien, en una definición más difícil de manejar, pero al menos más amplia, como una ficción en la cual una parte dominante soporta el registro continuo de eventos pasados y presentes, tal y como marca el personaje protagonista” (Field, 1989: 16)

De esta definición se derivan cuatro problemas importantes para el crítico lector de novela diario y que Field se apremia en señalar (Field, 1989:17): por un lado, nos encontramos con el problema del pasado y el presente ficcionales, lo que representa, de hecho, una de las mayores dificultades a tener en cuenta; por otra parte, no podemos obviar los

problemas que surgen de la unión entre hecho y ficción en las narraciones en primera persona. Pero además, el crítico tendrá que enfrentarse al hecho evidente de la verosimilitud en cuestión, debe respetarse la posibilidad de que un personaje dado haya escrito el diario. Por último, “el mero hecho de que el texto sea una supuesta reproducción de una forma particular de escritura significa que se utilizarán ciertos recursos miméticos” (Field, 1989: 53) Estos cuatro elementos, que nos parecen clave a la hora de analizar la novela diario, serán desarrolladas con más detalle a lo largo de varios de los capítulos de esta tesis.

Por lo que se refiere al llamado “diario ficticio”, entendemos con Sébastien Hubier que este texto consiste la recreación ficcional de un diario íntimo. Como señala Hubier, el diario ficticio puede desempeñar diversas funciones en la novela, como glosarla, prolongarla, informar al lector de novedades... (Hubier, 2003:101). Aunque consideramos que su función fundamental es la mostrar la verdad interior del personaje de una forma que el lector relaciona claramente con la sinceridad. Hubier señala algunas novelas construidas como diarios: *Les cahiers d' André Walter* (1952) de André Gide, *Journal d'une femme de chambre* (1900) de Octave Mirabeau, y *Un beau ténébreux* (1989) de Julien Gracq.

En cuanto al estatuto genérico de la novela diario, Beltrán no entiende la novela diaria como un subgénero, sino como una aportación (la del diario) a la novela. De esta manera, el diario aporta “sus formas compositivas en un eslabón que conecta la colección epistolar con otras formas futuras, quizá más imprecisas y fragmentarias... El motor de esta evolución es la pulsión de la novela para absorber y ofrecer nuevas formas de reflexión y nuevos contenidos” (Beltrán, 2015: 43. La famosa fagocitación de la novela hacia otros géneros del discurso hace acto de presencia en esta manera de entender la hibridación entre la novela y el diario. A esto hay que añadir que el diario supone una narración propia de la búsqueda del yo, tan presente en la novela de los últimos años. Por lo que no es de extrañar que exista una proliferación novelas diario en las que el yo autor, narrador y personaje cumpla un papel relevante.

Otra de las cuestiones que no podemos perder de vista, esa vez apuntada por Field (1989) es la rápida capacidad que la novela diaria posee para ironizar sobre los elementos que la constituyen y sobre sí misma. Field identifica este hecho con *The Diary of Nobody*, escrito como una suerte de novela gráfica por los hermanos George y Weedom Grossmith y publicado finalmente como libro en 1892. Esta obra va más allá del simple juego

paratextual al que se habían atrevido otros libros para señalar referencias constantes sobre el proceso de escritura, los saltos sin registros del día y las manchas de tinta. *The Diary of Nobody* representa el primer trabajo con un gran sentido del humor, humor que después explotarán parodias como *The Journal of Edwin Underhill* (1981) de Peter Tonkin o *El diario de Salavin* (1927) de Georges Duhamel” (Field, 52:1988).

Sin embargo, muchas de las cuestiones que Field considera simplemente irónicas en la novela diario, pueden ser entendidas como una forma de subversión frente al diario tradicional, de reflexión sobre el propio proceso de escritura o de autorreflexión sobre ese yo que escribe a diario; todo ello incluso sin desproveerlas de un ápice de ironía.

En este sentido, tendremos la oportunidad de analizar en detalle estas y otras cuestiones relativas al a la novela diario a través del análisis de *La novela luminosa de Mario Levrero*, propuesta como parte del corpus de esta tesis doctoral y cuyo examen creemos que arrojará algunas luces a las preguntas planteadas anteriormente.

Novela y ensayo

El origen del ensayo moderno. Los *Essais* de Montaigne

No podemos introducirnos en la relación actual que sostienen la novela y el ensayo como género sin hacer alusión, por breve que esta sea, al inicio del ensayo en su sentido moderno.

En este sentido, compartimos con Aullón de Haro la idea de que el ensayo es un género de origen moderno que no se puede comprender sin el surgimiento de una mentalidad moderna que tendrá su reflejo en ámbitos tanto económicos como culturales. Dos son para Aullón de Haro los motivos principales que permiten el nacimiento del ensayo (Aullón de Haro, 2005:16): el proyecto de libertad individual que propone la filosofía kantiana y la caída de la poética clasicista, específicamente el concepto de finalidad artística. “El discurso del ensayo, y subsiguientemente la entidad constitutiva del género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de libre

discurso reflexivo” (Aullón de Haro, 2005:16). Cualquier tema es ahora susceptible de ser reflexionado y juzgado con libertad.

Tampoco podemos referirnos al género ensayístico sin aludir al considerado como iniciador del género, Michael de Montaigne, quien escribe sus *Essais* entre 1533 y 1592, fecha de su muerte. Tras el fallecimiento de su amigo La Boétie, Montaigne decide escribir esta obra en la que busca el conocimiento de sí mismo en un intento por comprender el mundo y comprender a los otros. Como explica Jesús Navarro en su tesis doctoral sobre el yo de Montaigne, el filósofo francés destina su obra al amigo verdadero, y es en esta relación de amistad donde se garantiza la sinceridad de la revelación verdadera del yo (Navarro, 2002: 326). Recordemos que para San Agustín el hecho de que la divinidad fuera la destinataria de su relato legitimaba la verdad en él. Así, el crítico Starobinski apunta después la idea clave de cómo el prójimo convertido en lector de la autobiografía asegura la sinceridad de lo escrito. Para Montaigne, como vemos, no vale cualquier relación con el prójimo, sino que sólo la amistad, como la relación más íntima posible, será la que respalde la realidad de sus pensamientos.

Montaigne, no se propone la escritura de una autobiografía, sino que pretende lograr el conocimiento profundo a través de su conocimiento del mundo y de la experimentación sobre sí mismo. “En múltiples ocasiones Montaigne utiliza el término *essayer* y sus derivados en el sentido de experimentarse o ponerse a prueba” (Navarro, 2002:335). Así, Montaigne nos revela una escritura fragmentaria, por añadidos, que “no será el resultado de su introspección, sino el propio proceso” (Navarro: 2002: 346). Por tanto, no podemos dejar de concebir los *Essais* en un sentido performativo.

Quizá el elemento más importante que queremos resaltar de esta obra sea el hecho de que el filósofo francés no concibe el conocimiento de sí mismo en soledad. Esta idea se deduce ya del hecho de que cifre la verdad en su destinatario, pero se complementa con la cantidad de citas y de historias de otros que pueblan sus textos. En palabras de Jesús Navarro: “La voz propia del yo va surgiendo progresivamente de una coral polifónica que el texto va recogiendo” (Navarro, 2002: 412).

Teorías sobre el ensayo: Gusdorf, Genette, Glaudes, Loutte

Para Gusdorf el ensayo supone un género intermedio (entre las memorias y el diario íntimo) dentro del espacio de los escritos del yo. Define el ensayo como: “a propósito de...” “pienso que...” (Gusdorf, 1948:55). El ensayo posee la espontaneidad del diario y su vocación de fragmento, pero adolece de un foco temático central, al modo de las memorias, que impide un verdadero conocimiento de sí por parte del ensayista.

En su ingente trabajo sobre el ensayo, Pierres Glaudes y Jean François Louette recogen las ideas de Barthes y Adorno sobre género, que bien podría considerarse como elementos clave a la hora de su comprensión. Para el primero, el ensayo se caracteriza por una “désorganisation systématique” que es su única regla. El segunda llama la atención sobre la manera “méthodiquement non méthodique” de su escritura.

Recuerdan la relación entre prensa y ensayo que empezó a concretarse en el siglo XIX, fomentando su difusión en las sociedades democráticas, y atienden a la diversidad de temas que es posible tratar en ellos desde este momento (Glaudes y Loette, 2011: 123): filosofía, política, historia, filología, estética... Sitúan en los primeros años del siglo XX el comienzo del reconocimiento del ensayo como género por parte de la crítica y los teóricos. En los primeros años del siglo XX podemos encontrar antologías de ensayos, como *L' Anthologie des essayistes français contemporains* (1929) y empiezan a ser incluidos en los manuales escolares sobre literatura francesa (Glaudes y Loette, 2011: 223). La definición de ensayo que proponen estos autores es la siguiente “prosa no ficcional, subjetiva, con vocación argumentativa, pero con una composición antimetódica, donde el estilo es ya en sí mismo una práctica de pensamiento” (Glaudes y Louette, 2011:246). Por lo que se refiere a su estructura, en consonancia con las ideas de Barthes y Adorno, consideran que el género tiende a una apariencia de desorganización que, sin embargo, se concretiza en una estructura interna de “zigzag” en la que el autor del texto vuelve una y otra vez sobre el tema principal que le preocupa. La marca genérica del ensayo (Galudes y Louettes, 2011:267) residiría en un contrato de enunciación y lectura basado en el carácter provisional y subjetivo de las afirmaciones del ensayista. Se destaca su naturaleza inacabada e incluso contradictoria.

Basándose en la teoría que Genette expone sobre el ensayo en *Fiction et diction*, al que consiera “véridicité conditionnelle”, los autores de esta obra señalan las tensiones

existentes entre este género y lo ficcional, la indignación y la burla, el encanto y la atención. Se apoyan en Péguy para mostrar cómo la unión entre el autor y el narrador del ensayo puede devenir fácilmente en un personaje de este. Esta idea, que sienta sus bases en el empleo de la primera persona del singular, acerca de nuevo el ensayo a la autobiografía y a la autoficción. Sin embargo, esta estructura en “zizag” a la que nos hemos referido anteriormente aleja la posibilidad en el ensayo de un relato que sigue las necesidades de la narración autodiegética. Además, el tema principal del ensayo, como también se ha visto, no es la historia de la personalidad ni la historia de los hechos de la vida del autor, sino un tema elegido (política, arte, religión...) que suele tener a la experiencia como detonante. Los autores entienden, junto con André Tournon, que la verdad autobiográfica del ensayo responde a la voz del testimonio y no de la autobiografía.

Desde otro punto de vista, el ensayo giraría entre dos polos, la indignación y la burla. Esta indignación, a menudo generada frente a las ideas o costumbres del momento, se distingue del panfleto en su constitución de pensamiento en acción, que puede volver sobre sus pasos y minar de dudas su reflexión. Además de encontrar ensayos teñidos por la rabia y la indignación, abundan también los que hacen del humor uno de sus principales atractivos. Para los autores (2011: 278), el humor del ensayo es menos categórico que el de la sátira y a menudo constituye una forma de acceder a una realidad compleja y contradictoria.

Para explicar la tensión que experimenta el género entre el encanto y la atención, Galudes y Louette enumeran las características dialógicas del ensayo (2011:279): se construye en diálogo con el público, como una forma de debate, por un lado; con el ensayista mismo y sus contradicciones y; por otro lado, entre él mismo y los otros. De hecho, llegan a considerar el ensayo como una “diffraction polyphonique” (2011: 280) que se encarna en la prosopopeya y la aparición en el texto de las diversas voces que habitan al escritor. Es este dialogismo el que funcionaría, para Galudes y Louette, como modalización condicional de la verdad del ensayo. De esta manera, el texto ensayístico produciría estas dos reacciones, asombro y atención.

El ensayo para Winberg: pensamiento en acción

Para Liliana Weinberg (2006) resulta fundamental la dimensión de remisión al presente de la enunciación en el ensayo y remarca, como Pozuelo Yvancos, su capacidad performativa, su estar haciéndose en el presente. Señala como características básicas del ensayo: “un texto en prosa que manifiesta un punto de vista bien fundamentado, bien escrito y responsable del autor respecto de algún asunto del mundo” (Winberg, 2006: 20). Si bien apunta a la necesidad de concretar estas características con otras de naturaleza más problemáticas y apunta a su cercanía con otras clases de textos como los géneros retóricos, jurídicos y políticos e incluso la prosa poética y el poema en prosa. Su especificidad vendría dada, además de por su remisión al presente, por su constitución como actividad del pensar y del decir, lo que determina su carácter interpretativo, explicativo y de utilización artística del lenguaje. Weinber propone un estudio del ensayo que tenga en cuenta las que considera como sus tres particularidades fundamentales (Winberg, 2006:29): su vinculación con la experiencia; que sería la desencadenante de la reflexión; su relación con la capacidad de entendimiento, que debería poseer el ensayista para comprender el presente e interpretarlo; y finalmente el carácter activo y dialógico de dicha interpretación, que debe situarse en clara articulación su la dimensión histórica y cultural.

La novela y el ensayo hoy

Pozuelo Yvancos basa su definición del ensayo en la tensión producida entre el discurso y el autor:

“la Tensión del Discurso desde el Autor, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien los sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el presente de su Discurso.” (Pozuelo, 2009: 246).

Recurre a la distinción de Benveniste entre “historia” y “discurso” a la que nos hemos referido antes para entender que el ensayo hace “que prevalezca el tiempo del Discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la nueva forma” (Pozuelo, 2009: 247). Lo que hace interesante al ensayo más allá del paso del tiempo no es lo certero de sus afirmaciones, (Pozuelo Yvancos hace alusión a cómo los avances en diferentes disciplinas han dejado obsoletas muchas de las ideas planteadas por Montaigne). Para Pozuelo es la ejecución la que marca el valor literario del ensayo, la “Tensión discursiva del Autor” (Pozuelo, 2009:246).

En su libro *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas* (2010) analiza una cuestión que nos resulta fundamental a la hora de llevar a cabo este trabajo: la voz ensayística que encontraríamos en algunas de las novelas de los autores mencionados en el título. Por supuesto, este tipo de voz ensayística no se restringe solamente a autores como Javier Marías o Enrique Vila-Matas, sino que es fácil de encontrar en escritores de la talla de J.M. Coetzee (*Elizabeth Costello*, 2003; *Diario de un mal año*, 2007), Claudio Magris (*El Danubio*, 1988; *Microcosmos* 2006), Sergio Pitol (*El mago de Viena*, 2005) o W. George Sebald (*Los anillos de Saturno*, 1995). Todos ellos, por cierto, autores muy admirados por el Enrique Vila-Matas, de cuya pasión por la cita y por este tipo de literatura nos encargaremos más tarde.

El crítico Sébastien Hubier subraya, por su parte, la conexión entre el ensayo y la novela en obras como *Retrato del artista adolescente* de James Joyce y en autores como Milan Kundera o Paul Auster (Hubier, 2003:65). Entiende que la novela puede incluir el componente de reflexión que es central al ensayo sin dejar atrás la ficción que la caracteriza.

El escritor y ensayista Ginés S. Cutillas lleva la cuestión teórica un paso más allá al considerar que las novelas que hibridan ensayo y autobiografía (sin dejar por eso de ser novelas, es decir, de ser ficción), pueden ser calificadas como “ensayo-ficción”. Así lo defiende en su artículo “El ensayo-ficción: el texto o la vida”, publicado en la revista *Quimera*. Cutillas aboga incluso por emplear este neologismo en sustitución del anticuado y poco preciso autoficción (Cutillas, 2019: párrf.1). Considera como antecedentes de esta suerte de nueva forma de narrar *Una habitación propia* de Virginia Woolf (1929), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) de Enrique Vila-Matas, *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas o *Un final para Benjamin Walter* (2017) de Álex Chico.

Como es fácil observar, el ensayo-ficción no se nutre únicamente de novela y ensayo, sino que la cuestión del yo, de la autobiografía, está también muy presente. El propio Cutillas define así las características imprescindibles, muchas de ellas derivadas de la novela, de la autobiografía y del ensayo, que debería reunir una narración, para ser considerada “ensayo-ficción”. Algunas de ellas, como la voz reflexiva han sido ya planteadas por Pozuelo Yvancos en su estudio sobre algunas novelas españolas actuales.

Voz ficcional al servicio de la voz discursiva y reflexiva que impregna la obra, convenciendo así al lector de que el autor se encuentra ante un viaje de descubrimiento y que expondrá los hallazgos a medida que los conozca, cuando lo cierto es que la mayoría de ellos los sabe desde antes de ponerse a escribir...la autobiografía suele estar sostenida sobre varios nudos biográficos esenciales, en el ensayo-ficción estos nudos se reducen a uno o dos como mucho. Se permite mayor subjetividad que en el ensayo y la autobiografía...En cuanto a la famosa terna Autor-Narrador-Personaje, en la novela el autor intenta desaparecer del texto dejando sólo la dupla Autor-Personaje, sin embargo, aquí es el personaje quien se difumina, quedándonos sólo con la dupla Autor-Narrador...La novela fracasa cuando el lector entrevé al autor, en el ensayo ficción esa presencia es constante. Pero quizá la principal característica sea que el autor se utiliza como personaje para explorar un tema distinto a sí mismo, contrario a la autobiografía, lo que se utiliza para provocar una autoexploración (Cutillas, 2019: párr.11)

A partir de aquí podemos advertir que uno de los grandes géneros no ficcionales con el que se ha hibridado la novela en las últimas décadas es el ensayo. Así lo atestiguan tanto las numerosas novelas a las que hemos hecho referencia en esta sección, como la atención que tales hibridaciones han recibido por parte de la crítica. Defendemos también; y consideramos que esta idea del “ensayo-ficción” o, desde un punto de vista más sólido y examinado, el concepto de “voz figurativa”, así lo atestiguan; que la hipertrofia del yo impregna la narración híbrida entre novela y ensayo y no puede ser dejada de lado en el estudio de este tipo de producciones que proliferan especialmente en las últimas décadas. A ello dedicaremos algunas secciones fundamentales de nuestro trabajo doctoral.

Novela y reportaje

El reportaje: definición

En primer lugar, nos gustaría atender con detenimiento a algunas definiciones de reportaje en las que podemos encontrar, sin lugar a duda, una cierta tendencia del reportaje hacia la presencia de los rasgos personales del escritor y hacia la literatura.

El periodista Emile Dovifat escribe lo siguiente: “La esencia del reportaje es la representación vigorosa, emotiva, llena de colorido y vivencia personal de un suceso. Y si queremos hacer justicia a la naturaleza vívida y personal del reportaje, lo denominaremos informe de hechos vividos”. (Dovifat, 1964:22)

Por su parte, Martínez Albertos concluye lo siguiente. El reportaje es “el relato periodístico-descriptivo o narrativo-de cierta extensión y estilo literario o muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto” (Martínez Albertos, 1992:302).

Carlos Marín, explicita lo siguiente en relación con el reportaje en su *Manual de periodismo*: “un género complejo, que suele contener noticias, entrevistas o crónicas, así como recursos de otros géneros literarios, como el ensayo, la novela corta y el cuento. Los reportajes amplían, complementan y profundizan en la noticia para explicar un problema plantear y argumentar una hipótesis o contar un suceso...” (Carlos Marín, 2002:156)

En estas tres definiciones, pertenecientes cada una a los años sesenta, a los años noventa y a los años dos mil, encontramos como una característica fundamental del reportaje su relación con la personalidad del autor, con los hechos vividos y con el estilo literario. El reportaje aparece, así como un género periodístico híbrido, en el que caben otro tipo de géneros (periodísticos o no).

No es de extrañar, pues, que María del Mar Mora Do Campo (2002) reivindique como reportajes novelados o reportajes que incorporan técnicas propias de la novela algunos textos que finalmente han venido a considerarse dentro del género de ficción.

Se refiere Mora Do Campo (2002) a textos como *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe, *El misterio de Marie Rogêt* (1842) de Edgar Allan Poe y *Memorias de la casa muerta* (1862) del autor ruso Fiódor Dostoyevski.

Ilustraremos esta idea centrándonos, únicamente, en el primero de ellos. Como bien es sabido, Londres atravesó una epidemia de peste en el año 1665, cuando el periodista y escritor Daniel Defoe contaba con cinco años. De esta manera, lo que leemos en *Diario del año de la peste* es una recreación de lo que ocurrió, llevada a cabo por un Defoe de alrededor de los cincuenta y cinco años. Una de las técnicas narrativas a las que acudió para relatar el desastre fue el empleo de la primera persona, haciendo así de testigo de los hechos. Por una parte, y como bien explica Do Campo, esta voz en primera persona intenta narrar los hechos con cierta neutralidad, transmitírselos al lector. Sin embargo, es fácil observar cómo en otras partes del libro esta voz se deja sentir detrás de ciertas críticas. Como expone Do Campo, el libro se divide entre secciones que asemejan ser verdaderos informes plagados de datos y otros apartados en los que, en su intento por acercar el suceso al lector del momento, Defoe inserta pequeñas historias y anécdotas. De esta manera “Defoe se presenta al mismo tiempo como testigo y protagonista de la historia que cuenta. La diferencia con el periodista es que Defoe no quiere mantener una distancia con la historia, sino que se adentra en ella para llevar consigo al lector y aproximarles a los acontecimientos” (Do Campo, 2002:224).

El profesor Albert Chillón (2014) añade a estos primeros reportajes novelados la obra *Storia della colonna infame* (1842) de Alessandro Manzoni. Para Chillón, no nos encontramos aquí ante casos aislados, sino que asistimos a un momento en el que la novela y el periodismo crecen como consecuencia de la nueva sensibilidad realista que impera en Europa y Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX y, en ocasiones, tienden a unirse:

Tal sensibilidad nació como expresión de la necesidad de conocer las nuevas realidades sociales emergentes, y se plasmó en dos grandes modalidades narrativas de cultura y comunicación; por un lado, la novela y el relato realistas, dedicados a configurar representaciones ficticias de la experiencia individual y social; y por otro, las diversas modalidades de la antigua prosa testimonial y del incipiente periodismo de amplia difusión, dedicados a proporcionar a los crecientes públicos lectores representaciones y valoraciones fácticas sobre lo que se da en llamar “realidad social”(Chillón, 2014: 197).

Si seguimos indagando en la relación entre reportaje y novela se nos hace imprescindible mencionar la corriente periodística surgida en Estados Unidos en la década de los sesenta y que Tom Wolfe bautizó como “nuevo periodismo”. Nos referimos a un tipo de reportaje que asume de manera radical la técnica de la novela realista. Son los textos que Truman Capote denominó novelas de no ficción o que el profesor Albert Chillón prefiere denominar novelas-reportaje (Chillón, 2014: 333). Este tipo de novela-reportaje no podría distinguirse, en principio, de la novela de ficción tradicional por ninguna característica llamativa. Se respeta la caracterización y descripción de los personajes según su importancia en el relato y los planos temporales y espaciales aparecen confeccionados mediante la refinada técnica de la novela realista. La combinación de puntos de vista es lo que permite en estas obras ofrecer al lector la suficiente cantidad (y calidad) de información que demanda. El narrador no deja ninguna impronta personal en el relato, sino que los hechos narrados quedan crudamente expuestos ante los ojos de los lectores.

Como bien indica Albert Chillón, este tipo de novelistas se reunieron alrededor de la revista *The New Yorker*. Podemos considerar como padre de todos ellos a John Herseg, quien inaugura la novela-reportaje del modo que acabamos de describir con su obra *Hiroshima* (1946). Después aparecerían otras novelas-reportaje destacadas como *Picture* (1952) de Lillian Ross, la famosísima *In Cold Blood* (1965) de Truman Capote y *The Executioner's Song* (1979) de Norman Mailer.

A pesar de que la novela realista decimonónica (Gustave Flaubert, Émile Zola) constituyera la base para la inspiración de estos novelistas, no era la única fuente a la que acudían para construir sus novelas-reportaje. Chillón (2014) hace también referencia a los géneros testimoniales, las memorias, las crónicas, los ensayos, las narraciones de viajes, las novelas cortas, los cuentos y, especialmente, al cine.

Por lo que se refiere al caso español, Albert Chillón no destaca la publicación de numerosas novelas reportaje. A penas rescata del olvido *Amor y sangre en la oficina* (1988) de José Martí Gómez, *El camino más corto* (1979), de Manuel Leguineche, *La carne es yerba* (1987), de Manuel Vicent y *La torna de la torna* (1985) de Carlota Tolosa.

CAPÍTULO 5. EL YO DE LA ESCRITURA EN PROCESO

5.1. El yo de la escritura en proceso de *La novela luminosa*: entre la novela y el diario

Hacia una cronología de la obra

La novela luminosa es el título bajo el que encontramos tanto “El diario de una beca” como *La novela luminosa*. Ésta última está compuesta por los fragmentos de una novela que Mario Levrero comenzó a escribir en 1985. La novela, de sólo cinco capítulos, quedó inconclusa.

En el año 2000 Levrero recibió una beca de la Fundación Guggenheim para poder continuar con este proyecto inacabado. Durante el mecenazgo de la beca logró concluir un capítulo más de los cinco que tenía previstos para acabar la obra, titulado “Primera Comunión” y que aparece como relato anexo a la parte final, *La novela luminosa*. Por lo demás, Levrero dedica el año de la beca a escribir en su diario *El diario de una beca* cómo fracasa en su intento de escribir la novela. Tanto *El diario de una beca* como los capítulos existentes de *La novela luminosa* fueron publicados en su conjunto, a título póstumo, primero en Uruguay en el año 2004 y después en España en el año 2008.

Lo primero que encuentra el lector al abrir el libro es una pequeña sección titulada “Agradecimientos”. Ya desde primer pasaje empiezan a perfilarse algunos de los asuntos y personajes que resultarán fundamentales en la obra. El primer agradecimiento está dedicado a las “Potestades” (al Espíritu, al daimon) que le han permitido al autor vivir las experiencias luminosas que intenta literaturizar en este proyecto. Como no puede ser de otra manera, también figura un agradecimiento a la John Simon Guggenheim Foundation, la fundación que ofrece la beca a Mario Levrero para que escriba su novela luminosa. El agradecimiento a las personas que han aceptado figurar en el texto (tanto en *El diario de una beca* como en *La novela luminosa*), se divide entre la alusión a Chl (abreviatura de “chica lista” y de la que en ningún momento se revela su nombre) y aquellas que sí aparecen con nombre y apellido (lo harán también, al llegar a un determinado punto de la

escritura, en El diario de una beca): Eduardo Abel Giménez, Carmen Simón, Mónica Suárez y Fernanda Trías. Por otra parte, el agradecimiento a los “lectores-cobayo” que han ayudado a Levrero a corregir “El diario de una beca” llama también la atención por el carácter público y no espontáneo del diario. Por último, se incluye un agradecimiento a las personas que animaron a Levrero a presentarse a la beca que ofertaba la Fundación Guggenheim: “Malaro Díaz, Hugo Verani, Julio Ortega, Fernando Burgos y Rómulo Cosse”.

En la página siguiente, fruto de un acto irónico como los que también nos encontraremos más adelante en la obra, Mario Levrero advierte a los lectores que “Las personas o instituciones que se sientan afectadas o lesionadas por opiniones expresadas en este libro deberán comprender que esas opiniones no son otra cosa que desvaríos de una mente senil” (Levrero, 2008: 9).

El índice nos ayuda a comprender las partes en que Levrero ha dividido el texto. En primer lugar, nos encontramos con el “prefacio histórico a la novela luminosa”. Escrito entre el 27 de agosto de agosto de 1999 y el 27 de octubre de 2002, consiste en unas pocas páginas en las que el autor da cuenta de las modificaciones que ha llevado a cabo sobre el texto. A pesar de que cuenta con dos obras ya publicadas que también están escritas a modo de diario y, en cierto sentido, poseen las mismas cualidades que El diario de la beca, finalmente se decide por incluir en la nueva obra únicamente textos inéditos: “Pensé en juntar todos los materiales afines a este libro, en incluir junto a los que contienen actualmente mi *Diario de un canalla* y *El discurso vacío*, ya que estos textos son también de algún modo continuación de la novela luminosa. Pero el proyecto me pareció excesivo, y opté finalmente por limitarlo a los textos inéditos exclusivamente” (Levrero, 2008: 19).

El “Diario de la beca” se concibe como un gran prólogo a *La novela luminosa*. Este prólogo consta de un capítulo por mes, un año completo desde la concesión de la beca, es decir, 12 capítulos desde agosto de 2000 hasta agosto de 2001. *La novela luminosa*, de considerable menor extensión que el prólogo, ocupa seis capítulos, teniendo en cuenta Levrero ha introducido diversas modificaciones en los capítulos a lo largo de los años y ha establecido la siguiente división: capítulo primero, segundo, tercero, tercero-cuarto, cuarto-quinto y Primera comunión.

Por último, nos encontramos con el Epílogo del diario, unas páginas en las que el autor trata de explicar qué ha sucedido con algunas de las líneas temáticas abiertas en “El diario de la beca”, antes de que éste fuera interrumpido por *La novela luminosa*.

El proceso de escritura

Mario Levrero simula “enseñar sus cartas” y exponer ante el lector toda la problemática que va surgiendo a la hora de escribir los textos. De esta forma, el propio autor simula desconocer el rumbo que tomarán los mismos. El lector parece así acompañar al autor en el lento proceso de la escritura: “Una vez decidido este punto, comenzaré el capítulo propiamente dicho corrigiendo algunos errores y completando algunas informaciones del capítulo precedente... Ahora debo referir de inmediato la historia de la muchacha de los ojos verdes; es muy simple.” (Levrero, 2008: 473).

Esta técnica, más desarrollada en *La novela luminosa* que en “El diario de una beca”, es justificada en parte por Levrero por la necesidad de crear en el lector una expectación que le permita desarrollar en el momento de la lectura de la experiencia luminosa las mismas emociones que el autor vivió en su momento. Sólo de esta manera el lector podrá comprender la magnitud que la experiencia luminosa tiene para el autor. En palabras de Matías Núñez:

Pero Levrero no sólo busca sacarnos de nuestras casillas, burlarse de nosotros para burlarse de sí mismo. No. El propio Levrero se ha encargado de aclarar que si *La novela luminosa* no contara con su extenso prólogo de preparación para la escritura -pero también para la lectura-, el lector recibiría de mal nodo esta serie de iluminaciones místicas de entrecasa (Matías Núñez, 2010: 5).

Levrero es bien consciente de que todas estas digresiones, interrupciones y comentarios sobre lo escrito pueden llegar a causar tedio y aburrimiento en el lector. Pero la lectura tediosa y difícil no es en absoluto gratuita: surge como reflejo de la dificultad que experimenta Levrero para escribir sus experiencias luminosas. Lo escribe así en “El diario de una beca”: “Ahora voy a pedir al hipotético lector que tenga un poco más de paciencia, porque voy a copiar y comentar esa serie de mails. Para mí, para la investigación actual

que estoy haciendo sobre mí mismo, es muy importante que lo haga. En cualquier caso, el lector está autorizado a saltarse lo que quiera, incluso todo el resto de este diario”: (Levrero, 2008: 361).

Más allá de las alusiones al lector y a su posible frustración durante la lectura, Levrero insiste en registrar cada una de las modificaciones que establece en su texto, de tal manera que el lector no tiene la sensación de estar leyendo un texto acabado, sino una especie de borrador en el que todo se incluye: “En las páginas desechadas, narraba mi encuentro con G (y explicaba a medias esta ordenación alfabética: hemos conocido a A y B; la gorda maciza y la ovejita serían, por su importancia y a pesar de su fugacidad, C y E; las letras E y F me las reservo por razones de organización interna)”... (Mario Levrero, 2008: 508).

Observamos que nos encontramos no solamente ante un yo que se escribe a sí mismo, sino que también escribe el mismo proceso de escritura. Y dado que lo que hallamos en estos textos no es tanto una escritura como el proceso de esa escritura, el yo escrito no puede ser sino incompleto, irresoluto, abierto. Matías Núñez relaciona esta mostración del proceso con la performance y afirma:

El efecto que produce esta técnica es el mismo que tendría si se atestiguase una performance de improvisación en la que tanto autor como espectador desconocen los resultados de esa experimentación...Y en esta experiencia, de modo casi brechtiano, el sujeto del discurso interrumpe una y otra vez la ‘ensoñación de la literatura’...para decirnos que esa novela ocurre ‘aquí y ahora’ (Matías Núñez, 2010: 17)

Mario Levrero dedica el diario a registrar, de manera parcial y digresiva, el día a día que observa desde su piso, la sucesión de acontecimientos que tienen lugar desde que recibe la beca Guggenheim hasta que se acaba el plazo para la entrega de la novela: sus experimentos con los antidepresivos, su adicción al ordenador y a la pornografía, las visitas de algunas mujeres, el dolor de muelas, los talleres de literatura que imparte, su intento de realizar una terapia, la adquisición de nuevos muebles, la observación del cadáver de la paloma, el insomnio, las comidas, las novelas que lee, los sueños que tiene. Y todo ello bajo el empeño de un análisis detallado y una comprensión minuciosa de cada acción.

En esta acumulación de lo cotidiano es donde Levrero se convierte a sí mismo, al yo, en la temática de la obra. En la observación del registro de cada suceso, de cada análisis de

lo que acontece en un tiempo casi presente, de cada intento de autoconocimiento, el yo se convierte en la única temática y el texto en su único referente. En palabras de Jorge Olivera:

En su última etapa, a partir de *El portero y el otro* (1992), el tema de los relatos-diarios es la identidad del sujeto y el rescate de zonas profundas del imaginario que le permiten entrar en zonas profundas del inconsciente. La escritura como problema importa en Levrero porque a través de ella se llega a la iluminación, es por ello que su última novela se titula así. (Olivera, 2010: 345)

En el diario se hace patente la existencia de un yo fragmentado y cambiante, que fluye con el paso del tiempo y que no puede percibirse de manera unitaria.

Que el yo de Levrero de “El diario de una beca” y *La novela luminosa* no puede ser interpretado como puramente autobiográfico es advertido por el propio Levrero en su entrevista imaginaria: “El escritor que se crea en el acto de escribir, concluido éste, se disuelve. El yo queda miserablemente solo frente al crítico y al público: de ahí la necesidad del disfraz o rol, que no debe confundirse con el escritor: a éste sólo se puede encontrar en los textos literarios” (Pablo Roca, 2013: 88).

Además, debemos tener en cuenta las constantes reformulaciones, relecturas y reescrituras que tanto el propio Levrero como otros personajes, tal y como se nos advierte en los agradecimientos que abren el libro, llevan a cabo: “Espero volver al diario y poner un poco de orden en los temas. Ya armé e imprimí los dos primeros meses, agosto y septiembre. Tengo muchas ganas de leerlo tranquilo y anotar cosas, corregir, cambiar, agregar. También tengo ganas de animarme con el proyecto. El otro día agregué un nuevo trozo, y quiero seguir” (Levrero, 2008: 331).

La espontaneidad del diario y el efecto de verdad y sinceridad que venía creando hasta este momento han quedado más que difuminados, evaporados con estas palabras. La espontaneidad que creíamos fruto del registro inmediato de los acontecimientos se convierte en una artificiosidad que no se oculta, pero que es fácil olvidar entre la ingente cantidad de análisis de hechos corrientes.

Pero la verdad de lo dicho sobre sí mismo y sobre los otros es puesta en duda por el lector desde el momento en el que advierte que tanto el propio Levrero como otros personajes revisan y corrigen el diario. Se acabaría así con la ilusión de espontaneidad que genera el diario íntimo. Para Philippe Lejeune: “Un diario corregido o podado posteriormente

ganará tal vez en valor literario, pero habrá perdido lo esencial; la autenticidad del instante” (Lejeune y Bogaert, 2005: 27).

Incluso, para mayor artificio, Levrero llega a referirse en algún momento al diario como a una novela. Lo hace para designar la llegada a su fin de una de las escasas líneas argumentales que podemos hallar en el texto (su relación con Chl) y, de esta manera, deja entrever una cierta voluntad de preparación de lo escrito en el diario bajo la capa de espontaneidad primera que predomina en lo escrito: “Me trajo una bolsa con unas videocasetes que le había prestado... encontré, después que se hubo ido, que dentro de la bolsa con los vídeos míos también estaba mi peine, el que tenía en su casa. Eso me dio mucha tristeza. Pensé: “La novela se está terminando”. Esta novela también se está terminando, porque parece que ambas y una son la misma (Levrero, 2008: 427).

Levrero no aspira a la creación de un producto, ya sea el diario o la novela, sino a la creación de un proceso, y es precisamente esto lo que consigue. Por ello cuando se refiere a sí mismo en términos de “escritor fracasado” lo hace desde un distanciamiento irónico que le permite parodiar la figura de un autor-creador de éxito con la que no se identifica. El fracaso de su literatura no es más que el fracaso del concepto de escritura canónica, central, que no admite la divagación ni la digresión; escrita por un autor que se muestra como completamente dueño de sí mismo y de su proceso creativo.

Esto es lo que provoca que no nos encontremos, como afirma Mariano García (2015), ante un texto que no se pueda insertar sin matices en la tradición de la escritura del “aplazamiento” o “de la procrastinación”, sino ante la escritura de un proceso que se desarrolla en el tiempo. Y este proceso se plantea como un valor en sí mismo, sin necesidad de alcanzar el resultado de esta escritura en desarrollo, es decir, no existe la necesidad de conseguir, desde un principio, aquello que la escritura parece “aplazar”.

Y sin embargo nos encontramos con un producto final, el libro que sostenemos entre nuestras manos. Como explica María Victoria Rupil, es posible afirmar que: “El diario de una beca anota la imposibilidad de la escritura de *La novela luminosa* y, al mismo tiempo, en el acto de anotar esa imposibilidad, da lugar al libro: el diario del proceso de la experiencia creativa desarma la idea de obra en la escritura de la novela inconclusa, que parece volver sobre sí misma en un movimiento incesante, circular” (Rupil, 2016: 231).

Si recordamos la necesidad de Levrero de encontrar un estado de ánimo abúlico o melancólico para poder alcanzar las experiencias luminosas, podemos comprender las

siguientes palabras de Julio Premat. No sólo es necesaria la melancolía antes del momento trascendente, también es un acto implícito en la forma, en la estética de la digresión que Levrero trabaja sin descanso. Existiría así una relación entre “el exhibicionismo irónico del yo autorial y cierta tradición melancólica occidental que presupone una dilución de la forma. Entiende la melancolía como “enfermedad de la forma” y como “atracción o impregnación de la forma” (Julio Premat, 2009: 52-53).

A la idea de un proceso de escritura que se muestra al lector hay que unir que este hecho se lleva a cabo desde un momento que parece actual. La propia estructura del diario parece exigir un ahora de la escritura. El registro de los acontecimientos recientes requiere el empleo de un tiempo pasado no muy distante de ese presente desde el que se escribe.

No obstante, *La novela luminosa* parece contagiarse de las características del diario y reclama para sí una redacción en presente que la aleja del género novelístico. Levrero no se preocupa tanto por registrar el momento en el que las experiencias luminosas tuvieron lugar como el momento en el que estas fueron trasladadas al papel: “Recién hoy puedo decir -y cuando digo hoy, quiero decir hoy, 27-28 de abril de 1984-, recién hoy puedo decírmelo: sí, yo amaba a esa buena mujer” (Levrero, 2008: 500).

La escritura de la imposibilidad de escribir

Desde un primer momento, Mario Levrero nos muestra el proceso de algo que considera imposible: escribir las experiencias luminosas que él mismo vivió en diferentes momentos de su vida. Ya nos advierte de esta situación en el “Prefacio histórico a la novela luminosa”: “De acuerdo con mi teoría, ciertas experiencias extraordinarias no pueden ser narradas sin que se desnaturalicen; es imposible llevarlas al papel” (Levrero, 2008: 13).

La imposibilidad de la escritura se encuentra aquí relacionada con la dificultad de acceder, a través del lenguaje, a una realidad que no pertenece al plano de la lógica, sino que únicamente puede ser percibida desde la parapsicología. Levrero no encuentra ningún problema en escribir una gran cantidad de páginas sobre sus actividades diarias (o la

ausencia de éstas), sin embargo, los hechos que pertenecen al mundo de lo trascendente le resultan ajenos al lenguaje común.

El inconveniente no se halla en la incapacidad del lenguaje para representar lo real, sino en su incapacidad para representar lo “real luminoso”. Tras contar varias anécdotas relacionadas con la visita a un terapeuta y una conversación con Chl, Levrero se sorprende al verse escribiendo unos hechos que contienen cierta “luminosidad”. Pronto cae en la cuenta de que no eran experiencias luminosas lo que estaba relatando, de ahí la posibilidad de traspasarlas al papel: “En algún momento de estos días pensé que estaba mezclando el diario con el proyecto, y no estaba seguro de que estas páginas no correspondieran más bien a la novela luminosa. Luego pensé que no hay luminosidad en esta historia; hay magia, sí, pero no aquella magia luminosa que he buscado, y busco, registrar en la novela, sin éxito visible” (Levrero, 2008: 379).

La incapacidad de lenguaje de dar cuenta de las experiencias luminosas es uno de los factores que conducen a la escritura digresiva. En su intento por trasladar al lector su experiencia trascendente, Levrero rectifica una y otra vez, busca caminos cuyo final parece perdido y, se ve obligado a introducir paréntesis explicativos a cada instante.

La escritura performativa

Matías Núñez se ha encargado de estudiar el efecto performativo de la escritura de Levrero. Detecta dos actos de habla en “El diario de una beca” y *La novela luminosa*: “La modificación del yo a través de la escritura, es decir, la escritura terapéutica o la escritura como forma de ser -repito, no de narrar o recuperar un pasado imposible sino de estar en el presente-; y, en segundo lugar, la escritura que interpela al lector y es plenamente consciente de las expectativas y reacciones que provoca en su recepción” (Núñez, 2013:5).

Efectivamente, a través de su escritura, Levrero “hace cosas con palabras”, realiza acciones que repercuten en una transformación tanto de sí mismo, como del lector y de algunos de los personajes.

Si en *El discurso vacío* (1996) Matías Núñez (2013) detecta que la escritura de Levrero afecta a las personas/personajes con los que conviven, como su mujer Alicia, encontramos la misma circunstancia, si bien con menor frecuencia en “El diario de la beca”. Después de leer un fragmento de lo que ha escrito en su diario, Chl no puede contener las lágrimas: “la lectura tuvo en ella el mismo efecto que en mí la escritura, y quedó con los ojos enrojecidos y las mejillas húmedas” (Levrero, 2008: 382).

Otro personaje sobre el que se supone que tendrá repercusión la lectura tanto de “El diario de una beca” como de *La novela luminosa* es la hija de Levrero. Una de las razones que el escritor uruguayo esgrime para escribir sus experiencias luminosas es precisamente la posibilidad de que éstas sean leídas por su hija, de tal manera que la ayuden en su camino vital. No es una idea tan repetida ni comentada por Levrero como la imagen primera que lo obsesiona y lo lleva a escribir la novela, pero no deja de aparecer como una de las posibles claves de lectura: “(Entre paréntesis: esta novela, que le prometí, forma parte de la respuesta a sus preguntas. Y sepa el lector que pongo al escribir toda la buena fe y toda la responsabilidad de un padre hacia su hija. Ella tiene que saber esas cosas, para que su vida valga la pena)”. (Levrero, 2008: 484)

Uno de los objetivos del diario, tal y como nos indica Levrero desde el comienzo de éste, es “poner en marcha la escritura”. Después de más de cuatrocientas páginas, podemos decir que realmente consigue esta pretensión. Logra conseguir un hábito de escritura más o menos constante, tal y como era su propósito.

Por otro lado, intenta cambiar ese conjunto de hábitos nocivos que le impiden la escritura de la novela, como quedarse despierto hasta altas horas de la madrugada o pasar un tiempo excesivo jugando en el ordenador. Para ello sigue una terapia de tipo grafológico que ya había iniciado en “El discurso vacío” (1996): “Hoy comienzo mi autoterapia grafológica. Este método... parte de la base -en la que se funda la grafología- de una profunda relación entre la letra y los rasgos del carácter, y del presupuesto conductista de que los cambios de la conducta pueden producir cambios a nivel psíquico” (Levrero, 1995: 11). Esta autoterapia grafológica continúa en “El diario de una beca”. Levrero nos informa puntualmente sobre si la escritura de cada una de las entradas del diario se produce a mano o a ordenador. En algunos momentos, parece que la terapia comienza a dar sus frutos: “No digo que me haya curado de esa invalidez oprobiosa, autogenerada y cultivada casi amorosamente durante años, pero sí digo que estoy logrando hacer cosas que hasta hace unos días eran impensables” (Levrero, 2008: 207).

Dado que la terapia necesita de la escritura sobre la “nada” para convertirse en realmente curativa, Sergio Chejfec propone que el diario

adquiere su dimensión literaria gracias a la negatividad en la que se funda. Muchas cosas, en realidad muchos tonos pertenecientes a la convención de los diarios no aparecen aquí; no obstante, el carácter negativo del diario de Levrero no se funda en operaciones de sustracción (no contar esto, lo otro, evitar asumir ciertos registros, etc.), sino sobre todo en la falta de selección de los materiales. Es una falta de selección aparente, sin duda, pero que opera como manifestación de una personalidad literaria tan auténtica como autorrepresentada y bastarda... (Chijfec, 2013: 197).

Muy unido al estilo digresivo con el que escribe la obra, la necesidad de escribir aparece como la única solución para que los pensamientos dejen de agolparse en la mente del escritor: “Corro, pues, detrás de mis pensamientos porque ellos me exigen ser trasladados al papel, y hacerlo es el único recurso que se me ocurre para confiar en que se agoten” (Levrero, 2008: 480).

Otro de los motivos por los que escribe el diario es conseguir retornar a un estado de ánimo que ya experimentó en el pasado y que le permitiría escribir la novela. En “El diario de una beca” el yo de Levrero se convierte en el perseguidor de una ausencia: de un estado de ánimo, de una imagen, de la voluntad, de una mujer, de una novela. Y es precisamente esto lo que lo lleva a escribir sobre esa búsqueda o, más específicamente, sobre el fracaso de esa búsqueda.

Como explica el propio Levrero, al comenzar a escribir su *Diario de un canalla* (2005) descubre la presencia simbólica de varios pájaros a su alrededor. En su intento desesperado de escritura de *La novela luminosa*, se encuentra con el cadáver de una paloma en una terraza vecina a la que parece “velar” otra paloma a la que decide denominar “la viuda”. Para Levrero, la paloma muerta es un claro símbolo de la muerte del espíritu que lo llevó a escribir *Diario de un canalla* (2005) y los primeros capítulos de *La novela luminosa*. Es precisamente a recuperar ese espíritu a lo que dedicará gran parte de la escritura de “El diario de una beca”: “Me preocupa mucho la idea de que mi espíritu esté muerto -al menos el espíritu que me llevó a escribir *La novela luminosa* en 1984. Lo cierto es que por ahora no he logrado acercarme a él, ni tener siquiera un atisbo de su presencia” (Levrero, 2008: 202).

Desde la escritura de los primeros capítulos de *La novela luminosa* hasta el tiempo presente de “El diario de una beca”, el yo de Levrero se ha convertido en un sujeto abúlico, hipocondríaco, agorafóbico, adicto, maniático, angustiado; que pretende vaciarse de esas características para retornar a un yo anterior. Para este propósito, el diario parece la forma más acorde con su deseo de recuperar su identidad perdida.

Sin embargo, esta tarea aparece ya como un imposible desde el comienzo de la escritura, a pesar de las pequeñas victorias sobre sí mismo que registra en algunos momentos, como hemos anotado ya. Levrero aparece como un sujeto fragmentario y cambiante en cada una de las páginas de su diario. Es cierto que cuenta con la memoria (con la memoria de la epifanía de los pájaros) para recuperar su yo pretérito. Pero es precisamente esa reminiscencia del yo que ya no es como antaño la que se encarga de recordarle la imposibilidad de que vuelvan unirse el yo pasado al que aspira y el yo que es ahora y que escribe el diario: “no me doy cuenta de que el tiempo no vuelve atrás, ni de que yo soy otro” (Levrero, 2008: 434).

Levrero sólo parece capaz de expresar el espíritu iluminador que tanto busca desde la inmediatez del acontecimiento que aún conserva algunos trazos del yo que los experimentó. Busca registrar todos los yoes que lo constituye, aún sabiendo que es una empresa perdida de antemano, pues no sólo se le escapan los yoes pasados, sino que se muestra incapaz de aprehender el yo presente: “Y estas adicciones que me perturban actualmente no son otra cosa que adicciones al estado de trance, un medio de abreviar el tiempo, de que el tiempo pase sin que yo sienta dolor. Pero así también es como se me va la vida, cómo el tiempo de mi vida se transforma en nada, un tiempo cero” (Levrero, 2008:138).

Pero la escritura (aunque incompleta) de las experiencias luminosas produce en el autor una sensación de satisfacción y trascendencia que justifican el intento de continuar con el proyecto: “Porque estas hojas me dieron mucho más que la satisfacción de una necesidad -me hicieron sentir mi literatura era más importante que yo mismo, lo cual, independientemente del valor objetivo de mi literaria, es cierto; porque, buena, regular o mala, me trasciende” (Levrero: 2008: 465).

De aquí también se deriva la imposibilidad de Levrero de poner fin al diario con su suicidio. Su literatura, aunque queda relegada al intento de contar algo, le produce una

satisfacción que, como hemos visto en el apartado dedicado a la digresión, le hace sentirse a gusto consigo mismo a pesar de un cierto ánimo depresivo dominante.

Y es que otra de las razones para lanzarse a la escritura es precisamente el deseo de alejar la idea de la muerte. La primera vez que escritor uruguayo decide comenzar a escribir *La novela luminosa* lo hace ante el miedo que le produce una inminente operación de vesícula: “Era obvio que tenía mucho miedo de morir en la operación, y siempre supe que escribir esa novela luminosa significaba el intento de exorcizar el miedo a la muerte. También intenté exorcizar el miedo al dolor, pero no lo conseguí” (Levrero, 2008: 16).

Años después, sin esa presencia tan cercana de la muerte en forma de operación quirúrgica, este incentivo queda lejos y la escritura se dilata en el tiempo.

La escritura y el lector

El estilo digresivo de Levrero crea necesariamente en el lector una sensación de perturbación y desasosiego que el autor parece comprender, pero no aplacar. Levrero muestra sin remilgos la confusión que puede llegar a crear en el lector la eliminación de ciertos pasajes y la corrección de otros:

Creo que un eventual, hipotético, sufrido lector debe de haberse perdido hace mucho rato, no sé si del todo, pero sí al menos en la historia que voy tratando de narrar desde hace días. Entre la búsqueda del material (mails, cartas) y el trabajo de corrección de este diario, que continúo haciendo y que implica varias actividades, no me queda mucho margen para el diario propiamente dicho... (Levrero, 2008: 373).

De hecho, se preocupa por la manera de atrapar a un lector que cree perdido a causa de sus digresiones, debido al hecho de que en su texto no hay intriga ni argumento: “No sé cómo hacer para conservar al lector, para que siga leyendo. Tiene que aparecer algo pronto, o todo este trabajo habrá sido inútil” (Levrero, 2008: 435).

Tan fundamental resulta esta cuestión que llega a recrear un diálogo con un supuesto lector que se encuentra desesperado y a punto de abandonar la lectura en varias ocasiones:

-Está bien-me dice el lector-; yo lo comprendo. Pero lo que no comprendo es por qué mierda descarga toda esta basura en su novela, en lugar de hablarlo con su terapeuta. Déjeme de joder -agrega el lector- y escriba algo que me resulte más entretenido: Imágenes, y no lloriqueos. Algo como aquellas piernas enfundadas en medias negras, caladas.

-De acuerdo-respondo; de acuerdo. Yo también evito cuidadosamente los poemas de amas de casa y todo lo que en literatura me quieren hacer tragar de lloriqueos y materiales psicoanalíticos. Pero espere un poco, tenga un poco más de paciencia y de confianza. Le prometí un racimo de uvas, y no puedo llegar a las auténticas uvas sin atravesar esta piojosa zona canallesca.

-Está bien -responde el lector-. Le doy media página más para masturbar su adolescencia retardada; pero le aseguro que si esto se prolonga no voy a seguir leyendo este libro. En mi mesa de luz tengo justamente un Chandler que...

-Muy bien, muy bien; déjeme seguir a mi manera y no me interrumpa más. Yo también tendría algo mejor que hacer; en mi mesa de luz hay un Beckett... (Levrero, 2008:494)

Matías Núñez entiende estas conversaciones entre lector y autor como al modo de una performance artística posmoderna de carácter autoficcional, como puede ser el caso de la fotógrafa Sophie Calle. Además, interpreta que:

...este diálogo del yo consigo mismo y las interpelaciones al espectador que asiste a dicha experiencia introducen en el texto las pautas pragmáticas que Austin asume dentro de las capacidades performativas del lenguaje. De este modo, la reflexión metaliteraria que se integra a los textos en torno a las escenas de lectura que tendrá la obra, junto con la reescritura intratextual de ciertos pasajes autofccionales por parte del sujeto del discurso o de escritores que dialogan en forma explícita con los discursos performativos permiten considerar a la escritura de cierta variante autoficcional no ya en la tradicional intención de plasmar una biografía ordenada de las etapas vitales sino dentro de un marco “performativo” en el que el yo del discurso hace algo “sobre sí mismo” al tiempo que guía al lector en dicha experiencia. (Matías Núñez, 2013.70)

En otro sentido, no relacionado con la performance, que tan bien explica Núñez, sino con la literatura de Chambers, entendemos que Levrero compone estos diálogos pensando en un lector medio o, mejor dicho, pensando en cómo llevar al lector medio hasta un estado “superior” que le permita comprender las experiencias luminosas que va a leer, que le permita captar en todo su sentido las “verdaderas uvas” que le ha prometido.

De esta manera, el lector de la *loiterature* debe convertirse, como su autor, en un vagabundo que se deja fluir por los caminos de la digresión. Sólo si atiende a la llamada a la espera que hace el autor podrá acceder a ese conocimiento sólo accesible para el ocioso, es decir, a esas experiencias luminosas.

5.2. The self-writing in process in *Summertime*: between the novel, the biography, and the autobiography

We would like to return here to the idea we previously expressed about a J.M. Coetzee who, imitating Daniel Defoe, also becomes a forger of documents when he writes *Summertime* (2009).

Let's see what the reader finds when glancing through the pages of the book:

The work begins with a first chapter presented under the title "Notebooks 1972-1975". Here we read several fragments belonging to an alleged notebook in which the writer Coetzee would have sketched out some kind of memoirs or notes for a novel work. Each fragment begins with a date. After the writing of each section, we find a few brief lines in italics headed by the words "To be developed" in which the writer Coetzee would supposedly jot down ideas for future writings.

The last chapter of *Summertime* is entitled "Notebooks: Undated Fragments." The structure is similar to that of the first chapter described above, except that the diary entries are undated.

The second chapter of the book is entitled "Julia". This chapter is a transcript of the conversation Coetzee's biographer has with Julian Frankl, one of the people who knew Coetzee during his South African period between 1972 and 1975. We read, therefore, the conversation between the two of them. Before the interview, Julia has read the fragments of Coetzee's diary and notes in the biographer's possession. The third chapter is entitled "Margot". In this chapter we witness the biographer reading before Margot,

Coetzee's cousin, who was in contact with him at the time investigated by the biographer, the work done on the transcript of an interview the two of them had held at an earlier date. Most of the chapter, therefore, is written in the third person and has Margot as the protagonist. However, we also read the conversation they both have about the account written by the biographer and in which she protests, as we have already seen, that she does not agree with certain aspects of her life that have been included in the narrative, even denying the existence of some of them.

The fourth chapter is entitled "Adriana". Here we read the biographer's interview with Adriana Nascimento, another of the women who in one way or another knew the Coetzee of the early seventies. Adriana claims to be in possession of certain love letters sent by Coetzee that she has not read in full.

The fifth chapter is entitled "Martin". This time the biographer interviews Martin, a character who was a candidate with Coetzee for a position as professor of literature at the University of Cape Town

The sixth chapter is entitled "Sophie". In it, the biographer interviews the woman who was Coetzee's colleague at the University of Cape Town in 1976.

Right at the beginning of the book we find the following note: "Author's note. My thanks to Marilia Bandiera for assistance with Brazilian Portuguese, and to the estate of Samuel Beckett for permission to quote (in fact to misquote) from *Waiting for Godot*" (Coetzee, s/p:2009).

Indeed, during the interview with Adriana Nascimento, a Portuguese translator will be mentioned. The help with Afrikaans by a colleague of the biographer will also be mentioned in the chapter dedicated to Margot (although no thanks to such a person appear here). Thanks to María José López (2013) we were able to identify the distorted quote from *Waiting for Godot* (1952) on page 112, where we read "Given the existence of a personal God, he says, with a White beard quaquaquaqu outside time without extension who from the heights of divine apathia loves us deeply quaquaquaqu with some exceptions" (Coetzee, 2009.112); whereas the textual quote would be: "'Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqu with white beard quaquaquaqu outside time without extension who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown...(Beckett 2000:37).

María José López interprets the distortion of the quotation, of which we are warned from the beginning, as a subversion of the moment of communicative clarity experienced by Coetzee in *Boyhood* (López, 2013:64). Thus, the two cousins meet again and now communication between them seems impossible. When young John shared conversations with his cousin in the Karoo: "As he spoke, he forgot what Language he was speaking: thoughts simply turned to words within him, transparent words" (Coetzee, 1997:94).

This author's note highlights the importance that languages will have and the possible misinterpretations of certain words or expressions in the work. But it also allows us to situate Vincent as the author/compiler of the texts we are going to read later, since, in the case of the diaries and the undated fragments, he has been in charge of regrouping them, and in the case of the interviews, of transcribing and modifying them in different senses. In this way, J.M. Coetzee, whose name we read on the cover of the book, shifts his role, at least in fiction, to that of an editor of these materials compiled by biographer Vincent.

However, during the interview with Martin, Vincent himself recalls that the writer J.M. Coetzee intended to write a new book as some of Coetzee's draft notes show. These notes describe the first meeting between Coetzee and Martin's character, during an interview as candidates for a position at the University of Cape Town, as we have already referred to above. From these notes, in which appears, as we have said, the character of Martin, supposedly written during the years 1999 or 2000, we can deduce the possibility that the book Coetzee was writing was about the same years that the biographer tries to recreate.

Beyond the obvious fact that J.M. Coetzee is the "real" author of *Summertime* (2009), the ingredients for controversy about the authorship of the texts shown to the reader are assured.

The problem of authorship presents itself in several directions: from Vincent with respect to J.M. Coetzee and from the interviewees with respect to Vincent. The biographer has selected which interviews and which fragments of them to transcribe. Thus appear the commented moments with Margot in which Coetzee's cousin protests that in Vincent's text appeared something she did not say. The interviewees fear losing power over discourse as soon as they cede it to the biographer, as Julia explains:

You commit a grave error if you think to yourself that the difference between the two stories, the story you wanted to hear and the story you are getting, will be nothing more than a matter of perspective-that while from my point of view the story of John may have

been just one episode among many in the long narrative of my marriage, nevertheless, by dint of a quick flip, a quick manipulation of perspective, followed by some clever editing, you can transform it into a story about John and one of the women who passed through his life. Not so. Not so. I war you moss earnestly; if you go away from here and start fiddling with the text, the whole thing will turn to ash in your hands. (Coetzee, 2009:44)

The characters, in turn, present stories within stories in a textual game that leaves the reader undecided.

As we can also observe, although autobiography is the dominant non-fictional genre within the novel, J.M. Coetzee also inserts other genres that could be considered valuable, precisely, for the construction of autobiography: drafts, diaries, letters and even interviews in the possession of the biographer Vincent, are documents considered of value for what they imply as an expression of the inner truth of the subject.

The generic mixture in which J.M. Coetzee is represented only refers us to the self-representation of a fragmented subject, to whom it is impossible to reach the uniqueness of a gender, a language, a nationality, a country, an identity. To this we must add the parody that J.M. Coetzee makes of the Cartesian subject in his description of a disembodied entity. We can also read the reference to *Waiting for Godot* by Samuel Becket (1952) in this sense, where the Cartesian subject and the rationality that characterizes it are rejected from the absurd.

5.3. La escritura en proceso en *Kassel no invita a la lógica*: entre la novela, el ensayo y el reportaje

El acto de escribir y de ser transformado por lo escrito y el espíritu de la escalera

Tal y como señala el profesor Pozuelo Yvancos (2010) una de las características propias del estilo de Vila-Matas la encontramos en ensayos como “Mastroianni -sur- Mer” y “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” además de en algunas novelas, como es el caso de *Kassel no invita a la lógica*:

[...] ir realizando la narración de cómo ha construido el ensayo que está el lector leyendo en este momento, de forma que hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura y el acto de decirlo (o escribirlo, en el caso de sus obras posteriores). Es como un espejo en el que se mira la creación que está surgiendo. El lector lo que ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos es el lado verdadero. (Pozuelo Yvancos, 2010: 162)

Desde el comienzo de la novela, Vila-Matas hace alusión a la posibilidad de que la experiencia de su viaje a Kassel acabe convertida en un texto, incluso se sugiere que desde la propia Documenta le solicitan que sea así. En este primer momento, llamamos la atención sobre el hecho de que este texto es concebido por el autor como una crónica, un relato o un reportaje de forma indistinta:

Dada mi inveterada costumbre de escribir crónicas cada vez que me invitan a un lugar extraño para que haga allí algo raro... tuve la impresión de estar viviendo una vez más el comienzo de un viaje que podía acabar convirtiéndose en un relato escrito... Miré por momentos a los ojos de Boston. Parecía que ella lo hubiera hecho a propósito para que yo acabara escribiendo un largo reportaje sobre una invitación rara a Kassel para trabajar en un chino a la vista del público (Vila-Matas, 2014:14)

En el primer tercio de la novela el lector ya es consciente de que lo que lee es producto de ese viaje, ya que la escritura de la experiencia se convierte en uno de los propósitos de este: “He venido simplemente para contar a mi regreso lo que he visto.” (Vila-Matas, 2014: 96).

Así que nos hallamos en uno de esos “nudos de convergencia especular” a los que se refiere el profesor Pozuelo Yvancos. Como lectores, observamos que Vila-Matas va tomando notas sobre lo vivido en un cuaderno, es decir, relata la escritura de lo que vamos a leer después:

Y eso lo anoté en un pequeño cuaderno rojo, que había titulado *Impresiones de Kassel*. No era la primera vez que en ese cuaderno anotaba algo. De hecho, desde que saliera de Barcelona llevaba dibujando situaciones... y comentando muchas cosas en el cuaderno, como si intuyera que algún día quizás me decidiría a pasar a limpio parte de mis impresiones sobre todo aquello. (Vila-Matas, 2014:109)

La selección de esa “parte” de las impresiones del autor sobre Kassel hace relucir la ausencia de esa otra “parte” que hace referencia no sólo a la selección de información, que sería típica del reportaje, sino inevitablemente en este caso, a la ficción.

En otro momento, persona y personaje se miran a través de los dos lados de este espejo que supone el escribir que se está escribiendo. En alusión a Pim, una de las mujeres pertenecientes al equipo curatorial, establece el narrador: “Me contuve como pude y, dejándome llevar por mi general buen estado de ánimo, me limité a decirle que la encontraba a ella inmensamente divertida y que, según cómo, iba a incluirla en mi siguiente novela” (Vila-Matas, 2014:127). Esa novela que leemos ahora y cuyo comentario sobre la ficcionalización de personajes nos remite a una realidad que, aunque distinta, no dejó de tener lugar.

La escritura, tal y como se nos anuncia en la en un principio denominada “Conferencia sin nadie”, se produce después de una reflexión sobre los hechos ocurridos:

Por si acaso no lograba cubrirlo del todo, siempre podía dedicarme a contar cómo en la vida me ocurrían una incesante gran cantidad de cosas, aunque la mayoría de ellas no las advertía en el momento en que tenían lugar, sino a medida que volvía sobre esas antiguas situaciones y las examinaba con lupa; escribirlas era la forma más interesante tanto de ampliarlas como de detenerse en ellas y estudiarlas a fondo ... (Vila-Matas, 2014: 277)

Esta escritura a posteriori conduce a un pasado de los hechos y a un presente de la escritura que no se esconde en el libro: “Ni recordé entonces al autor ni lo recuerdo ahora...” (Vila-Matas, 2014: 67); “...y, visto desde mi perspectiva de ahora...” (Vila-Matas, 2014: 77); “Mientras escribo ahora todo aquello, mientras pienso en ese lugar, me doy cuenta de que cada vez racionalizo mejor lo que en mi primera visita alcancé a ver allí” (Vila-Matas, 2014: 141); “Hoy, pasado el tiempo, veo que esa intuición ha arraigado en mí...” (Vila-Matas, 2014: 223); “Y aunque en ese momento no recordaba su nombre (Brian Schmidt)...” (Vila-Matas, 2014: 248). La novela comparte con el reportaje el relato de los hechos pasados y vividos en primera persona por el narrador.

La escritura como fruto de la experiencia se hace explícita a través de los diálogos con algunos personajes. Se plantea aquí uno de los temas principales de esta tesis, la cuestión del género. La propia obra de Vila-Matas se esfuerza en mostrarse ante el lector como un compendio de géneros:

En mi correo personal había e-mails por contestar. En uno de ellos, alguien me hablaba desde Neuchatel para preguntarme cómo me iba por Kassel y si había pensado en contarle todo por escrito cuando volviera de allí. “Si te decidieras a hacerlo, yo de ti pasaría de los

géneros y recordaría que todo arte y toda ciencia que proceden mediante la palabra, cuando se ejercen como arte por sí mismas, y cuando alcanzan su cima más alta, aparecen como poesía. (Vila-Matas, 2014:215)

Efectivamente, en dos de sus obras ensayísticas, las conferencias “Mastroianni-sur-Mer” y “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” encontramos tanto una reflexión teórica como una puesta en práctica del mestizaje de géneros:

Me pregunto ahora sí, poniendo números de orden delante de cada fragmento de esta conferencia, no estoy en realidad escribiendo una serie de impresiones visuales, de predisposición enormemente óptica, en el sentido kafkiano, susceptible de ser al mismo tiempo una película, un texto. Esta conferencia podría ser perfectamente una película (Vila-Matas, 2008:19).

La conferencia que versa, en principio, sobre las relaciones entre literatura y cine, toma ejemplo la película de Roberto Faenza *Sostiene Pereria* (1995) basada en el libro del mismo título de Antonio Tabuchi (1994). La escritura de Vila-Matas, a través de la estrategia de contar que se cuenta, se convierte en lo que Pozuelo Yvancos denomina una *summa* de géneros:

Si resulta difícil en su obra separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada una responda a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por la fidelidad que todos traman para con ese otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en la que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo históricamente 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, un tapiz cosido de sus trazos pluringüísticos, bordeando con él el vacío por el procedimiento de elisión constante de una estructura, y conjurando ese vacío precisamente porque al final se salva el principio medular de la búsqueda, imagen cabal del viaje. (Pozuelo Yvancos, 2010: 166-1667)

En “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” (2008) Vila-Matas señala el *Ulises* de Joyce (1920) como una de las primeras obras en las que se produce esta feliz mezcla de géneros. Señala que esta tendencia empieza a producirse cada vez con más fuerza en la literatura actual y señala las obras que marcan esta tendencia, pertenecientes a autores de los que se considera heredero: *Los anillos de Saturno* de Sebald (1995), *Microcosmos* de Claudio Magris (1997) y *El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitlor.

Vila-Matas, pues, no sólo busca una estructura que permita la hibridación genérica en esta *summa* a la que se refiere Pozuelo Yvancos, sino que hace partícipe al lector de su propuesta, tanto en sus novelas, como en sus conferencias. La mezcla de realidad histórica, ficción, reportaje, ensayo, artículo, poema... todo se enhebra en ese tejido infinito que conforma el texto hasta que se hace indiferenciable a qué hilo genérico pertenecen cada una de las palabras escritas.

La reivindicación explícita de esta hibridación en el texto, así como el recordatorio para los lectores de que él mismo es un personaje que escribe aquello que estamos leyendo, conduce necesariamente al desengaño de la impostada naturalidad de la novela tradicional. Se muestra el artificio del texto, su condición de elemento construido sobre cuyos cimientos se ha reflexionado. Entendemos que esta manera de escribir es la más honesta para un sujeto que, como vimos, se presenta a sí mismo alejado de los postulados esencialistas. Esta escritura, que muestra su carácter de tal y que se constituye a sí misma en la mezcla genérica, pertenece necesariamente a un sujeto que ha experimentado su propia crisis y que ya no se reconoce en la supuesta solidez y estabilidad que se promulga desde los presupuestos cartesianos.

Por qué escribir y a quién escribir (apelación al lector)

Vila-Matas no sólo muestra al lector el proceso de escritura del texto que tiene delante, sino que también se encarga de hacerle saber que es consciente de su existencia. Así, por ejemplo, se adelanta a su reacción solicitando su comprensión y explicando el porqué de los pensamientos que le vienen a la cabeza cuando viaja a Kassel: “Espero ser comprendido. El mundo iba muy mal en septiembre de 2012, iba pésimo cuando viajé a Kassel... Se tenía la sensación -cuando escribo esto se sigue se teniendo- de que el mundo se había ido a pique...” (Vila-Matas, 2014:35).

Queda establecida la lectura como una de las razones para escribir sobre la experiencia de la Documenta. De hecho, la capacidad de “atar” al lector, de atraerlo y de que permanezca atento a sus páginas se proclama como la clave de la escritura:

Porque contrariamente a lo que creen tantos, no se escribe para entretener, aunque la literatura sea de las cosas más entretenidas que hay, ni se escribe para eso que se llama “contar historias”, aunque la literatura está llena de relatos geniales. No. Se escribe para *atar* al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu de otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo... (Vila-Matas, 2014:44)

No se escribe para entretener, así que la digresión está justificada. No se escribe para “contar historias”, con lo que la ausencia de intriga queda excusada. Al lector se lo puede atar también con las ideas, con el pensamiento, con una escritura cercana al ensayo y a la oferta de información.

Pero la escritura no tiene sólo que ver con el lector. También está relacionada con el decir, con la necesidad de dar una réplica y de escribir ahora, después de que los hechos sean sometidos a reflexión, las palabras que no se alcanzaron a decir antes. Es esta una idea que se repite a lo largo del texto bajo la forma de *le sprit de l'escalier* que consiste en “encontrar demasiado tarde la réplica” (Vila-Matas, 2014:144).

Y así, al repasar la breve conversación con Chus, al reconstruirla palmo a palmo, palabra por palabra, fui viendo lo que podría haberle dicho y no dije y acabé preguntándome si cuando el sábado regresara a Barcelona y contara a otras personas mi viaje a Kassel no haría lo mismo, iría dándome cuenta de lo que debería haber dicho o hecho en esa ciudad y no dije ni hice... Y bueno, si algún día escribía la historia de aquel viaje, seguí pensando, seguro que trabajaría con el espíritu de la escalera. Claro, que a mucha honra... (Vila-Matas, 2014:145)

Actuando en Kassel. El número chino y la conferencia

La invitación a Kassel por parte del equipo curatorial de la Documenta 13 incluye de forma ineludible la participación del escritor en la actividad *Writer in residence*, que tiene lugar en el restaurante chino Dchingis Khan, a las afueras de Kassel. La tarea encargada a los escritores por parte del equipo curatorial (últimos autores de esta suerte de instalación) consiste en escribir a la vista de todo aquel que se quiera acercar para interesarse por el trabajo de los autores. Además de Vila-Matas, participaron en la Documenta 13 Mario Bellatín, Aaron Peck, Adania Shibli, Etel Adnan, Alejandro Zambra, Holly Pester y Marie Darrieussecq. El propósito último de esta actividad es acercar dos momentos, el de escritura y el de lectura, que necesariamente se distancian

en el tiempo y el espacio. Así, emisión y recepción de la escritura quedarían prácticamente fundidos en una especie de instante “ilógico” a las afueras de Kassel. Otra de las pretensiones del programa *Writer in Residence*, como explica Purificación Batiste, consiste en “investigar las posibilidades de la vida privada en un espacio público” (Batiste Villanueva, 2016: 57). La escritura, tan ligada, especialmente desde el siglo XIX a la esfera de la intimidad y la privacidad del sujeto, queda expuesta ante la vista de los otros.

Precisamente la posibilidad de encontrarse de forma tan directa con la mirada ajena sobre su escritura, es lo que siembra la desconfianza de Vila-Matas en esta instalación y genera un sinfín de reticencias en el escritor, que llega a comparar el restaurante chino con el “cadalso” (Vila-Matas, 2014: 113). Pero es también este lugar el que permite el desarrollo de sus nuevas identidades, Autre y Piniowski, a las que ya nos hemos referido con anterioridad. Asimismo, será éste el lugar en el desarrolle su “método Sygne” para comprender de forma misteriosa las conversaciones en chino y alemán que tienen lugar a su alrededor y, por último, será también en el restaurante chino donde desarrolle esa escritura, de clara matriz humorística, que lo habilita para transitar de manera indistinguible las fronteras entre lo supuestamente real y lo imaginado (recordemos al catalán Serra, que acude al restaurante después de su visita a la instalación *Sanatorium* pretendiendo que Vila-Matas atienda su caso clínico).

Sin embargo, a pesar de que en esta ocasión Vila-Matas se encuentra en la exposición de arte contemporáneo, no es la primera vez en sus novelas en las que, como señala Cristina Oñoro, en la que “el acto de escribir aparece teatralizado o se pone en escena” (Oñoro, 2016: 166).

Enlazamos de esta manera con la otra performance vilamatasiana en la que la escritura se muestra al público, las conferencias ficcionales que pueblan sus novelas. Efectivamente, si buscamos en el programa de la Documenta 13, la denominada “Conferencia sin nadie”, no parece haber tenido lugar durante la exposición de arte contemporáneo. Recuerda Oñoro (2016:167) las otras conferencias ficcionales que podemos encontrar en los libros de Vila-Matas. Es el caso de *Extraña forma de vida* (1997), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) o *Aire de Dylan* (2012).

La “Conferencia sin nadie” que, en la ficción, tiene lugar en Kassel, opera de forma similar a las dos conferencias “reales” que hemos analizado brevemente en páginas anteriores, “Mastroianni-sur-Mer” y “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”.

Vila-Matas busca hacer saber al lector que lo que está construyendo es una conferencia: “decidí que, en los primeros minutos de mi charla, dado que a la fuerza iba a tener que improvisar algo, me dedicaría a narrar ...” (Vila-Matas, 2014: 276).

Número chino y conferencia forman, como acabamos de ver, una parte sustancial del ejercicio de performatividad que Vila-Matas lleva a cabo en Kassel. Sin embargo, compartimos con Cristina Oñoro (2016:160) que estas dos actividades forman parte de un conjunto intermedial que protagoniza el escritor y que se compone, además, del libro que tenemos entre las manos y que relata la experiencia en Kassel, *Kassel no invita a la lógica* (2104); y de otro elemento al que también hemos hecho ya referencia y que no podemos dejar de lado: el contenido multimedia que hallamos en la página web de Vila-Matas. Es aquí donde encontrábamos la fotografía del falso artista António Jobim desapareciendo bajo la nieve Kassel, pero donde también podemos hallar fotografías de instalaciones artísticas reales, entrevistas, y vídeos diversos que permitirán al lector ampliar su experiencia más allá de las páginas del libro.

El yo transformado

Por supuesto, el arte, en Kassel también performa, “actúa” de manera ineludible sobre el espectador y busca dar lugar a una transformación en su persona. Hemos comentado la alienación clara de las páginas de *Kassel no invita a la lógica* (2014) con el discurso oficial de la Documenta 13, lo que, sin alejar necesariamente estas páginas de la ficción, sí las acerca, desde luego, a los presupuestos de un reportaje que consta con el beneplácito oficial de la autoridad en la materia tratada, el equipo curatorial de la exposición de arte contemporáneo. Para Purificación Batiste (2016) son varios los *leitmotiv* de la Documenta 13 de los que se hace eco el escritor: la muerte de Europa, que, como hemos visto, aparece encarnada en el personaje de Kassel que se pasea de instalación en instalación; la voluntad de Vila-Matas de descifrar un “álgebra secreta”, ejemplificada en la ilógica del lenguaje chino y alemán que es capaz de comprender, de la misma forma que acaba entendiendo la o ilógico del arte contemporáneo; y aquella idea en la que se hace un mayor hincapié a

lo largo del libro y que ya hemos nombrado en varias ocasiones: el colapso y la recuperación.

Como nos explica Purificación Batiste (2016), la Documenta 13 pretende rendir homenaje a la memoria del resto de Documentas. La exposición de 1955, la primera de ellas tuvo la intención de mostrarse al mundo como una muestra de la recuperación y la reconstrucción de la Alemania Occidental tras la Segunda Guerra Mundial. De esta forma “la consigna colapso/recuperación es una vuelta al origen, a la esencia de la Documenta” (Batiste Villanueva, 2016:171).

Esta imagen del colapso y la recuperación viene encarnada por Vila-Matas desde el momento en el que, como recoge en varias ocasiones en las páginas de la novela, se ve sumido en una amarga tristeza nocturna que contrasta con la alegría que lo embarga por la mañana. Pese a este claro “colapso”, su estancia en Kassel, su contacto con el arte contemporáneo y el recuerdo de lo que un día quiso ser (un escritor de vanguardia), lo devuelven a una especie de estado originario de sí, de recuperación de la identidad perdida que el escritor asimila con la alegría, con la recuperación: “Quizás tanto optimismo se debiera a que allí en Kassel había recobrado los mejores recuerdos de mis inicios como artista” (Vila-Matas, 2014: 258).

Pero la cuestión no se cierra aquí, ya que es ese mundo ilógico que embarga Kassel, ese fin del sometimiento a la norma (también al seguimiento de la norma genérica en su literatura), a lo lógico del lenguaje y de la vida, el que le permite contactar con el entusiasmo que transforma al personaje: “Kassel me había contagiado creatividad, entusiasmo, cortocircuitos en el lenguaje racional, fascinación ante momentos y discontinuidades que buscaban el sentido en lo ilógico para crear nuevos mundos” (Vila-Matas, 2014: 258).

El arte, como proclama la Documenta 13 y como experimenta Vila-Matas, pasa como la vida, de tal manera que resulta imposible realizar una distinción certera entre el arte y la vida del escritor, entre las páginas escritas y ese yo que las escribe, pues, como indica Pozuelo Yvancos “Muy pocos escritores de la narrativa española hoy han desarrollado como Vila-Matas...la indistintividad de sujeto y escritura”. (Pozuelo Yvancos, 2010: 184)

Quedémonos, pues, con estas palabras pertenecientes al Vila-Matas transformado que cierran su *Kassel no invita a la lógica*: “El arte era, en efecto, algo que me estaba

sucediendo, ocurriendo en aquel mismo momento. Y el mundo de nuevo parecía inédito, movido por un impulso invisible. Y todo era tan relajante y admirable que resultaba imposible dejar de mirar. Bendita sea la mañana, pensé” (Vila-Matas, 2014: 300).

CAPÍTULO 6. El yo del narrador o narradores

6.1. El yo del narrador en *La novela luminosa*: entre la novela y el diario

La realidad autobiográfica de Levrero

El diario, legitimado con la fecha que encabeza cada entrada, otorga verosimilitud a lo registrado en el día; mientras aparece alejar de la verdad todo lo que tenga que ver con el recuerdo y la manipulación de la memoria.

En “El diario de la beca” solo se cumple la identificación nominal entre autor, narrador y personaje durante un sueño, y además no con el nombre con el que el autor firma sus libros, sino con su primer nombre y su primer apellido, Mario Levrero. Y es que el nombre completo del autor es Jorge Mario Levrero Varlotta.

Levrero había publicado ya como Jorge Varlotta algunas de sus obras. Algunas, incluso, llega a publicarlas tanto como Jorge Varlotta como con la firma de Mario Levrero. Es lo que sucede con, *Nick Carter se divierte, mientras el lector es asesinado y yo agonizo: folletín* publicado por Jorge Varlotta en Montevideo en 1974 y por Mario Levrero en Buenos Aires en 1992. Dado que no podemos entender ni que Jorge Varlotta sea un pseudónimo de Mario Levrero ni que Mario Levrero lo sea de Jorge Varlotta, ni tampoco nos adentramos en el terreno de los heterónimos al modo de Pessoa, Diego Vecchio prefiere la denominación de “autor bífido” para referirse al caso del escritor de *La novela luminosa*. Vecchio, además, propone la siguiente clasificación en cuanto al uso de uno u otro nombre por parte del autor:

El desdoblamiento de nombres coincide, en principio, con una distribución de géneros. Podría decirse que el autor 1 (Mario Levrero) firma los textos literarios, esto es, con valor estético, mientras que el autor 2 (Jorge Varlotta) firma los textos que escapan a la esfera estrictamente literaria (como guiones de historietas, letras de canciones, fotonovelas, reseñas bibliográficas) o los textos literarios-poco-serios, esto es, la “literatura baja” (como Nick Carter, al menos en 1974). (Diego Vecchio, 2016: 4)

En sentido estricto, por tanto, no podríamos hablar de una identificación nominal clara. El autor firma los agradecimientos y el “Prefacio histórico a la novela luminosa” con las iniciales M.L. No obstante, la única vez que aparece su nombre en la obra es cuando, en un sueño, se refiere a sí mismo como Jorge Varlotta: “Yo estoy seguro de que me confunde con otra persona, y le explico también casi gritando que yo soy Jorge Varlotta” (Levrero, 2008:149).

Mariano García rechaza hablar de manera tajante de autoficción y, basándose en la idea de Levrero de escribir una autobiografía desde un plano de la realidad que no es el común, escribe:

La ausencia del nombre (aunque varios indicios establezcan la identidad implícita autor/narrador) y el procedimiento mismo de escritura (que bien podría caracterizarse como “autobiografía psíquica” según la atinada fórmula de Álvaro Mutis) serían por lo menos los dos elementos que ponen en cuestión su sencilla adscripción a la literatura autoficcional (García, 2015:146).

Encontramos también constantes referencias externas que impiden al lector dudar de esta triple identificación. Nos referimos a referencias siempre comprobables como la escritura de otros libros de Levrero o antiguos trabajos que éste ejerció en revistas ya desaparecidas: “También encontré cantidad de revistas de juegos de las que yo fui jefe de redacción” (Levrero, 2008: 142) Algunas de estas revistas son *Superhumor*, donde publicó entre septiembre de 1981 y enero de 1982, *El lagrimal trifurca* o *Espacios libres*.

Además, Diego Vecchio nos informa de que durante los años setenta y ochenta Levrero gustaba de emplear seudónimos para muchas de sus publicaciones:

Paralelamente a la utilización de sus dos semi-ortónimos, Jorge Mario Varlotta Levrero utilizó otros nombres para firmar textos humorísticos y periodísticos, publicados en diferentes revistas rioplatenses, de vida más o menos efímera, como Alvar Tot, Tía Encarnación, Bartleby Lavalleja, Ange de la Branche, Edipus Leroi, Profesor Hybris, Profesor Vrlachki, Profesor Off, Sofanor Rigby, Jalbert Klutsh, Carlos Nicole, J. Varli, y muchos otros.

Estos nombres no tienen la misma importancia. Algunos son empleados una sola vez, como es el caso de Edipus Leroi o de Ange de la Branche, que nacen y mueren en un número de la revista uruguaya *Misia Dura* ; o el profesor Hybris, que firma un solo texto, en la revista uruguaya *Privada*, en los años ochenta. Tanto Edipus Leroi, como Ange de

la Branche y el profesor Hybris son vulgarizadores burlescos del psicoanálisis, la parapsicología o la crítica literaria. (Vecchio, 2016: párrafos 50 y 51).

Si hay un suceso que podemos relacionar con lo autobiográfico, es el que tiene que ver con la pornografía. En el diario de la beca se propone la honestidad como principio, aun siendo un requisito que ya se presupone en los diarios: “Una vez escribí que la detestaba (la pornografía), y era verdad; ahora tengo cierta colección de fotos pornográficas, y para ser honesto debería explicarlo” (Levrero, 2008: 107). La necesidad de explicar ante los lectores su cambio de parecer en relación con la pornografía otorga a esta cuestión un cariz de corte autobiográfico no solamente a “El diario de una beca”; sino a algunos otros de sus libros: “Me molesta especialmente recordar que hace unos años escribí en algún libro: “Detesto la pornografía”, y más me molesta la idea de que alguien recuerde esa afirmación y crea que mentí cuando la hice. Debo, pues, explicar que no mentí... Cuando escribí lo que escribí, sentía y pensaba exactamente lo que dije” (Levrero, 2008: 79).

Levrero incluso parece preocuparse por advertir al lector cada vez que algo de lo registrado en el diario pueda no ser cierto: “Sin saber si esto será fiel a la verdad, voy a designar a la paloma viva como “la viuda”, asumiendo que el cadáver es un macho” (Levrero, 2008: 157).

También se preocupa por las lagunas de la memoria, otro elemento que suele ser recurrente en la voluntad del autor que intenta dar credibilidad a su autobiografía reconociendo que no es posible recordar su vida al completo: “Yo oí esa historia como si fuera novedad. Después creí recordarla, pero a esta altura de la vida me es imposible saber qué es lo que recuerdo y qué es lo que me creo” (Levrero, 2008: 43).

Las apelaciones a los posibles engaños de la memoria son constantes en los dos textos. Levrero insiste en mostrar al lector las contradicciones que experimenta su memoria durante el proceso de escritura. En el *Diario de una beca* leemos: “...y los recuerdos que todavía se conservan probablemente ya no guardan la carga inicial de interés o de afectos que tenían en el momento de producirse o poco después... De modo que ahora, al intentar volver sobre ellos, me ocurrirá lo que me ocurre o me ocurría con el proyecto de la beca: se transformarán en una literatura fraudulenta” (Levrero, 2008: 284).

En *La novela luminosa* los problemas en torno a la memoria se hacen más explícitos: “por ejemplo, esa historia del perro que conté con tanto entusiasmo está plagada de errores y mentiras involuntarias” (Levrero, 2008: 471).

Otra particularidad que relaciona el texto de Levrero con la autobiografía es la necesidad que experimenta por salvaguardar los nombres propios de algunas de las personas que aparecen en la obra y sustituirlos por sus iniciales. Sin embargo, llega un momento en el que deja atrás todo respeto por la privacidad ajena y se lanza a escribir sus nombres: “Es cierto que me distraje un poco en mis controles sobre Mónica (a quien estúpidamente he llamado M a lo largo de este diario, del mismo modo que he llamado I a Inés y F a Fernanda, como si hubiera algo pecaminoso en ocultar mi relación con ellas” (Levrero, 2008: 439). Únicamente Chl (Chica lista) conserva la alusión a la inicial de su apodo.

Queremos señalar, pues, que en “El diario de una beca” hallamos una gran cantidad de sucesos registrados que no pueden ser verificables para el lector. Sólo es posible encontrar su relación con la realidad extratextual en alguno de ellos. El propio Elvio Gandolfo, también nos advierte sobre la conveniencia para el lector de no creer todo que lee en “El diario de una beca”:

Una prueba de que no es aconsejable tomar el diario/prólogo como equivalente de la vida real de Jorge Varlotta, es que las menciones a su actividad más sostenida y positiva (para los demás) de esos años finales -los talleres literarios- aparecen apenas cuando se acercan, o cuando terminaron. Como lo reconoce uno de sus aforismos pendulares, contradictorios y compartibles: “Trabajar me hace mal. Aunque en otro sentido me hace bien” (Elvio Gandolfo: 2016: s/p).

Si bien Philippe Lejeune insiste en el carácter “antificcional” del diario íntimo, otros autores desarrollan teorías que permiten, si no anclarlos en la ficción, sí al menos distanciarlos de lo entendido como “real”. Así, para Alberto Giordano, la condición intransferible de la experiencia cotidiana se sirve de una “imaginación intimista” para proyectar una verdad que, amparada en la forma autobiográfica, no se podría reducir a una simple distinción entre ficción y no ficción (Alberto Giordano, 2008: 47).

El propio Levrero llega a plantearse que su percepción de la realidad puede estar alterada o no comulgar con la de la mayoría de las personas: “¿no será que mi⁶ percepción habitual de la realidad está alterada, y un instante de percepción normal, habitual para otros, me parece mágico? ... Debo descartar momentáneamente esa hipótesis, para que la novela no se me venga abajo” (Levrero: 2008: 469-470).

⁶ Subrayado en el original

La teoría de Josefina Ludmer sobre la postautonomía explica la hibridez genérica a través de la preponderancia que cobran el presente y la cotidianidad en la narrativa: “Estas escrituras no admiten lecturas literarias: esto quiere decir que no se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido” (Josefina Ludmer, 2010: 11-13).

El autor expone su voluntad de escribir sobre sus experiencias luminosas, pero, a pesar de que le lector entiende por el título de la obra en su conjunto que nos encontramos ante una novela, muestra sus dudas sobre el género adecuado: “Obviamente, la forma más adecuada de resolver la novela luminosa es la autobiográfica. Y también la forma más honesta. Sin embargo, no debe tratarse de una autobiografía con todas las de la ley, puesto que sería probablemente el libro más soso que pudiera escribirse” (Mario Levrero, 2008: 456).

Levrero, pues, anuncia al lector que va a escribir una autobiografía, aunque no se trata de una autobiografía al uso, a la vez que se refiere a la misma como novela. No se trata de una “autobiografía con todas las de la ley”, pero obliga al lector, a creer el relato de sus experiencias luminosas al pie de la letra: “Lo que voy a decir a continuación debe tomarse al pie de la letra; no es algo simbólico, no es una manera de decir, no es un intento de poetizar. Es un hecho, y quien no lo crea, que salga por favor de aquí, que no siga ensuciando mi texto con su resbalosa mirada -y que no intente, jamás, leer otro libro mío” (Levrero, 2008: 463). Y efectivamente es posible tomar estas experiencias como reales, pero como reales desde una percepción diferente de la realidad, la parapsicológica.

Parte de la crítica ha interpretado estas experiencias luminosas como pertenecientes a una nueva etapa en el género de la ciencia ficción: “Si la ciencia ficción clásica fundamentó su eje narrativo en la exploración del espacio exterior, en la nueva ciencia ficción... habría un desplazamiento de la exploración exterior a la exploración interior como medio de aproximación al conocimiento de lo real” (Martínez, 2013: 171).

Sin embargo, Levrero rechaza tanto la calificación de ciencia ficción como la de literatura fantástica para interpretar sus experiencias paranormales: “Encuentro que ‘realismo introspectivo’ es una expresión sumamente adecuada, tanto para referirse a Diario de un canalla como para referirse a la totalidad de mis textos; no veo por qué tenés que hablar de ‘cánones narrativos fantásticos’” (Roca, 2013: 108).

Pero tampoco podemos dudar del hecho fundamental de que esas experiencias luminosas rompen con los principios de la física cuántica. En este sentido, Luciana Martínez se alinea con Baudrillard y se refiere a ellas como un cierto tipo de literatura posmoderna que: “habría evolucionado en una forma de hiperrealismo para la cual la única realidad (que no es mero simulacro) sería aquella que surgiría del ahondamiento en las profundidades subjetivas” (Martínez, 2013: 172).

El rechazo a la razón que manifiesta Levrero se encuentra directamente influido por el psicoanálisis y la noción de inconsciente. Desde el momento en el que el ser humano no se rige únicamente por su parte consciente es posible acceder a otros modos de conocimiento que, en un primer momento, permanecen ocultos a la razón. En este sentido, la lectura de Jung es decisiva para comprender la base de la teoría psicoanalítica de la que parte el escritor uruguayo. El concepto de *partycipation mystique* se relaciona con la capacidad del individuo para experimentar a través de la subjetividad, estados de comunión entre el sujeto y el objeto. Siguiendo la preocupación de Jung sobre las miserias del hombre moderno, Levrero espera la llegada de un futuro en el que el utilitarismo haya sido derrocado:

Toda una sociedad basada en el trabajo alienado, en la esclavitud física, intelectual, moral y espiritual, se derrumbará inexorablemente por obra y gracia de ella misma y de sus vicios, y al mismo tiempo de la imposición de una real realidad: la fuerza del espíritu, y dejará paso o bien a una nada nuclear, o bien a una sociedad orientada hacia el *placer*⁷. Y en el centro del placer está la posibilidad de la *participation mystique*, es decir, del desmoronamiento de un yo hipertrofiado en favor de la percepción de la realidad *con todas sus dimensiones* o, al menos, con todas las dimensiones que estamos capacitados para percibir, aunque no hacemos uso, faltaría más, de este derecho natural (Levrero, 2008: 527).

Sin necesidad de caer en la hiperrealidad de Baudrillard, nos situamos junto a Luciana Martínez para hablar de que la subjetividad es aquí el eje dominante que guía las experiencias luminosas. No podemos obviar, como apunta Martínez, a que existe un cierto componente místico en ellas. Según esta autora, para ponerse en contacto con el “Espíritu”, Levrero llevaría a cabo una serie de pasos que recuerdan al camino de la mística tradicional. A una voluntad como deseo absoluto sin objetivo le seguiría un despego por los deseos individuales del yo, que es lo que permitiría el acceso al yo interior

⁷ En cursiva en el original

verdadero (Martínez, 2013:173). Así, cuestionado ya el paradigma actual de la física, la mística (tradicionalmente vedada en la literatura “seria” actual) vendría a cuestionar el modelo de conocimiento racional.

Sin embargo, más que de mística, preferimos hablar, con el propio Levrero, de parapsicología. El escritor uruguayo es también autor, no podemos olvidarlo, de un *Manual de parapsicología* que vio la luz a título póstumo en el año 2010. La definición que encontramos de parapsicología en este manual nos sirve para acercarnos a la interpretación que el propio Levrero otorga a sus experiencias luminosas: “La Parapsicología es la ciencia que tiene por objeto la comprobación y el análisis de los fenómenos aparentemente inexplicables que pueden ser resultado de las facultades humanas” (Levrero, 2010: 12).

Para acceder a la experiencia luminosa parece necesario un estado melancólico o abúlico inmediatamente anterior. Partiendo de esta premisa, no nos sorprende la insistencia de Levrero en “El diario de una beca” por mostrar su estado depresivo y neurótico. En palabras de Luciana Martínez: “lo conflictivo de estos fenómenos... es que la voluntad inconsciente que guía la manifestación de los fenómenos paranormales, la spicoabulia, tiene de algún modo como contrapartida la abulia y el deterioro del yo consciente de la vida diaria: aspecto que tiene especial jerarquía en su obra tardía más vinculada a lo autobiográfico” (Martínez, 2013: 177).

La autora relaciona esta vía de acceso al conocimiento con el mito de Prometeo, de tal manera que sólo a través de lo patológico se puede alcanzar la “verdad”.

Lo que está planteando aquí Mario Levrero es una crítica al dualismo típicamente occidental entre realidad e imaginación, entre hechos o ficción que guía a la crítica. Para Julio Prieto “Las ficciones de Levrero se conciben como artefactos explícitamente orientados a evitar la visión ingenua y espontánea de la percepción” (Prieto, 2016:7). La percepción va más allá de lo “real”, de la superficie guiada por las fórmulas físicas para llegar a una subjetividad

Como explica el propio Julio Prieto, la ficcionalidad de las experiencias luminosas reside además en una voluntad literaria que huye de la mimesis de lo real: “la ficción es lo que se produce en el intervalo entre el dibujo de lo real y su siempre inminente descomposición y recomposición. Lo real no sería algo dado -algo que se podría reflejar o representar-, sino que se manifiesta siempre como irrupción/interrupción” (Prieto, 2006:

9). De ahí también las digresiones constantes a las que el lector no tiene más remedio que acostumbrarse.

En la “Entrevista imaginaria con Mario Levrero” (entrevista que Mario Levrero se hace a sí mismo desdoblándose en entrevistador y entrevistado), éste afirma: “Yo hablo de cosas vividas, pero en general no vividas en ese plano de la realidad con el que se construyen habitualmente las biografías” (Rocca, 2013:109). Es, pues, desde este punto de vista de la “vivencia interior” desde el que podríamos considerar *La novela luminosa* como una autobiografía. Este matiz sobre lo subjetivo y parapsicológico que invade el texto, hace que se funde una duda fundamental, ya sea sobre su carácter autobiográfico o su carácter ficcional. Adscribirnos a una u otra postura daría lugar a la necesidad de marcar el texto como una excepción por sus características especiales en ambos sentidos. Desde el momento en el que mismo autor está partiendo de una base en la que no existe la tal división ficción/realidad, resulta complejo una toma de posición tajante. Descartamos así, con Mariano García, la posibilidad de hablar en este caso de autoficción: “la ausencia del nombre (aunque varios indicios establezcan la identidad implícita autor/narrador) y el procedimiento mismo de escritura (que bien podría caracterizarse como “autobiografía psíquica” según la atinada fórmula ya referida anteriormente de Álvaro Mutis) serían por lo menos dos elementos que ponen en cuestión su sencilla adscripción a la literatura autoficcional (2015:146).

Pero tampoco podemos hablar, por las razones ya expuestas, de autobiografía en un sentido tradicional. Tampoco podemos olvidar que el yo de Levrero, aunque no se considere autoficcional en sentido estricto, tampoco deja de estar manipulado, reconstruido, ficcionalizado en el texto que nos presenta.

Las experiencias luminosas

La novela luminosa quiere construirse como la sucesión de las experiencias luminosas que Mario Levrero ha experimentado a lo largo de su vida y a las que intenta dar forma narrativa en estas páginas. Comentaremos algunas de las más importantes.

Su nacimiento, no autobiográfico, sino espiritual, es decir, dentro de lo que hemos considerado esta “realidad parapsicológica” se produce en su juventud, cuando observa

cómo un perro olfatea lo que parece el rastro de una perra. Es en este momento cuando tiene el pensamiento de que el perro, más que olfatear el rastro de la perra, cree estar ante el objeto mismo de su rastreo: “Esta simple cavilación me produjo un perceptible efecto en los cables del cerebro... sentí la alegría de un descubrimiento íntimo, y el temor, y el miedo” (Levrero, 2008: 458). A este instante le sigue lo que Levrero denomina la “prohibición de pensar”, que sería producido por un ente desconocido. Más tarde, el narrador rectifica y decide que su primera experiencia luminosa no tuvo que ver con el perro, si no con una muchacha que “lo miró con amor”. El sueño con los ojos de esa muchacha hace que se convierta en “otra persona” (Levrero, 2008: 474). Esta primera experiencia es categorizada como “la prohibición de amar”.

La segunda experiencia tiene que ver con el momento en el que rechaza tener relaciones sexuales con una mujer. Como vemos, el amor y el sexo se encuentran íntimamente ligados a las experiencias luminosas: “Esa noche tuvimos un hijo, no de la carne sino de la renuncia de la carne... Podría decir también que sentí una expansión de mi yo, como mi yo ocupara mucho más espacio” (Levrero, 2008: 468).

La tercera experiencia luminosa tiene que ver con el trabajo de “curación” o “liberación” que realiza con una conocida. La terapia consiste en tumbarse junto a ella en la cama. En ese estado: “la paz se volvió algo tangible y descendió sobre nosotros y se instaló en nosotros, una paz que recuerdo apenas como un color blanco que llenaba por completo mi cuerpo.” (Levrero, 2008: 486).

La siguiente experiencia luminosa está relacionada con el diálogo que Levrero mantuvo en una ocasión con una roca: “No espere que le cuente lo que conversamos con la roca. Pero estoy seguro de haber aprendido, ambos, secretos de la vida que, después, habrán ido aflorando de a poco, en los momentos de necesidad” (Levrero, 2008: 531).

Otra experiencia que causa una gran conmoción en Levrero es la que denomina como “la del racimo de uvas”. Levrero encuentra a finales de junio un racimo de uvas negras olvidado por alguien. Y al beber el alcohol de las uvas ya maduras se ve invadido por una gran alegría y por la consciencia clara de que “existe una dimensión de la realidad que estamos muy ocupados en esconder; y ya nunca perdería de vista esa dimensión, aunque recaería una y mil veces en la depresión y en la ausencia de Dios en mi vida” (Levrero, 2008: 496).

En otras ocasiones, las experiencias luminosas tienen lugar a través de los sueños. Es lo que sucede con O, quien sueña que le muerde la espalda a Levrero. Ese mismo día, él se levanta con signos de una mordedura en la espalda: "...paso por el buzón, abro la carta. "La otra soñé que te mordía la espalda..." Firma mi amiga O. Usted piense lo que quiera, yo no voy a agregar a esto una sola palabra" (Levrero, 2008: 492).

La última experiencia luminosa, y una de las más trascendentes, se desarrolla en el capítulo que Levrero escribe en el año 2001 y que adjunta a las correcciones de los capítulos anteriores. Esta experiencia se concentra en la primera comunión del narrador, sacramento que recibe ya en la edad adulta. Tras su primera comunión, Levrero experimenta una suerte de esquizofrenia (no se reconoce a sí mismo como la persona que llora y cree que está lloviendo dentro de una iglesia). La sensación de esquizofrenia termina y:

no me pregunta nadie con qué ojos, pero vi, en mi interior, la cara de una mujer conocida y amada, y luego la cara de otra, y luego de otra, y fue una legión de mujeres amadas, que incluía a mi madre... y supe que eso que me estaba hablando, esa esencia pura de lo femenino, ese denominador común a todas las mujeres y a todos los amores era Ella, la mismísima María. (Levrero, 2008: 555).

Como observamos, las experiencias luminosas se relacionan con una expansión del yo que da lugar a una percepción múltiple, total. Incluso podríamos llegar a aventurar que guardan cierta relación con el Aleph borgiano. El yo consciente logra acceder a un plano o dimensión que normalmente le está vetado.

Para Hugo Verani (2013:47) la inclusión de lo parapsicológico y el alejamiento de la percepción racional, íntimamente relacionada con lo onírico en la obra de Levrero, emparenta su escritura con el surrealismo. Además, enlaza lo que denomina lo "neofantástico" en Levrero con una tradición literaria que bebe de Kafka, Borges y Cortázar.

Si continuamos con la explicación parapsicológica, Mario Levrero sería lo que, según su propia definición, que hallamos en el *Manual de parapsicología* (1978) un sujeto dotado, aquel que tiene la capacidad de experimentar sucesos parapsicológicos:

Esta capacidad no es anormal o patológica en sí misma, y todos la poseemos en potencia. Basta una disociación psíquica, accidental o provocada, para que se dé la posibilidad de que el fenómeno paranormal se produzca. Esta disociación implica una forma de deterioro

de la personalidad, momentáneo o duradero. Es fácil comprender que el fenómeno parapsicológico se produce en contra, o por lo menos en ausencia, del “yo” consciente y voluntario. La repetición o la intensidad de estos fenómenos implica el riesgo de sufrir deterioros cada vez más acentuados, pudiendo llegar a producirse fácilmente cuadros patológicos, que hasta pueden llegar a ser irreversibles. En medios parapsicológicos suele llamarse al espiritismo “fábrica de locos” (Mario Levrero, 2010: 13).

De esta manera, los supuestos parapsicológicos en los que Levrero parece basar su vida (y en parte, también, su escritura) serían el origen de su propia patología psiquiátrica y se mostrarían en plena consonancia con la idea del yo inconsciente aparece como necesario para experimentar lo luminoso.

6.2. Narrators in *Summertime*: between novel, biography, and autobiography

“Yo sé quién soy -respondió don quijote”

(Miguel de Cervantes)

Identity and truth in the work of John Maxwell Coetzee

We cannot ignore the fact that for a large part of Anglo-Saxon critics (Atwell, Head), J.M. Coetzee's autobiographical trilogy, consisting of *Boyhood* (1997), *Youth* (2002) and *Summertime* (2009), has been read as a fictionalized memoir. This is where the term *memoir* comes into play, which the Encyclopedia Britannica defines as follows:

memoir, history, or record composed from personal observation and experience. Closely related to, and often confused with, autobiography,⁸ a memoir usually differs chiefly in the degree of emphasis placed on external events; whereas writers of autobiography are concerned primarily with themselves as subject matter, writers of memoir are usually persons who have played roles in, or have been close observers of, historical events and whose main purpose is to describe or interpret the events....

⁸ Source: <https://www.britannica.com/topic/memoir-historical-genre>

We prefer this definition to the one offered by the DRAE: "10. f. pl. Relation of memories and personal data of the life of the person who writes it", which provides an element that differentiates it from autobiography: "1. f. Life of a person written by him/herself". Indeed, what we are going to find in what is also known as the "autobiographical trilogy of J.M. Coetzee" are texts in which the function of John's character consists, above all, in the interpretation of the events that are happening around him at any given moment, especially those of a historical and political nature. This does not prevent, of course, that the events of his life and his vital concerns also occupy an important place in these books.

Although each of the above titles was published independently, we can find them all together under the subtitle *Scenes from Provincial Life* since 2012, which leads us again to think that the story told is more in the balance of the memoir than of the autobiography itself.

As we have seen, J.M. Coetzee has dealt prolifically with the theme of identity and autobiography in both his essays and novels. Here we consider it essential to include his conception of autobiography. In the invaluable *Doubling the Point. Essays and Interviews* (1992), where some of J.M. Coetzee's essays and some of his conversations with professor and critic David Atwell are collected, J.M. Coetzee offers the following definition of the autobiographical genre: that it is a kind of self-writing in which you are constrained to respect the facts of your history. But which facts? All the facts? No. All the facts are too many facts. You choose the facts insofar as they fall in with your evolving purpose... (Coetzee, 1992:18). And J.M. Coetzee's purpose is to find the truth. However, to find the truth in autobiography is something that he poses as impossible and that he develops in the essay "Confessions and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky (1985), also published in *Doubling the Point* (1992). For J.M. Coetzee it is self-interest that takes precedence in the supposedly autobiographical text and ends up nullifying the possibility of reaching the truth about the self.

There is no ultimate truth about oneself, there is no point in trying to reach it, what we call the truth is only a shifting self-reappraisal whose function is to make one feel good, or as good as possible under the circumstances, given that the genre doesn't allow one to create free-floating fictions. Autobiography is dominated by self-interest (...); in an abstract way one may be aware of that self-interest, but ultimately one cannot bring it into full focus. The only sure truth in autobiography is that one's self-interest will be located at one's blind spot (Coetzee, 1992:392)

Coetzee wonders then, if truth is impossible to attain, why he is so interested in it. His answer refers to Plato: “To which I suppose, I continue to give a Platonic answer: because we are born with the idea of the truth- “(Coetzee, 1992:395)

As far as his novels are concerned, it is easy to glimpse certain biographical traits in *Dusklands* (1974), *Age of iron* (1990) the trilogy of autobiographical memoirs *Elizabeth Costello* (2003), *Diary of a Bad Year* (2007).

The factually verifiable in *Summertime*. A primary form of autobiography

Although the premise from which the whole book starts, the South African Nobel Prize winner John Coetzee has died, inevitably leads the reader to a first fictional interpretation of the events narrated in *Summertime*; we cannot ignore the numerous events that do coincide with historical reality, especially those that have to do with John Coetzee's life in South Africa in the seventies.

These elements push the reading of this work towards the verifiable real or factual and clearly show that the verifiable autobiographical does not cease to occupy a place in its pages. These elements would belong to what Coetzee (1992) calls *a type of truth*, which has to do with the truth of the facts. The second type of truth, which we will see later, would have to do with a kind of superior or transcendent truth.

But for the moment, let us return to some of these actions appearing as easily verifiable since we have, in addition, an official autobiography of the author, *J.M. Coetzee A life in writing*, written by the now deceased J.C. Kannemeyer and published in 2012.

The first element is the most obvious. Indeed, John Coetzee was in South Africa in the 1970s. He returns to South Africa in May 1971 after being arrested for his alleged participation against the policies of the Reagan Administration. This stems from his speaking at public lectures (in his case, of a pacifist but not explicitly political nature) against the Vietnam War at the University of Buffalo, for which he worked, on May 15, 1970. The forty-four professors who volunteered to speak on peace and politics at the University were indicted on criminal charges. The New York Supreme Court sentenced

them to three months imprisonment and a \$250 fine. After Reagan's resignation in April 1970, the 45 speakers were found not guilty, and the New York Court dropped the charges. Given the job uncertainty that loomed over the family, Philippa, his wife, and their children left the United States and settled in Johannesburg in December 1970. For his part, Coetzee decided to leave the country in May 1971 and return with his wife and children to South Africa (Kannemeyer, 2012:210).

Part of these facts are fictionalized when Margot states: "He fled South Africa to get rid of the army...Then he was expelled from the United States Because he broke the law." (Coetzee, 2009:45). However, although close to the verifiably reality of Kannemeyer's biography, Coetzee is not expelled from the United States for committing any crime (in fact, we have seen how he is freed from them), but because of the absence of adequate job prospects in North America.

This same chapter, the one dedicated to Margot, reveals more verifiable coincidences with reality or with John Coetzee's other two books of memoirs, *Youth* (2002) and especially *Boyhood* (1997) that the reader of Coetzee may recognize.

To begin with, we find a distinct stylistic identity. Both *Boyhood* (1997) and *Youth* (2002) are written by J.M. Coetzee, referring to himself, but using the third person.

Similar is the case in this chapter, where the biographer has decided to compose a story with Margot's words in which she occupies, from a grammatical point of view, the third person singular:

This year only four members of the generation are present: her cousin Michael, who has inherited the farm, her cousin John, from Cape Town, her sister Carol and herself. Margot.

I don't understand. Why do you call me "her"?

Of the four, only Margot...Margot...she guesses, looks back wistfully...She'll notice how clumsy that sounds. It does not work like that. The "she" that I use is like a me, but it is not me. (Coetzee, 2011:90)

Margot finds her cousin's Afrikaans deteriorated due to "his move to Cape Town, to his studies in schools and an "English" university and then to the outside world, where not a single word is heard." (Coetzee, 2011:94) Indeed, as we read in Kannemeyer's biography (2012) and in *Youth* (2002), John Coetzee decided to begin his studies at the University of Cape Town, close at the time to his family home. However, he opted to move to a

middle-class neighborhood, to start an independent life. The biographer points out that, despite John's own assertion in another of his autofictions, *Youth* (2002), there was no animosity towards his parents at this time. His desire to know Europe, the fear of having to go into military service and finally his South African passport took him to London on December 20, 1961. He remained in this country until 1965, when he moved to the University of Texas, Austin in 1966. In 1971 he returned to South Africa. (Kannemeyer, 2012). These English-speaking countries certainly did not promote John's facility with Afrikaner.

Vegetarianism is one of John Coetzee's best-known characteristics, especially since books such as *The Lives of Animals* (1999), *Disgrace*, (1999), *Elizabeth Costello* (2009) have been published or he has given several lectures in defense of animal rights. According to Kannemeyer (2010:79), he would not become a strict vegetarian until 1974, so in 1971 his dietary flexibility is upheld during the dinner that takes place at the Coetzee's house:

-Don't you take lamb, John? Carol calls out from across the table in a tone of polite interest.

-Not tonight, thanks. I've stuffed myself like a pig

-So, you're not a vegetarian. You have not become a vegetarian while abroad.

-In strict vegetarian, no (Coetzee, 20 11:94-95)

We can trace the relationship between Coetzee and his cousin Margot in *Boyhood* (1997). In his first *memoir*, Margot appears under the real name (Kannemeyer, 2010.370) of Agnes. The narrative about the cousins by the biographer of *Summertime* certainly evokes the one we find in *Boyhood* (1997) In both cases, special emphasis is placed on the intimacy shared between the two cousins. In *Boyhood* we read:

Why is it that he can speak so easily to Agnes? Is it because she is a girl? To whatever comes from him, she seems to answer without reserve, softly, readily. She is his first cousin; therefore, they cannot fall in love and get married. In a way that is a relief: he is free to be friends with her, open his heart to her. But is he in love with her, nevertheless? Is this love-This easy generosity, this sense of being understood at last, of not having pretend? (Coetzee, 1997:176)

While in *Summertime* (2009) Coetzee's biographer proposes the following:

No, but I can't avoid remembering the first conversation we had, not the first meaningful conversation... I don't remember the exact words, but I know you were opening to my

heart, telling you everything about me, all my hopes and wishes. And I was thinking, so this is what it means to be in love! Because, let me confess, I was in love with you. And since that day, being in love with a woman has meant to me being free to say everything I feel. (John Coetzee, 2009:98)

In this way, the reader familiar with Coetzee's memoirs believes he finds a verifiable referent in *Boyhood* (1997).

These verifiable elements, some of greater importance for the understanding of the novel, others of a more secondary nature, are nonetheless fundamental in that they are presented as probably verifiable and guide *Summertime* towards a type of autobiographical genre to which, as we will see later, J.M. Coetzee will not fail to find deficiencies.

Right at the beginning of the book, in one of those brief texts that belong to the "Notebooks 1972-1975" Coetzee refers to the entry into the country of the Afrikaner poet Breyten Breytenbach with his wife, a Frenchwoman of Vietnamese origin. Breytenbach was banned from entering the country because he had broken racial laws and married a non-Afrikaner woman. However, the government decided to allow her to enter South Africa to visit his ailing parents. (Coetzee, 2011:14). It seems that Breytenbach took advantage of the trip to participate in talks organized by the University of Cape Town in 1973 which Coetzee himself attended and which were highly acclaimed (J.C. Kannemeyer, 2012 :38).

It is the case also in the chapter dedicated to Julia, when she emphasizes Coetzee's father's difficulties with English: "As I told you, his English, was perfectly acceptable, but it was clearly not his native language. When he said an idiom, such as "there's no doubt about it," he did so with a slight flourish, as if he expected to be applauded." (Coetzee, 2009:56)

The father, an Afrikaner, has difficulties with the English language that we see in *Boyhood* (1997) become much more transcendental, as they cause John, raised in an English environment, to doubt his identity: "He thanks God that his mother speaks English. But he remains mistrustful of his father, despite Shakespeare and Wordsworth and the Cape Times crossword puzzle. He does not see why his father goes on making the effort to be English here in Worcester, where it would be so easy for him to slide back into being Afrikaans." (Coetzee, 1997:127).

Even more relevant is the appearance in the book of a scene, not only verifiable, but which has been claimed as more or less true by one of the characters in question who appear in

the novel. It concerns Martin, a professor with whom Coetzee competes for a position at the University in 1972. The person claimed as the origin of Martin's character is Jonathan Crewe, indeed, Professor of Literature at the University of Cape Town and recipient of the post in question. Jonathan Crewe himself writes an article entitled "Arrival: J.M. Coetzee in Cape Town" in 2013 in which he highlights one of the characteristics that make him recognize himself as the Martin of *Summertime*: "Where I recognize myself unmistakably in "Martin" is as the pipe-smoking interviewee at the University of Cape Town in 1972, applying as the same job as Coetzee" (Crewe, 2013:13). Let us recall, in this sense, the words of Coetzee: "Number One, when summoned, rises, calmly, taps out his pipe, stores it away in what must be a pipe-case, and passes through the portal. After twenty minutes he re-emerges, his face inscrutable" (Coetzee, 2009:206).

The claiming of this episode as "real" by one of the people who lived through it besides the author would provide enormous weight to the book, resulting in it falling on the side of the balance of autobiography in the eyes of the reader. However, the issue is a more complex one. Once Crewe defends this fact as truthful, he decides to strip it of the part of fictionalization he believes Coetzee has conferred on it, so that the reader can reach the "truth" of what took place": "did it occur to me that my own recall of the episode and period might throw some light on the Coetzee who was then "arriving" in South Africa" (Crewe, 2013:13). The rest of the particularities added by Crewe, such as Coetzee's manners at the time considered exotic, coming from the United States, far from the seriousness of suit and tie, English heritage, which still dominated in South Africa, only insist on the idea that we are dealing with an autobiography in which, as in most autobiographies, small details may have been omitted. Whether by carelessness, by wanting to offer the reader a certain image, by forgetfulness, or by wanting to focus the writing on other matters, the fact that a real person identifies himself as one of the characters and wants to "amend" the subtleties of one of the episodes recounted, puts *Summertime* (2009) on a par with most autobiographies in use. However, we will soon learn that this idea is far from reality.

A further element gathered in *Summertime* (2009) that can be verified is the appearance of one of Coetzee's books, *Dusklands*, which was published in 1974. In *Summertime* (2011) it is Julia who receives from John Coetzee a proof copy of *Dusklands*: "One morning...John appeared at the front door. 'I won't stay,' he said, 'but I thought you

might like this.’ He was holding out a book. On the cover: *Dusklands*, by J.M. Coetzee” (Coetzee, 2009:55).

As we will see later, one of the reasons why the biographer, Vincent, is interested in this period of Coetzee's life is precisely the appearance of this book, translated into Spanish as *Tierras de Poniente*.

The fictional in *Summertime*. A transcendent form of autobiography.

—Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero

(Don Quijote de la Mancha, II Parte)

One of the facts that most attracts the reader's attention is the premise with which this fictional autobiography opens: that the Nobel Prize winner John Coetzee has died. We only have to look at the author of the book we hold in our hands, J.M. Coetzee, to be sure that this event is false.

The fictionalization of this event is followed by others that are also relevant. Thus, it is enough for us to do a little search on the Internet or to go to the author's official biography, "J.M. Coetzee: A life in writing" (2012), by J.C. Kannemeyer, to verify that in the period covered by the book, i.e., between 1972 and 1975, J.M. Coetzee was no single and did not live with his father. In fact, at that time he was married to Philippa Jubber, a marriage that lasted from 1963 to 1980. In addition, he had two children, Nicolas, and Gisela (J.C. Kannemeyer, 2012). However, the reality presented by Coetzee in *Summertime* is quite different: "No wife? No children? 'No wife, no children. I am back to being a son'" (Coetzee, 2011:31)

These, however, are the most striking. A careful reading reveals many more of what Professor Anthony Unlmann (2012) calls anachronisms or deliberate errors. We will

dwell on some of them to show Professor Uhlmann's theory of anachronism as autobiographical strategy in Coetzee.

We have only to open the book to find the first anachronism. In the notebook dated between 1972 and 1975 we read an entry for August 22, 1972, in which an account is given of a massacre in Botswana at the hands of supposedly black assailants: "IN YESTERDAY'S Sunday Times, a report from Francistown in Botswana. Sometime last week, in the middle of the night, a car, a white American model, drove up to a house in residential area. Men, wearing balaclavas jumped out, kicked down the front door, and began shooting" (Coetzee, 2009:3). However, Professor Unlmann (2012:417) draws our attention to the fact that August 22, 1972, was Tuesday, not Monday, so that the Sunday Times to which Coetzee refers could not have been from the previous day.

During the interview with the biographer, Julia narrates an encounter with John while he was doing masonry work at home. At a certain point, she realizes she has made a mistake: "‘I was out by a factor of six,’ he was saying...’ Instead of one ton of sand, six (or sixteen) tons of sand. Instead of one and a half tons of gravel, tens tons of grave. I must have been out of my mind...a factor of six isn't like misplacing the decimal point. Not unless you are a Sumerian" (Coetzee, 2009:30) To better understand this type of error, the reader needs to know the Sumerian sexagesimal system. As Unlmann explains:

The Sumerians were the first to develop a sexagesimal (or base 60 rather than the decimal base 10) system of counting, which was then passed onto the Babylonians and down through history. This explains, on the surface, Coetzee's reference to Sumerians in relation to the factor of six. Yet there is more to it than this. The sexagesimal system was only supplanted by the decimal system in recent times and it persists in the way in which we count time and the degrees in a circle. Yet there was an important distinction between how we now use the 60 min of an hour and the 24 h of a day and how the Sumerians used these concepts (Unlmann, 2011:757)

But this is not the only error we find in the chapter about Julia. When she receives, as we have already seen, the *Dusklands* book from Coetzee's hand she confuses the meaning of the book's preface, in which we read:

TRANSLATOR'S PREFACE

Het relaas van Jacobus Coetzee, Janszoon was first published in 1951 in an edition by my father, the late Dr. S.J. Coetzee, for the Van Plettenberg Society. This volume consisted

of the text of the *Relaas* and an Introduction, which was drawn from a course of lectures on the early explorers of South Africa given annually by my father at the University of Stellenbosch between 1934 and 1948.

The present publication is an integral translation of the Dutch of Jacobus Coetzee's narrative and the Afrikaans of my father's Introduction, which I have taken the liberty of placing after the text in the form of an Afterword. In an Appendix I have added a translation of Coetzee's official 1760 deposition. Otherwise, the sole changes I have made have been to restore two or three brief passages omitted from my father's edition and to reduce Nama words to the standard Krönlein orthography.

My thanks are due to Dr. P.K.E. van Joggum for suggestions regarding finer points of translation; to the Van Plettenberg Society and Ms. M.J. Potgrieter for assistance in the preparation of the typescript; and to the staff of the South African National Archives" (Coetzee, 1974:55)

In her mistake Julia is surprised that Coetzee's father is a historian: "Oh, that's all made up" replies Coetzee. This is not the case with his predecessor, Jacobus Coetzee, whose existence is at least corroborated by data: "At least, there is a real, paper-and-ink document which claims to be a transcript of an oral deposition made by someone who gave his name Jacobus Coetzee" (Coetzee, 2009:56).

But as Coetzee has become accustomed to, the mistake does not end here. Let's pay attention to Julia's new comment and Coetzee's answer: 'For an illiterate, you Jacobus strikes me as being very literary. In one place I see he quotes Nietzsche.' 'Well, they were surprising people, those eighteenth-century frontiersmen. You never knew what they would come up with next" (Coetzee, 2009:56)

Coetzee's character undoes the first error, which has to do with fiction, but not the second: the impossibility that someone living in the eighteenth century would have the ability to quote an author who had not even been born yet. Uhlmann (2012:759) interprets the non-resolution of this error as a deliberate mistake introduced into the work by Coetzee in order to develop, through this strategy of voluntary anachronisms, the operationalization of his theory of autobiography.

Uhlmann (2012) finds deliberate errors in each chapter. Thus, in the section dealing with Margot, he interprets as such the fact that John decides to fix his caravan himself, without asking for help from the black workmen. This is what causes the breakdown of the vehicle

during the night in the savannah. John and his cousin Margot are forced to spend the night in the caravan. Coetzee acknowledges his own mistake: "I am sorry. The fault is mine. Try to do things myself when I ought really to leave them to more competent hands" (Coetzee, 2009:111) That's when Margot asks John to tell her something to help her sleep, and he responds with a misquote from *Waiting for Godot*: "Given the existence of a personal God,' he says, 'with a White beard quaquaquaqu outside time without extension who from the heights of divine apatheia loves us deeply quaquaquaqu with some exceptions" (Coetzee, 2009:112).

As it is easy for the experienced reader to realize, the chapter dedicated to Adriana is the one containing more misunderstandings than any other. Later on, we will analyze some of them, in another sense, beyond the theory of the voluntary distortion of Uhlmann's text. For the moment, we will attend to two "mistakes" made by Coetzee in his courtship of the Brazilian woman Adriana Nascimento, resident in South Africa. Despite the fact that the woman has made clear her intentions of not wanting to maintain any romantic relationship with the writer, he writes her some romantic letters. In addition, he decides to win her over through something Adriana says he is not very gifted at: dancing. In a pathetic attempt to win the Brazilian woman's love, Coetzee joins Adriana's dance group at a private academy. The dancer does not want to humiliate him, but Coetzee's behavior forces her to do so: "This is my work, you are disrupting my work,' I said. 'Go away from here. Leave me alone.' He did not answer but reached out a hand and touched my cheek...I knocked his hand aside. 'This is not a love-game!' I hissed. 'Don't you see I detest you?" (Coetzee, 2009:184)

During the interview with Martin, it is the latter who warns the biographer of the mistake he may be making with his book and, therefore, of the error that underlies the whole text we read. "Is it not likely that, rather than offering a glimpse of a true portrait, the subjects the biographer has chosen to interview will have highly distorted, erroneous, ideas of Coetzee? Will not the whole project, then, just provide us with a portrait in error?" (Uhlmann, 2012:752). The fact that all the members chosen for his interviews, apart from Martin himself, are women who in one way or another have had some kind of romantic relationship with Coetzee, hardly seems to help in offering an accurate picture of the writer.

Finally, we come to the chapter on Sophie, Coetzee's former colleague at the University of Cape Town, with whom he was also romantically involved for some years. For

Unlmann (2012:273) the most prominent error in this section has to do with Sophie's assessment of Coetzee's work: "The control of the elements is too tight. Nowhere do you get a feeling of a writer deforming his medium in order to say what has never been said before, which is to me the mark of great writing" (Coetzee, 2009:242). Her words seem to contradict the book before us, which is in fact riddled with distortions.

Unlmann (2012: 758) also detects another deliberate error that has to do with the tradition of fictionalized memoirs in which *Summertime* (2009) is inserted, those of one of J.M. Coetzee's favorite authors, Leo Tolstoy's trilogy *Childhood* (1852), *Boyhood* (1854) and *Youth* (1857). The absence of *Childhood* and the presence of *Summertime* in J.M. Coetzee's work would be a part of this strategy of "deliberate error", which is also carried out in other novels such as *Foe*. (1986)

Now that we have seen the examples, we turn, in order to understand Unlmann, to the essay on the middle voice written by J.M. Coetzee himself in one of his most valuable interview books, *Doubling the Point* (1992), edited by David Atwell. We refer to the chapter entitled "A Note on Writing", first published in 1984 and later collected in this book.

In this brief essay, J.M. Coetzee follows Barthes (who in turn follows Benveniste) in making a distinction between the categories of active voice, passive voice, and middle voice. J.M. Coetzee recalls that the middle voice is still present in Sanskrit and ancient Greek (some traces of it can also be glimpsed in Spanish, such as the pronoun "se medial"). As an example, for his explanation, he chooses the verb "to write": "To write (active) is to carry out the action without reference to the self, perhaps, though not necessarily, on behalf of someone else. To write (middle) is to carry out the action (or better, to do writing) with reference to the self." (Coetzee, 1992:94). In this way, he asserts that the active voice understands a conception of the common subject, independent, untouchable by the verb and with or without relation between the subject and the object. Thus stated, if the active voice implies a transcendent subject, the middle voice implies an immanent subject or one embodying the object.

Uhlmann (2012: 750) wonders how this immanent subject is expressed through fiction and gets the answer from J.M. Coetzee's essay "What is Realism" included in *Elizabeth Costello* (2003): through "the notion of embodying", that is, through personification. Uhlmann understands that to embody ideas Coetzee advocates getting at their meaning,

which he equates with their intention. This is how rhetorical mechanisms become essential when trying to interpret the truth of the self, the truth of the subject that, as we will see below, Coetzee seeks in this fictionalized autobiography: “So, it becomes apparent that intention can be identified or interpreted through a close attention to stylistic and rhetorical devices. These devices will betray or carry the signature of the one who means or at least the relation of the one who is trying to express the meaning to the meaning one is seeking to express” (Uhlmann, 2012:750)

Finally, to complete Uhlmann's theory, we need to dive into Daniel Defoe's *Robison Crusoe* (1719), again guided by J.M. Coetzee. In his prologue to *Robinson Crusoe* (2004) in translation by Julio Cortázar, the South African writer points out that there were three books published by Daniel Dafoe whose protagonist is Robinson Crusoe: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719), *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719) and *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: With his Vision of the Angelick World* (1720). The first of the publications is popularly known as "Robinson Crusoe".

In the preface to the *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: With his Vision of the Angelick World* (1720), the author, who subscribes as Robinson Crusoe, defends himself from those who accuse him of having invented his life:

I have heard that the envious and ill-disposed part of the world have raised some objections against the two first volumes, on pretense, for want of a better reason, that (as they say) the story is feigned, that the names are borrowed, and that it is all a romance; that there never were any such man or place, or circumstances in any man's life; that it is all formed and embellished by invention to impose upon the world. I, Robinson Crusoe, being at this time in perfect and sound mind and memory, thanks be to God therefor, do hereby declare their objection is an invention scandalous in design, and false in fact; and do affirm that the story, though allegorical, is also historical; and that it is the beautiful representation of a life of unexampled misfortunes, and of a variety not to be met with in the world, sincerely adapted to and intended for the common good of mankind, and designed at first, as it is now farther applied, to the most serious uses possible. Farther, that there is a man alive, and well known too, the actions of whose life are the just subject of these volumes, and to whom all or most part of the story most directly alludes; this may be depended upon for truth, and to this I set my name... (Daniel Defoe, 1720:1)

Beyond the appreciations that, as an expert in English Literature, J.M. Coetzee makes about Defoe's particular realism, we are interested in his characterization as a forger: "The kind of "novel" he writes (...) is a more or less literal imitation of the kind of testimony his hero or heroine would have given if he or she had really existed. It is a false autobiography heavily influenced by the genres of deathbed confession and spiritual autobiography." (Coetzee, 2004:5). As in the case of Daniel Defoe, J.M. Coetzee must defend himself against those who accuse him of not having included certain aspects of his life in his autobiography or of having misrepresented others. And like the author of *Robinson Crusoe*, he practices an autobiographical realism unrelated to the exact account of the facts.

For Uhlmann (2012), what J.M. Coetzee achieves with these deliberate errors and this misrepresentation of the text is the same as what Daniel Defoe achieves when he writes "I" referring to *Robinson Crusoe*: merging with the character.

So, the truth that is hidden is the force of attraction that holds the parts together. What is the point of this? Shifts in time and errors alter the nature of the temporal relations in the book. Instead of being purely naturalistic, they now have a relational function; that is, they are drawn together around the notion of the truth of the self and take on unstable quasi-symbolic functions. (Uhlmann, 2012:760)

For the professor at the University of Western Sydney, the clearest example has to do with that final passage belonging to Coetzee's undated texts. In it, J.M. Coetzee once again refers to himself as "he", that is, he uses "he" instead of "I", as he did in *Boyhood* and *Youth*. In this short text, the father returns home with his son after having been diagnosed at an advanced stage of his illness in the hospital. The father, therefore, needs care and is transformed, in a way, back into a son. We recall the words of J.M. Coetzee: "He is going to have to abandon some of his personal projects and be a nurse. Alternatively, if he will not be a nurse, he must announce to his father: *I cannot face the prospect of ministering to you day and night. I am going to abandon you. Goodbye. One or the other: there is no third way.* (Coetzee, 2009:265-266). Beyond the father-son identification, Uhlmann insists on the I-self-identification that we can observe in the final words of *Summertime* (2009):

If we consider this in relation to the idea of the middle voice discussed above, we begin to think of the ideas here as involving not simply the relation of the son to the father, but the self to the self. That is, it is the self we must either nurse or abandon. The deliberate

error that conflates the father and son again, here, reveals the signature of the true self: the hidden truth, a force of attraction that organizes all the other relations in the book. (Uhlmann, 2012: 760)

These "deliberate mistakes" that can be interpreted, in the end, as the fictionalization of lived events, are precisely those that allow the reader to reach what the writer of South African origin offers with this book: the truth of the self. Coetzee, then, conceives himself as a subject possessing an inner truth that he can manifest only through fictional writing and that, as we shall see below, is configured through that same writing. Hence the importance of dwelling on these events that, absent or present, seem to distort a truth when, in Coetzee's poetics, they do nothing but reveal it. This reaffirms the idea not only that there is truth in fiction, as Don Quixote of La Mancha in the second volume or Robinson Crusoe in *Serious Reflections* might argue, but also that there is only truth in fiction.

In Coetzee's own words: "My first response is that we should distinguish two kinds of truth, the first truth to fact, the second something beyond that; and that, in the present context, we should take truth to fact for granted and concentrate on the more vexing question of a "higher" truth" (Coetzee, 1992:17)

If it has become clear that Coetzee's character is one, we cannot rely on as readers to reach a certain verifiable truth, the same can be said of Vincent, the biographer. Throughout the interviews, on which we will dwell below, he makes a historical error. This occurs right at the beginning of his conversation with Julia: "Nelson Mandela was of course imprisoned at Pollsmoor. In 1975 he still on Robben Island" (Coetzee, 2009:19). He presents himself to the reader as someone who is not entirely well documented and who can make mistakes. As we will examine later, he has never met Coetzee: "*I never sought him out. I never even corresponded with him. I thought it would be better if I had no sense of obligations towards him. I would leave me free to write what I wished*" (Coetzee, 2009:35). Nor does he rely on texts written by Coetzee himself to get the truth about him, as he explains to Sophie:

I have been through the letters and diaries. What Coetzee writes there cannot be trusted, not as a factual record-not because he was a liar but because he was a fictioneer. In his letters he is making up a fiction of himself for his correspondents; in his diaries he is doing much the same for his own eyes, or perhaps for posterity. As documents they are valuable, of course; but if you want the truth you have to go behind the fictions they

elaborate and hear from people who knew him directly, in the flesh. (Coetzee, 2009:225-226)

Thus, Vincent takes as his source of truth the words spoken to him by the five interviewees. As we will develop in the chapter dealing with the digression, these interviews become an autobiography about the speaking character himself and not about John. Vincent admits the fictionalization of part of the discourse he is listening to and is willing to fictionalize it himself despite the objections of the interviewee.

This autobiographical method will be harshly criticized by Martin, who believes that Vincent forgets the hidden interests the interviewees may hide behind their words, and above all by Sophie, who will highlight the question of authorization to write such interviews and the issue of privacy. Indeed, even some of his interviewees are convinced that Vincent will get little more than "gossip" with the method he is following.

Nevertheless, Vincent is convinced that he will write "a serious book, a seriously intended biography---on the years from Coetzee's return to South Africa...when he was still finding his feet as a writer" (Coetzee, 2009:225).

The *autre*biography

JE est un autre

(Rimbaud)

In the book of essays and interviews referred to earlier, *Doubling the Point* (1992), J.M. Coetzee introduces the concept of *autre*biography in the course of a conversation. J.M. Coetzee decides to tell Atwell: "in the retrospect it provides, what the story of the past twenty years looks like when I make that story pivot on the essay on confession (the essay on Rousseau, Tolstoy and Dostoevsky that can also be read in this book), written in 1982-83). (Coetzee, 1992:292). And it is throughout this story that the word *autre*biography appears, which will not be further developed by the South African-born author:

This person who, in a slightly mature version, goes to Texas to resume his studies in literature. I don't want to disparage the formalistic, linguistically based regimen he

prescribed for himself for the fifteen years thereafter. The discipline within which he (and *he* now begins to feel closer to I: *autre*biography shades bac into autobiography) had trained himself/myself to think brought illuminations that I can't imagine him or me reaching by any other route. But the essay on confession, as I reread it now, marks the beginning of a more broadly philosophical engagement with a situation in the world, his situation and perhaps still mine. (Coetzee, 1992:394)

Derek Atwell will be one of the first critics of the South African-born author to apply this concept of *autre*biography to his fictionalized memoirs, especially *Boyhood* (1997) and *Youth* (2003). This way of writing one's own autobiography while writing the biography of the other/*autre* allows J.M. Coetzee a distance from the events narrated that clearly differentiates him from the authors of traditional autobiographies. In these first two autobiographical books he employs two basic mechanisms of distancing, one of which can already be appreciated in the previous quotation: the use of the third person and the use of the present tense. Both strategies are foreign to ordinary autobiography. However, as Philippe Lejeune points out in "The Autobiography in the Third Person" (1977) this contradiction can be resolved by reading the covenant contract of the genre in question. This autobiography in the third person seeks, in Lejeune's words: "an internal distance and the expression of a personal confrontation" (Lejeune, 1977: 28)

I understand, then, how the mechanisms posed by *autre*biography work in his first two fictionalized memoirs, we turn to the case that concerns us in this doctoral thesis, the third of them, *Summertime* (2012). In the opinion of Angela Müller (2016:209), the distancing that was previously achieved with the techniques now becomes much more evident: from the moment we start out from the premise that Coetzee is dead, we can only be writing an *autre*biography, that is, a biography of another. The self-represented as other becomes the main point of *Summertime* (2012). This issue is compounded by the temporal distance between the time when the events took place (the 1970s) and the time when the events are being recounted (around the 2000s). "Since John is dead, the former proximity in *autre*-biography between the writing self and the written self is disrupted. This is underlined by the shift from the present tense to the past tense, which accentuates the distance that retrospection naturally implies" (Angela Muller, 2016:209)

6.3. El narrador de Kassel no invita a la lógica: entre la novela, el ensayo y el reportaje

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman

(*Roland Barthes par Roland Barthes*)

Todos los lectores de Vila-Matas podrán identificar el tema de la identidad, la posibilidad de ser otro, el desprenderse del propio nombre, como una de las cuestiones fundamentales que aparecen reiteradamente en la obra del escritor barcelonés. Para el profesor Pozuelo Yvancos la identidad “continúa siendo el argumento central en la obra de Vila-Matas” (Pozuelo Yvancos, 2010: 165). No hay más que pensar en *Impostura* (1984), libro a partir del cual Vila-Matas reconoce haber encontrado en la identidad el primer tema serio de su literatura. Junto con Pozuelo Yvancos, añadiríamos nosotros, el gran tema de su literatura.

Kassel no invita a la lógica no es una excepción. También aquí despliega Vila-Matas toda una serie de dispositivos que le permiten jugar con la identidad propia y con la ajena en la línea que viene desarrollando sobre la construcción identitaria del sujeto contemporáneo. El ejercicio de la voz figurativa, tal y como la denomina Pozuelo Yvancos (2010) y a la que ya no hemos referido anteriormente, hace indistinguible el componente autobiográfico, imaginativo y ficcional, que aparecen como un ente unitario en las páginas de este libro.

La distancia entre lo que sucede y cómo se cuenta lo que sucede se vuelve clave a la hora de que el destinatario reciba el texto como verosímil. De esta manera, el propio narrador pondrá al lector sobre aviso y hará que se plantee la posible verdad sobre los hechos narrados en la Documenta: “Nadie sabrá nunca de qué forma tan obsesiva me dediqué a memorizar el trayecto que iba de mi hotel al restaurante Osteria. Se sabrá porque lo voy a contar, pero no lo contaré del todo por temor a no ser creído” (Vila-Matas, 2014:223). Este problema para representar una realidad que sea tratada como tal por el otro aparece magníficamente ejemplarizada en uno de los mcguffin que se entretienen en este *Kassel no invita a la lógica*, el relatado por el guardián del parque Karlsau. En esta breve historia, a pesar de mostrar a su novia una fotografía de un papagayo que decía palabras de amor a su dueño, ésta se niega a creer su encuentro con el dueño y la mascota: “Y bien, a pesar de contar con aquella prueba fotográfica tan contundente, mi novia se negó a creerme” (Vila-Matas, 2014: 255). Queda pues en el lector, la interrogación sobre la

cantidad de modificaciones que el autor haya podido introducir en el libro para transmitir una realidad que no pueda ser entendida como tal.

Simulaciones ante sí mismo

Con la vocación analítica que nos mueve nos centraremos, en primer lugar, en lo que hemos querido denominar como “simulaciones ante sí mismo”. Examinaremos en estas páginas ese mecanismo tan propio de Vila-Matas en el que “imagina un territorio común donde conviven lo inventado y lo verídico, cuya fortuna reside muchas veces en que permanece totalmente idéntico. Con la misma naturalidad se refiere a lo inventado y difícilmente creíble y a lo ocurrido...” (Pozuelo Yvancos, 2010:156).

Una de estas simulaciones está relacionada con el tema del lenguaje, que ya hemos considerado en páginas anteriores. Son aquellas situaciones en las que el personaje de Vila-Matas cree poder traducir conversaciones en chino y alemán. Una de ellas tiene lugar en el hotel en el que se aloja en Kassel: “Luego, reentré en el cuarto y, escuchando a través de la pared, me dediqué a espiar o, mejor dicho, a imaginar lo que decía las dos chinas” (Vila-Matas, 2014: 110): La otra, en el restaurante chino: “Por un momento, hasta llegué a tener la sensación de que, si se daban las circunstancias adecuadas, podía cualquier día ejercer de traductor en reuniones de negocios” (Vila-Matas, 2014:125).

Lo inventado no se opone a lo verdadero. Muy al contrario, hay verdad en la invención. Puede haber verdad en la invención, tal y como apunta Vila-Matas: “Una vez oí decir que la verdadera vida no es la que llevamos, sino la que inventamos con nuestra imaginación” (Vila-Matas, 2014:174). Y esta vida inventada aparece en numerosas ocasiones: “En esa escena por completo inventada desde mi asiento en el bus que iba por la Auedamm, un joven camarero chino me conducía en el Dschingis Khan con cara de fastidio hasta mi mesa de maldito writer invitado” (Vila-Matas, 2014:166), “Fue entonces cuando, para sentirme más en Alemania, comencé a simular -sólo ante mí mismo, por supuesto- que sentía cierta nostalgia de las estrelladas noches del país al que había ido a parar” (Vila-Matas, 2014: 75). ¿Qué verdad se esconde en estas invenciones? Lo que sucede, como vimos en el capítulo dedicado a la digresión, sucede en el plano de la acción, del

pensamiento y también de la invención y esta multiplicidad de planos se conjugan en el yo de Vila-Matas que, como veremos a continuación, dista mucho de entenderse a sí mismo como unitario.

El narrador autobiográfico

El narrador de la obra va dejando a lo largo del relato un resquicio de lo autobiográfico que, sin llegar a la autoficción, se acerca a este tipo de propuesta. En lo que respecta a esta sección, podemos distinguir dos momentos autobiográficos: el primero de ellos está relacionado con las obras anteriores del autor y supone, por tanto, su reconocimiento como escritor que goza notoriedad entre la crítica y el público; el segundo tiene más que ver con aspectos de su vida personal que han trascendido en charlas y entrevistas.

Son varias las ocasiones en que Vila-Matas hace referencia a los lugares comunes que encontramos en sus obras, explicitando así los temas que considera que aparecen una y otra vez en sus libros. Uno de ellos, del que nos ocupamos en este capítulo, es el juego de identidades. Así nos lo hace saber cuándo descubre uno de los engaños de María Boston: “Aun así, decidí no darle mayor importancia a aquella impostura. Pensé, además, que, si se la concedía, podía ser visto como...escasamente amante en realidad de lo que más defendía mi literatura: el juego, el trasvase de identidades, la alegría de ser otro...” (Vila-Matas, 2014: 51).

De forma menos evidente, alude también a la posibilidad de ser invadido por los recuerdos de otros: “y me quedé preguntándome cómo había podido llegar hasta mí aquella especie de recuerdo que no era mío” (Vila-Matas, 2014: 160). La lectura de esta frase hace que el lector que conoce la obra de Vila-Matas piense inmediatamente en la novela *El Mal de Montano* (2002). De la misma manera, que la memoria de Vila-Matas se ve inundada con los recuerdos de algún antepasado nos trae a la memoria *Aire de Dylan* (2019): “¿De qué pasado remoto de un antepasado urgían en mí estas visiones que yo veía ancladas con naturalidad en lo real?” (Vila-Matas, 2014: 94). La niebla aparece también como una imagen recurrente en sus novelas: “Algunas de mis ficciones tenían lugar en tierras nubladas y neblinosas. Y la bruma y el humo, por otra parte, eran lo que más me atraía,

sin que hubiera querido nunca analizar demasiado las causas” (Vila-Matas, 2014: 137). Tras este comentario se nos viene a la mente su *Dublinesca* (2010). Nuestro último ejemplo se relaciona íntimamente con el arte contemporáneo. Durante su conferencia en Kassel, Vila-Matas repasa la relación que ha tenido su literatura con el arte: “Quizá esa gran apertura a las otras artes le diría al público, no habría sucedido nunca de no haber sido por una llamada telefónica que hacía siete años me había hecho a casa Sophie Calle... Hablaría después de Dominique González-Foerster y de mis modestas colaboraciones en algunas de sus brillantes instalaciones” (Vila-Matas, 2014: 276-277). En esta última ocasión, la intervención del personaje nos remite al relato *Porque ella no lo pidió* (2007).

La presencia de Dominique González-Foerster punta ya a esa otra faceta autobiográfica de la que hemos hablado, forma parte de las vivencias del autor, que, en este caso, tienen un carácter público. No nos es difícil recopilar algunas de las colaboraciones de Vila-Matas con Dominique González-Foerster: el ensayo escrito para la exposición de esta artista, *Sala de Turbinas* en la Tate Modern o la invitación de la artista al escritor para que diera una conferencia mientras ella llevaba a cabo una instalación basada en los libros de Vila-Matas, *Tapis de lecture (Enrique Vila-Matas)* en 2008.

No debemos olvidar, y para ello contamos con la apreciación del profesor Pozuelo Yvancos (2010), uno de los rasgos definitorios del estilo del autor barcelonés. Resulta frecuente que tanto en los artículos como en las novelas de Vila-Matas encontremos una anécdota personal (real o al menos creíble) a partir de la cual se va desarrollando una escritura que lleva al lector por caminos distintos a los de la anécdota inicial. La escritura se va “ficcionalizando”, para llegar, como veremos, a ese territorio en el que resulta imposible discernir entre lo sucedido y lo inventado:

Ocurre que sus artículos comienzan con frecuencia con el mismo dispositivo del que luego se ha servido en su obra ficcional desde *Historia abreviada* de la literatura portátil: parte de una breve anécdota personal casi siempre autobiográfica precisa o posiblemente cierta (por ejemplo, cumplir 50 años), o bien creíble: (haber oído una cosa en la radio o recibir una llamada de teléfono) y continúa elaborando a partir de esa circunstancia una ampliación que a menudo vierte como digresiones sobre lecturas ciertas, episodios semejantes presentes en la literatura o el cine etc. Paulatinamente el artículo o ensayo se desliza por derroteros cuyo desarrollo lleva a construir, a partir de sucesivas ampliaciones, verdaderas metamorfosis que lo llevan ya a un territorio totalmente ficcional. (Pozuelo Yvancos, 2010:156)

Sin duda el primer elemento “real” que encontramos en *Kassel no invita a la lógica* (2014) es aquel que da lugar al comienzo mismo de la novela: la invitación que recibe Vila-Matas para participar en la Documenta 13 en Kassel.

También se ha referido varias veces el propio Vila-Matas a la entrevista que le realizó a Salvador Dalí en 1978. Este evento, junto con el descubrimiento de los libros prohibidos que se vendían en los años sesenta en una librería de Barcelona, aparecen retratados tanto en *Kassel no invita a la lógica* (Vila-Matas, 2014: 219-220 como en uno de los breves artículos escritos para Café Pèrec, en *El País*, titulado “Lo que Dalí señaló” (2013). En *Kassel no invita a la lógica* vuelven a aparecer reproducidas de manera literal, como ya hemos comentado en otra ocasión, las mismas palabras que en el artículo de 2013. A esta entrevista se refiere también Vila-Matas en otro libro anterior, *El viajero más lento* (1992). A raíz de la publicación de este libro reseña una anécdota que guarda una estrecha relación con el mcguffin del loro que decía palabras de amor a su dueño y que, como decíamos, pone en duda la capacidad de que la verdad o lo real sean tomados como tales. Escribe Vila-Matas que:

Bien diferente es el caso de” Unas preguntas a Salvador Dalí”, entrevista que realicé de *verdad*⁹, pero que poca gente creyó que había hecho, tal vez por culpa de la fama que me gané con mi historia de Marlon Brando...A pesar de que las fotos probaban que había visitado al pintor de Port Lligat...la suspicacia hacia esa entrevista se ha prolongado en el tiempo¹⁰

A pesar de contar con un documento fotográfico que atestigua, al menos, el encuentro entre Vila-Matas y Salvador Dalí, pesa más la fama que ya arrastraba el escritor como inventor de entrevistas. Le ocurre pues a Vila-Matas en la “vida real” algo muy parecido a lo sucedido al guardián del parque Karlsau. Se reproduce así una de las máximas que se repiten en el libro: el arte pasa como la vida.

Quizá el momento más cercano a la autobiografía lo hallemos en el encuentro que se produce en la ciudad de Kassel entre el narrador y una conocida a la que decide cambiarle el nombre para salvaguardar su intimidad ante la posibilidad de molestar a esa otra persona: “Y vi que era Nené (la llamo así porque no creo que al personaje real le guste que dé su verdadero nombre)” (Vila-Matas, 2014: 209). Efectivamente, el cambio de

⁹ En cursiva en el original

¹⁰ (Vila-Matas, http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_elviajeromaslento.html)

nombre de personajes reales es uno de los problemas con los que se enfrenta el autor autobiográfico, que puede incluso hacer frente a cuestiones legales si decide mantener el nombre de la persona a la que hace referencia.

El narrador son otros

Llegamos al momento de analizar esas “imposturas” a las que Vila-Matas tiene acostumbrado al lector y que tanta relevancia cobran en su obra. En esta ocasión nos encontramos con la transformación del primer narrador en otros dos: primero en Autre y luego en Piniowski.

En su “cabaña de pensar”, que ya analizamos en el capítulo dedicado a la digresión, Vila-Matas decide inventarse un personaje alter-ego de sí mismo para escapar de la exposición a la que se vería sometido durante su performance en el restaurante chino. A falta de un nombre mejor, decide llamarle “Autre”, otro en catalán: “Después empecé a diseñar un plan para que ninguno de los que en el Dschingis Khan quisieran espiar mi trabajo pudiera llegar a hacerse la más mínima idea de lo que yo escribía. Para ello me inventé a un personaje muy distinto de mí” (Vila-Matas, 2014:111).

Este personaje es un escritor no intelectual obsesionado con dos cuestiones: la imposibilidad de la comunicación entre dos personas y la huida. Aunque el propio Vila-Matas propone estos dos temas como ajenos a sí mismo, lo cierto es que hemos tratado ya el tema del lenguaje, en este caso, el de la relación entre lenguaje y representación. La idea de la huida, el “deseo de ser otro”, no sólo es una constante en los libros de Vila-Matas, sino que la misma aparición de Autre lo confirma como un tema propio del escritor que firma este *Kassel no invita a la lógica*. Además, el personaje de Autre deja traslucir elementos autobiográficos de Vila-Matas: “me entretuve escribiendo una nota autobiográfica del pobre Autre, cediéndole prestados algunos datos de mi propia vida” (Vila-Matas, 2014: 121). De esta manera, el narrador autobiográfico se abre paso de nuevo.

Tras la invención de Autre puede surgir una duda muy legítima en el lector: si Vila-Matas presenta ante el público a un personaje inventado, que tiene rasgos de sí mismo, ¿no será

acaso esto lo que está sucediendo con el primer narrador de *Kassel no invita a la lógica*? ¿Quién es el “auténtico” narrador de libro? ¿Vila-Matas o un personaje inventado, con características conocidas del autor barcelonés, ¿y que aquí no posee nombre alguno?

A esta sospecha tenemos que añadirle el hecho de que Autre también inventa un personaje, ya no para ocultar lo que escribe en el restaurante chino, sino como una de esas simulaciones, aquí en tono humorístico muy resaltado, a las que nos hemos referido en las páginas anteriores: “Y Autre, ni corto ni perezoso, ideó un personaje que se parecía a mí y que era supuestamente de vanguardia, y por eso iba delante en el bus” (Vila-Matas, 2014: 160).

El segundo narrador “inventado” o, al menos, de cuya invención habla Vila-Matas de manera explícita, se llama Piniowski. Como advierte el propio autor, Piniowski es un personaje muy secundario del relato *El busto del emperador* (1935) de Joseph Roth. Vila-Matas se encarga de aclarar la relación que lo une con el Piniowski de *El busto del emperador*:

Un día, en medio del clima de hundimiento general, desaparecido el imperio austrohúngaro y habiéndose producido el derrumbe de instituciones seculares, el conde le preguntó a Piniowski qué pensaba del mundo:

-Señor, ya no pienso nada de nada. El mundo se ha ido a pique- respondió el tabernero.

El mundo se había ido al carajo. En aquel clima apocalíptico, ¿qué podía hacer un individuo como Piniowski, desengañado del mundo, pero no de ciertas convicciones íntimas que subsistían en él?

En mí esas convicciones podrían sintetizarse escribiendo la palabra “Arte”. De algún modo, me parecía a Piniowski.

(Vila-Matas, 2014:221)

El “clima de hundimiento general” que tiene lugar en 2012 y al que varias veces se hace referencia en el libro se deriva en gran parte de la crisis financiera internacional que comenzó en 2008: “El mundo iba muy mal en septiembre de 2012, iba pésimo cuando viajé a Kassel. La crisis económica y moral, muy especialmente en Europa, se había agravado de forma ya absoluta. Se tenía la sensación -cuando escribo esto se sigue teniendo- de que el mundo se había ido a pique” (Vila-Matas, 2014: 35). El estallido de la burbuja inmobiliaria y la denominada como crisis de las hipotecas *suprime* en Estados Unidos extiende una caída mundial del mercado bursátil y da lugar a una recesión económica global. Para hacer frente a esta situación, muchos gobiernos, especialmente

los europeos, deciden llevar a cabo políticas económicas marcadas por la austeridad. Esta estrategia da lugar al debilitamiento de los llamados “estados del bienestar” que se habían alcanzado en gran parte de Europa (Alemania, Austria) y a una situación aún más endeble de aquellos países que no habían alcanzado cotas tan altas de protección social (Portugal, España, Grecia). La precarización de las clases más vulnerables es tal que el comisario para los Derechos Humanos del Consejo de Europa, Nils Muižnieks llega a ofrecer las siguientes declaraciones:

Cuando la UE, como actor central de la gobernanza económica, y la troika establecen condiciones en sus programas de rescate, no tienen suficientemente en cuenta el impacto sobre los derechos humanos de la ciudadanía. La austeridad y las condiciones de los rescates carecen de transparencia, no rinden cuentas a los ciudadanos y limitan la participación pública. Las condiciones onerosas de estos programas impiden que los gobiernos inviertan en protección social, en salud y en educación.¹¹

Vila-Matas compara esta sensación de “fin del mundo” que recorre Europa desde 2008 con la incertidumbre que se produce en el viejo continente en la segunda década del siglo XX tras la disolución del Imperio Austrohúngaro. Precisamente uno de los escritores predilectos de Vila-Matas, Claudio Magris, examina la influencia de lo que denomina el mito del imperio austrohúngaro en varios autores (Musil, Zweig, el propio Joseph Roth) en el magnífico e impagable *El mito habsbúrico en la literatura austríaca moderna* (1963).

Sin embargo, el paralelismo que establece Vila-Matas entre la situación derivada de la crisis económica de 2008 y el desasosiego producto del derrumbe del imperio austrohúngaro tras la Primera Guerra Mundial va más allá. En *El busto del Emperador* (1935) de Joseph Roth nos encontramos con la historia del conde Mostin originario de la provincia de Galtizia oriental (hoy Polonia), que asiste asombrado al fin del Imperio. Tras la muerte de Francisco José, sus tareas de benefactor burocrático para con su pueblo resultan vanas, los valores de justicia y nobleza que caracterizaban sus actos ya no son alabados y, sobre todo, ya no se siente en casa en ningún lugar del Imperio (cuando antes podía celebrar las diferencias que subsistían bajo el común acuerdo de gobierno). Los nacionalismos campan a sus anchas por el territorio que hasta hacía no tanto tiempo se había considerado como uno solo en su diversidad: “A los hombres ya no les basta con

¹¹ (Diario El Público sobre las declaraciones de Nils Muižnieks 04/12/2013)

estar divididos en pueblos, ¡no!, quieren pertenecer a distintas naciones. Nacional..., ¿me oyes, Salomón? Ni a los monos se les ocurriría semejante idea” (Joseph Roth, 2003: 21).

Pero Vila-Matas no elige su alter-ego al nostálgico conde Mostin, sino al judío Salomón. Entiende Claudio Magris (1971) que el Imperio Austrohúngaro viene a representar para Joseph Roth, perteneciente a las provincias orientales del mismo, el garante de la protección hacia un pueblo, el judío, cuya patria es múltiple y confusa. Joseph Roth centra su mirada en este judío de la zona oriental, lejos de la capital del Imperio. Así, Claudio Magris afirma que: “él (Joseph Roth) habla, por ejemplo, de los judíos como de una Übernation modelo de la forma futura de Nación exalta «lancine moriche [...] reproducción de esta diversidad del mundo [...] la única patria posible para los ‘sin patria’ [...] la verdadera patria de los eternos vagabundos» (Claudio Magris, 2014: 42). Como Joseph Roth y como el judío Salomón, Vila-Matas no pertenece a una patria concreta, sino que quiere ser, tal y como advierte en su conferencia “Mastroianni sur-Mer”, una de sus aspiraciones de juventud era convertirse en un autor extranjero y explicar el mundo (Vila-Matas, 2008: 18).

Como bien recuerda Domingo Sánchez-Mesa en su artículo “Oscilando sobre el cable, Vila-Matas y la escritura funambulista” (2009), Claudio Magris será una de las grandes influencias en la literatura de Vila-Matas. Precisamente a raíz del estudio del humanista italiano llega Vila-Matas a la denominada literatura del no:

...el autor de *Danubio*, *Microcosmos* o *A ciegas* ha interpretado el destino de la literatura y la cultura europea contemporáneas también en los intersticios de la novela, el ensayo y el relato de viajes, a partir, sobre todo, de la disolución del gran proyecto de la literatura de la *Mitteleuropa* en el momento del desmembramiento del Imperio Austrohúngaro. Magris llama a este proceso “la crisis del gran estilo”, que no es, en síntesis, sino la imposibilidad de dar cuenta del mundo de una forma “total”, anunciada ya por Nietzsche, confirmada por Musil en su novela incompleta y fragmentaria, *El hombre sin atributos*, hasta llegar, entre nosotros...La literatura del no emana de la conciencia de que no existe ya un sentido objetivo de la vida, como creía Pierre Bezuchov. La sinfonía del vacío de sentido tras la efervescencia de la vida burguesa del segundo imperio resonaba en *La educación sentimental*, una de las novelas preferidas de Kafka. De aquel libro que Flaubert quiso escribir sobre “nada” derivan los grandes héroes de la negación: desde el escribiente Bartleby de Melville, hasta los personajes de Kafka y Walser, que se “arrastran”, dice Magris, “por los rincones oscuros y las fisuras de la vida” (1993: 28), como el Wakefield de Hawthorne que se aparta huyendo de la prosa del mundo a espacios invisibles, casi paralelos, como en las novelas de ciencia

ficción. Son los héroes de la defensa, que tratan de salvar un reducto de su individualidad aislándose y pertrechándose contra el magma imparable de la totalidad social. (Sánchez-Mesa, 2009: s/p).

El juego sobre la identidad y el gusto por la máscara aparecen en numerosas novelas de Enrique Vila-Matas. Podemos pensar en *Imposturas* (1984), libro al que ya nos hemos referido en este mismo sentido, *El mal de Montano* (2002) o también a *Doctor Pasavento* (2005), por citar algunos ejemplos. La principal razón que aduce el narrador de *Kassel no invita a la lógica* (2014) para querer cambiar de identidad es protegerse frente a las miradas extrañas que encontrará durante su performance de *writer in residence* en el restaurante Dschingis Khan. Para que nadie lo que está escribiendo en su cuaderno, no será él quien escriba sino Autre, primero y Piniowski, después. Sin embargo, estos dos alter-ego no si limitarán finalmente a su estancia en el restaurante, sino que habrá otras ocasiones en las que el narrador se transforme en alguno de ellos. Así, hemos visto cómo Autre viaja en los asientos delanteros del autobús (Vila-Matas, 2014: 160) y observamos que es Piniowski quien habla con Chus Martínez durante la cena en el restaurante Osteria: “Cuando por fin volvió a mirarme, se encontró con mi cara absoluta de Piniowski” (Vila-Matas, 2014: 239).

El cambio de identidad va íntimamente unido a un cambio de nombre que parece aliviar al narrador: “Enseguida me sentí inmensamente bien al ver que había dejado atrás el nombre que me había acompañado durante setenta y tantos años y que me tenía tan aburrido” (Vila-Matas, 2014: 221). Como apunta Andrés Romero-Jódar (2010) en su estudio sobre la identidad en *Doctor Pasavento*, el nombre parece constreñir una identidad única, de tal manera que para desarrollar la pluralidad de identidades que es tan típica de las obras de ficción de Vila-Matas necesitamos otros nombres, en esta ocasión, Autre y Piniowski. Explica la posibilidad de las identidades diversas en Vila-Matas a través de la imagen del “arcón de identidades”. Para ello, Romero-Jódar (2010) propone imagen la de un baúl entreabierto en medio de una habitación sobre el que se encuentra una placa metálica con algo grabado. El arcón vendría a constituir la parte física de la identidad, el “cuerpo” del sujeto, si se quiere, lo que proporciona unidad a la identidad; la habitación se asemejaría al mundo o la sociedad en la que habita ese sujeto, la chapa metálica configura el nombre por el que se conoce al sujeto y el contenido de este arcón estaría formado por las identidades del sujeto, múltiples e interrelacionadas entre sí.

Efectivamente, esta metáfora nos puede ayudar a comprender la coexistencia dentro de un único sujeto de variadas (casi infinitas) identidades.

Para Romero-Jódar, esta multiplicidad de la identidad que se desarrolla en las obras del autor barcelonés no permiten hablar de un sujeto fragmentario, afirmación con la que estamos de acuerdo. Sin embargo, esta identidad diversa permitiría incluir a Vila-Matas ente los autores que pertenecen a “un tipo diferente de posmodernismo.

Nosotros también nos alejamos de las voces críticas, como la de Irene Zoe Alameda (2007) que ligan la poética de la identidad de Vila-Matas al posmodernismo. Preferimos la idea de “entre-lugar de la modernidad” que maneja Olalla Castro en su tesis doctoral (2014) en tanto que subraya la cercanía de la poética de Vila-Matas con las fuentes de las que bebe su literatura, una serie de autores que no dejan de ser modernos tal y como ha señalado Pozuelo Yvancos (2010): Kafka, Roth, Walser, Musil. Olalla Castro (2014: 294) entiende la noción de sujeto que maneja Vila-Matas en su obra como heredera de la filosofía de Nietzsche, Freud, Marx o Heidegger y del giro lingüístico al que nos hemos referido anteriormente. Nos encontramos pues, ante una tradición de pensamiento que cuestiona los fundamentos de sobre los que se erigen tanto la razón totalizadora como el sujeto cartesiano, pero que “no se disuelve en la nada a la manera posmoderna”. De esta manera, el personaje de Vila-Matas y sus alter-ego desvelan el carácter no natural que promueve la idea esencialista de una identidad unitaria. Para ello recurre el autor al despliegue de sus otros yoes, en este *Kassel no invita a la lógica* (2014) representados por Autre y Piniowski.

El narrador poco fiable

Hemos visto cómo Vila-Matas, inventor de narradores, de personajes y de situaciones en las que, por el tono de la escritura, se hace difícil diferenciar lo real de lo inventado, resulta un narrador poco digno de la confianza de sus lectores. Esta impresión, que puede aparecer en primer lugar como sospecha si conocemos sus antecedentes (sus entrevistas inventadas y sus otros libros), se hace más evidente para el lector que conoce la tradición literaria de la que bebe el autor.

El gusto de Vila-Matas por la invención de lo que debe ser tenido en cuenta como real, llega hasta el punto de haber publicado varias entrevistas en la revista *Fotogramas* fruto de su imaginación. Contamos con el ejemplo de la entrevista inventada a Marlon Brando aparecida en la revista con el título de “Marlon Brando: Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy o Luther King” en julio de 1968 y firmada por una tal Mary Holmes. Según ha relatado el propio Vila-Matas en varios encuentros y entrevistas, le fue encargada la traducción de diálogo con Marlon Brando y, ante su desconocimiento del idioma, decidió inventarse el contenido. Sin embargo, no tenemos que ir tan atrás en el tiempo para encontrar más entrevistas inventadas. Nos basta con asomarnos a su página web para encontrarnos con una entrevista inventada en la que el autor barcelonés responde a varias preguntas sobre la cualidad, a la real y a la vez ficcional de este *Kassel no invita a la lógica* (2014). Al menos (esta vez), sí se advierte al lector incauto de que nos encontramos ante una invención:

¿Es completamente verdad lo que se cuenta en *Kassel no invita a la lógica* o sólo es autobiográfico en un 27 por ciento?

-No, nada de porcentajes, es todo ahí completamente verdad.

-Perdone que insista, ¿todo lo que cuenta en *Kassel no invita a la lógica* sucedió realmente?

-Yo podría darle ahora otra versión de lo que allí pasó y hablarle, por ejemplo, de personas que vi y que no nombro en mi novela y contarle sucesos que no he incluido en ella. Y aunque muchas de mis historias las percibiera usted distintas de cómo las cuento en *Kassel no invita a la lógica*, lo cierto es que esa versión más real no modificaría la aproximación a la verdad de lo sucedido, el brillo de lo auténtico que descansa en el fondo de mi libro.¹²

Así pues, desde la invención se nos asegura que lo acaecido en este libro es “completamente verdad”, si bien “se nos podría dar otra versión de lo allí pasó” que no modificaría “la aproximación a la verdad de lo sucedido”. Probablemente este breve pasaje de la entrevista inventada que encontramos en la página web sea el que más acerque la poética de Vila-Matas, sobre los problemas ontológicos que plantean los territorios de la realidad y la ficción, a la idea principal que subyace en otro de los libros

¹² (Vila-Matas http://www.enriquevilamatas.com/obra/1_kasselnoinvita.html)

que analizamos en esta tesis doctoral, *Summertime* (2009) de J.M. Coetzee: hay verdad en la ficción, una verdad que trasciende la escritura al dictado de la imaginación.

Casi al final de *Kassel no invita a la lógica* nos topamos con dos situaciones que nos hacen dudar como nunca durante la lectura del libro sobre la veracidad de lo que se cuenta. Una de ellas tiene lugar durante la última visita de Vila-Matas a la instalación de Tino Seghal. Allí, cree escuchar unas misteriosas palabras dirigidas a él: “last bear” (último oso), tras las cuales, le viene a la memoria, ahora sí, un recuerdo que desde luego pertenece a otro escritor: “La memoria de cuando era pequeño y mi hermana me retaba a quedarme en una esquina hasta que dejara de pensar en un oso blanco. Cuanto más trataba de dejar de pensar en el oso blanco, más pensaba en él” (Vila-Matas, 2014: 279). Esta anécdota es comúnmente atribuida al escritor ruso León Tostói, cuyo hermano lo retó a no pensar en el susodicho animal, lo cual hacía inevitablemente, que Tolstói no pudiera evitar que el oso blanco apareciera en su pensamiento. De nuevo nos encontramos con una reflexión de Vila-Matas sobre la problemática del lenguaje: “Lo olvidé el día en que probé a burlar aquella imagen esforzándome en aclarar la forma en que el lenguaje de la Lógica me tendía trampas” (Vila-Matas, 2014: 279). No podemos aspirar al conocimiento del mundo sino a través del lenguaje.

El otro suceso “poco fiable” tiene que ver con dos de los artistas invitados a la Documenta. Uno de ellos es António Jobim, un misterioso autor portugués es el supuesto autor de *One page of Babaouo*. El primer elemento que nos hace sospechar sobre este autor es que la guía que acompaña al personaje no tenga información sobre su instalación: “Boston no tenía información sobre aquel espectáculo. No había encontrado tiempo para verlo” (Vila-Matas, 2014: 205). Además, la escasa información que se nos proporciona sobre su persona no deja de recordarnos a esos personajes de Vila-Matas que poseen un gusto exacerbado por la desaparición: “llegó con la fama extraña de tener una gran tendencia a desaparecer... por lo que ordenaron a Boston que cuidara de que eso no ocurriera... Pero ocurrió” (Vila-Matas, 2014: 205).

Por lo que se refiere a la obra de António Jobim, está basada en un guion de cine escrito por Dalí, *Babaouo* y, como sabemos, Vila-Matas es un experto en la obra del pintor de Cadaqués. Para añadirle un elemento aún más humorístico, la instalación comienza con las primeras notas de la sardana *Per tu ploro*. Por último, la reacción que provoca la contemplación de esta obra en el personaje de Vila-Matas dista mucho de parecerse a la desencadenada por el resto de las creaciones fruto del arte contemporáneo: “Más que

conmoverme (...), aquel espectáculo que provocó en mí esencialmente fue que me acordara de que tenía que llamar a Barcelona” (Vila-Matas, 2014: 207). Para Purificación Batiste la obra de este supuesto artista portugués es “una excusa para hablar del surrealismo de Dalí y de su forma de entender la modernidad” (Batiste Villanueva 2016: 73)

Sin embargo, no se ha cansado el autor de jugar con el lector poco precavido. El aspecto lúdico de este pasaje se complementa con la inclusión de una fotografía en la página web del autor que hace referencia a la desaparición de António Jobim en la nieve de Kassel, si bien, por supuesto, es imposible distinguir a quién pertenece la silueta que se recorta en la imagen.



13

La otra instalación “sospechosa” la encontramos bajo el título de *The Last Season of the Avant-Gards*, cuyo autor es Bastian Schneider. Como el lector habitual de Vila-Matas podrá apreciar, Bastian Schneider es también el título de una conferencia ofrecida por el autor barcelonés el 27 de marzo de 2017 en el Collège de France que versa sobre la intertextualidad. Conferencia, por cierto, que Vila-Matas comienza con las a la vez clarificadoras y perturbadoras palabras “Me llamo Bastian Schneider, como cabía esperar voy enmascarado”¹⁴. Podemos encontrarla junto a una nueva edición de *Doctor Pasavento* titulada *Doctor Pasavento + Bastián Schneider* desde el año 2017.

Esta instalación consiste en un caballete sobre el que encontramos una tela inconclusa sobre dos batallas de la Segunda Guerra Mundial. El caballete lleva adosada en su parte

¹³ Fuente: http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_kasselnoinvita.html

superior una pequeña máquina que hace las veces de imprenta. Al pulsar un mecanismo situado bajo la palabra fröhlich (alegre), la imprenta expulsa un papel con unas palabras. La primera vez que Vila-Matas visita esta la obra de Schneider obtiene un “papelucho en el que... transmitía su impresión de que el artista contemporáneo se encuentra hoy en día en la misma situación que el artista viajero de la pre-Aaufklärung (periodo anterior a la Ilustración alemana), escribiendo no para una comunidad ya establecida sino más bien en la esperanza de constituir una comunidad” (Vila-Matas, 2014: 186).

La segunda vez que retorna a lo que él denomina “el centro del centro de las vanguardias” consigue otro escrito también relacionado con el romanticismo: “un texto que advertía que, de noche, cuando no había nadie allí, se apoderaban del lugar unos seres que llevaban máscaras polinesias y cantaban canciones del futuro, las que se cantarían dentro de seis siglos en una Alemania muy diferente de la actual, pero en la que se seguirá leyendo a Lichtenberg...” (Vila-Matas, 2014: 261). Entendemos que con esta instalación ficticia Vila-Matas insiste en la relación existente entre Romanticismo, Vanguardia y arte contemporáneo, considerando que precisamente ese inicio de ruptura con lo anterior y de valoración del arte “hijo de la Idea” es donde se halla el centro (o el lugar más próximo a él).

Los personajes poco fiables

Desde el comienzo del libro ya se nos advierte de que el cambio de identidad va a ser una constante a lo largo de la novela. Al igual que el propio personaje de Vila-Matas, el lector deberá mantenerse en guardia y no sucumbir ante el juego de máscaras que plantean los personajes.

En esta ocasión, Vila-Matas ha querido experimentar con un giro de tuerca que va más allá de su habitual cambio de identidades. Esta vez, será él quien se vea envuelto en el intercambio de personalidades. Una joven llamada María Boston es la encargada de telefonar al escritor para invitarlo a una cena con los McGuffin, matrimonio irlandés que pretendían explicarle la solución al misterio del universo. Cuando Vila-Matas acude a la cita María Boston revela que no hay ningunos MacGuffin y que el enredo tenía como

objetivo invitarlo a participar en la Documenta 13: “Entonces, dije, los McGuffin son Carolyn y Martínez” (Vila-Matas, 2012: 13).

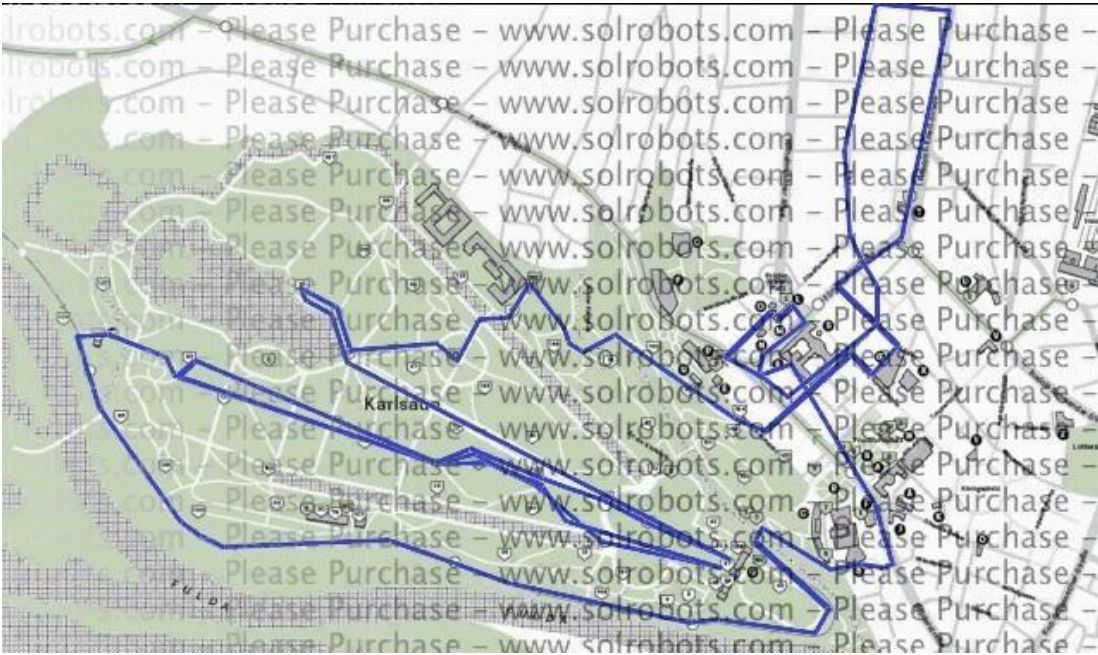
El siguiente cambio de identidad se produce cuando, creyendo haber concertado una cita con la comisaria de la Documenta 13, Chus Martínez, el personaje encuentra de nuevo a María Boston. Ante semejante entuerto, María Boston se reivindica a sí misma como Chus Martínez: “- Soy Chus, siempre fui Chus. ¿Lo entiendes?” (Vila-Matas, 2014: 20). Sin embargo, el personaje de María Boston fue siempre María. Se resuelve así, volviendo al nombre primero, el engaño al escritor: “Al despedirnos, no tuvo el detalle de decirme que me había engañado y ella no era Chus Martínez... No supe de su impostura hasta un año después, cuando llegué a Kassel y me enteré de aquella verdad que no pude ni intuir esa noche” (Vila-Matas, 2014: 24).

Pero también hay personajes, más allá de las simulaciones y los alter ego del escritor, que nos resultan, cuanto menos, sospechosos a los lectores. Así sucede con la mujer llamada Kassel, como la ciudad, que recorre la exposición de arte contemporáneo proclamando el fin de Europa y que parece ser ella misma, de alguna manera, otra instalación. Kassel viene a encarnar la ilógica de la exposición y el clima de caos y “fin del mundo” que se vive en la ciudad alemana en septiembre de 2012.

El recorrido poco fiable

Hemos hablado de la importancia del paseo en *Kassel no invita a la lógica* (2014). Vila-Matas, amante de las caminatas, recorre a pie la exposición de arte contemporáneo Documenta 13. En sus diferentes paseos va visitando las instalaciones propuestas y, acompañado de un personaje-guía ofrece al lector tanto información sobre el autor y la obra que contempla, como su propia experiencia personal.

Sin embargo, el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert (2016) estudia el espacio y la idea desplazamiento que plantea Vila-Matas en este libro y no tarda en advertir la incoherencia de algunos de sus recorridos. Baste como ejemplo el referido al segundo día en Kassel del escritor.



Fuente: https://lateinamerika.phil-fak.uni-koeln.de/sites/aspla/bilder/Summer_School_2016/Csoregi_Ilka.pdf

Como explica el profesor:

Otra incoherencia que observamos en el recorrido por el territorio de la exposición, lo encontramos en la descripción del segundo día: el camino entre Orangerie –situada en la otra punta del parque– y el lugar entre el restaurante Dschingis Khan, la obra de Pierre Huyghe y la obra de Janet Cardiff que se encuentra muy cerca también, se recorre tres veces, en vez de dar una vuelta por estos tres lugares y luego ir a la Orangerie, que sería más práctico (Christian Wentzlaff-Eggebert, 2016:10)

La cuestión de la incoherencia del recorrido alude, por una parte, a la reelaboración de las notas que Vila-Matas toma, como veremos más adelante, en su “cuaderno rojo” para no olvidar aquello que desea contar sobre su experiencia en Kassel. Por otra, incide en el elemento ficcional del libro que busca crear en el lector la sensación de que el autor pasea sin cesar, está cansado o que el caminar es un castigo impuesto por alguna de las guías ante su falta de comprensión ante una de las instalaciones de arte contemporáneo.

CAPÍTULO 7. EL YO DIGRESIVO

7.1. El yo digresivo de *La novela luminosa*: entre la novela y el diario

Una única, eterna madrugada. El elemento digresivo en la *La novela luminosa* de Mario Levrero

El diario de la beca y *La novela luminosa*: hacia una novela sin asunto

La digresión es el eje principal sobre el que gira la obra de Mario Levrero. Si junto con Pierre Bayard (1996) buscábamos cuál era el tema principal para cada lector o para cada momento histórico, considerando que éste era un elemento móvil en el texto, en esta ocasión nos encontramos con una obra, especialmente en su primera parte, la titulada “El diario de la beca”, que se presenta a sí misma como carente de asunto. No hay tema principal ni secundarios, no podemos distinguir entre centro y periferia, todo es centro y todo es periferia y, a la vez, nada lo es. La utilidad de *El diario de la beca*, que en principio es simplemente “poner en marcha la escritura” promueve que los temas tratados sean todos y ninguno. Así lo reconoce Levrero cuando escribe en su primera entrada del diario, correspondiente al sábado 5 de agosto de 2000: “El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito” (Levrero, 2008: 23).

Nos encontramos, pues, con lo que, como ya vimos anteriormente, Grochmann (2012) denominaría una “falsa novela”. Una obra en la que el hilo argumental es tan delgado que apenas se vislumbra.

La novela luminosa en sentido estricto, esas poco más de 150 páginas finales, aunque plagadas de digresiones, parecen tener un objetivo más narrativo que la simple escritura en un sentido físico (teclear en el ordenador) que nos plantea “El diario de la beca”: contar las experiencias luminosas vividas por Mario Levrero. Sin embargo, la esperanza del lector de encontrarse con una historia que, aunque a duras penas, avance en la trama, se vuelve de nuevo ilusoria. Bajo la aparente promesa de que hay un algo que contar, el narrador retrasa una y otra vez el relato de unos hechos que difícilmente satisfacen la inquietud de la espera.

La digresión permite el cambio constante del tema tratado y, como explica Ross Chambers (1999), una variación constante tanto en la escritura como en la atención del lector. El cambio de tema es tan constante en la escritura como en el pensamiento, ambos se dejan llevar por el flujo de ideas del momento presente: “Nos quedamos, entonces, en la existencia inexplicada de una prohibición de pensar. De pensar, quiero decir, de una en una determinada dirección; o de no pensar y poder dejar la mente vacía, para que otro pensamiento autónomo, subyacente, pueda emerger en la consciencia” (Levrero, 2008: 459). Al igual que el pensamiento no puede regirse por la prohibición de pensar en una sola dirección y necesita fluir por varios caminos diferentes, así la escritura necesita de la digresión constante si quiere trasladar estos pensamientos al papel.

Es esto lo que, a su juicio, provoca la difuminación entre las fronteras que marcan el centro y la periferia en la escritura: “La loiterature distrae la atención de lo que está sucediendo, y en esto es un poco como el prestidigitador callejero cuyo parloteo nos distrae de lo que está pasando realmente. Pero quizá, nada esté pasando después de todo.” (Chambers, 1999: 9). El hecho de que “nada esté pasando” de que no haya un asunto, impide que podamos resumir el contenido de la obra: “No puede ser resumido o reducido a clave, desde el momento en el que la crítica depende, como el orden social, de la posibilidad de discriminar, jerarquizar, determinar qué es central y qué es periférico...” (Ibidem).

Los movimientos digresivos permiten el desplazamiento de la escritura no tanto hacia diferentes asuntos, si no hacia distintos núcleos de escritura que nos hemos permitido clasificar llevados por la necesidad de realizar un análisis, esperamos que, en cierta medida clarificador, sobre el uso de la digresión en esta obra. Procedemos de esta manera subdividir estos “giros digresivos”.

Los giros digresivos o movimientos de la obra

El movimiento hacia lo cotidiano

Si hay una característica que resalta, a primera vista, cuando leemos “El diario de una beca” es la acumulación no sistemática de situaciones que se repiten una y otra vez, contadas con sumo detalle en las que Levrero parece recrearse para exasperación del lector: sus experimentos con el ordenador para que suene una alarma, la toma de medicamentos y los efectos que surten en él, los intentos de hacer yogur de vainilla con una yogurtera nueva, la puesta del aire acondicionado, la visión de una paloma muerta en la azotea de enfrente, las horas de juego con distintos programas de ordenador, la compra de un sofá...

Hemos hablado de “El diario de la beca” como de un texto sin asunto. No podemos olvidar que a este diario le preceden otros dos más escritos por Mario Levrero, *Diario de un canalla*, escrito entre diciembre de 1986 y enero de 1987 y publicado después junto al texto “Burdeos”, bajo el título de *Diario de un canalla/Burdeos, 1972* (2005) y *El discurso vacío* (1996). En este segundo texto Levrero ya se propone escribir sobre “nada”, tal y como el título indica. Sin embargo, acaba escribiendo también sobre un cúmulo de hechos cotidianos: “Hay un fluir, un ritmo, una forma aparentemente vacía; el discurso podría tratar cualquier tema, cualquier imagen, cualquier pensamiento. Esa indiferencia es sospechosa; presiento que tras la apariencia de vacío hay muchas, demasiadas cosas” (Levrero, 1996: 16).

Esta acumulación de datos que parece no tener final parece conducir el texto por los derroteros de lo antinarrativo. “Interrumpí para hacerme un café, y ya que estaba me dediqué un poco a la industria de los lácteos. Estoy preparando mi propio yogur, y ya era hora de desenchufar la yogurtera y pasar el contenido de los vasitos a un frasco” (Levrero, 2008: 82). Para Matías Núñez (2015) esta obsesión por el registro de lo cotidiano supone, por una parte, una parodia del folletín en el que los personajes parecen alejarse de sus necesidades más mundanas y, por otra, una subversión hacia el género diarístico

tradicional por cuanto tiene de caótico lo registrado bajo el estricto orden cronológico de la fecha y la hora.

La postergación no tiene que ver sólo con la escritura, sino que su pone una apuesta vital: “La otra cosa que he venido postergando y que sigo postergando, al menos hasta el momento, es afeitarme” (Levrero, 2008: 29). Es este elemento el que nos permite relacionar la escritura de Levrero con el concepto de *loiterature* que propone Ross Chambers (1999) al que hemos hecho referencia en la primera sección de esta tesis doctoral. Para Chambers la abundancia temática en lo cotidiano iguala a todos los seres humanos y no hace distinciones entre clases sociales. Ricos y pobres, todos necesitan de alimento, sueño y sexo; todos padecen enfermedades, elementos que pueden ser llevados a la escritura.

El movimiento hacia el recuerdo

A pesar del carácter diarístico de “El diario de una beca”, no toda la escritura registra los sucesos recientes. Encontramos así los momentos de mayor similitud con la escritura autobiográfica más tradicional. Se trata de fragmentos esparcidos aquí y allá en los que Levrero rememora determinados acontecimientos de su vida que permiten poner al lector en situación, comprender cuál es su estado vital actual. Este hecho permite hablar ya de un diario que no se escribe para uno mismo, sino que tiene presente la existencia de un lector desconocido.

Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando Mario Levrero intenta explicar cómo ha llegado a vivir solo en su nuevo apartamento. Después de numerosas entradas en las que no ha vuelto a escribir sobre esta cuestión, decide continuar con su explicación: “Decía, entonces, hace tiempo, casi al principio de este diario, que me mudé por diez días a la casa de unos amigos, y me quedé seis meses” (Levrero, 2008:111).

En *La novela luminosa* el recuerdo tiene que ver, como bien explica Mariano García (2015) con las experiencias luminosas. Por ejemplo, la experiencia luminosa basada en el acto sexual: “Sucedió, entonces, que algo comenzó a salir fuera de nosotros; algo

psíquico, quiero decir, aunque no sepa lo que quiere decir “psíquico”, y ese algo, por estar fuera, no dejaba de estar dentro al mismo tiempo” (Levrero, 2008: 464).

La necesidad de dar explicaciones al lector hace que el relato se interrumpa de forma casi constante: “Y aquí aparece un relámpago “luminoso” imprevisto, que me obliga a alejarme otra vez del relato principal, si es que todavía hay un relato principal; pero no puedo dejar que se me escape. Debo forzosamente narrar que estaba durmiendo, precisamente sobre aquel colchón de goma sobre el piso de madera del consultorio.” (Levrero, 2008: 491).

Tanto en “El diario de una beca” como en *La novela luminosa* la apelación a la memoria se relaciona con la exigencia del autor de ofrecer una explicación para que su texto resulte comprensible.

El movimiento hacia lo onírico

El diario de una beca se convierte también en un registro de sueños. Mario Levrero llega a relatar más de veinte sueños, algunos de ellos extraídos de un archivo de su ordenador dedicado exclusivamente a ello.

En un ir y venir de reflexiones, me surgió de pronto la idea de que la intención del niño al tirar las llaves es dificultarse a sí mismo el retorno. Lo pienso en el sueño: “¿Cómo va a hacer para entrar más tarde?”. Y ahora veo que las llaves son las claves, y al tirarlas, la intención es ocultarlas -pero no mucho-. Más bien, demorar las cosas; esconderlas un poco pero no perderlas.

Esto significa que las claves de mis conductas indeseables, entre ellas la adicción a drogas como computadora y libros, están ahí, casi a la vista, pero debe hacerse el pequeño trabajo molesto de buscar en la arena, entre unas matas de pasto. En el sueño recuperé las llaves, pero las examino como si no las reconociera del todo.

Creo que los significados están bastante claritos. Ahora que me estoy planteando un “retorno” a mí mismo y a mi literatura, y retomar una novela dejada sin concluir hace más de quince años, el sueño me dice que no voy a poder lograrlo sin las claves de mí mismo que yo escondí; no las escondí mucho, no las hundí en el inconsciente, pero tengo que

escarbar un rato en la arena subconsciente para que aparezcan y, cuando aparezcan, trabajar otro rato para desentrañarlas. (Levrero, 2008: 349)

En clara consonancia con los presupuestos parapsicológicos que rigen la comprensión del mundo y la interpretación de las experiencias sensibles por parte de Levrero, el sueño se convierte en una fuente inagotable de claves para el entendimiento de su situación actual. Resultarán fundamentales, también, a la hora de analizar sus experiencias luminosas.

El movimiento hacia el yo

Aunque tanto “El diario de la beca” como *La novela luminosa* se construyen como grandes reflexiones sobre el propio autor, Levrero se muestra preocupado por el tono narcisista que adquieren sus textos: “...me resulta imposible asumir tan descaradamente mi narcisismo; todo el capítulo primero rebosa de yo, me mi conmigo y nada hace pensar que la cosa pueda cambiar más adelante” (Levrero, 2008: 272).

Sin embargo, es gracias a este tipo de digresiones como conocemos el concepto del yo que plantea Levrero y que, como veremos más adelante, está claramente influido por su interés en la parapsicología. En *La novela luminosa* explica su “Teoría global de mi vida”, en la que se presenta como un yo múltiple:

A la imagen inicial del ómnibus habría, pues, que retocarla un poco para llegar a una síntesis de mi Teoría Global de Mi Vida: el ómnibus, además de ómnibus, es una gran estación móvil de ferrocarril, de la cual están partiendo continuamente trenes que llegarán o no a destino, que volverán o no a la estación, portando cada uno de ellos un pequeño yo ansioso, con su rostro amarillento pegado a la ventanilla y los ojos muy abiertos; en el portaequipajes lleva una enorme bolsa de galletas marinas. Y explico entonces que esta novela se me ha transformado en uno de esos trenes, uno de los más importantes; allí viaja un yo más grande que casi todos los otros juntos, aunque su destino es tan incierto como el de los otros. Al mismo tiempo, y desde otro punto de vista, desde ese tren ese yo hace partir multitud de otros pequeños trenes, en los cuales también viajan otros pequeños yoes míos-y donde espero que se hayan subido algunos yoes de lector-. Saber combinar la

marcha de los trenes en su conjunto es el arte de escribir, como sería el arte de vivir saber combinarlos en la vida real... (Levrero: 2008: 507)

La digresión constante se plantea como la forma literaria más propicia para un yo que se concibe a sí mismo de esta manera. Esos yoes pequeños de cada tren bien pueden constituirse como uno de esos temas que se inician en la obra y que poseen un “destino incierto”, un constante ir y venir a lo largo del texto sin hallar un final claro.

Nos llama también la atención que Levrero haga una distinción entre “el arte de escribir” y la “vida real”, apostando así por una literaturización del texto que en otras ocasiones insiste en presentar como autobiográfico.

Como decimos, el escritor uruguayo dedica gran parte de sus textos al autoanálisis, y a descubrirse como un sujeto escindido, formado por muchos. Lo hace también a través del sueño:

Como siempre en estos casos, me pregunto: ¿hoy recordé ese sueño mío (de mi velorio) por una auténtica asociación con el sueño de esta mañana, o más bien capté telepáticamente la esencia del cuento que había escrito mi alumna? No puedo demostrarlo, pero como decía, estas cosas se dan una y otra vez; al punto de que nunca puedo saber si lo que estoy pensando, o lo que se me ocurre, ha surgido de mi mente, por un proceso mío, o si viene de afuera, de otra mente. Y se me vuelve a plantear el tema de los límites del yo, y el tema de la tangibilidad de lo que llamamos individuo. Recuerdo una cita que leí hace un tiempo, atribuida a Einstein (cito de memoria, claro): “Que nos percibamos como individuos separados no es más que una ilusión óptica. (Levrero: 2008: 65)

El yo se conforma a través a través de los otros en un proceso que tiene más de freudiano que de dialógico. El yo de Levrero se halla cerca del sentimiento oceánico que camino hacia la comunión con el todo.

El movimiento hacia la reflexión sobre lo escrito

Como bien indica María Paz Oliver (2016), la digresión también conduce a Levrero a detenerse en varias ocasiones en observaciones diversas sobre su propia escritura.

Algunas de estas reflexiones tienen que ver con su propio hartazgo sobre el estilo digresivo que no puede dejar de adoptar: “Veo que llegué al colmo de enojarme contra mi propio estilo narrativo, no sin razones desde luego -porque esa confusión y esa torpeza las siento casi como una ofensa personal, con el agravante de que la ofensa está originada por mí mismo” (Levrero, 2008: 416).

Este tipo de comentarios sobre lo escrito pueden, en un primer momento, parecer producto de la espontaneidad propia del diario, pero no dejan de recordarnos el artificio que late detrás de esa supuesta naturalidad. Levrero alude al proceso de escritura y hace ver al lector que aquello que lee no deja de ser una construcción del autor.

La consciencia sobre el carácter digresivo, postergado, de tema cambiante, se advierte desde el mismo prefacio de la obra: “Creo que en esos capítulos que conservo de la “novela luminosa” el rumbo se pierde casi al mismo comienzo, y los cinco extensos capítulos no son otra cosa que el esforzado intento de retomar el rumbo perdido”. (Levrero, 2008: 15).

Aunque parezca, como acabas de ver en la sección anterior, que Levrero trata de luchar, de alguna manera, contra su estilo digresivo, no deja de sentirse cómodo con una forma de narrar que es afín a su concepción de sí mismo y del mundo: “Cuando uno es joven e inexperto, busca en los libros argumentos llamativos, lo mismo que en las películas. Con el paso del tiempo, uno va descubriendo que el argumento no tiene mayor importancia: el estilo, la forma de narrar, es todo” (Levrero, 2008:76)

De principios y finales

En esta obra podemos contabilizar hasta cuatro principios, cifra que subiría hasta seis si tenemos en cuenta los inicios de los otros dos diarios de Levrero, *Diario de un canalla* (2005) y *El discurso vacío* (1996).

En primer lugar, contamos con el “Prefacio histórico a la novela luminosa” (páginas 13-19) que supone, a su vez, una duda sobre el comienzo de *La novela luminosa*. El autor busca la imagen primera que dio lugar a la novela y duda entre la imagen obsesiva que se

describe en el primer capítulo de la novela y la conversación que tuvo con un amigo, el cual lo animaba a escribir sus experiencias luminosas. Se llega a la conclusión de que ambos inicios no son contradictorios: “En realidad, estas dos imágenes no son contrapuestas, e incluso están autorizadas por una lectura atenta de las primeras líneas de ese capítulo” (Levrero, 2008: 13).

En segundo lugar, nos sumergimos en el primer registro de ese gran prólogo a *La novela luminosa* que supone “El diario de una beca”. Corresponde al sábado 5 de agosto de 2000 a las 03.13: “Aquí comienzo este “Diario de la beca”. Hace meses que intento hacer algo por el estilo, pero me he evadido sistemáticamente” (Levrero, 2008: 23).

En tercer lugar, pasamos al primer día de diciembre del año 2000, elegido por Levrero como el día para ponerse a trabajar en su proyecto. El resultado de este intento de inicio es previsible: “Ya van casi cinco horas transcurridas desde el inicio del día D. Desde luego, todavía no empecé mi trabajo; ayer jueves tuve taller, y después, como siempre, me precipité a la computadora para descargar tensiones, y aquí esto, hoy viernes primero de diciembre, casi a las cinco de la madrugada, recordando mi compromiso” (Levrero, 2008: 239).

En cuarto lugar, tenemos el comienzo de *La novela luminosa*, en cuyo capítulo primero leemos, precisamente, la imagen obsesiva que se repite una y otra vez en la mente del escritor uruguayo y que supuestamente se concibe como el inicio de la novela: “Hace ya algún tiempo que, con bastante frecuencia, se me forma espontáneamente la imagen de mí mismo, escribiendo reposadamente con una lapicera de tinta china sobre una hoja de papel blanco de muy buena calidad” (Levrero, 2008: 455).

Si nos referimos a los finales, nos encontramos con dos de ellos para “El diario de la beca” y con ninguno para *La novela luminosa*, ya que el autor la dejó inconclusa con su muerte en 2004.

La última entrada del diario se corresponde con el jueves dos de agosto de 2001 y hace alusión al cadáver de la paloma en una azotea vecina que Levrero lleva tiempo observando desde su ventana: “La cabeza de una paloma sin plumas ni carne es casi puro pico, enorme en relación con el cráneo. Con razón son tan estúpidas” (Levrero, 2008: 451).

El último capítulo de *La novela luminosa* se titula “Primera Comunión” y es precisamente el único capítulo de la novela que Mario Levrero escribió durante el año de disfrute de la beca.

Por último, nos encontramos con otro final, el “Epílogo del diario”, escrito el veintisiete de octubre de 2002 y encabezado por una significativa cita de J.D. Salinger sobre el deseo de no terminar, pero la necesidad de hacerlo: “He terminado con esto. O, mejor dicho, esto ha terminado conmigo. En el fondo, mi mente siempre se ha rehusado a aceptar cualquier tipo de final” J.D. Salinger, *Seymour: una introducción*.

En estas páginas Levrero intenta concluir algunas de las líneas temáticas que había dejado abiertas tras el abrupto final del diario. Da cuenta de su situación actual, sin que ello implique necesariamente que haya acabado la situación relacionada con ellas. Tomemos como ejemplo la línea referida al monitor de su ordenador: “*El monitor de mala calidad. Sigue igual*” (Levrero, 2008: 563).

No obstante, tanto Levrero como el lector son conscientes de que el único final digno para el diario es el que marca el aspecto más cruel de la secuencia cronológica: la muerte. Sin embargo, el narrador rechaza la opción del suicidio sigue plagando su diario de esa acumulación y postergación de sucesos con los que intenta distraer la única espera cierta, la espera de la muerte:

Tengo un gran problema con este diario; antes de dormir pensaba que por su estructura de novela tendría que estar terminado, pero su calidad de diario no me lo permite, sencillamente porque hace mucho tiempo que no sucede nada interesante en mi vida como para llegar a un final digno. No puedo poner simplemente la palabra “fin”; tiene que haber algo, algo especial, un hecho que ilumine al lector sobre todo lo dicho anteriormente, algo que justifique la penosa lectura de esa cantidad de páginas acumuladas; un final en suma... También pensé que el final ideal sería algo como esto:

“Estoy cansado de esta situación, estoy cansado de esta vida gris, estoy cansado del dolor que me produce la extraña relación con Chl, el saber que la he perdido peor que está ahí a mano, la tensión sexual de cada encuentro, que no se resuelve en otra cosa que en la adicción absurda a la computadora; estoy cansado de mí mismo, de mi incapacidad para vivir, de mi fracaso. No he logrado cumplir con el proyecto de la beca; estuvo mal pensado, es inviable, no me di cuenta de que el tiempo no vuelve atrás, ni de que yo soy otro. Tengo pegado a la piel este rol de escritor, pero ya no soy un escritor, nunca quise serlo, no tengo ganas de escribir, ya he dicho todo lo que quería, y escribir dejó de

divertirme y de darme una identidad...Y estoy cansado de represar ese papel. Estoy cansado de todo. La vida no es más que una carga idiota, innecesaria, dolorosa. No quiero sufrir más, ni llevar más esta miserable vida de rutinas y adicciones. Apenas cierre estas comillas, pues, me volaré la cabeza de un tiro”. (Levrero, 2008: 434)

Tanto la imposibilidad de encontrar un argumento vital que genere intriga y ganas de seguir leyendo en el lector, como el problema del estatuto genérico al que pertenece la obra que está escribiendo (diario/novela) llevan a que la muerte surja como el mejor de los finales posibles. Sin embargo, descarta pronto la posibilidad de acabar con su vida. “En realidad soy feliz, estoy cómodo, estoy contento aun dentro de cierta dominante depresiva... Así que sigo con el problema” (Levrero, 2008: 435). La vida de la escritura y la vida “real” vuelven a separarse. El problema no reside en lo “real” sino en el texto, es ahí donde el autor debe encontrar una solución que le permita conservar a un lector que supone cansado de sus digresiones.

Ocio y digresión. Una forma de literatura

El diario da cuenta de aquello en lo que Levrero invierte el dinero de la beca: regala una cantidad a su hija y dedica el resto a comodidades elementales (novelas policíacas, un sofá, aire acondicionado). Para Graciela Montaldo, Levrero no sólo se escribe como un yo confesional, sino también “culpable ante la ley porque arte y dinero, en su conciencia, son parte de universos antagónicos” (Montaldo, 2014: 181). Montaldo deja claro que la neurosis del escritor no se debe a un estado psiquiátrico o a una patología, sino a una clase de relación institucional y de trabajo. Independientemente de que estemos o no de acuerdo con esta afirmación, lo que sí nos resulta indiscutible es que Levrero se representa como un sujeto sometido al régimen del mecenazgo institucional capitalista; bajo el cual el dios Cronos ha perdido poder sobre el arte y la muerte, un poder que ahora ejerce invariablemente el dinero. De ahí que el diario de la beca termine, precisamente, cuando se acaba el dinero para la beca.

Son varios los autores (James Petras, Karen Horney, Josep García Borés) que insisten en señalar el lazo existente entre capitalismo tardío y enfermedad mental. El imperativo

pragmático de la producción que rige las sociedades actuales condena a los individuos “no productivos” a la marginación social, con toda la problemática psicológica que esto pueda acarrear. El propio Levrero da cuenta de ello cuando intenta llevar a cabo una terapia fuera de los horarios “productivos” que rigen la sociedad: “O sea, que ya vi cómo venía la cosa: terapia para albañiles, oficinistas y ejecutivos. Si bien usted no encaja en alguna de estas categorías es porque está loco. Algo no anda bien con usted si usted es una persona libre” (Levrero, 2008: 22).

Por otra parte, el individuo que acepta las “reglas del juego” tampoco parece tenerlo fácil. La necesidad constante de competir (consigo mismo y con los otros), la valorización de la persona en base a su capacidad para producir y la exaltación de la individualidad conducen necesariamente al mismo camino en el que ya se encuentra Levrero: frustración, insomnio, ansiedad, melancolía.

La necesidad de ser funcionales y productivos anula la capacidad de ocio del individuo y le impide un desarrollo pleno. La búsqueda de ocio es una de las mayores perturbaciones para el Mario Levrero de “El diario de una beca”, quien además entiende que sólo a través de este ocio será capaz de escribir su novela luminosa: “Pero si uno lo hace por obligación, para poder encarar un proyecto, como éste de la beca, eso ya no es ocio, ni siquiera búsqueda de ocio. O, mejor dicho, la búsqueda de ocio se transforma en un trabajo, o sea en un negocio, o sea en la negación del ocio” (Levrero, 2008: 109). Que la escritura de su novela dependa del dinero de la Fundación Guggenheim se convierte así en uno de los mayores impedimentos para escribirla. El ocio del que parece gozar gracias a este dinero no es un ocio buscado, sino un ocio “por obligación”.

Levrero debe afrontar las consecuencias, como explica en *La novela luminosa*, de convertirse en un marginado social que ha rechazado vivir gracias al salario que se deriva de un trabajo realizado únicamente por dinero: “Nadie me aplaudió cuando deshice mi matrimonio, abandoné mi trabajo y me dediqué a vagar y a hacer “cosas raras” ... En todas las demás caras conocidas, tanto de familiares como de amigos, estaba pintada la condena, la sospecha o la piedad, o una mezcla de todas esas cosas” (Levrero: 2008: 476).

Ya en una obra precedente y también escrita en forma de diario, *Diario de un canalla* (2005), Levrero se ataca a sí mismo por haberse acomodado durante dos años en un trabajo estable. Es precisamente el trabajo para conseguir una remuneración fija el que le impide conseguir el ocio necesario para la escritura. Ante esta situación, el autor decide

tomarse unas vacaciones para examinar el proceso que lo ha llevado a olvidar la literatura y a convertirse, por tanto, en un canalla. En 1986 escribe:

Lo primero que surge es la necesidad de confesar mi condición actual; después vendrá, tal vez, la historia de cómo llegué a ella. Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla; que he abandonado por completo toda pretensión espiritual; que estoy dedicado a ganar dinero, trabajando en una oficina, cumpliendo un horario; que ahora estoy escribiendo esto porque tengo unas vacaciones. Cierto que me hice un canalla como único recurso para sobrevivir, pero lo triste del caso es que me gusta lo que estoy haciendo, y que sólo me cuestiono en ratos perdidos y sin mayor énfasis (Levrero, 2005:20)

El contrato que le obliga a la escritura de *La novela luminosa* sigue haciendo de Levrero un canalla y, como vemos, imposibilitando su consecución. De hecho, sólo logra completar uno los cinco capítulos de que se compone cuando decide tratar la novela como un texto inútil e impublicable. Sin embargo, en “El diario de la beca” quedará como un reducto de escritura no ligado a las relaciones económicas y, en consecuencia, propicio para la escritura.

Es gracias al “Diario de la beca” que el autor consigue hacer frente a ese capitalismo causante de la neurosis. En palabras de Oviedo Borg, refiriéndose al *Discurso vacío* (1996), pero que nosotros consideramos también aplicables al Diario de la beca:

Si consideramos a la escritura como la herramienta de trabajo del escritor bien podríamos decir que lo que hace Levrero se corresponde casi exactamente con la descripción de esta práctica, esto es, llevar a cabo un uso personal de la escritura en una dinámica de productividad que se ubica fuera del mercado. Levrero se reapropia de su fuerza de trabajo y la pone al servicio de su bienestar. Ante un capitalismo que busca...hacer que todo el tiempo sea rentable, el escritor busca reapropiarse de ese tiempo (Borg, 2010: 3).

Existiría, pues, en Levrero, una doble neurosis. Por una parte, la neurosis como consecuencia del necesario sometimiento al capital. Por otra, la neurosis como consecuencia del intento de desarrollar una vida plena en la que el ocio tenga lugar: “Mis trastornos tienen una excelente definición: son consecuencia de mi historia personal, y sobre todo son el precio de mi libertad” (Levrero, 2008: 32).

Borg Oviedo cree encontrar una relación entre las experiencias luminosas y el concepto de ocio que maneja el propio Levrero: “No tienen otro fin que ellas mismas y no son serviles ya que no sirven a otra causa más allá de sí mismas...Rechazan pertenecer al

mundo de los fines y postulan la inoperancia como una forma de conservar la potencia” (Borg Oviedo, 2012: 8). En este sentido, el yo luminoso sólo es alcanzable, una vez más, fuera de la lógica de las relaciones de mercado.

La pérdida de confianza en las instituciones públicas y el reconocimiento de que la política es ejecutada desde virtuales multinacionales despersonalizadas (Levrero intenta personalizar, dar rostro, a la fundación que le ha concedido la beca. Para ello decide, con gran ironía, incluir al “señor Guggenheim” como uno de los personajes de la novela-diario y entablar una conversación imaginaria con él). Esta pérdida de referentes sólidos hace que el sujeto se repliegue en sí mismo y se convierta en uno de sus principales referentes, tanto dentro como fuera de la escritura.

Son varias las ocasiones en las que Levrero, en tono irónico, se dirige al “señor Guggenheim” para intentar explicar la situación de su inversión monetaria: “Así que ya lo ve, Mr. Guggenheim; estoy trabajando intensamente sobre los factores de perturbación de mi vida que me impiden encarar el proyecto de la beca directamente y sin cortapisas...Y usted podrá apreciar perfectamente que estos problemas emocionales y existenciales que estoy tratando de resolver son delicados...” (Levrero, 2008: 140).

Por una parte, necesita justificar ante sí mismo y sobre todo ante el lector el por qué posterga el inicio de la escritura de la novela y el por qué abunda tanto, sin embargo, en la escritura del diario. Por otra parte, no deja de ser consciente de que es precisamente su deuda con el Señor Guggenheim lo que le impide avanzar en la una y le empuja a continuar expandiendo el otro.

Conviene en este punto retomar las ideas sobre la *loiterature* que dejamos apuntadas en la introducción. Chambers define la digresión como:

[...] un deslizamiento o resbalón discursivo a lo largo de una línea de continuidad que une un contexto con otro, de modo que la nueva posición a la que se llega está a la vez ligada y separada de ella. Una cosa lleva a la otra, como dice la gente; y la digresión puede transgredir las reglas de cohesión, pero no las de la fuerza lógica y coherencia (Chambers, 1999: 12).

Pero la *loiterature* no es únicamente digresiva, a pesar de que la digresión se postule como un requisito indispensable para pertenecer a este tipo de obras. Como se deriva de la composición del nombre del propio concepto (“to loiter”, holgazanear, vaguear), esta digresión está íntimamente ligada con el ocio y la improductividad.

Este ocio no siempre convive con la tranquilidad, sino que, en ocasiones, debido a la marginalidad a la que desplaza al escritor dado al vagabundeo, provoca miedo y culpabilidad. Así lo vemos también en Mario Levrero: “Necesito ocio. Todavía no conseguí mucho. Sigo huyendo de la angustia difusa que precede a la posibilidad del ocio. Es horrible esa angustia difusa” (Levrero, 2008: 42).

Chambers identifica al narrador de la *loiterature* con el vagabundo, el marginado o el payaso. Personajes que se encuentran fuera del centro del orden social y en los que se adivina un resto de melancolía. Sin embargo, Levrero viene a representar otro tipo de marginado: el loco. En una sociedad sujeta a los horarios y a la productividad sin descanso el que intenta saltarse sus normas aparece como un loco: “pero estoy bien seguro de ser recordado durante un tiempo por quienes me conocieron, y que me recordarán nada más que por loco. En otras palabras: mi auténtica función social es la locura” (Levrero, 2008: 483),

Propone Chambers, muy en consonancia con Levrero (probablemente por las fuentes psicoanalíticas de las que también bebe), que existe un tipo de conocimiento que sólo sería accesible para el sujeto no disciplinado, rebelde contra el orden social que imponen ya sea el capitalismo, ya sea la tradición textual. Este conocimiento en *La novela luminosa* se puede identificar claramente con las experiencias luminosas. Para acceder a ellas, como veremos más adelante, es necesario un estado de abulia que sólo puede proporcionar el ocio.

Otra característica que queremos resaltar para unir la escritura de Levrero con la *loiterature* de Chambers es la necesidad que aparece en ambas de reflexionar sobre el discurso mismo que producen que, en numerosas ocasiones lleva a una reflexión sobre el yo que escribe. El libro de Mario Levrero, como es fácil observar, se constituye como un gran análisis sobre el yo y el modo de representación de ese yo: la digresión.

Para Chambers la digresión no deja de ser una crítica a la obligación de vivir en el tiempo presente (Chambers, 1999: 10). El hecho de dilatar el tiempo en la escritura diarística, que por tradición implica la exigencia de adherirse a una fecha concreta, fortalece el intento de subversión genérica y temporal en Levrero. De hecho, el escritor uruguayo llegará a concebir en un momento tanto el resto de los diarios como su “Diario de la beca” como escritos durante un período continuo de tiempo. Fantasea así con la posibilidad de

darle un título más poético al diario, título que nosotros empleamos para destacar esta sección:

Bueno: sea como fuere, hace tiempo me vinieron a la mente estas palabras. “Una única, eterna madrugada”, y sentí que debía ser ese el título de este libro. Como título es un tanto pretencioso, demasiado poético; pero así cayeron las palabras, y esas palabras me parecen muy ajustadas, muy veraces, muy apropiadas y exactas. Una única, eterna madrugada, ha sido, y es, mi vida de estos últimos años... (Levrero, 2008: 449).

A la reivindicación frente al momento presente, se une en la digresión el placer de postergar el futuro. De ahí, que para Chambers (1999: 20), la narración digresiva se conforme como la división entre dos deseos, el de saber “qué sucede después” y el placer de prolongar la narración para no dejar de escribir o de leer. De ahí también el cuestionamiento, como acabamos de explicar, del concepto tradicional de principio y final. Levrero posterga el comienzo y posterga el final creando varios principios y varios finales que dilatan la escritura, como esos momentos que preceden o siguen a la madrugada en los que el azul del cielo se funde con el rosa y que no nos permiten saber cuándo empieza ni cuando acaba exactamente la noche. Así escribe Levrero sus diarios durante esa única, eterna madrugada.

7.2. The digressive self in *Summertime*: between novel, biography, and autobiography

The digression of unreliable narrators. The image of John Coetzee in *Summertime*.

It would seem easy to say that the thematic center of this work is the character of John. However, each interview will remind readers very clearly that this is not the case. The biographer, Mr. Vincent, seems to be the only character really interested in the figure of his admired Nobel laureate, while the acquaintances of Coetzee chosen for the interviews for having had contact with him during the period that the biographer considers crucial, seem to be of a different opinion.

We have already referred to these interviews in search of that "deliberate mistake" Uhlmann (2012) warned us about. Let us now focus on his discourse, on how it seems to

do nothing but hinder the kind of biography Mr. Vincent intends to write; and on his origins and geographical background, and for reasons we shall discuss later.

Following the order of the chapters as they appear in *Summertime* (2009), we will begin with the character of Julia.

The interview conducted with Julia (we read her transcript) took place in Kingston, Ontario, in May 2008. She was interviewed because she had a romantic relationship with Coetzee in 1972. Julia is of Hungarian origin, although she was raised in South Africa. The girls at school mispronounce her surname and laugh at its similarity to the verb to kiss, even though Julia's correct surname is Kis. Her father lives in a psychiatric hospital, but thinks he is in a Nazi concentration camp in Madagascar, where he was a prisoner. She remembers little of her English and speaks to the nurses "sometimes German, sometimes Magyar, of which they understood not a word": (Coetzee, 2009:48). Julia leaves South Africa after her divorce and settles as a therapist in Canada, where the interview takes place.

Julia is presented as an unreliable narrator from the moment she decides to invent part of her story.

You must be getting worried. *What have I let myself in for? You must be asking yourself. How can this woman pretend to have total recall of mundane conversations dating back three or four decades? And when is she going to the point?* So, let me be candid: as far as the dialogue is concerned, I am making it up as I go along. Which I presume is permitted, since we are talking about a writer. What I am telling you may not be true to the letter, but it is true to the spirit, be assure of that. (Coetzee, 2009.32)

Like J.M. Coetzee himself, Julia seems to be appealing to a higher truth which allows for the invention of certain facts in her account.

The character insists that the story she is telling is not about John but about her or, at any rate, about her and her husband at a certain point in their lives:

Mr. Vincent, I am perfectly aware it is John, you want you hear about, not me. But the only story involving John that I can tell, or the only one I am prepared to tell, is this one, namely the story of my life and his part in it, which is quite different, quite another matter, from the story of his life and my part in it. My story, the story of me, began years before John arrived on the scene and went on for years after he made his exit. In the phase I am telling you about today, Mark and I were the protagonists, John, and the woman in Durban

members of the supporting cast. So, you have to choose. Are you going to take what I offer or are you going to leave it? (Coetzee, 2009:43)

What Julia offers is a story without a center, without a clear plot theme, as we already saw in the case of Kassel, and one that does not really make any invitation to logic. In fact, *Summertime* will also end up being a book without a core, where it is not easy to find where the thematic core of the book is, if it is the life of John Coetzee: "But where is the body of the tale, you ask? There is no body. I can't supply a body because there was none. This is a tale without a body" (Coetzee, 2009:51)

Despite the candor he exhibits in some of his statements, (perhaps ironically the surname chosen for Julia is Frankl), he also deliberately omits information. "I had just slumped down in my room and covered my head with a pillow when there was a tapping at the French door. It was John. Words between us, which I won't repeat" (Coetzee, 2009:79)

Beyond the devastating image that Julia offers about John, she considers that the truth is what justifies the possibility of saying it out loud, that is, she always takes her speech as true: "I am just telling the truth. Without the truth, no matter how hard, there can be no healing. That's all." (Coetzee, 2009: 84)

The interviews with Margot Jonker take place in Somerset West, South Africa, in December 2007 and June 2008. Margot appears as Coetzee's cousin (whom, as we have already seen, we can identify with Agnes in *Boyhood* (1997)). She actually is one of the people closest to the writer, someone who has known him throughout his life. In their childhood they had some kind of platonic love affair. Margot is Afrikaner by origin, has developed her professional life in South Africa and is still in the country at the time the interviews take place.

The lack of confidence offered by her discourse is not so much derived from Margot's words as from the biographer's words, since the text to which we have access is a reworking of the words spoken by Margot in a first interview. She complains of not feeling identified with the account being given by Mr. Vincent at several points. Even the first-person singular she used during the recording of the interview has been shifted to the third person singular, as Coetzee himself did in his fictionalized memoir *Boyhood* (1997) and *Youth* (2002). To what extent, then, have Margot's words been "fictionalized" (fictionalized within the fiction that *Summertime* already is)? In this dramatization, a

colleague of the biographer also intervened to make sure the Afrikaans words were spelled correctly. Let's have a look at some illustrative examples:

Because the story you told was so long, I dramatized it here and there, letting people speak in their own voices. You will see what I mean once we get going.

All right.

Here goes then.

In the old days, at Christmastime, there would be huge gatherings on the family farm.... But by now, in the 1970s, those family gatherings are sadly diminished. Gerrit Coetzee is long in the grave. Lennie shuffles around a nursing home in The Strand. Of their twelve sons and daughters, the firstborn has already joined the multitudinous shades: in private moments-

Multitudinous shades?

Too grand sounding? I'll change it. The firstborn has already departed this life....
(Coetzee, 2009:87-88)

On the other hand, the fact that the central subject of the interview is not so much John as Margot, turns the story into an authentic biography about the woman. So much so that she begins to have doubts about what to publish or not as she fears her relatives or acquaintances might read the book. This is a biography about Margot that may cause family problems for Margot herself:

In the Sandton set in which she and Klaus move, she confides, quite advanced things go on. She does not spell out what these advanced things may be, and she, Margot, does not want to ask, but they seem to have to do with sex.

I won't let you write that. You can't write that about Carol

It's what you told me.

Yes, but you can't write down every word I say and broadcast it to the world. I never agreed to that. Carol will never speak to me again.

All right. I'll cut it out or tone down. I promise..." (Coetzee, 2009.100-101)

If we have seen on these two occasions how the already distorted discourse has been modified either to change a certain expression that was not to Margot's liking, or to omit information that might cause her to quarrel with her sister, we have also seen passages where Margot directly denies having said what the biographer is relating. We are again

faced with a clearly biographical or autobiographical problem: the permanence of the written word. This biographical genre will allow Margot's words, whether they have been said or not, to be perpetuated in time and to be taken as true by the covenant of truth which gives meaning to this genre. With Margot's own rejection of what is mentioned in Mr. Vincent's text, the reader's distrust of Margot's discourse becomes stronger and stronger: "*Now I must protest. You are really going too far. I said nothing remotely like that. You are putting words of your own in my mouth.* I'm sorry, I must have got carried away. I'll fix it" (Coetzee, 2009:119)

The reasons that lead us to distrust Adriana's words are rather more subtle. And yet, the chapter on her character seems to be riddled with misunderstandings without a solution. Adriana Nascimento, of Brazilian origin, decided to emigrate with her family to Angola, where she got a job at the National Ballet. Her husband, on the other hand, was hired at a newspaper. However, the precarious situation due to the War of Independence against Portugal, which had been raging since 1961, worsened. The State entered into public emergency, closed the newspaper where her husband worked and called him to fight at the front. These new conditions led the family to emigrate to South Africa, specifically to Cape Town, where a cousin of her husband owned a greengrocer's shop. After spending several years in South Africa, Mrs. Nascimento returned to Brazil, where the interview took place in 2007.

The first thing to note about this interview is that, although it seems that we are reading the transcript directly from the English, it is actually a translation into English from Portuguese. The first transcription and the English translation are done by a Portuguese interpreter. In addition, Mr. Vincent offers Adriana the possibility of changing her own words if she is not satisfied with the final result: "It has been most gracious of you. Senhora Gross will transcribe our conversation and tidy up the translation, after which I will send it to you to see if there is anything you would like to change or add or cut out." (Coetzee, 200:199).

The reader, especially those who remember Lolita, may find Adriana's interpretation of Coetzee's intentions highly suspicious. Coetzee is the English tutor of one of Adriana's daughters, Maria Regina, who seems to be in love with him. Although Coetzee shows no signs of romantic interest in his student, Adriana decides to warn her daughter about the hidden desires of men like Coetzee. However, it is Adriana herself who seems to be the recipient of Coetzee's love. It is to her that he writes love letters and to whose dance class

he enrolls in order to get closer to his beloved. Adriana tends to interpret this situation in the same terms as the character of Nabokov Humbert Kiss, for she is convinced that Coetzee wishes to marry her in order to have easier access to his daughter in romantic-sexual terms. Adriana herself said: “Even when I was alone with him would have been thinking, *it is not me he desires, it is Maria Regina, who is young and beautiful but is forbidden to him*” (Coetzee, 2009.192)

Like Margot, she also wishes that certain information about her own life (for she is far from the idea that John is the main subject of Adriana's interview) remain hidden and not appear in the book: "But I will tell you one thing, *entre nous*, which you must not repeat in your book. I love both my daughters, but I love Maria in a different way from Joana. I loved her but I was also very critical of her as she grew up. Joana I was never critical of. Joana was always very simple, very straightforward. But Maria was a charmer” (Coetzee, 2012.172-171)

As Julia, Adriana Nascimento claims this interview as an account of her own story and, above all, she wishes not to appear in the book as one of "Coetzee's women". She claims her story as hers and fears what people might think of her in the book the biographer is preparing. After all, it is not John's life that is at issue, but the life of Adriana and her daughters: "I would like to include it as a picture of the three of you together. No If you want pictures of the girls, you must ask them. As for me, no...I will be taken the wrong way. People will assume I was one of the women in his life, and it was never so” (Coetzee, 2009:174)

Martin's character appears as that of a white South African of non-Afrikaner origin who has lived all his life in South Africa. He left South Africa in the 1970s. The interview takes place in England in 2007. He recognizes himself as one of the characters who appears in the undated fragments written by Coetzee as his competitor for a teaching position at the University. Martin tries to respect John's ideas about South Africa, although he cannot be sure that he is conveying his thinking:

Broadly speaking, he and I share dan attitude toward South Africa and our continued presence there. Our attitude was that top us it briefly, our presence there was legal but illegitimate. We had an abstract right to be there, a birthright, but the basis of that right was fraudulent. Our presence was grounded in crime, namely colonial conquest, perpetuated by apartheid. Whatever the opposite is of native or rooted, that was what we felt ourselves to be. We thought of ourselves as sojourners, temporary residents, and to

that extent without a home, without a homeland. I don't think I am misrepresenting John...I am certainly not misrepresenting myself. (Coetzee, 2009:210)

Martin reproaches the biographer for his conception of literature and the method he follows in constructing his book on Coetzee. He considers it naïve that, just because his work deals with the theme of the older man and the younger woman, this must have been the case in his life as well. He also warns her of the unreliability of her interviewees in providing a supposedly accurate picture of Coetzee, since they all had, in one way or another, a romantic relationship with him: "And the sources you have selected have no axes to grind, no ambitions of their own to pronounce final judgment on Coetzee?" He also offers a mediocre picture of John in terms of his work as a teacher: "The ranks of the teaching profession are, as you must know, full of refugees and misfits. *And which was he: a refugee or a misfit?* He was a misfit. He was also a cautious soul. He liked the security of a monthly salary cheque." (Coetzee. 2009:214-214) John thus appears as the teacher who works for a salary, who takes special interest only in those aspects of his profession he also finds satisfying, e.g., Sanskrit, and who becomes, somehow or other, a misfit.

Thus, it is the biographer, Mr. Vincent, who becomes for us readers an "unreliable" source, as we noted above. He wants to know the truth about the author while ignoring his books, without having met him when he had the chance, approaching the account of himself given by various people who, as Martin points out, have their own interests when it comes to talking about Coetzee.

The last interview we attend is with a colleague of Coetzee's at the University of Cape Town. Sophie Denoël, of French origin, moved to South Africa with her husband from Madagascar. She remained in Cape Town until, after divorcing her husband, she decided to return to Paris, where the interview takes place in January 2008. Sophie and Coetzee had a brief romantic relationship, of which she refuses to speak.

Sophie also questions the biographer's methods. She doubts that the interviews can bring his biography to fruition. She suggests the idea that not only Coetzee, in his novels, in his diary fragments and in his undated texts is making fiction, but that we all, and that includes the interviewees, herself and even, if we go further in this reflection, the biographer himself, are also fiction makers: "But what if we are all fictioneers, as you call Coetzee? What if we all continually make up the stories of our lives? Why should what I

tell you about Coetzee be any worthier of credence than what he tells you himself? (Coetzee, 2012:226). He reminds us that Coetzee was happy being a misfit: "I think he was happiest in the role of outsider" (Coetzee, 2012: 239).

Answering Martin's question, let us now focus on what these narrators desire from Coetzee and what image they offer of him.

Julia refers on several occasions to John's low sex appeal, his apparent lack of feelings, and his social ineptitude:

Because if he was neither rich nor handsome nor appealing-none of which he was- then, if he was not clever, there was nothing left to be But of course he had to be clever. He even looked clever, in the way that scientists who spend their lives hunched over microscopes look clever: a narrow, myopic kind of cleverness to go with the horn-rimmed glasses. (Coetzee, 2012:24).

She also insists on his lack of sexual aptitude, which she attributes to his inability to express himself corporeally and abandon the world of intellect: "In his lovemaking I now think there was an autistic quality" (Coetzee, 2012:52) "(a man) who was so dumb, so cut off from reality, that he could not distinguish between playing on a woman and loving a woman. A man who loved by numbers...Because he was not human, not fully human" (Coetzee, 2012:83)

Julia, whose husband is unfaithful to her, seems to want to escape her marriage and sees in John a possibility to do so. She seems to blame him for having been a good enough prospect to not have let it slip away:

I now think: *If for some reason you are holding yourself back, don't, there is no need*" If I had told him that, if he had taken it to heart, if he had allowed himself to be a little more impetuous, a little more imperious, a little less *thoughtful*, then he might actually have yanked me out of a marriage that was bad for me then and would become worse later. He might actually have saved me, or saved the best years of my life for me, which, as it turned out, were wasted (Coetzee, 2009:59- 60)

Margot turns out to be the most sympathetic character to John, the one who offers the most caring image. Although John considers himself an Afrikaner, she is not so sure he could be esteemed as such by other Afrikaners. "She doesn't know any real (egte) Afrikaners who would accept him as one of the tribes. Even his father might not pass

scrutiny. To pass as an Afrikaner nowadays you need at the very least to vote National and attend church on Sundays” (Coetzee, 2012:95).

She defends him against his sister's constant criticism: "John is not a moffie: she knows enough about men to know that. But there is something cool or cold about him, something that if not neuter is at least neutral, as a young child is neutral in matters of sex” (Coetzee, 2012: 101). Although he considers his habit of "doing things with his hands," things that black people would normally do, as a kind of historical reparation for their oppressed state, to be meaningless. It is precisely that which has caused the van in which they are traveling to break down (John has refused to take it to the mechanic and decided to repair it himself) and they have to spend the night in the savannah:

Why does she feel so bitter toward John, and even bitterer toward his wife she has conjured up for him out of thin air? The simple answer: because due to his vanity and clumsiness she is stranded on the Mercerville Road. But the night is long, there is plenty of time to unfold a grander hypothesis and then inspect it to see if it has any virtue. The grander answer: she feels bitter because she had hoped for much from John, and he has failed her. (Coetzee, 2012:114)

Margot wishes John would redeem her family from being slagpats, someone lazy, spineless. She hopes that he will turn the next generation of Coetzees into strong, courageous men capable of taking on the world.

Adriana is undoubtedly the character who offers the most negative image of John. From the first moment of the interview, she is against the writer for the fact that he is Afrikaner (an issue that contrasts with Margot's idea of John's inability to be an authentic Afrikaner) and speaks English as his native language. The first impression she receives from the writer is riddled with prejudicial comments towards her:

So, Manuel brought Mr. Coetzee to our flat, and I could see at once he was no good. He was in his early thirties, I estimated, badly dressed, with badly cut hair and a beard when he shouldn't have worn a beard, his beard was too thin. Also, he struck me at once, I can't say why, as *célibataire*. I mean not just unmarried but also not suited to marriage, like a man who has spent his life in the priesthood and lost his manhood and become incompetent with women. Also, his comportment was not good (I am telling you my first impressions). He seemed ill at ease, itching to get away. He had not learned to hide his feelings, which is the first step toward civilized manners. (Coetzee, 2012:160).

Like Julia, Adriana detects how John seems to live in the world of intellect, which renders his body useless and prevents him, on this occasion, not from sex, but from dancing: "You know the word disembodied? This man was disembodied. He was divorced from his body." (Coetzee, 2012:198) What Adriana wants from Coetzee is that, thanks to his language skills, he will act as a facilitator for her in order to cope with the administration. She needs someone who can move in a bureaucratic world that is hostile to her: "That was what I needed in Cape Town: a facilitator, someone to make things easier for me. Mr. Coetzee could have offered to be my facilitator. A facilitator for me and a protector for my girls. Then, just for a minute, just for a day, I could have allowed myself to be weak, an ordinary, weak woman" (Coetzee, 2009:177-178).

The death of the autobiographical author J.M. Coetzee in the shadows.

The first thing that strikes us about the image offered by the interviewees about John is that he appears as someone non-sexual. It is not, as we have been able to understand through the various quotations, that his acquaintances point him out as homosexual. There are allusions to his lack of masculinity, but this does not imply a certain femininity. The neutral, the asexual, is what comes up in most of the interviews. On the other hand, emphasis is also placed on presenting him as a person who does not quite fit into the South Africa of the time, either at the University, or in his coexistence with his father, or from a political point of view. He seems to want to stay on the sidelines.

This representation of John as asexual, considering that his character is dead in the novel, is interpreted by Professor Mike Piero as a kind of irony towards the text that every academic critic has in mind, Roland Barthes' *The Death of the Author* (1967): "reminiscent, dare I say, of the castrato discussed in Roland Barthes' "The Death of the Author" (Piero, 2001:17). John's character has no sexual identity, he is a social misfit, he appears as a cold person, almost without feelings, Adriana even goes so far as to say that "he is almost not even human". In fact, if we dwell on these descriptions, we get not only the idea that they are negative or cruel, loaded with contempt for the person, but also that it has to do with the neutral: with the non-sexual, the absence of passion, absence of

feelings, the inability to participate in intimate relationships or in social protests. This idea of neutrality that derives from the above is, for Mike Piero "the spirit of resistance to being formed by others that causes him to write himself, and his death, in this book" (Mike Piero, 2011:12) Coetzee, we believe, has not died in the Barthesian way, to let his text speak without any domination other than his own, but has died to vindicate that only he, J.M. Coetzee, can speak of himself. Far from pretending to diminish his authorial dominance over *Summertime* (2009), J.M. Coetzee is careful to remind us that he, the author who dominates the text and its characters, is not only still alive, but is writing or has written those words we now read. As Kai- su Wu explains:

His oeuvre is a collection of works which differently but persistently stage ethical problems and seek to give voice to the other. With these two texts, one from the late eighties and the other from the end of the first decade in the twenty-first century, we are able to realize that Coetzee, by minimizing the authority of the author to the utmost, seeks not to topple the role of the author or claim its death, but more fundamentally, to assert that the essence of writing is the revelation of the other. (Kai-su Wu, 2013: 2)

Summertime's (2009) subversion of the autobiographical genre is the fact that, in the text, the author has died, such that he cannot write about himself. This is how the extratextual autobiography (whose author is J.M. Coetzee) becomes textual biography, whose author is Vincent. And we cannot forget that both Coetzee's character and Vincent have turned out to be very unreliable as far as factual truth is concerned or their ability to reproduce it. Thus, we find J.M. Coetzee writing his fictional autobiography in which Vincent is a biographer who shows us some texts with interviews in which five people tell us, in turn, their own autobiographies. J.M. Coetzee is, like the Daniel Defoe referred to in the prologue to *Robinson Crusoe* (2006), a documentary forger.

However, Angela Muller (2014) reads Coetzee's death in *Summertime* in other terms. According to this researcher, the personal moment in which J.M. Coetzee writes the last book of his fictionalized memoirs takes on special relevance. We are referring to a moment in which J.M. Coetzee has won the Nobel Prize (2003) and the circuit (not to say circus) of high-level literature is immense, including dinners, fairs, presentations, editorial commitments, critical reviews, and signings for readers. From this perspective, for Muller, Coetzee's death in the novel: "Coetzee's fictional suicide in *Summertime* reads like a symbolic Barthesian dramatization of the insignificance of the author, a gesture that emphasizes the centrality of the work over the person of the writer. In a similar manner,

the eschewal of the I in the earlier memoir symbolizes the writer's reluctance to put himself center stage" (Muller, 2014: 210). We consider that here there may be a confusion between the writer and the author. The writer, as Angela Muller explains, seems to want to stay out of the scene, even outside the book, if we take it one step further. The writer ironizes about the role of critics and about the literary canonization that glorifies him in life. But we cannot forget that the words that appear in *Summertime* (2009) are spoken by the writer Coetzee and written by the author J.M. Coetzee. *Summertime* (2009) introduces us to a complex play of authorship and dominion over the texts at whose lowest level are John's diaries and undated fragments, as well as the interviews, both subject to the will of Vincent, who, in turn, answers to the creator of the entire novel.

J.M. Coetzee as a contemporary subject

If we bring our attention back to the section dealing with the interviews, it will be easy to notice that only one of the interviewees, Margot Janker, is a South African born and bred character, like John. The rest of the nationalities found here and who supposedly once found themselves, together with John, in South Africa, are diverse: the characters who wander through these pages are South Africans of Hungarian origin, Brazilians who come from Angola, white South Africans of English origin and Frenchmen who arrive in the African country from Madagascar. Except for Margot, all of them eventually leave the country: Julia, of Hungarian Jewish origins, moves to Canada, Adriana settles in Sao Paulo, Martin moves to England and Sophie to France. J.M. Coetzee himself emigrated to Australia in 2002 and became an Australian citizen in 2006.

Justin Neuman has been responsible for tracing the route the biographer Vincent had to take in order to conduct his interviews. Vincent travels from Sheffield to Paris. From there to Sao Paulo and from Brazil to Ontario (Canada), ending up in South Africa. Then he must make his way back: "it does an excellent job of mapping the ser range of diasporic trajectories traveled by other time white South Africa" (Neuman, 2011.132). As Justin Neuman points out, the fact that this journey has a historical significance in the migrations

that have taken place on the part of white South Africans, makes this fictional autobiography carry the historical element within the fiction.

The interviews, as we have already seen, are sometimes mediated by interpreters. In this work there are many languages featured and they appear as necessary to signify the multilingual reality of the South African reality of the time and with which both John's character and J.M. Coetzee himself have coexisted. María José López (2013) has undertaken the task of listing all the languages represented in *Summertime* (2009) so that the reader can, in a much more plausible way, understand the importance of language in the work:

Latin in “dies irae, dies illa” (Coetzee 2009: 6), “mirabile dictu” (30) and “Homo sapiens” (58); Russian in “gulag” (15); Yiddish in “Schlemiel” (25); German in “Strafk olonie” (48), “Ich bin der Erstgeborene” (49), “Bagatellenmeister” (82) and “Autobahnen” (143); French in “amour propre” (43), “bien-pensant” (66), “salle à manger” (74), “célibataire” (160, 162), “comme il faut” (166), “entre nous” (172), “Francophonie” (222), “agrégation” (222) and “dirigistes” (240); Khoi in “Kaggen” (96) and “Koup” (103); Portuguese in “Senhora” (155), “brevidades” (159), “caminhonete” (166), “mamãe” (168), “militares” (171), “sublimar” (175), “despachantes” (177), “balet folclórico” (182) and “Brasileira” (200); Italian in “prima” (64) and “La donna è mobile” (248); or Spanish in “fin” (84) (López, 2013: 55).

Although all these languages, in some way, constitute the character's story and, therefore, the character himself, the two languages that coexist in it in a way, if not contradictory, at least unequal depending on the circumstances, are English and Afrikaans, with the socio-cultural and political implications these two languages entail in South Africa.

We have seen how Margot accuses the artificiality of John's Afrikaans, which she no longer uses, and even doubts that the Afrikaner community considers him as such. However, Adriana rejects him indeed because he is an Afrikaner. The Brazilian woman looks for an English teacher who is a native speaker and rejects John, despite the fact that he earns his living from the English language:

The two languages are juxtaposed, only to underline their mismatch, the insurmountable difference between them. Like in the passage from ‘Roads to Translation’ quoted above, the emphasis falls on the impossibility of finding a single, unequivocal, straightforward road leading from one language to another, and on the uncertain middle ground which the self-inhabits. (López, 2013:56).

Both John and Martin were born and raised in South Africa, but both feel they don't quite belong there and that, sooner or later, they must leave: "Our attitude was that, top up it briefly, our presence there was legal but illegitimate...Our presence was grounded in a crime, namely colonial conquest, perpetuated by apartheid...We thought of ourselves as sojourners temporary residents, and to that extent without home..." (Coetzee, 2009:209-210).

J.M. Coetzee presents himself and presents all these characters (including John's character) who, at some point, for various reasons, ended up in South Africa, as the portrait of a subject who no longer belongs to a single nation or a single language. J.M. Coetzee reveals a subject that is no longer conceived as unitary, anchored in a single root, and that embodies the multilingualism and multiculturalism of postcolonial societies.

Angela Muller also situates Coetzee far from the Cartesian subject and notes the irony we can find in the book around the mind-body division. We should recall that both Julia and Adriana accuse Coetzee of living in his mind and not being able to unwind with his body, whether for sex or dance: "John is quite literally depicted as a Cartesian being, who thinks before he can be, mirroring Descartes often-quoted phrase *cogito, ergo sum*." (Muller, 2014:251). The insistence shown by the characters in describing John as a mental being, with hardly any body, which we have previously related to his death in the text, also helps to construct the parody of his existence solely in the Cartesian *res cogitans*. The absence of body, of *res extensa*, will be the main complaint of the women with whom he maintains or tries to maintain a sentimental relationship, to the point, as we have already seen, that for Adriana Coetzee he is almost not even "human".

However, John's almost inert body (the death of J.M. Coetzee in *Summertime*) contrasts with the corporeality of the rest of the characters. Many studies have addressed the issue of "embodiment" in the work of John M. Coetzee (Derek Attridge, David Attwell, Gillian Dooley, Teresa Dovey, Stephen Mulhal, Angela Muller) explaining how the suffering bodies of the characters in his novels *Dusklands* (1972), *In the Heart of the Country* (1977), *Waiting for the Barbarians* (1980), *Life and Times of Michael K* (1983), and *Disgrace* (1999) embody the suffering of a large part of South African society.

In the case of *Summertime* (2009) the sick body that suffers is that of Jack, John's father. Father and son have never had a good relationship (as can be seen in the first of J.M. Coetzee's autobiographical memoirs, *Boyhood* (1997)). Even Julia's character comes to

state that John and his father do not love each other. John only lives with him to take care of him while he takes advantage of the possibility of not having to pay rent: "No, of course John did not love his father...But he did feel guilty about his father. He felt guilty and therefore behaved dutifully. With certain lapses" (Coetzee, 2009:48).

Although John and his father are shown to have a difficult relationship, in one of the undated fragments we observe an attempt at reconciliation between John and his father. After he scratched one of his father's favorite records during his adolescence, so that his own music would be the only reigning in the house, he decides to buy him a new record, driven by remorse. However, the father does not show the slightest interest in the record.

In the final undated fragment John and his father return from the hospital after the latter, due to a terminal illness, has had to undergo a laryngectomy. John, being the only person who can remain in his father's care, reflects: "He is going to have to abandon some of his personal projects and be a nurse. Alternatively, if he will not be a nurse, he must announce to his father: *I cannot face the prospect of ministering to you day and night. I am going to abandon you. Goodbye. One or the other. There is no third way.* (Coetzee, 2009: 265-266)

Both Angela Muller (2016) and David Attwell (2016) agree in interpreting this ending as a kind of reparation in the relationship between father and son. The father's illness, and soon his absence, will make John stop considering himself a son and take responsibility for his own life and his own history. But Muller goes further when she reads in Jack's sick body the representation of South Africa in the 1970s. In this way, John must not only reconcile himself with his father, but also with what he personifies, the country to which he returns and which, once again, places him in a role riddled with contradictions. This is the moment when John, who has just published his first book, *Dusklands* (1974), must come to terms with his responsibilities as an adult, including his relationship with the oppressive situation of the apartheid regime imposed on South Africa until the 1990s.

7.3. El yo digresivo de *Kassel no invita a la lógica*: entre la novela, el ensayo y el reportaje

"A veces parece
que estamos en el centro de la fiesta.
Sin embargo
en el centro de la fiesta no hay nadie.
En el centro de la fiesta está el vacío.

Pero en el centro del vacío hay otra fiesta."

(Roberto Juarroz)

Se hace digresión al andar

También aquí necesitamos volver a esa imagen tan clarificadora a la hora de comprender la poética de Vila-Matas que nos propone el profesor Pozuelo Yvancos: "Cualquiera que conozca la literatura toda de Vila-Matas sabe que la metáfora que mejor le va es precisamente la de red, o sus "metonimias" de tejido o la borgiana de laberinto, cuando no sea la que ejecuta Kafka en el Agrimensor de *El castillo* con sus constantes entradas y salidas en un viaje que podría proyectarse hasta el infinito" (Pozuelo Yvancos, 2010:217).

Para Teresa Gómez Trueba (2008), la imagen ideal viene dada por el propio Vila-Matas en su libro *Bartleby y compañía* (2000) y que define como "el arte del extravío" (Vila-Matas, 2000:57): una forma de escritura que trata de dar cuenta de la infinitud del mundo, de la literatura y ahora, agregaríamos también, del arte. También en *Doctor Pasavento* (2005) vuelve a aparecer la idea de la digresión, tal y como recuerda la misma Gómez Trueba (2008): "la divagación o digresión, quiérase o no, es una estrategia perfecta para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua" (Vila-Matas, 2005: 44).

En cualquier caso, nos gustaría señalar que la estructura digresiva de la que vamos a dar cuenta en esta sección se va construyendo con el fluir de los pasos y el pensamiento del personaje de Vila-Matas, de tal manera que se hace estructura al salirse del camino marcado. Además, pondremos nuestro foco en el uso de la digresión como paso entre un género literario y otro, destacando aquí no sólo el ensayo (que ya vimos en la parte dedicada a la intertextualidad), sino también la crítica de arte (literaria) y la autobiografía ficcional.

Las afueras de las afueras

Partimos aquí de la idea de digresión que propone Pierre Bayard (1996) quien intenta dejar atrás el concepto tradicional de este recurso, entendido como un añadido o un aparte del texto, cuyo principio y cuyo final sería localizable. En su lugar, plantea la posibilidad de que la digresión sea un proceso que depende de la subjetividad del lector, situándose en el “corazón del proceso de lectura” (Pierre Bayard, 1996:138). De esta manera, el contexto histórico entra en el debate y se pone sobre la mesa la cuestión, a veces pasada por alto, del *tema* sobre el que versa la obra.

Hemos explicado ya de forma reiterativa (y empleando diferentes imágenes) cómo Vila-Matas construye su universo literario a través de una escritura digresiva. *Kassel no invita a la lógica* (2014) no es una excepción.

Siguiendo a Pierre Bayard, queremos hacer notar la dificultad de encontrar un centro temático en *Kassel no invita a la lógica*. En este sentido, y con un afán más analítico que clasificatorio, distinguiremos tres grandes áreas “temáticas” en la novela de Vila-Matas, si bien debemos tener en cuenta que ninguna sucede de manera independiente al resto, pues su interrelación es constante. En primer lugar, tenemos la visita que el personaje de Vila-Matas realiza a la Documenta y a algunas de sus instalaciones acompañado de diferentes “guías” (los personajes de Boston, Pim y Alka). En segundo lugar, nos encontramos con la actividad del personaje en el restaurante chino Dschingis Khan, al que debe acudir para llevar a cabo su performance “Writer in residence” (si se quiere, también se podría incluir aquí su conferencia “Conferencia sin nadie”). Por último, contamos con las reflexiones que lleva a cabo en la habitación de su hotel, que él mismo llama, a la manera de Wittgenstein su “cabaña de pensar”.

Pasaremos ahora a examinar cómo se relacionan entre sí cada uno de estos “centros” (o “afueras”, como veremos) temáticos y cómo el recurso a la digresión sirve para ir moldeando diferentes géneros.

Paseando por la Documenta

Ya hemos marcado también el gusto por el paseo de Vila-Matas y su reverencia por uno de los escritores “paseantes” por excelencia, Robert Walser. El propio personaje de Vila-Matas reconoce su paso por Kassel como un gran paseo durante el cual visita diferentes lugares. “Sin embargo, ‘ese libro de andar y ver’ [*Viaje a la Alcarria*], como lo definía su propio autor, tenía la virtud de recordarme que mi estancia allí en Kassel tenía la estructura de un paseo, a lo largo del cual yo iba contemplando lo que había dispuesto el paisaje natural y también el paisanaje, sin olvidarme de estudiar la carga teórica del paisaje...” (Vila-Matas, 2014:149)

La misma Documenta se basa en la idea de desplazamiento y, como podemos leer en el libro “deseaba colocar a los artistas fuera de sus dominios cerebrales habituales” (Vila-Matas, 2014:17). Es también la sensación que parece tener el narrador con respecto al arte contemporáneo y con respecto a su participación en la exposición de arte contemporáneo: “¿Por qué deseaban verme extraviado? ¿Querían reírse de mí?” (Vila-Matas, 2014: 21). El encontrarse en las afueras (de la ciudad, de pensamiento habitual, de la cultura) y la posibilidad de encontrar un centro en esas afueras guiarán los pasos del personaje a través de la exposición de arte contemporáneo.

El primer desplazamiento es el que tiene que llevar a cabo el mismo Vila-Matas de Barcelona a Kassel. Desde este momento se inicia un tono literario que recuerda a la literatura de viajes. El escritor viaja desde lo conocido (el desgastado paisaje artístico español representado por una Barcelona sumida en el hastío político que no deja prosperar al arte y la literatura) hacia lo desconocido, el arte contemporáneo que se expone en el corazón de Europa. Al regreso del viaje, se ve en la obligación de contar lo que allí ha visto y experimentado. También podemos interpretar este viaje de Barcelona a Kassel como el viaje iniciático de una novela de formación (aunque el personaje principal diste de encontrarse la edad adolescente que suele caracterizar a los protagonistas de estas novelas). Esta interpretación se basaría, sobre todo, en la capacidad transformadora que tiene la experiencia en Kassel para el personaje principal de la obra.

Aunque Vila-Matas hace hincapié en su extrañeza ante el arte contemporáneo, tenemos que resaltar que es un gran conocedor del arte de vanguardia (baste como ejemplo

Historia abreviada de la literatura portátil, (1985). Sí es cierto que este será el primero de sus libros en el que la literatura no ocupe un lugar primordial, siendo sustituida por el arte contemporáneo; proyecto que continuará con *Marienbad eléctrico* (2015).

Así pues, Vila-Matas se presenta en Kassel para contarnos a los que nos quedamos en España todo lo que allí va observando con su mirada curiosa. Podemos leer una suerte de reportaje en el que la información nos viene por dos fuentes diferentes: por un lado tenemos a ese narrador desconocedor de lo que va a ver y que nos trasmite sus impresiones de interesado en el tema pero inexperto; por otro contamos con toda una serie de personajes femeninos, pertenecientes al equipo curatorial (Pim, Alka, Boston, Ada Ara) que harán de guía para Vila-Matas, proporcionando de esta manera al lector una información de incalculable valor sobre cada una de las instalaciones artísticas. En esta fusión de discursos es donde se produce el efecto de *reportaje novelado* al que se refiere el propio Vila-Matas (Vila-Matas, 2014:222).

La primera instalación que visita el personaje (y una de las que tendrá más impacto en la obra y en su concepción del arte contemporáneo) es *This Variation*, de Tino Sehgal, instalación que se encuentra, por cierto, muy cerca del hotel en el que se hospeda el protagonista. Como decimos, Vila-Matas parte de los datos que, en esta ocasión, le presenta Boston:

Era un cuarto tenebroso, me advirtió Boston, una sala en la que se entraba creyendo que no había gente, si acaso algún otro visitante que nos hubiera precedido, pero, al poco de estar en ella, se percibía, sin que acertáramos a ver a nadie, la presencia de personas más bien jóvenes que, cual espíritus del otro mundo, cantaban y bailaban y parecían vivir entre las sombras dentro de la estancia; se trataba de performers, de movimientos a veces enigmáticos y en otras fluidos; en ocasiones sigilosos y en otras frenéticos; en cualquier caso invisibles ... Sehgal me recordó Boston, rechazaba la idea de que el arte tuviera una expresión física, es decir, que fuera un cuadro, escultura, artefacto, instalación, etc., y trataba con igual desdén la idea de una explicación escrita de su obra. Por tanto, tal y como ya me había dicho antes, la única forma de poder contar que uno había visto una obra de Sehgal era verla en directo. (Vila-Matas, 2014:54-55)

A esta información suelen corresponderle algunas reflexiones del personaje, en ocasiones más elementales, justo tras ver la instalación, en ocasiones más meditadas:

Sí, estaba claro: el arte pasa como la vida. Y Sehgal era un preclaro heredero de Duchamp. Pero ¿innovaba?, ¿podía decirse que pertenecía a alguna vanguardia? No, no innovaba.

¿Pero desde cuándo era necesario que el arte se dedicara a la innovación? Exactamente esto era lo que yo me preguntaba cuando entré en *This Variation*, el cuarto oscuro de Sehgal...Tenía la impresión de que acababa de ver algo que no era arte sobre algún asunto, que no era arte discursivo, arte sobre algo, todo eso tan pesado y de lo que me había pasado toda la vida huyendo sin lograr huir; me parecía que lo acababa de ver era *el arte en sí*. (Vila-Matas, 2014:55-57)

La construcción autobiográfica se produce, sobre todo, a través del recuerdo. En esta ocasión serán los recuerdos de sus veranos en la costa catalana, cobrando especial relevancia aquél en el que pudo entrevistar al artista Salvador Dalí. Precisamente compara el carácter efímero de la obra de Sehgal con el toldo construido por Duchamp en Cadaqués, lo cual le lleva a relacionar la experiencia artística con la experiencia vital: “Duchamp puro, pensé. Y me acordé de aquel toldo en el que estuviera éste trabajando todo un verano en Cadaqués... ¿Dónde estaba en la actualidad aquel toldo? Sólo en la mente de aquellos que lo vieron o conocieron la sombra gracias a él... Sí, estaba claro, el arte pasa como la vida” (Vila-Matas, 2014:55).

La presencia de la guía distingue al personaje de Vila-Matas del visitante que se enfrenta en solitario a la exposición. De hecho, su función es fundamental para negociar y cambiar la visión que plantea el protagonista sobre determinadas obras. Desde esta posición privilegiada, Vila-Matas ofrece al lector de su *reportaje-novelado* una perspectiva que se ha beneficiado del conocimiento del personaje con el que comparte sus paseos por Kassel y que no oculta que se ha producido una transformación en su forma de ver las cosas. Es lo que ocurre con la obra elaborada por Carolyn Christov-Bakariev, titulada *The Brain*, un conjunto de elementos en el que encontramos piezas tan dispares como objetos dañados durante la guerra civil en el Líbano o un frasco de perfume que fuera propiedad de Eva Braun. La relación entre el arte contemporáneo y el frasco de perfume que perteneció a la esposa de un criminal de guerra desconcierta a Vila-Matas, quien se lo hace saber a su acompañante. Como respuesta, ésta decide “obligarlo” a presenciar otra instalación, *Study for Strings* de Susan Philipsz. Es después de escuchar la pieza “Study por Strings”, compuesta por el checo Pavel Haas en un campo de concentración, cuando el desconcierto del protagonista se convierte en comprensión: “Me habría gustado confesarle en aquel momento a Boston que me parecía increíble que no hubiera yo sabido advertir desde el primer momento que lo político o, mejor dicho, la eterna quimera de un mundo humanizado era inseparable de la investigación artística y del arte más avanzado”

(Vila-Matas 2014: 88). Purificación Batiste (2016) encuentra en este fragmento una asimilación por parte del escritor de una de las ideas fundamentales que trata de transmitir la Documenta 13: la posibilidad de que el arte despierte la conciencia.

La presencia de la guía no sólo ayuda a reconducir determinadas confusiones, sino que también le permite a Vila-Matas plagar su reportaje de anécdotas que rebajan el tono denso de las reflexiones o la regularidad de las descripciones de cada una de las instalaciones que visita. Es fácil observar esto en su recorrido por *Untilled* de Huyghe, en referencia al perro de la pata rosa que se pasea por el parque que alberga esta instalación: “Pim me contó que aquel perro lo habían ido a buscar a España porque allí había una legislación más relajada sobre animales que en Alemania, donde no daban permisos para pintar de rosa la pata a un animal” (Vila-Matas, 2014:140).

Las descripciones, por otra parte, cuentan con comparaciones y citas propias del imaginario del autor y que permiten al lector familiarizado con la obra de Vila-Matas reconocer aquí su prosa. Así, la instalación de Huyghe es descrita en términos de comparación con el *Locus Solus* de Raymond Roussel.

Junto a estos elementos, el reportaje acaba de conformarse con la otra gran fuente de la que Vila-Matas extrae información: Internet. Por la noche, en su habitación de hotel, el personaje realiza búsquedas sobre los artistas cuyas obras ha visitado, sobre el equipo curatorial de la Documenta, sobre Kassel, y completa así con más datos la información que pueda necesitar el lector para poder desenvolverse en el mundo de la Documenta. Es a través de este medio como conocemos algunas declaraciones de Chus Martínez que nos ayudan a comprender el arte que después veremos a través de los ojos de Vila-Matas: “(Por la noche, casualmente daría en mi ordenador con una larga entrevista con Chus Martínez... El arte hace y ahí te las compongas)”. (Vila-Matas, 2014: 55-56). Aparece además esta intervención del autor entre paréntesis, ya que ocurre mientras está visitando la primera instalación tras su llegada a Kassel, en un claro intento de separar lo que tuvo lugar en ese momento, de lo que tuvo lugar después.

Y es que como hemos aclarado antes, los tres núcleos temáticos que hemos distinguido aquí se entremezclan constantemente en la obra, de tal manera que resulta hartamente difícil distinguir cuando acaba uno y comienza otro. Sí existe una clara autoconsciencia de la digresión, que llega a plantearse de manera explícita ante el lector. Se entiende la digresión como desvío del camino que, por lógica, se ha trazado: “Era lo más lógico, por

la propia dinámica de nuestra marcha, pasar al lado de aquella colina ajardinada antes de llegar a la Orangerie, pero, muy poco después, un hecho inesperado hizo que nos desviáramos del camino, por lo que voy yo también a desviarme un momento...” (Vila-Matas ,2014:145).

A menudo, el elemento digresivo se introduce a través de la memoria. Es habitual encontrar los verbos “recordar” o “acordarse” junto a una anécdota de juventud, el parafraseo de la frase de un libro o el ejercicio de la cita. “Para colmo, me acordé de algo que me decía un amigo...” (Vila-Matas: 2014: 97); “Y me acordé de que, a mediados del siglo XIX...” (Vila-Matas, 2014: 98); “Y esto último era algo que Kassel había tenido la virtud de recordármelo porque, a través de esporádicos recuerdos...” (Vila-Matas, 2014:168-169); “Me acordé de que Chesterton decía que...” (Vila-Matas, 2014: 170); “eso me llevó a recordar...” (Vila-Matas, 2014: 217); “enfrascado en temas como Europa y muerte, me vino a la memoria un personaje secundario de *El busto del emperador...*”(Vila-Matas, 2014: 210). La memoria juega también un papel fundamental en lo que esta obra posee de reportaje sobre la escritura de una vivencia pasada, tal y como veremos en otro capítulo.

De entre todas las obras ofertadas por la Documenta, Vila-Matas dedica un mayor número de páginas a narrar su experiencia con tres de ellas, *This Variation* de Tino Sehgal, *I need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible pull)* de Ryan Gander y *Untilled* de Pierre Hyghe. Purificación Bautiste explica la predilección por estas obras entendiendo que esta selección “es significativa y coincide totalmente con el discurso oficial... Ninguna de ellas se asocia con una imagen o un concepto” (Bautiste Villanueva, 2016: 46).

Podemos afirmar que Vila-Matas no se ha desviado en su reportaje sobre la Documenta del discurso oficial facilitado por el equipo curatorial de la exposición. De hecho, el libro cuenta con una escena en la que relata una cena entre Vila-Matas y Chus Martínez, una de las curadoras de la exposición. Este encuentro permite que, en forma de ficción (en lugar de entrevista, por ejemplo, más propia del tono “objetivo” del reportaje), aparezca en el libro la idea que sobre el arte trata de transmitir el equipo curatorial, es decir, cuál es la postura oficial de la Documenta sobre esta cuestión:

No recuerdo cómo fue que derivamos hacia el tema del arte, que para Chus no era una cuestión de estética ni de gusto, sino de conocimiento. Había cosas, dijo Chus, que producían conocimiento y otras que no. En Kassel seguro que yo había visto cosas que no me habían

parecido muy estéticas, pero que me habían aportado conocimiento, ¿no era así? En efecto, así era, dije, y me había fijado, por cierto, en que había pocos arquitectos, urbanistas o directores de cine comercial. Exacto, dijo Chus, no había neurocientíficos, pero sí biólogos, filósofos y físicos cuánticos, es decir, personas que iban en busca del conocimiento, personas creativas que circulaban por el lado menos práctico de la vida; personas que intentaban inventar un mundo nuevo (Vila-Matas, 2014: 230).

Es dentro de la narración, pues, como se justifica la elección de unos artistas y no de otros para la exposición de arte contemporáneo en Kassel. La directora artística de la misma, Carolyn Christov-Bakargiev también tiene voz en este reportaje, esta vez no a través de la ficción, sino de las búsquedas de información que Vila-Matas lleva a cabo en Google en su habitación de hotel:

Asumo el riesgo de desconcertar a muchos. Esta edición carece de concepto. Ante el hecho de que existe una multitud de verdades válidas, nos enfrentamos permanentemente a interrogante insolubles. De ahí la posibilidad de no escoger o de escoger algo que sabemos también parcial o inevitablemente falso. Lo que se verá en Kassel será arte o quizás no (Vila-Matas, 2014:215)

De nuevo queda expuesta la postura del equipo curatorial y queda justificada la sensación de confusión que el personaje de Vila-Matas experimenta ante la exposición firmada por Carolyn Christov-Bakargiev.

La alineación del escritor con la posición defendida desde la dirección de la Documenta va más allá de las citas anteriores. El mismo Vila-Matas llega a encarnar uno de los leitmotiv de la Documenta: colapso y recuperación. El autor llega a Kassel experimentando un sorprendente buen humor por las mañanas que se ve contrariado por el desánimo y la angustia que sufre desde que llega el atardecer. Vila-Matas hace referencia explícita a esta cuestión: “Encontré también la Carta a un amigo que había escrito la propia Carolyn y donde sugería que Documenta 13 iba más allá de una gran exposición; era, en realidad, una disposición de ánimo. Estuve a punto de creer que lo decía por mí...” (Vila-Matas, 2014: 215).

Se hace digresión al pensar

Queremos pasar ahora del paseo físico al vaivén del pensamiento. Muchas de las reflexiones que ofrece Vila-Matas en este libro tienen lugar cuando se encuentra a solas, especialmente cuando tras sus numerosos paseos por la ciudad, vuelve por la noche a la habitación de su hotel. De hecho, inspirándose en Wittgenstein, denomina a este lugar su “cabaña de pensar”, ya que espera que el recogimiento de la habitación propicie la meditación sobre lo que sucede a su alrededor.

Como ya hemos advertido, la mayoría de estas reflexiones comienzan gracias a una búsqueda en Internet o al recuerdo o la evocación por parte del personaje, de un determinado momento de su vida. Si la autobiografía novelada aparecía ya en el núcleo temático dedicado a la Documenta, su presencia se hace más fuerte en esta sección gracias a la llamada de la memoria. Se hace presente así una suerte de autobiografía de aquellos aspectos de la vida del autor/personaje que tienen que ver con el mundo del arte y de la vanguardia.

De esta manera, Vila-Matas muestra su interés temprano por la vanguardia: “De joven me aburría ver un Rembrandt; ante un cuadro de este admirable pintor no sabía qué decir. En cambio, si veía un *ready-made* de un simple imitador de Duchamp, se disparaban en mí todo tipo de comentarios” (Vila-Matas, 2014: 99) e incluso afirma haber querido pertenecer a este movimiento: “Deseaba ser un artista de vanguardia, es decir, lo que entonces yo entendía por “alguien en ruptura con la encogida realidad artística de mi ciudad” (Vila-Matas, 2014:169). De ahí la importancia que cobra el verano en el que entrevistó a Dalí en Cadaqués, ya que es a través de la vanguardia como Vila-Matas va a adentrarse en el territorio del arte contemporáneo: “Ayer, aquella entrevista daliniana adquirió para mí una imprevista mayor profundidad” (Vila-Matas, 2014: 218). En ningún momento nos encontramos con el nombre del autor ni del personaje a lo largo de las páginas que componen *Kassel no invita a la lógica*. El autor resulta reconocible al lector ya familiarizado con la obra de Vila-Matas por las referencias que hace a sus entrevistas o a la presencia de la niebla en sus novelas: “...me llevó a preguntarme por la gran variedad de ocasiones en las que en mis novelas había trabajado también con la poesía de las imágenes de la niebla...” (Vila-Matas, 2014: 137). Como mínimo, el lector puede reconocer al personaje como un novelista barcelonés.

El resto de las referencias vitales tienen lugar con relación a la infancia y se ocupan del territorio del miedo a lo desconocido. Se establece así un paralelismo entre ese miedo a lo que no nos es familiar, tan típico de la niñez, con el miedo al desconocido arte contemporáneo. En una de estas ocasiones el escenario del miedo es un cine de verano de la costa catalana, ambiente que el lector de Vila-Matas reconocerá como verosímil sin dudar al conocer la predilección del autor barcelonés por el séptimo arte: “Aquel terror surgió sin duda del descubrimiento de lo distinto. Con el tiempo supe que Nietzsche había dicho que el miedo favorece más el conocimiento general del ser humano que el amor, pues el miedo requiere adivinar quién es el otro...” (Vila-Matas, 2014:224).

Vila-Matas lleva a cabo toda una serie de reflexiones sobre el arte en general y sobre el arte contemporáneo en particular en su “cabaña de pensar”. Entendemos la voz que las construye como la llamada “voz figurada” por el profesor Pozuelo Yvancos (2010). Para Pozuelo Yvancos, la figuración del yo en Vila-Matas, tiene que ver una voz mitad ensayística mitad autobiográfica, con una voz narrativa en la que resulta muy difícil desligar lo ficcional de lo no ficcional, que aparece por primera vez en los ensayos y artículos de *El viajero más lento* (1992). En palabras del propio Pozuelo Yvancos:

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... No se trata del ensayo como “desarrollo de temas” sino como la ejecución de una actividad reflexiva sobre ellos que obtenga una individualidad y resulte por ello memorable (Pozuelo Yvancos, 2010:151-152)

Como decimos, en *Kassel no invita a la lógica* el arte contemporáneo vehicula estas reflexiones. Vila-Matas trata de separarse de las voces pesimistas que hablan en España sobre el fin de este tipo de arte: “Pero a mí, salvo en las horas negras, me molestaba que algunos amigos fueran tan radicalmente derrotistas con la situación del arte” (Vila-Matas, 2014:104). De hecho, la imagen del centro y las afueras adquiere un nuevo significado cuando Kassel, en el centro de Europa, pasa a convertirse en el centro de la vanguardia y, por tanto, tanto, en el centro del arte contemporáneo, aunque éste se encuentre en las afueras de la cultura entendida en un sentido tradicional:

reconoce su paso por Kassel como un gran paseo durante el cual visita diferentes lugares a pensar que para los artistas con ánimo más innovador la verdad estaba simplemente ahí afuera... ¿Dónde creía que estaban las afueras? Me respondí como pude y me dije que de entrada había que saber moverse por terrenos no hollados, bien alejados del centro de la

cultura y del tan famoso como manido mercado, y eso era algo que debía pedirse a toda persona con ideas rupturistas. (Vila-Matas, 2014: 158)

El arte contemporáneo es alabado por pertenecer, en su mayor parte, a *el arte en sí* y mostrar la relación entre arte y vida: “Al pensar en *el arte en sí* me pareció que éste en definitiva se hallaba allí mismo, en el aire, suspendido en aquel momento y en la vida, en la vida que pasaba como había visto yo que pasaba la brisa cuando pasaba el arte” (Vila-Matas, 2014:214).

Esta voz figurada, como bien señala el profesor Pozuelo Yvancos (2010) aparece también en numerosos artículos firmados por Vila-Matas. De hecho, resulta recurrente que los asuntos tratados de estos artículos aparezcan también en sus obras de ficción y viceversa. En su artículo *Los McGuffin* del 9 de octubre de 2012 para el diario *El País* ya aparece la idea de una invitación para almorzar por parte de los McGuffin durante la cual le será revelado al autor el secreto del universo. En *Esas voces agoreras* (22 de enero de 2013) para el diario *El País* Vila-Matas hace referencia a la instalación de Tino Seghal en la Documenta. No sólo emplea la misma voz figurada en este artículo en que *Kassel no invita a la lógica*, sino que gran parte de lo que leemos en el artículo aparecerá de forma textual en el libro. Lo mismo ocurre en *Un Duchamp relajado, Lo que Dalí señaló*.

Se hace digresión al retrasar la escritura

El último gran centro temático que hemos diferenciado en *Kassel no invita a la lógica* tiene que ver con la condición de *writer in residence* de Vila-Matas en el restaurante chino Dschinguis Khan que se encuentra, precisamente, a las afueras de Kassel. Y es que la lógica china, esa álgebra misteriosa que compone el arte contemporáneo hijo de la idea, tiene lugar en los márgenes del sistema cultural.

Como ya hemos visto, Vila-Matas relaciona su presencia en el restaurante chino con los escritos en los que Kafka habla de China como su hogar. De esta forma, la mayor parte de las digresiones que se producen durante el desarrollo de este núcleo temático tienen que ver con Kafka. “Como no tenía nada para leer, me dediqué a recordar algo leído. Me

vino a la memoria una carta de Kafka a su novia Felice Bauer...” (Vila-Matas, 2014:122-123).

Pero la performance en el restaurante chino se encuentra íntimamente relacionada con una de las cuestiones fundamentales que plantea la digresión: el retraso en el desarrollo, “avance” si se quiere, de la escritura. Como advierte Chambers (1999), la digresión aplaza la llegada del final de la obra, se recrea en dilatar la aparición de un final que resulta inevitable. La estrategia empleada por el narrador es su rechazo para participar en la performance china. Desde un primer momento muestra numerosas suspicacias ante la posibilidad de convertirse en una instalación más y dejar expuesto al público su propia escritura, hasta el punto de que la llegada al restaurante chino se retrasa con viajes infinitos en autobús y peticiones de auxilio al equipo curatorial: “Eran las palabras que más temía: Dschingis Khan...Sentía que caminaba resistiéndome a todo, muy especialmente a ingresar en el Dschingis Khan” (Vila-Matas, 2014:59). Y esta misma forma de caminar con resistencia es la que adopta la escritura digresiva en estos pasajes.

Otra de las características de la literatura más digresiva consiste en la sensación que puede percibir el lector de que en el texto “no pasa nada”, es decir, nos encontramos con un texto carente de acción, más centrado en el pensamiento, en la reflexión y en la memoria que en los actos de los personajes. Esta misma impresión es la que transmite el personaje de Vila-Matas en varios momentos del libro. Los acontecimientos relatados son escasos y carecen de intriga o suspense: “Llamé después a mi mujer y le dije que me parecía que mi vida aquel día no había transcurrido como una novela de acción y sin embargo no habían parado de ocurrirme cosas” (Vila-Matas, 2014: 13). En este sentido, el adelgazamiento de la trama, que no deja de estar presente (un escritor es llamado a Kassel para que participe en la feria de arte contemporáneo), nos permite hablar de errabundia argumental en el sentido de Grohmann. Tal y como ya hemos explicado, dentro de esta categoría Grohmann (2011) distingue aquellas obras que prácticamente carecen de hilo argumental de aquellas que están plagadas de digresiones, pero en las que sigue existiendo un asunto claro que guía la escritura. Según esta taxonomía, Kassel no invita a la lógica pertenece a este segundo grupo ya que, a pesar de las digresiones constantes, es la exposición de arte contemporáneo la que permite o justifica la escritura de la obra.

¿Cómo avanza una historia con un componente digresivo tan importante? El autor plantea la solución a esta pregunta desde el inicio mismo del libro: el McGuffin:

Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo. Pero ¿a quién le importa esto? De hecho, mi frase tan sólo es un mcguffin y tiene poco que ver con lo que me propongo contar, aunque podría ser que a la larga todo lo que cuente acerca de mi invitación a Kassel y posterior viaje a esa ciudad termine por desembocar en esa frase precisamente. (Vila-Matas, 2014: 9)

El término mcguffin es acuñado por el director de cine Alfred Hitchcock para hacer referencia a ese elemento de la historia que permite la progresión de los personajes y que, en la mayoría de los casos, funciona como un simple pretexto. Como bien apunta Purificación Bautiste “No hay continuidad (lógica) entre los hechos. La conexión es sólo una posibilidad. Este es uno de los planteamientos de la Documenta (13): una noción del tiempo y el espacio discontinuos (*cuánticos*). (Bautiste Villanueva, 2016: 45). El mcguffin inicial, adquiere así un mayor significado. Que los mcguffin aparezcan como pretexto que mueve a los personajes, especialmente a Vila-Matas, responde al deseo de “ilogicidad” que recorre todo el libro. Podemos encontrar muchos ejemplos de mcguffin en las películas de Hitchcock. El mismo Vila-Matas toma como ejemplo el robo que se produce en los primeros minutos de la película *Psicosis* (1960).

El personaje de Vila-Matas toma contacto con la iniciativa de la Documenta a través de un mcguffin: el matrimonio McGuffin lo invita a cenar para descubrirle el secreto del universo. Por supuesto, se trata de una invitación que no puede rechazar. A partir de ese momento las “frases mcguffin” se irán sucediendo entre los personajes de *Kassel no invita a la lógica*. La de mayor relevancia es la frase pronunciada por Chus Martínez en una entrevista “el arte hace y ahí te las compongas” (Vila-Matas, 2014:100) que Vila-Matas interpreta como un mcguffin. La participación del autor en la exposición del arte contemporáneo responde a esta frase, ya que el arte está ahí y él debe *componérselas*.

Capítulo 8. EL YO INTERTEXTUAL

8.1. El yo intertextual en *La novela luminosa*: entre la novela y el diario

Sobre digresiones y novelas sin asunto. *Museo de la Novela de la Eterna* y *La novela luminosa*

Aunque no aparece mencionada ni en “El diario de la beca” ni en *La novela luminosa* es fácil pensar en la gran obra de Macedonio Fernández *Museo de la Novela de la Eterna* (1967), tras habernos acercado al texto de Mario Levrero. Se trata, como en el caso de *La novela luminosa*, de una novela publicada a título póstumo, publicada varios años después de la muerte de su autor en 1952, en la que Macedonio Fernández no dejó de trabajar hasta sus últimos momentos.

El primer elemento al que queremos prestar atención, por destacar tanto en *La novela luminosa* como en el *Museo de la Novela de la Eterna* es en la relación que ambas obras mantienen con el lector. Hemos visto cómo Mario Levrero se preocupa por mantener la atención de un lector que puede perder el hilo del relato a causa de las digresiones constantes. El autor dialoga con el lector y le pide que tenga paciencia y que comprenda las dificultades que le produce el trasladar al papel sus experiencias luminosas.

Macedonio Fernández también realiza frecuentes apelaciones al lector (muchas más que Levrero, de hecho). Sin embargo, no tienen éstas el tono de “disculpa” (por más irónica que ésta pueda ser) que encontramos en el escritor uruguayo. Macedonio Fernández advierte con vehemencia al lector de lo que va a encontrarse a lo largo de las páginas siguientes: “Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas e incompatibilidades...” (Fernández, 1995:141).

En sus numerosos prólogos, también configura el que se conformaría como el lector ideal de su obra. Para ello rechaza la existencia de otro tipo de lectores:

-El lector de desenlaces: aquel que emprende la lectura con ánimo de averiguar cómo se resolverá la intriga. No es esta, desde luego, su novela, ya que, como veremos después,

apenas posee argumento: “de Lectores sólo un género descarto: el lector de desenlaces; con el procedimiento de dar sustanciado todo el relato y final anticipadamente ya no se le verá más por aquí” (Fernández, 1995: 214).

-El lector vidriera: se refiere aquí al lector de escaparates, al que se fija únicamente en la portada y título de los libros: “Como la circulación de tapas y títulos es merced a las vidrieras, a quioscos y avisos, la ideal, el Lector de Tapa, Lector de Puerta-Lector Mínimo, o Lector No- conseguido, tropezará por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro” (Fernández, 1995:221). A la atención de este lector dedica el autor los largos títulos tanto de la novela como de sus diferentes fragmentos.

-Lector salteado: es el lector ideal para la novela: “Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e inseguido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido” (Fernández, 1995: 274).

-Lector seguido: es el opuesto al lector salteado: “Confío en que no tendré lector seguido. Sería el que puede causar mi fracaso y despojarme de la celebridad que más o menos zurdamente procuro escamotear para alguno de mis personajes” (Fernández, 1995: 274).

Si el lector salteado acaba la novela se convertirá en un lector-artista o lector-creador: “El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar, tiene un interés de lo vital, no un estado de la conciencia: sólo el que no busca una solución es el lector artista” (Fernández, 1995: 216). De hecho, en el “prólogo final” a la novela, titulado “Al que quiera escribir esta novela”, Macedonio Fernández anima al lector-creador a que continúe con su escritura según marca la teoría que va desarrollando en los prólogos y a lo largo de la “novela”: “Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución” (Fernández, 1995: 422).

De la misma manera que Levrero pretende, a través de sus digresiones, preparar al lector para que sea capaz de comprender las experiencias luminosas, Macedonio Fernández también actúa sobre el lector en un intento, como explica Ander Luque (2017) de que lo siga en camino hacia adentro de la novela y se convierta, él también, en personaje:

Y ésta es una de las principales labores del “autor” novelesco del Museo, llevar de la mano al lector hasta el umbral de “La Novela” y convencerlo, mediante “conmoción concienical”, de su irrealdad, de su no-ser de personaje. Invitándole a pasar, hace que

voluntariamente acceda a la catarsis macedoniana y se convierta automáticamente en futuro creador (Luque, 2017:94).

Si Mario Levrero se presenta como un escritor desesperado en su intento por escribir *La novela luminosa* y genera con sus digresiones esa misma sensación en el lector, también Macedonio Fernández intentará que el lector experimente la dificultad que él mismo vivió al escribirla: “A veces preocupado me pregunto cómo podría ser olvidable esta novela sublime y difícil -ahora para el lector, antes para mí-...” (Fernández, 1995: 148). En la novela no hay sucesos que le acaezcan al autor, de tal manera que el lector tampoco debe experimentarlos: “Como al autor de la novela no le sucede nada, me parece bien, Dulce Persona, que no le suceda nada al lector, salvo la violenta acomodación mental que debe desplegar para entrar a una tan gran novela, de intensidad única, descornisándose de tal bulto de prólogos incruentos” (Fernández, 1995: 247).

Hemos dedicado una sección a analizar el proceso de construcción tanto de “El diario de la beca” como de *La novela luminosa* que Levrero parece desvelar al lector. Como hemos podido observar, son frecuentes sus anotaciones sobre las relecturas del diario y la novela y las modificaciones o eliminación de capítulos que va introduciendo, especialmente en esta última. También el *Museo de la Novela de la Eterna* se construye como una novela que da cuenta del proceso de constitución de sí misma: “es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría que concebirla completa y darle forma” (Fernández, 1995: 256).

Este ejercicio de “escritura a la vista” posee aquí la finalidad de mostrar al lector que, por mucho que pueda sumergirse en la lectura de la novela, lo que lee no es más que un artificio. El autor se dirige directamente al lector para recordarle que no hay naturalidad ni espontaneidad en lo escrito, que todo es ficción: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciado “vida”. En el momento en el que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado un lector” (Fernández, 1995: 174).

Como es fácil suponer tras la lectura de estas palabras, Macedonio Fernández se está revelando contra la concepción del realismo imperante en la época. Su concepto de la realidad se encuentra, como en el caso de Levrero, muy influido por el psicoanálisis.

Como explica Ander Luque, la metafísica de Macedonio Fernández incluye tres estados del ser: la vigilia, el ensueño y la metafísica o crítica del ser:

que bien podrían encajar con las teorías freudianas del Ello, el Yo y el Superyó. Perteneciendo el primero a los dominios del poco interesante realismo y los otros dos al apartado de preocupaciones y sustancia macedonianas, resulta obvio que sea en ellos en los que el autor construya su novela, en el espacio del ensueño, con la metafísica como herramienta (Luque, 2017:139-149).

En sentido de la realidad para Levrero, como hemos analizado, es bien distinto. Levrero también distingue la posibilidad de una realidad más allá de la lógica normal de los acontecimientos (de la vigilia para Macedonio Fernández). Sin embargo, el escritor uruguayo opta por seguir los dictámenes de la parapsicología, entiendo que son factibles las experiencias sensibles que conducen al sujeto a una suerte de comunión con el todo.

Macedonio Fernández rechaza el realismo mimético y apuesta por la creación del autor como toda realidad posible en el texto: Tragedia o Humorismo o Fantasía nada deben sufrir de un Pasado director ni copiar de una Realidad Presente y todo debe incesantemente jugar, derogar.

Es axiomático error definir el arte por copias: la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprensible si las copias fueran necesarias. Efectividad de autor es sólo de Invención (Fernández, 1995:184).

La escritura del proceso de construcción de la obra lleva necesariamente a Macedonio Fernández, como ya hemos analizado también en Mario Levrero, al comentario sobre la propia obra y sobre la propia escritura. En este ejemplo, por cierto, cargado de ironía: “En una novela de tan seguido y agudo interés narrativo como la nuestra, el autor ha cuidado tanto que no se destroce el lector en una caída y hasta prefiere ralentizar tanto la narración cerca del final que, temo tú verás, el lector concluirá la lectura suave, dormidamente” (Fernández, 1995: 247).

Si los cuatro inicios que contábamos en la obra de Mario Levrero pueden parecer excesivos, más desmesurados se tornan los 56 prólogos que contamos en el libro de Macedonio Fernández. Ambos autores juegan con la ironía de titular como “novela” sus obras, a pesar de que la parte que estrictamente corresponde a la “novela” es mucho menor que los prólogos que la preceden.

Nos referimos ya a la escritura en presente de Mario Levrero y a la insistencia en el comienzo como un intento de reaccionar contra la temporalidad del reloj y permanecer en el ahora. También los prólogos y la escritura desde el ahora tienen ese mismo sentido en Macedonio Fernández, que se encarga de recordar con insistencia al lector que escribe desde el instante actual: “Y el notarlo excita en mí hoy-abril de 1931, en Buenos Aires- la conciencia de que desde hace rato vengo molesto leyendo por un sentimiento de disconformidad, de expectativa...” (Fernández, 1995:169).

Aunque en ocasiones con sentidos muy diferentes, podemos concluir que muchas de las estrategias empleadas por Mario Levrero en *La novela luminosa* aparecieron ya en el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández. Las apelaciones constantes al lector, el dejar a la vista el proceso creativo de las obras, el deseo de hacer entender al lector la existencia de otra realidad posible más allá de la lógica y la digresión y la postergación aparecen en ambas como ejes constitutivos de la subversión del género novela a los que merece la pena prestar atención.

En las moradas de Mario Levrero. *Las moradas o El castillo interior* de Teresa de Jesús y *La novela luminosa* de Mario Levrero

En un primer momento puede resultar sorprendente la posibilidad de comparar dos obras tan diferentes y pertenecientes a épocas tan distantes. Sin embargo, veremos cómo la influencia religiosa que muestra Mario Levrero a la hora de interpretar sus experiencias luminosas, beben mucho de la religión católica, especialmente de la mística de Santa Teresa de Jesús.

El propio Levrero alude a la Santa en su libro en varias ocasiones, refiriéndose a ella como “mi patrona”. Él mismo se declara en deuda con el libro de *Las moradas*: esos procesos están maravillosamente explicados en *Las moradas*, de santa Teresa, mi patrona, pero es claro que a nadie le basta con que le expliquen los procesos; no hay más remedio que vivirlos...” (Levrero, 2008: 15).

Efectivamente, desde el punto de vista de las experiencias maravillosas que nos narra Mario Levrero, puede ser comprensible que el autor uruguayo encontrara ciertas

semejanzas entre su proceso de acceso a lo parapsicológico y el proceso de acceso al amor de Dios que describe la Santa en sus *Moradas*.

Debemos aclarar que Levrero se confiesa católico, si bien no sigue los dictámenes de la Iglesia:

Temo, también, que se me considere cínico, mentiroso o hereje. Hereje, puede que lo sea, y tengo una teoría para defenderme (muy sencilla, por otra parte: si el cristianismo se impuso a sangre y fuego y dinero e Inquisición y unas cuantas cosas por el estilo, y henos aquí, educados sin alternativas y con la jaula del dogma-y peor: de la superstición popular emanada de un dogma mal digerido-, tenemos derecho, pues, a hacer todas las adaptaciones necesarias para poder seguir manteniéndonos creyentes -y al mismo tiempo, ser libres (Levrero, 2008:535).

Las moradas o El castillo interior es un libro escrito por Santa Teresa de Jesús en 1577 y publicado finalmente en 1588 perteneciente a la denominada como literatura mística. En él la monja relata su experiencia a través de las diferentes etapas que vive el alma hasta llegar a su comunión absoluta con Dios.

En la primera morada, donde santa Teresa establece la alegoría que rige su libro, es decir, asimilación del alma a un castillo plagado de aposentos, se lamenta por el descuido que ha experimentado el alma, siendo ésta el elemento más bello que posee el ser humano: “No hallo yo cosa con que comparar la gran hermosura del alma y la gran capacidad. Y verdaderamente, apenas deben llegar nuestros entendimientos, por agudos que fuesen, a comprenderla” (Santa Teresa de Jesús: 2016: 5). De la misma manera, Levrero entiende, en su *Manual de parapsicología* que todos poseemos un inconsciente del que surgen los fenómenos parapsicológicos y que resulta difícil de conocer para el ser humano: “Inconsciente: con mayúscula y como sustantivo, para referirnos a la causa habitual de los fenómenos parapsicológicos. (Es decir, el ser humano en sus aspectos más difíciles de conocer)” (Levrero, 1978: 19).

Para Santa Teresa, antes de seguir caminando por el resto de las moradas del castillo, resulta fundamental detenerse en la parte dedicada al conocimiento de uno mismo: “ansí torno a decir que es bueno y muy rebueno tratar de entrar primero a los aposentos dende se trata de esto que echar a volar, porque este es el camino;” (Santa Teresa de Jesús, 2016:14). Si a algo se dedica Levrero en su gran prólogo a *La novela luminosa* es sin duda al conocimiento de sí. Recordemos la obsesión de sus voluminosas páginas por

comprender cada uno de sus hábitos y reestablecer, a través de ellos, el contacto con lo espiritual. De hecho, hemos considerado que, a través de la descripción de estos elementos, el yo puede llegar a considerarse como uno de los ejes centrales de su obra.

En estas primeras moradas, aún existe la tentación del demonio, de la que han de guardarse las almas de las monjas: “Lo que aquí pretende el Demonio no es poco, que es enfriar la caridad y el amor de unas con otras, que sería gran daño” (Santa Teresa, 2016:18). Para Levrero, como ya hemos visto, el demonio son las obligaciones impuestas por una sociedad que se rige por lo productivo y que le impide alcanzar el ocio a través del cual puede alcanzar a ser bendecido por el espíritu y practicar la escritura literaria.

En las segundas moradas, las almas de las monjas aún deben estar atentas para no sucumbir ante el peligro que supone el demonio. Dios se presenta como el mejor amigo posible frente a un mundo plagado de falsedad: “Luego el entendimiento acude con darle a entender que no puede cobrar mejor amigo, aunque viva muchos años; que todo el mundo está lleno de falsedad, y estos contentos que le pone el Demonio de cuidados y trabajos y contradicciones...” (Santa Teresa, 2016: 22). De la misma manera el ocio es el “mejor amigo de Levrero” y debe enfrentarse a todos aquellos que lo rodean y a una sociedad que le impone otro estilo de vida: “Nadie me aplaudió cuando deshice mi matrimonio, abandoné el trabajo y me dediqué a vagar y a hacer cosas raras” (Levrero, 2008: 476).

En las moradas terceras advertimos una técnica que ya hemos comentado en Levrero, la escritura en presente que va construyendo el proceso del relato sobre las experiencias luminosas. “Por cierto, hijas mías, que estoy con tanto temor escribiendo esto que no sé cómo lo escribo ni cómo lo vivo cuando se me acuerda, que es muchas veces.” (Santa Teresa, 2016: 28).

En el primer capítulo de las moradas cuartas, Santa Teresa de Jesús invoca al Espíritu Santo para que pueda hablar por ella, ya que se siente incapaz de trasladar con palabras las experiencias sobrenaturales que pretende narrar a partir de aquí. De la misma manera, hemos examinado cómo Levrero no encuentra las palabras adecuadas para transmitirle al lector sus experiencias luminosas. Ni Santa Teresa: “Para comenzar a hablar de las cuartas Moradas, bien es menester lo que he hecho, que es encomendarme al Espíritu Santo, y suplicarle de aquí en adelante hable por mí para decir algo de las que quedan, de manera que lo entendáis, porque comienzan a ser cosas sobrenaturales” (Santa Teresa, 2016: 41);

ni Levrero se encuentran capacitados para trasladar al habla común las experiencias que han vivido y que se encuentran más allá de la lógica: "...y lo que sentí no se puede explicar, ni lo puedo evocar con palabras." (Levrero, 2008: 521).

A través de las experiencias sobrenaturales basadas en la comunión con Dios, el alma se hincha y se engrandece:

Estotra fuente viene el agua de su mismo nacimiento, que es Dios, y ansí como su Majestad quiere, cuando es servido, hacer alguna merced sobrenatural, produce con grandísima paz y quietud y suavidad, de lo muy interior de nosotros mismos, yo no sé hacia dónde ni cómo, ni aquel contento y deleite se siente como los de acá en el corazón, digo en su principio, que después todo lo hinche: vase revertiendo este agua por todas las Moradas y potencias, hasta llegar al cuerpo, que por eso dije que comienza de Dios y acaba en nosotros, que cierto, como verá quien lo hubiere probado, todo el hombre goza de este gusto y suavidad.

Estaba yo ahora mirando, escribiendo esto, que en el verso que dije: *Dilatasti cor meum*,

Dice que se ensanchó el corazón, y no me parece que es cosa, como digo que su nacimiento es del corazón, sino de otra parte en más interior, como una cosa profunda; pienso que debe ser el centro del alma, como después he entendido y diré a la postre, que cierto veo secretos en nosotros mismos que me traen espantada muchas veces, ¡y cuántos más debe haber! (Santa Teresa, 2016:50).

La paz, la tranquilidad y la hinchazón del alma no dejan de guardar ciertas semejanzas con la expansión del yo de Levrero cuando le asiste una de sus experiencias luminosas:

"Yo" ocupaba toda la habitación. No mi cuerpo, al que sentía palpar gozoso pero muy tranquilo sobre el colchón, paladeando infinitamente cada microsegundo de un orgasmo amplificado en sus resonancias, que percutía en cada una de las células y circulaba por todo el organismo. "Yo" -que no estaba desligado de mi cuerpo, ni veía, como en las experiencias que otros describen, mi cuerpo desde afuera-; "yo" ocupaba todo el espacio disponible en la amplia habitación. (Levrero, 2008: 491-492).

Llegada a la quinta morada, el alma puede dudar sobre lo engañoso de su experiencia: "Dije que no era cosa soñada, porque en la Morada que queda dicha, hasta que la experiencia es mucha, queda el alma dudosa de qué fue aquello, si se le antojó, si estaba dormida, si fue dado de Dios, si se transfiguró el Demonio en ángel de luz. Queda con mil sospechas, y es bien que las tenga" ... (Santa Teresa, 2008: 64). También el escritor uruguayo experimenta ese tipo de dudas, que acaba rechazando por su propio bien y por

el del libro que está escribiendo: “¿no será que mi percepción habitual de la realidad está alterada, y un instante de percepción normal, habitual para otros, me parece mágico? (Levrero, 2008: 569).

Los encuentros entre Dios y el alma no pueden ser provocados de manera voluntaria, es el Señor el que decide en cada momento con qué alma unirse, a cuál dejar experimentar su gracia: “Hemos de dejar en todas estas cosas de buscar razones para ver cómo fue; pues no llega a nuestro entendimiento entenderlo... Basta ver que es el todopoderoso el que lo hace, y pues no somos ninguna parte, por diligencias que hagamos, para alcanzarlo, sino que es Dios el que lo hace...” (Santa Teresa, 2016: 68). Tampoco las experiencias luminosas pueden ser provocadas a voluntad y también éstas suceden en lo profundo del yo: “...sólo se revela cuando sucede algo especial en nuestro ser más íntimo. No conozco nada que pueda hacerse voluntariamente para alcanzar ese estado” (Levrero: 2008:481).

En algunas ocasiones Dios se manifiesta cuando el alma se encuentra “afligida”: “De muchas maneras se comunica el Señor al alma con estas apariciones; algunas cuando está afligida...” (Santa Teresa, 2016: 151). Es lo que le ocurre a Levrero cuando, durante algunas de sus etapas depresivas recibe una señal de la divinidad: “...cuando la vida se volvía realmente insoportable... cabía esperar, en ese trance, una señal de Dios. Esa señal podría consistir en cualquier hecho insólito, que se produjera espontáneamente y que al mismo tiempo fuera gratificante” (Levrero, 2008: 468).

Las séptimas moradas son aquellas reservadas para las almas que experimentarán durante la eternidad la comunión con Dios.

Mario Levrero reserva el que ha quedado como el último capítulo de *La novela luminosa*, precisamente el escrito durante el período de redacción de “El diario de la beca” para lo que denomina como su “conversión”. Tal y como indica el título de este capítulo, la experiencia luminosa se relaciona con la primera comunión, momento durante el cual siente el contacto con un ángel:

Yo había tomado la hostia de su mano, y me la había llevado a la boca; sin masticarla había retornado lentamente hasta mi lugar en un banco, y allí había cerrado los ojos para explorar lo que sentía, mientras que la hostia se iba disolviendo, ahora ayudada por un pequeño trabajo de dientes. La había tragado y seguía meditando, o tratando de meditar, pero todo se había vuelto nebuloso en mi mente, ocupada en su totalidad por algo algodónoso, pero no del todo blanco, sino con algunas zonas grisáceas. Fue en ese

momento que me rozó el ala de un ángel. En el pecho. Del lado de adentro. En el plexo solar, quizás. Más que el ala, la pluma del ala. El contacto físico, más sutil que pueda imaginar; incluso algo menos que físico, como de una materia enormemente más sutil que la materia más sutil que conocemos. En el momento lo formulé así: el ala de un ángel, y nunca encontré una fórmula mejor para expresarlo. Y luego, nada más. (Levrero, 2008: 558).

Las experiencias luminosas de Levrero tienen una marcada impronta religiosa, aunque sus vivencias distan mucho de guiarse por los dogmas de fe cristianos. En este sentido, hemos visto cómo él mismo se considera a la vez creyente y hereje.

El proceso de escritura de *Las moradas*, con sus alusiones constantes a la imposibilidad de trasladar al papel las experiencias sobre la unión del alma del Esposo y de la esposa, de la divinidad y la persona; la muestra, en algunas ocasiones, del proceso de escritura, y las dudas sobre la comprensión de lo narrado por parte de los destinatarios (aquí, las monjas carmelitas), inspira sin duda a un Mario Levrero que busca, desde la mística de la parapsicología, relatar los eventos que alguna vez trajeron luz a su vida y le permitieron la comunión con el Todo.

8.2 The intertextual self in *Summertime*: between novel, biography, and autobiography

Intertextuality. The true life of John Coetzee

In the case of *Summertime* (2009), most of the intertextual elements we find belong to the world of fiction, which further draws the work on the novelistic element as opposed to autobiography. They are numerous and not always explicit.

Justin Neuman (2011) points us to a first reference to one of the great authors admired by J.M. Coetzee, right at the opening of the book. It is the "agenbite of inwit" (Coetzee, 2009:4) of Joyce's *Ulysses* (1920), that remorse of conscience that connects Joyce with

South Africa: "Appearing in *Summertime* just before John Coetzee's first speech to his father, the phrase speaks to the young man's vexed relationship with apartheid South Africa...Joyce makes extensive reference to the Anglo Boer war in *Ulysses*" (Neuman, 2011:129).

The intertextual game proposed by Coetzee also includes references to his novel *Foe* (1986). Here we find from the possibility that the character of Susan Barton is inspired by Adriana Nascimento, to a similar approach to issues such as authorship, the appropriation of discourse or fidelity to the facts in the story. We only have to remember the plot: the British Susan Barton, after being shipwrecked on an island, where she finds Crusoe and Friday, wants the writer *Foe* to tell her story.

Perhaps the work that most strongly reminds us of the structure of *Summertime* is the film *Citizen Kane* (1941) by Orson Wells. The development of the plot through the journalist's interviews of Kane's acquaintances in an attempt to ascertain the meaning of the tycoon's last words, "Rosebud," invokes the idea of knowledge of the person through the discourse of those who knew him. However, we cannot mention in the film one of the key elements on which the whole book is based and on which the impossibility of autobiography is based: the unreliable narrators.

And if we are talking about unreliable narrators, we have to mention the author to whom J.M. Coetzee dedicated his master's thesis at the University of Cape Town in 1963, Tom Madox Ford. The best-known novel by this English author is entitled *The Good Soldier* (1915) and is characterized, specifically, by the presence of an unreliable narrator.

Hence, in this section we want to focus on the intertextual relationship *Summertime* maintains with another work by another of the authors who have had the greatest influence on his writing, Vladimir Nabokov (remember that *Dusklands* has great structural similarities with *Pale Fire* (1962)). We are referring to *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), which shares two main axes with *Summertime*: the unreliable narrator and the impossibility of a writer's biography. As María José López (2013) rightly points out, we do not find any explicit reference to *The Real Life of Sebastian Knight* in the South African's work, and yet it seems to hover over several of the central aspects of the novel. López (2013) decides to focus on the issue of language in his analysis of *Summertime*, where we find situations in which Afrikaans and English give rise to different interpretations, linguistic and cultural, both by the characters and by the reader;

she also reminds us that *The Real Life of Sebastian Knight* is the first novel published by the Russian writer in English and that, similarly, we also find in it a large number of puns and misunderstandings based on the use of the English and Russian languages.

But Nabokov's acclaimed novel not only sheds light on understanding the third of the fictional memoirs of J.M. Coetzee, but also on the linguistic and cultural question (the South African John Coetzee who returns to his country of origin from the United States after living for a time in England and who publishes in English) as opposed to Sebastian Knight, a fictional writer of Russian origin who flees his country after the Revolution of 1917 and decides to adopt the English language and British forms), but rather takes us into the world of the so-called "unreliable narrator" and the interplay between fact and fiction that results from its use in composing a biography (or autobiography).

In 1961 Wayne C. Booth coined the term "unreliable narrator" as opposed to "reliable narrator" to refer to a type of narrator the reader is, in some sense, suspicious of. Booth bases his study of the "unreliable narrator" on the distance between the narrator and the author involved in the text, being the more suspicious or unreliable the narrator, the greater the distance between the two. In his own words: "I have called a narrator reliable when he speaks for acts in accordance with the norms of the work which is to say, the implied author's norms, unreliable, when he does not" (Booth, 1983:158-159). The unreliable narrator, then, has nothing to do with lies or irony, but rather the reader is faced with a narrator whom he does not quite believe: "It is most often a matter of what James (Henry) calls inconstancy; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him" (Booth, 1983: 159). Abrams (1999) also includes this element of the unreliable narrator, which he also calls "fallible narrator" in his *Glossary of Literary Terms*, indicating that the interpretation of the facts or the assessments made by this narrator do not coincide with those of the author involved, thus putting the good reader on alert. He offers us the example of two stories by Henry James, *The Asper Papers* (1888) and *The Liar* (1888) (Abrams, 1999:235).

In the two novels we are concerned with here we observe, albeit in different senses, the use of several unreliable narrators who participate in the construction of a literary biography (or perhaps, as we shall see, an autobiography). Thanks to the dialogue between the two, we will be able to deepen our understanding of the narrative resources employed in the complex work of the South African-born Nobel laureate J.M. Coetzee.

Summertime and The Real Life of Sebastian Knight. The fictional biography constructed by the unreliable narrator

Summertime (2009) is the last novel in J.M. Coetzee's trilogy of fictionalized memoirs. In it we come across a J.M. Coetzee who has passed away and a biographer, named Vincent, who tries to reconstruct a specific period of the author's life, the one he spent in South Africa from 1972 to 1977. To do so, he interviews several people who had contact with John Coetzee during this period: his mistress, Julia Frankl, whose interview is the subject of the first chapter; his cousin Margot, whose interview has been replaced by the biographer Vincent's own account of her (and which is called into question by Margot herself); Adriana, a Brazilian woman whose daughter John Coetzee taught English and who believed she discovered romantic feelings, first towards her daughter, and then towards herself on Coetzee's part; Martin, a university colleague, and winner of an adjunct professorship at Stellenbosch University for which John was also competing; and Sophie, a professor of French Literature at the same university and also John's lover. In addition to the interviews, the biographer has several pages from a diary and notes in some notebooks written by John Coetzee.

The Real Life of Sebastian Knight (1941) is, as we have already mentioned, the first publication in English of the famous Russian writer Vladimir Nabokov. In the novel, a narrator simply called "V" informs us that, after the death of his half-brother Sebastian Knight, author of several works of fiction ("The Prismatic Bezel", "Albinos in Black", "The Funny Mountain", "Lost Property", "Success", "The Back of the Moon" and "The Doubtful Asphodel") has decided to write his biography with which, in addition to approaching the life of his half-brother, with whom he had almost no relationship, he will succeed in discrediting the one already written by Sebastian Knight's secretary, Mr. Goodman, with whose premises he disagrees (Knight, a writer of medium value who had decided to abandon Russian customs and language to mask himself under British forms and the English language, as a victim of the social and political context of an era). Although *The Real Life of Sebastian Knight* is a very complex work, full of metaliterature, a constant game of mirrors, of unfolding, of characters that seem to cross and backtrack the line that divides fiction and reality, we will divide the book, for a simple practical

matter, into two parts. The first of these would go up to chapter 10, by which point V. has proceeded in a manner quite similar to Vincent, John Coetzee's biographer, deciding to visit and interview some of the people who knew Sebastian Knight (his child caretaker; D.W. Gorget, Sebastian's classmate at Cambridge; Goodman himself, who does not reveal to him that he is writing a biography about his brother entitled *The Tragedy of Sebastian Knight*; Miss Pratt, friend of one of Sebastian's partners, Claire Bishop or P.G. Sheldon poet who frequented Claire and Sebastian) to whose memories he adds his own and those related by his mother, now deceased. From this point on, the events of V.'s crazed search for the woman who was supposedly his stepbrother's last mistress, in pages where V.'s experiences and those of the characters in some of Sebastian's works seem to merge.

In both cases we meet a deceased literary figure (John Coetzee, in *Summertime*, Sebastian Knight in *The Real life of Sebastian Knight*) and a biographer who tries to reconstruct their lives and understand their works. While in Nabokov's novel the main narrator, to whom we will turn our attention shortly after, is unique, this half-brother who refuses to reveal his name and prefers to be known as V, in *Summertime* there are several narrators, previously mentioned, who respond with their stories to the questions of the biographer Vincent.

Summertime

In the case of *Summertime*, to the information we can get from the unreliable narrators, we have to add the fact that, in the book, John is not married and has no children, he lives with his father and his mother is deceased. However, in the period referred to in the book, he was married, had two children and his mother was still alive. As we have also noted, Vincent relies not only on the interviews he has conducted, but on fragments of John Coetzee's diaries and notes. Here it is difficult to perceive Coetzee as an unreliable narrator, but that is the task José Valenzuela (2018) has achieved when he notes that right at the beginning of the book, we read an entry from his notebook, corresponding to August 22, 1972, in which he says:

In yesterday's Sunday Times, a story from Francistown, Botswana. Last week, in the dead of night, a car, a white American model, pulled up to a house in a suburb. Some men with ski masks came down, kicked down the door and started shooting... The neighbors pulled seven bodies out of the embers: two men, three women and two children. The killers appeared to be black, but one of the neighbors heard them speaking to each other in Afrikaans and was convinced they were white with blackened faces. The dead were South Africans, refugees who had moved into the house just a few weeks ago. (J.M. Coetzee, 2009:9)

However, Valenzuela cautions us that "August 22, 1972, was Tuesday, not Monday, so the Sunday Times could not have been from the previous day" (Valenzuela, 2018:417). This is the first sign, and perhaps one of the most hidden, that the reader should not trust the narrators he or she is about to encounter next.

Employing the first person, Julia, the first woman interviewed, not only admits to the obvious memory problems she may have in recalling certain places or certain dates. When the biographer reminds her that Mandela was still imprisoned in Robben in 1975, she unashamedly replies, "Of course, I have forgotten that." (J.M. Coetzee, 2009:25). In the years of her life that the biographer asks her about, Julia is lost in a dead-end marriage, is responsible for a daughter, and knows that her husband is being unfaithful. At that moment she decides to begin a romantic relationship with John Coetzee. However, despite Vincent's desire to delve deeper into the writer's personality at this time, John Coetzee is not the center of Julia's life, who lets him know: "You asked me to give you an idea of what John was like at the time, but I can't give you a portrait without a context, otherwise there would be things you wouldn't be able to understand." (J.M. Coetzee, 2009:29). In addition to being immersed in other concerns, which kept her from paying too much attention to Coetzee's character, Julia recreates conversations with Coetzee and between him and her father. Imagining the biographer's concern for rigor and objectivity, she clarifies: "...let me be frank with you: as far as the dialogue is concerned, I'm making it up as I go, which I suppose you'll allow, since we're talking about a writer. Perhaps what I tell you is not true to the letter, but it is true to the spirit of the letter" (J.M. Coetzee, 2009: 38). In this way, Julia believes she is faithful to a sort of "spiritual truth" that encompasses her imagination and her ability to improvise.

For his part, Vincent makes deductions from the letters he has read from Coetzee (whom, unlike the V. in *The Real Life of Sebastian Knight*, he has never met). Although Coetzee

never names Julia in his letters, Vincent believes he identifies her. In addition, there is the photograph of Julia that Vincent finds among Coetzee's papers. However, Julia is disappointed and does not believe she was a truly important person to the writer, since there is no trace of her in any of his books. She thus embodies the idea that all fiction is "based on real events".

To this we must add that Julia worries that the story she has just told will eventually be misrepresented in Vincent's book. She considers her account "reality" and believes that a "change of perspective" through a narrative technique can offer a completely different interpretation:

You are making a serious mistake if you think that the difference between the two stories, the one you wanted to hear and the one I am telling you, will be nothing more than a matter of perspective, which while from my point of view John's story may not have been more than one episode among many others in the long narrative of my marriage, yet with a quick flip, a quick manipulation of perspective, followed by clever correction, you can transform it into a story about John and one of the women who they went through his life. (J.M. Coetzee, 2009: 48).

Julia crafts a story about herself, of which she is the protagonist, and refuses to share fame with the biographed writer.

This concern about the difference between what was said in the interview and what will finally appear in the book is also expressed by Margot, Coetzee's cousin with whom he had close contact during his childhood. The reader is presented with an already recomposed account of an earlier interview with Margot, and the woman herself does not seem to be very happy with this rewriting. The biographer explains it to her as follows: "Since the story he told me was so long, I have dramatized it here and there, letting people speak in their own voice." (Coetzee, 2009:89) To begin with, the first person used by Margot in the first interview has been replaced by the third person singular. Moreover, she rejects some expressions that were not said by her: "Out of his twelve sons and daughters, the firstborn has already joined the crowd shadows." "Crowd shadows?" "Too bombastic? I will change it." (Coetzee, 2009: 91) But the fundamental problem lies not only in the possible "truth" that may be lost when Margot's primal words are replaced by the biographer's narrative composition, she too decides at the last moment to dispense with some of the matters she has named above: "I don't know. I don't know if I can allow you to say that." "Fine, I will submit to your decision. But that's what you told me, word

by word.” (Coetzee, 2009:92). Thus, the distance between the first interview and the rewriting process exposed to the reader makes the distrust about the final result of the biography grow more and more. As for Margot, she also gives an account (or at least this is what the reader has access to) of her own life at Karoo and her efforts to run the farm. In between these reflections, she slips in anecdotes with John from her childhood and the pathos of her last visit to the place.

The narrative provided by the next character, Adriana Nascimento, a Brazilian woman settled in South Africa in the 1970s, turns out to be the most suspicious of all. Although she is looking for an English teacher for her daughter and Coetzee has a degree that accredits him to do so, she distrusts him because he is Afrikaner and has no qualms about showing her prejudices: “This Mr. Coetzee sounds like an Afrikaner to me, I told Maria Regina...I want you to learn English well, to be taught by an English person. I never liked Afrikaners. In Angola there were many, who worked in the mines or as mercenaries in the army. They treated black people like slaves” (Coetzee, 2009:155). His impressions of Coetzee are far from what the reader knows about the "real life" J.M. Coetzee: "...I also perceived at once, without my being able to say for what reason, that he was a celibataire. Quiero decir que no solo no estaba casado, sino que no era adecuado para el matrimonio, como un hombre que, al pasarse la vida entera en el sacerdocio, ha perdido su virilidad y se ha vuelto incompetente con las mujeres” (Coetzee, 2009:157-159). She believes that Maria Regina, the daughter who takes the classes, is in love with Coetzee, which she cannot understand. However, he would not mind if Coetzee began a romantic relationship with his other, less graceful-looking daughter with a precarious job: “I thought that if that man were interested in Joana, things would be different. Joana may not have a head for poetry, but at least she has her feet firmly on the ground” (Coetzee, 2009: 159). As Adriana gets to know Coetzee better, she realizes that he is weak and incapable of maintaining a romantic relationship with a woman. She does not value, like Vincent, the author's literary work, and her only concern at the time is to see to the welfare of her daughters and herself, a task that included keeping Coetzee away from her family:” Do you think I should be flattered because you want Coetzee's mistress to appear in your book? You are wrong. For me that man was not a famous writer.” (Coetzee, 2009: 171) However, Vincent insists on the important role Adriana played in Coetzee's life, as he considers her the real person on whom his book *Foe* is based. Valenzuela (2017) raises some of the suspicions that the reader may have about Adriana's story after reading this

chapter: “Uncertainty looms over the reader, who before this little game by Coetzee wonders if Adriana-or the real person who inspired her, if she existed-was a model for Susan Barton (main character of *Foe*) or Susan Barton for Adriana” (Valenzuela, 2017: 408). As it is easy to notice, the intertextual play of unreliable narrators extends towards other novels by J.M. Coetzee, in this case the reader of *Foe* can remember Susan Barton's concern that her testimony about what she experienced with Friday on the island be faithful to the past, while Foe bet on a structured narrative and interesting subject matter.

Martin and Sophie are the two most "reliable" narrators. In any case, they make a point of questioning Vincent about the validity of his biographical work: “Do you know if he had any special friendships among the students?” “Well, you seem to be digging for something...” “Nevertheless, the theme of the old man and the young woman appears again and again in your work” “It would be very naive to conclude that, as this theme is present in his work, it also had to be present in his life.” (Coetzee, 2009:208)

The biographer reveals to Martin his working method and Martin warns him about one of the possible causes of the unreliability of his sources. When the university professor asks Vincent about his method of choosing the people to interview, Vincent replies: “Basically, I have allowed Coetzee himself to make the selection. I have merely followed the clues he has left in his notebooks, clues as to who was important to him” ...” And the people he has chosen to have no vested interests or ambitions of their own to make a final judgment on Coetzee? “(Coetzee, 2009: 209).

Vincent wants to find Coetzee beyond his fictions. He does not even trust his letters or diaries, for they are still written by a fabulator. However, Sophie, the last interviewee, raises a question about fiction and truth that echoes at the end of the book: “But what if we are all fictioneers, as you call Coetzee? What if we all continually make up the story of our lives? Why should what I tell you about Coetzee be more trustworthy than what he tells you himself? “(Coetzee, 2009:217)

The Real Life of Sebastian Knight

Nor is it necessary to go beyond the beginning of Nabokov's novel to realize that V. is an unreliable narrator. He not only does not wish to reveal his name, but he shouts from the roof tops the name of a Russian lady who offers him a diary, even though she asks him to keep it secret:

An old Russian lady once showed me in Paris—beseeching me, for some mysterious reason, not to divulge her name—a diary she had kept in the past. To tell the truth, I see no valid reason for maintaining her anonymity. It seems highly unlikely that I will ever read this book. Her name was and is Olga Olegovna Orlova: would it not have been a pity to omit that ovoid alliteration? (Vladimir Nabokov, 1988: 3)

Of course, this narrator also expresses his problems with memory when recalling past times. Thus, Sebastian Knight's father and mother were married in Italy, but "I can't tell if the detail was mentioned to me by my mother or if it is the subconscious memory of a blurry snapshot" (Vladimir Nabokov, 1988:4). He also makes interpretations of other people's speeches and tries to put them on paper without losing any certainty along the way: "Paldrich was a fool, a common man, so far as I gathered from my mother's account (who used in her narrative the vividly direct form I have tried to reproduce here). (Nabokov, 1988: 7).

But his unreliable quality does not remain, far from it, in these small details, which perhaps manage to alert the narrator. We have recounted how V. gets in touch with different people who knew Sebastian Knight in the periods of his life when his half-brother had less contact with him. One of these pivotal interviews is with Knight's secretary, Mr. Goodman, who appears wearing a mask that does not seem to surprise V. As John Demoss sharply points out: The "mask" is a figure of speech, V.'s fanciful way of avoiding a description of Goodman's face" (Demoss, 2006: 15). However, the key here is at the moment when V. recreates this scene; the reader already knows that Mr. Goodman is writing a biography about Sebastian Knight entitled *The Tragedy of Sebastian Knight*.

Until the reader reaches the scenes in which V.'s mother appears alongside V. and Sebastian, the reader may even come to think V. is a stranger to the rest of the characters,

who never belonged to the same family as Knight. His own brother seems oblivious to him:

Her close-cropped black hair reveals a small birthmark above her diaphanous pink ear—I've just perched on a chair—but she still ignores me until, clumsily, I try to touch the bluest muffin on the table box: then, with a movement of the shoulder, he rejects me without turning, silent and distant as he always is with me. (Vladimir Nabokov, 1988: 9)

Nor is Mr. Goodman aware of Sebastian Knight having a half-brother until the meeting between the two. This, despite the fact that he was Knight's manager and had already written a biography of him.

However, as Betsy Brown (1979) points out, the most relevant issue that characterizes V. as an unreliable narrator is that he experiences a whole series of facts or events without becoming aware of them. Especially from chapter 11 of the book onwards, events are precipitated and lead V. to the search for a woman who might have stayed at the same time as Sebastian in a balneary, his last lover. V. goes through these pages as if he were one of the characters in Sebastian's novels, without establishing any connection with them. We have a very striking example in the case of Mr. Silbermann, a private detective V. meets on a train and who gets him a list of the women staying at the balneary on the days V. is investigating. For the reader, this character exerts a clear double or mirror effect of one of the characters in Sebastian Knight's novels, Mr. Siller, from *The Back of the Moon*. In the last conversation between the two, Silbermann even makes a reference to the book he comes from, but V. remains unaware of the metaliterary game he is involved in, even though he includes several excerpts from Knight's novels and even indulges in literary criticism. After handing him the addresses of the women housed in the balneary, Silbermann addresses V: "...please, I think it's useless...You can't see the other side of the moon. Please don't look for the woman." (Vladimir Nabokov, 1988: 81). Far from establishing any metaliterary connection, V. wonders to what address he should send the book to Silbermann once he has finished it. Finally, V. recounts Sebastian's death and late arrival to meet him, for he has passed away when, after a series of suspicious misfortunes and coincidences, he manages to reach the hospital at which his brother is lying. At this moment he feels some sort of unity of souls, a unity that will develop even more later, during the process of writing the biography, and that will lead him to write the words: "I am Sebastian or Sebastian is me or maybe we are both someone that neither of us knows." (Vladimir Nabokov, 1988:123).

In both cases we find a deceased literary figure: in the case of Nabokov, a fictional character, Sebastian Knight, while in the case of Coetzee, we are surprised with a much riskier bet, since the deceased is the author John Coetzee, who shares many traits with John Maxwell Coetzee, writer of South African origin and Nobel Prize, from outside that text's life. The two novels deploy a device based on one (*The Real Life of Sebastian Knight*) or several (*Summertime*) unreliable narrators to elaborate a biography of each of these authors. Both also show us the process of writing this biography. Thus, in *Summertime* we find Coetzee's diaries and notes along with Vincent's interviews, more or less elaborated, but we have no feeling that the book has been finished. We have neither an introduction nor a final part. Some of the interviews have been reworked, others have not. The reader seems to be looking at a still photo of a moment in the writing of John Coetzee's biography. If we look at *The Real Life of Sebastian Knight*, we observe how the narrator has been arranging the events as he pleases to play with the reading that the two (reader and narrator) have of the story.

The unreliability of the narrators is due to common causes in both novels (memory problems, need for prestige or ambition over fame), however, if we focus on Nabokov's book, as we have already mentioned, the causes that lead to consider the narrator unreliable are particularly striking.

Both biographers, Vincent, and V., only partially coincide in their method of work. The two seek to interview people who knew their biographized at certain times, in order to obtain information, they do not know. However, Vincent rejects the truth that may exist in all of John Coetzee's writing (from his diaries to his novels), considering that it is not possible to find any reality in the texts of a fiction weaver. For his part, V. does not disdain Sebastian Knight's novels, which he even ends up incorporating into the biography and as mentioned above, even into his own record of events.

The two novels possess different planes of interpretation in terms of the themes we are dealing with here. It is even possible to understand that Sebastian Knight is the real author of the book and V. is one of his characters. In this sense, beyond the possible readings both works admit in terms of the deployment of a narratological device based on an unreliable narrator, the difficulty of accessing the writer's truth and the need for it to include the play between reality and fiction is evident in these two masterful constructions of fictional biographies.

8.3 El yo intertextual en Kassel no invita a la lógica

Kassel no invita a la lógica en su red

Ningún lector de Vila-Matas desconoce la aparición en sus páginas de numerosas referencias a autores, pintores, directores, actores y actrices, filósofos...Sería imposible comprender la poética vilamatiana, que tanto tiene que ver con el personaje (real o inventado) y con la cita (real o inventada), sin acercarnos a ellos.

Muchos son, por supuesto, los autores que deambulan por las páginas de este *Kassel no invita a la lógica*. Algunos de ellos, como ya ha hecho notar el profesor Pozuelo Yvancos (2010) son autores que ya hemos encontrado en otras muchas de sus obras, especialmente en su trilogía formada por *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Passavento* (2005). Nos referimos a autores imprescindibles para comprender a Vila-Matas y que él mismo no deja de sacar a relucir en sus libros, pues de sus textos bebe en gran medida su literatura. Como indica el propio profesor Pozuelo Yvancos, Vila-Matas: “nunca ha escatimado elogios a los que considera sus maestros y se ha preocupado por ir trazando como ningún otro escritor lo ha hecho con tal fidelidad, la filiación de la que su escritura quiere sentirse parte y resultado” (Pozuelo Yvancos, 2014: 215). El profesor Pozuelo Yvancos, refiriéndose a la tetralogía del escritor catalán, señala a estos imprescindibles de Vila-Matas en una cita que creemos que merece la pena reproducir: “Casi todos los autores citados han construido una literatura fundamentalmente reflexiva, ubicable, en un quicio entre novela y ensayo...Se trata siempre de una literatura inestable, descentrada, a la que es difícil asignar una racionalidad determinada...” (Pozuelo Yvancos: 2010, 216).

Olalla Castro (2014: 297), por su parte, no deja de advertir el componente dialógico que late en el gusto por la intertextualidad del escritor catalán: “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”:

La propia escritura de Vila-Matas reconoce aquí no sólo a aquellos autores cuyas lecturas le sirven como inspiración, sino también aquellas lecturas con las que se mimetiza, que son llevadas a escena, y con las que dialoga. Es obvio que el narrador Vila-Matas, no es simplemente Vila-Matas en *Kassel no invita a la lógica* (y no lo decimos únicamente por

esos “alter ego” que tomarán también estas páginas y de los que nos ocuparemos después, como Autre o Piniowski) sino que también es (o al menos parcialmente), Kafka, Borges, Robert Walser, Safranski, Nietzsche o Wittgenstein. Las reflexiones de todos estos autores aparecen en la obra y Vila-Matas se ve obligado, permítasenos la expresión, a performarlas. Es este el sentido en el que el ensayo se une con la ficción a través de la intertextualidad. Conocedor de la visión del mundo, de la literatura, de la vida y el arte que, como veremos, no son tan indivisibles, de estos autores; el narrador narra o recoge muy brevemente el pensamiento de uno de ellos (queda para el lector la posibilidad de profundizar o no en sus pensamientos). Una vez ya escogida la reflexión, Vila-Matas hace gala de toda una serie de mecanismos ficcionales para que ésta sea puesta en marcha, en diálogo, en contrapunto; ya sea a través de los otros personajes, de sus propias ideas “delirantes”, de su forma de escritura o de su participación en las performances que la obra *Kassel no invita a la lógica* le deje lugar. Desarrollaremos esta idea, acompañada de ejemplos, a lo largo de esta sección. A la manera de Montaigne, Vila-Matas se hace eco del pensamiento de estos autores e intenta lograr el conocimiento experimentándolo por sí mismo, ensayándolo, probándose en estas páginas. Tal y como indica el profesor Pozuelo Yvancos, no nos encontramos ante “un ensayo como ‘desarrollo de temas’, sino como una ejecución de una actividad reflexiva sobre ellos que obtenga una individualidad y resulte por ello memorable. (Pozuelo Yvancos, 2010:152).

Hallamos así, por ejemplo, el caso de Kafka, con sus *Cartas a Felice* y *La muralla china* y *otros relatos*. Si tuviéramos que resaltar una sola de las características de la literatura de Kafka de la que Vila-Matas se hace eco en esta obra, sería la digresión, elemento al que dedicaremos el próximo capítulo. Es necesario volver a Pozuelo Yvancos para rescatar la idea de Kafka y el agrimensor y así comprender la pasión por la digresión (pasión también romántica, como veremos después), que impregna las páginas de Vila-Matas. “Cualquiera que conozca la literatura toda de Vila-Matas sabe que la metáfora que mejor le va... la que ejecuta Kafka en *El castillo*, con sus constantes entradas y salidas que podría proyectarse hacia el infinito”. (Pozuelo Yvancos, 2014:216) Así, Vila-Matas recorre la Documenta, lo observa todo con esa mirada abierta a la que nos referiremos después y comenta no sólo lo que ve en su camino, sino el comentario sobre ese comentario en la creación de una red infinita de textos, comentarios, digresiones.

Así, aparece también Borges, muchas veces traído a colación cuando hace su aparición (como tantas veces también en los libros del escritor barcelonés), el tema del doble: “Yo

que tantos hombres he sido (pensé parodiando a Borges) era ahora tan solo un escritor residente al que habían invitado” (Vila-Matas, 2014:115). Un escritor que pasará de ser, como veremos adelante, de Vila-Matas a Autre y, finalmente a Piniowski,

No nos olvidamos de los escritores que muestran una clara preferencia por la reflexión (también autorreflexión), por la fragmentariedad, por la escritura como paseo sin fin, amantes de la digresión y desconfiados del lenguaje que aquí aparecen: Sergio Pitol, Roland Barthes, Robert Walser o Ludwig Wittgenstein. Pero sí queremos detenernos en Descartes, cuyo pensamiento va a resultar fundamental para comprender la odisea romántica y vanguardista que Vila-Matas emprende en Kassel.

El narrador, como según Kundera ya hiciera Nietzsche a un pobre caballo maltratado, pide perdón por Descartes desde su mesa de *writer* en el restaurante chino. (Vila-Matas: 2014:321). En sus *Meditaciones metafísicas* (1641) Descartes, formulador de la subjetividad moderna con su conocido *cogito ergo sum*, establece la diferencia entre la *res cogitans* (“cosa pensante”) y la *res extensa* (“materia extensa”). Pertenece así a la *res cogitans* lo pensante y a la *res extensa* lo corporal. Al marcar esta diferencia, tal y como expone Olalla Castro, “no sólo aboca ese Sujeto a un conocimiento instrumental del mundo, sino de sí mismo” (Olalla Castro, 2016:237). De ahí la base del sistema cognoscitivo que se rige por la oposición sujeto-objeto. Este sujeto que formula Descartes aparece como conocedor de la verdad a través de la razón. De esta manera “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 omnicompreensiva, totalizadora, universal y eterna que se configura con Descartes” (Olalla Castro, 2016:241). Sin embargo, las ideas Ilustradas basadas en la razón, (que en algunos casos nos atrevemos a calificar, incluso de “bienintencionadas”) tendrán que hacer frente a una situación económica y política poco propicia. La ciencia y los avances que esta había prometido no llegan a una mayoría de la población hambrienta y analfabeta.

Aparecen así una serie de pensadores, cuyas teorías han sido a menudo conocidas como “crítica de la sospecha”, entre los que no se encuentran solo Nietzsche o Wittgenstein, a los Vila-Matas hace aquí referencia, sino también Freud, Marx o Heidegger.

No nos extraña, pues, que Vila-Matas y el arte contemporáneo en el que se ve sumergido en la Documenta, se encuentren muy lejos de la razón cartesiana que se ha impuesto hasta

la llegada del Romanticismo. Más allá de todo esto, también Vila-Matas, como los artistas románticos y como Nietzsche, lamentará esa esa situación.

En *El ocaso de los ídolos* (1889) y en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1896) atacará la razón de raíz cartesiana y tratará de desmontar su carácter de pilar esencial como protección de la verdad. En palabras de Bernart Castany:

Nietzsche propone una vida regenerada por el instinto y el arte, que se verá también acompañada de toda una serie de instancias revitalizadoras: epistemológicas (una idea de verdad poética o creativa, sentidos, instintos, captación de lo “trágico” o “monstruoso”), ontológicas (indeterminación, desorden, diferencia), morales (rechazo de la moral humanista, esteticismo, aristocratismo vital y artístico) y políticas (antiestatismo, individualismo radical). (Bernart Castany, 2009: I).

Toda esta serie de propuestas serán recogidas por el Romanticismo y por las vanguardias históricas y llevadas al arte que se entiende, gracias el filósofo alemán, de manera diferente.

Es esta la forma en la que, imbuido por las ideas románticas y nietzscheanas, a Vila-Matas no le queda más remedio, en su pequeña performance de la Documenta, que “pedir disculpas por Descartes”.

Dos libros en una maleta

Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán, de Rudiger Safranski, es uno de los libros que “a última hora” escoge el propio Vila-Matas para llevarse a su viaje a Kassel. Según relata el narrador, lo hace para poder volver a “una frase de Nietzsche que con el tiempo se había convertido para mí en una convicción: ‘Solamente como fenómeno estético están eternamente justificados el mundo y la existencia’ (Vila-Matas, 2014:36). Y no sólo podemos entender esta cita del filósofo alemán como toda una declaración de intenciones, sino que creemos que la presencia del libro de Safranski y el espíritu del romanticismo alemán permean de manera clave las páginas de *Kassel no invita a la lógica*.

Nos habla el libro de Safranski de un romanticismo lúdico, irónico, que busca la trascendencia estética y que se opone de forma radical a la mirada que, sobre el mundo, y especialmente sobre el arte, propone la Ilustración.

Así, podemos asimilar la obra de uno de los pioneros del romanticismo alemán, Ludwing Tieck, quien “incitaba a la mirada extrañada” (Safranski, 2020: 121), con la actitud que la propia Documenta promueve y de la que se hará eco el narrador: “pues precisamente la Documenta... deseaba colocar a los artistas fuera de sus dominios cerebrales habituales” (Vila-Matas, 2014: 17). Además, el propio Vila-Matas decide acercarse a un dominio que en principio le es desconocido con una actitud abierta a la comprensión y a la indagación, lejos de la mirada prejuiciosa que suele recaer sobre el arte contemporáneo: “entendí que tenían que ser artistas que podían interesarme y aportarme algo y eso me animó en el momento de viajar a Alemania para ingresar en aquel universo del que desconocía realmente todo” (Vila-Matas, 2014: 37).

Si nos detenemos un momento en una de las obras dramáticas más conocidas de Tieck, la adaptación teatral de *El gato con botas* (1797), no tardaremos en advertir cómo se reúnen en esta pieza muchas de las características del romanticismo alemán a las que ya hemos hecho referencia y que Vila-Matas considerará compartidas por el arte contemporáneo. Nos basta sumergirnos en las primeras páginas del texto teatral para encontrar una parodia sobre el público ilustrado que clama contra el mal gusto y la ruptura de las reglas clásicas que propone la obra:

“TODOS: No. ¡Ahora! ¡Ahora! ¡El gusto! ¡Las reglas! ¡El arte! ¡O todo se hunde!

UN LIMPIADOR DE CANDILEJAS: ¡Pero señores! ¿He de mandar por la guardia?

LEUTNER: Hemos pagado. Formamos el público y queremos imponer nuestro buen gusto; no aceptamos farsas”

(Bopp y García Máynez, trad, 1965: 75)

Y es que, como decimos, la parodia y la ironía romántica viven en clara conjunción con el juego, pues, como advierte Safranski: “Entre los románticos había caído en suelo fértil la frase en la que Schiller afirma que sólo se es eternamente hombre cuando se juega” (Safranski, 2020:121). En este sentido, podríamos explayarnos aquí sobre el uso que de lo lúdico lleva a cabo Vila-Matas en este *Kassel invita a lo lógica*, pero preferimos detenernos en esta cuestión más adelante. Baste, de momento, con hacer referencia a los

cambios de identidad de los diferentes personajes, a las ensoñaciones del narrador y al recurso del McGuffin, del que tanto provecho consigue sacar el autor en este libro.

También nos habla Safranski (2020:182) de la complacencia romántica por la oscilación, la curva, lo oscuro, la ciudad laberíntica medieval, y algo muy relacionado con el paseo sin rumbo: la digresión, la divagación. Frente a la línea recta preferida por la Ilustración, el romanticismo se sale del camino previamente trazado y se aleja en busca de lo imprevisible. Es lo que hace Vila-Matas de manera literal cuando recorre los espacios de la Documenta sin rumbo fijo, acordándose de un libro, *Locus Solus*, que no ha necesitado llevar de equipaje, pues lo conoce de memoria: “El libro entero de Roussel siempre fue para mí, por encima de todo, una suma de paseos” (Vila-Matas, 2014:62). Y es lo que hace también cuando escribe su libro y decide apostar por una escritura que se deja llevar por la divagación, por la digresión, por los recuerdos y los vaivenes del pensamiento, cuestión de la que nos ocupamos de manera específica en otro apartado de esta tesis doctoral.

Sin duda, podríamos hablar largo y tendido sobre la idea del viaje y la idea del paseo en la literatura de Vila-Matas. Sin embargo, nos limitaremos ahora a buscar sus puntos comunes con el viaje romántico, tema central que venimos desarrollando a lo largo de estas páginas. El viaje romántico, como el de Vila-Matas, es un viaje sin meta, prefiere a un viajero sin rumbo fijo y con destino desconocido. De nuevo podemos encontrar esta idea en *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* cuando leemos que del motivo tradicional de los viajes sin fin “extraen los románticos el viaje sin llegada ni meta, el viaje sin fin... La entrega a la meta del viaje infinitamente desplazada está en consonancia con el cumplimiento del sentido demorado sin fin”. Vila-Matas viaja a Alemania y pasea sin destino por las calles de Kassel, a veces extraviándose, a veces sorprendiéndose ante encuentros fortuitos, pero siempre dejando que sea la voluntad de vagabundeo la que guíe sus pasos, como la del también citado y admirado por el autor, Robert Walser: “en lo esencial yo allí ejercía de paseante, me consideraba el paseante de Documenta” (Vila-Matas, 2020: 236). El paseo sin rumbo, sin un fin determinado, supone a su vez una reacción romántica contra una sociedad cada vez más volcada en el utilitarismo y en la producción: “Ya no es cuestión del resultado, del producto, sino del proceso mismo de trabajo, al que todo tiene que servir: el consumo, la inversión de capital, la destrucción productiva. Todo es estar ocupado” (Safranski, 2020:185).

El *leitmotiv* de la Documenta, “colapso y recuperación”, tiene mucho que ver con la concepción que tanto Nietzsche como las vanguardias y las corrientes contemporáneas poseen sobre el arte, que queda materializada en este libro a través del estado de ánimo de Vila-Matas. Colapso y recuperación. El narrador cuenta con un excelente estado de ánimo por las mañanas, que va menguando hasta que llega el atardecer, la oscuridad, momento en el que debe refugiarse en casa o en el hotel para sufrir en soledad una angustia no definida que lo atormenta. Si recurrimos a las palabras de Safranski sobre Nietzsche, cuya necesidad de lectura resulta imprescindible para el propio Vila-Matas, según relata en *Kassel no invita a la lógica*, nos encontramos con la siguiente cita: “según la concepción de Nietzsche...hay que pasar a través de un temple de ánimo trágico para poder valorar verdaderamente la alegría estética... El instante estético es un átomo de dicha de ese tipo, un átomo que equilibra toda lucha y toda penuria” (Safranski, 2020:261). Y es esto precisamente lo que consigue el narrador en Kassel. Logra, a través del arte contemporáneo, deshacerse del sufrimiento y alcanzar ese “instante estético” que emana de un arte producto de la “Idea”:

Me pregunté hasta cuándo creía que duraría en mí aquel gran impulso vital y también qué era lo que había podido sucederle a la humanidad para que resultara tan difícil darle interés literario a la alegría, a la excitación de estar vivos, a la exaltación de lo que veíamos. Cuando dejé aquella terraza, fue ya para ir al hotel. Tuve un pensamiento para *el arte en sí*, que me pareció que en definitiva se hallaba allí mismo, en el aire, suspendido en aquel momento y suspendido en la vida, en la vida que pasaba como había visto yo que pasaba la brisa cuando pasaba el arte (Vila-Matas, 2014: 298)

Estas ideas románticas y de vanguardia se oponen a la practicidad y el utilitarismo que la Ilustración o el realismo buscan en el arte. El propio Vila-Matas había marcado ya su postura sobre este asunto en su artículo para El País “Las entrevistas como invento” del 17 de diciembre de 2013, donde se muestra claramente en contra de una literatura que emplea “la realidad como espejo”.

Desde el romanticismo se ataca la razón como valor fundamental de la Ilustración y lo instrumental como elemento imprescindible para el buen funcionamiento de una sociedad utilitarista, basada cada vez más en el pragmatismo. No podemos olvidar que nos encontramos en el momento de mayor auge del empirismo y de una ciencia que trata no sólo de dar respuestas a lo hasta entonces desconocido para el hombre, sino que, sobre todo, intenta buscarle una utilidad. Esta deriva de la ciencia y la economía se traduce,

como es inevitable, en la aparición de un arte que no busca ya ser “arte en sí mismo” sino arte eficiente, práctico, valioso más allá de sus propias características artísticas.

No podemos olvidar que es en el siglo XVIII cuando se fragua la idea de un sujeto entendido como ahistórico, natural y esencial, dando así lugar al concepto de literatura tal y como en gran medida se entiende hoy día. Lo recuerda el profesor Sánchez Trigueros:

Este concepto clave nos remite a un lugar concreto: la ideología burguesa clásica, sistematizada por Kant, que es dominante en los planteamientos teóricos desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Esta ideología va a imprimir a esa noción que ha creado, y a la que ha denominado *sujeto*, un carácter ahistórico, que en el terreno de la literatura va a justificar la existencia eterna de la relación *sujeto-autor* de la obra literaria, y, por tanto, la existencia así mismo-eterna del discurso literario tal como en buena parte se entiende todavía hoy. Se explica, pues, el discurso literario, a partir de la relación especular y adialéctica *sujeto-objeto*, que se otorga a sí misma el carácter de verdad natural, descubierta, si se quiere, en un momento más o menos preciso de la historia, pero no producida por la historia social. (Sánchez-Trigueros, 2013:15)

Además, Nietzsche clama contra un historicismo que, en palabras de Safranski “se unía también con la complacencia en lo imitado, en lo inauténtico. De nueva triunfa el espíritu del “como si”. Causaba impresión aquello que se parecía a algo. Toda materia empleada quería representar más de lo que era” (Safranski, 2020:256).

No podemos olvidar que el otro libro que conserva Vila-Matas en su maleta es *Viaje a la Alcarria* (1948) de Camilo José Cela. Un libro que no deja de guardar ciertas similitudes con *Kassel no invita a la lógica*, en tanto que encontramos a su personaje protagonista relatando su viaje por los pueblos de la meseta central española. Sin embargo, sus presupuestos son antagónicos. Vila-Matas, quizá uno de los autores españoles que pueda ser considerado más “europeo”, viaja al corazón de Europa y en ese viaje, como veremos poco después, consigue encontrarse en casa. Sin embargo, la patria del protagonista de la obra de Cela es la España rural de los años cuarenta, un paisaje que lleva aparejado el analfabetismo, la incultura, el gusto por la tradición cuyo origen se ha perdido con el tiempo y que se sigue repitiendo como un ritual supersticioso. Frente a esa España, Vila-Matas apuesta por la apertura al mundo, por la indagación en los nuevos discursos artísticos, por la creación de una obra que bebe de más fuentes que de su propio reflejo especular. Al adentro de la España de *Cañas y barro*, ensimismada en su propio paisaje y en su propio paisanaje, se opone la apertura de la mirada hacia afuera. Así, el recorrido que se plantea en *Viaje a la Alcarria* posee una estructura marcada y un destino, opuesto

en este sentido a la libertad por la que se deja guiar el viaje romántico. Otra de las diferencias principales entre ambos libros, que el propio Vila-Matas se encarga de señalar en *Kassel no invita a la lógica* (2014:149) es la ausencia de teoría (explícita, añadiríamos nosotros) en su *Viaje a la Alcarria* que: “tenía la virtud de recordarme que mi estancia allí en Kassel tenía la estructura de un paseo, a lo largo del cual yo iba contemplando lo que había dispuesto el paisaje natural y también el paisanaje, sin olvidarme de estudiar la carga teórica del paisaje, esta última tan ausente, por cierto, del libro de Cela”.

Es bien conocida en el mundo literario la construcción teórica que acompaña a los libros de Vila-Matas y sobre los que se sustenta. Nosotros nos centraremos únicamente en las teorías propuestas en *Kassel no invita a la lógica*. Para profundizar más sobre este tema, especialmente sobre su trilogía metaliteraria, remitimos al lector a la tesis doctoral de Olalla Castro, titulada “Entre- lugares de la modernidad: la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial” (UGR) codirigida por los profesores Domingo Sánchez-Mesa y Manuel Ángel Vázquez Medel y merecedora del Premio extraordinario de doctorado (2014-2015) en la sección de Humanidades.

Sin embargo, no podemos dejar de apuntar aquí que, si bien esta obra de Camilo José Cela cumple de excelente contrapunto con los ideales artísticos que se proponen en *Kassel no invita a la lógica*, no nos impide esto abogar por una mejor comprensión de este realismo que fue algo más que simplemente costumbrista. En este sentido, junto con Germán Gullón, en su “El realismo en la obra de Camilo José Cela (*Viaje a la Alcarria* y *La colmena*)”, querríamos hacer hincapié sobre el carácter expresionista que acompaña al realismo costumbrista y tradicional de *Viaje a la Alcarria*. Aunque no deje de ser cierta y claramente predominante la lectura del *Viaje a la Alcarria* que hace Vila-Matas en su libro, le podemos añadir otros elementos que, aunque no desvirtúen la tesis presentada sobre el realismo, sí le añaden una mayor capacidad de comprensión. Gullón rechaza la idea de que *El viaje a la Alcarria* sea una reproducción fiel (Gullón, 1945:119). Más allá de este juicio, propone que: “la originalidad de la obra de Cela se manifiesta precisamente en lo que añade a la realidad, no en que sea un registro de semejanzas con la vida normal”. (Gullón, 1945:120). Distingue Gullón (1945: 121) entre la figura realista de trasfondo y el discurso que sobre ella elabora el narrador. Si bien Cela no cuenta, tal y como nos recuerda Vila-Matas, con un aparato teórico que se coordine con sus novelas a cada paso, sí posee una mirada sobre el paisaje y sobre los personajes: “El arte de Cela...proviene de muchas cosas, y dos de ellas resultan cruciales...: primero el modo cómo el propio

autor perspectiviza el mundo recreado, incorporando sus vivencias personales al texto, y segundo, el talento para dotar a los personajes de una conducta que refleja la desesperanza o la ilusión con que el autor concibe sus vidas”(Gullón, 1947:121)

Probablemente el propio Vila-Matas autor sea consciente de las diferencias y semejanzas que dialogan entre esos libros que mete en la maleta, *Viaje a la Alcarria* y las páginas de su *Kassel no invita a la lógica*, llenas también de reconocimiento y contradicciones.

Además, para viajar hacia Kassel debe dejar de lado Vila-Matas su Cataluña natal, justamente en el día de su fiesta nacional: “viéndome entrar furtivamente con la maleta en mi taxi, no podían evitar verme como sospechoso de un movimiento extraño, como si pensarán: ¿qué motivo puede tener este tipo que parece catalán para abandonar tan escondidamente la ciudad en un día como éste?” (Vila- Matas, 2014:45). También se hace necesario salir de una Cataluña cada vez más confusa y dividida a causa de los movimientos nacionalistas e independentistas, por una parte; y de los movimientos que intentaban reprimirlos e imponer una unicidad nacional en el territorio español, por otra; salir de una Cataluña ensimismada en sus propios conflictos políticos y culturales para llegar a Kassel, al centro del arte contemporáneo. Esta nueva mirada hacia el arte contemporáneo que construye el autor catalán en su *Kassel no invita a la lógica* queda recogida entre sus páginas:

me había prohibido a mí mismo reírme sistemáticamente como lo hacen tantos, de cierto arte de vanguardia que aspira a la originalidad. Y me lo había prohibido porque sabía que siempre resultó para los idiotas bien fácil denostar ese arte y yo no quería estar entre ese tipo de gente. Además, detestaba las voces agoreras, muy frecuentes en mi país, que hacían alarde de una supuesta lucidez y proclamaban con fatalismo cada dos por tres que en arte vivíamos en un tiempo muerto. Intuía que, detrás de esas risitas facilonas hacia ciertos intentos de arte innovador, se ocultó siempre en el fondo un resentimiento, un odio sucio a los que alguna vez tratan de jugársela buscando hacer algo nuevo o al menos diferente” (Vila-Matas,2014:46).

Vila-Matas, considerándose a sí mismo uno de los pocos autores vanguardistas españoles (con toda la herencia romántica que posee la vanguardia), rechaza tanto a los literatos que, con el desencadenante de las últimas crisis económicas, tratan de escribir novelas reivindicativas, basadas en las penurias que sufre la sociedad española del momento y movidas únicamente por la utilidad como espíritu; como a los autores que desprecian el arte contemporáneo y lo dan por acabado: “Así que sentía tener que arruinar las ilusiones

agoreras de tantos amigos instalados en el fin del arte, ese final que lamentablemente ellos confundían con el del mundo, asunto bien distinto” (Vila-Matas, 2014:198).

Pero Vila-Matas no rechaza sólo el realismo mimético y costumbrista, sino también algo contra lo que ya lucharon los románticos: “el espíritu de la geometría” que impone la Ilustración. Así lo expone Safranski: “De modo que, para los románticos, el espacio y el tiempo geometrizados se convierten en el espectro de una mala Ilustración. El amplio mundo se encoge cuando la razón, como prudencia de la vida o como explicación racional del mundo, convierte lo extraordinario en ordinario y lo imprevisible en algo calculable...”.

En Turín un Nietzsche ya afectado por la enfermedad, dicen que se abrazó llorando a un a caballo cuyo amo maltrataba. Sin embargo, según Kundera: “tal vez lo que se limitó a hacer fue pedirle al caballo disculpas por Descartes”. Nietzsche, ya sea a través de una interpretación cómica de sus actos o a través de sus tratados, prevé el malestar que va a experimentar una sociedad basada únicamente en la razón, cuyo máximo representante era Descartes. Y eso lleva precisamente a Vila-Matas a entrar en el restaurante chino donde debe llevar a cabo su performance de *writer in residence* con un cartel identificatorio en el que pedía disculpas por Descartes: “Eso pedí en el cartel que a toda velocidad escribí y dejé allí sobre mi mesa. Obviamente, era una frase rescatada de Kundera y de su interpretación de lo suponía que en Turín le había dicho Nietzsche a su caballo” (Vila-Matas, 2014: 321).

Por su parte, Italo Calvino cree encontrar en Turín esa ciudad geométrica que invita a la lógica. “En Kassel, pensé, más bien ocurría algo distinto: la ciudad invitaba a la ilógica que abría el camino a una lógica no conocida” (Vila-Matas, 2014:250).

Son varias las ocasiones en que Vila-Matas se siente dentro del libro de Raymond Roussel *Locus Solus* (1914): “Ni Raymond Roussel habría mejorado aquel clima de extrema rareza” (Vila-Matas, 2014:138) dice el personaje ante una de las instalaciones de la Documenta. La semejanza entre el libro de Roussel y el de Vila-Matas no tiene sólo que ver con la idea del paseo entre extrañas instalaciones, sino también que éstas, en ambos casos, se construyen como no miméticas, como producto de la imaginación del autor, intentando dejar de lado la posibilidad de un referente cuya existencia sea palpable en el mundo real. Vila-Matas valorará al arte contemporáneo como “arte en sí” e “hijo de la

“idea”, mientras que el lector de Raymond Roussel se deleita con las obras creadas por la imaginación de Martial Canterel.

Hacia una lógica china

Antes de partir hacia Kassel, Vila-Matas relee algunos fragmentos de varias obras de uno de sus autores predilectos, Frank Kafka. Lee “Regreso al hogar” (1923) y tiene la impresión: “de que aquella historia de 1923 había sido escrita para mí...”. El misterio del pasaje se condensa en una frase que Kafka había escrito en carta a su novia Felice en la que afirmaba que en el fondo se sentía como un chino que volvía a su hogar.

Poco después de instalarse junto al cartel en el que pedía perdón por Descartes, Vila-Matas cae en un profundo sueño, un sueño chino sobre el hogar y el caminar que le hace comprender que, en ese camino que recorre, ha encontrado su hogar, un hogar que no se guía por las rígidas reglas de la Ilustración o el realismo, que atraviesa la ilógica de Kassel y que sigue de la mano su invitación hacia una lógica desconocida. La lógica china. La lógica que hace que Kafka pueda sentirse un chino en su hogar. Durante el sueño: “en esa puerta el desconocido inscribía, ralentizando el ritmo de su mano, la poesía de un álgebra desconocida que, a través del mensaje último de lo que parecía un código secreto, terminaba por revelarme en clave cifrada, con asombrosa claridad meridiana, algo muy íntimo, no detectado por mí hasta entonces: la lógica china del lugar” (Vila-Matas, 2014: 268).

Durante su performance en el restaurante chino, antes de pedir “perdón por Descartes”, Vila-Matas fantasea con escribir en un cartel “Cuando se duerme se está más cerca de Duchamp”, recordando al pastor Benino de los belenes napolitanos. Aquí, Duchamp ocupa el lugar de Dios, llevándonos a la idea de que la lógica china es heredera de la vanguardia, de la lógica duchampiana.

La desconfianza en el lenguaje

Hemos visto ya cómo los llamados “filósofos de la sospecha” intentan deconstruir la prevalencia de la razón y el conocimiento de la verdad que necesariamente va unida a ella. Pero este desmontaje se producirá también, especialmente gracias a Nietzsche, Wittgenstein, Foucault y Derrida, con respecto al lenguaje.

Vila-Matas plantea en varias ocasiones tanto la capacidad asombrosa para que se entiendan personas que hablan lenguas diferentes, como la imposibilidad del lenguaje de nombrar algo. Cuestiones que, consideramos, van unidas.

Por una parte, nos encontramos con la anécdota que le relata el personaje John William Wilkinson antes de salir de Barcelona. Le explica que en el libro *Las islas de Arán* (1907) el poeta Sygne cuenta sus viajes a las islas de Arán, entre Gales y la costa oeste de Irlanda. Y a pesar de que no comprendía nada de las charlas vecinales que escuchaba, pues ignoraba el gaélico, estaba convencido de entenderlo todo.

De esta manera, convertido en una especie de Sygne, el personaje de Vila-Matas cree llegar a comprender las conversaciones que suceden en el restaurante chino donde lleva a cabo su performance: “Oí, por ejemplo, que un cliente alemán le decía a su esposa que su cara, por lo general descolorida y tirando a un color ahuevado, había adquirido un tono incandescente...Oí a un cocinero chino decirle a un camarero que quería olvidarse de sus circos sexuales y oí cómo esté le decía que estaba harto de su ceñidor repugnante” (Vila-Matas, 2014:126).

Como resulta evidente, estos pasajes están escritos con un claro tono humorístico que, en palabras del profesor Pozuelo Yvancos, le sirve a Vila-Matas como un efectivo mecanismo para pasar del dominio de lo verídico al dominio de lo inventado: “Otro tema concurrente con el del tono es el humor, que se comporta igualmente como un dispositivo reductor, de igualación...de las sorpresas provocadas por el súbito cambio de dominio” (Pozuelo Yvancos, 2010:154).

En un tono diferente, más artístico, el narrador también se verá expuesto a una reflexión sobre el lenguaje, ya que asistirá a la versión cantada del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein a cargo de músico finlandés Numminem.

Después de estas dos tomas de contacto con el lenguaje y la dificultad o asombrosa facilidad para su comprensión, Vila-Matas decidirá llevar a cabo una performance nocturna en la que poner en práctica las teorías sobre el lenguaje del propio Wittgenstein.

Pasa la noche entera en el parque Karsalue mientras “juega” a una cuestión “de orden filosófico, lógico, cartesiano, tal vez matemático... consistía en preguntarse si podía verificar uno lo que enunciaba” (Vila-Matas, 2014:249). Enuncia proposiciones del tipo “Sobre el rostro de la estatua con pedestal hay abejas” o “Estoy sentado en la noche sobre un tronco”. Sin embargo, el problema planteado se hace más complejo cuando entra en acción la necesidad de *verificar* esos enunciados. La última proposición que se atreve a lanzar es “Yo soy una verdad indemostrable” (pág. 251).

Vila-Matas propone “dos maneras de enfocar el asunto. Una de ellas decía que, aunque me lo propusiera, nunca sería capaz de verificar la proposición completamente, porque en el fondo la proposición misma siempre mantenía abierta una puerta trasera, una fuga incontrolable, y quedaba la posibilidad de que uno se hubiera equivocado. La otra concepción decía: “Pues si nunca puedo verificar completamente el sentido de lo que he enunciado entonces tampoco he querido decir nada con la proposición. Por tanto, ésta no significa nada en absoluto” (Vila-Matas, 2014: 249).

El llamado primer Wittgenstein o Wittgenstein del *Tractatus lógico-philosophicus*, se centra en aquello que es posible representar con el lenguaje, con lo que la proposición se considera el elemento fundamental. La proposición que se considera sensata debe ser “verificable”. De esta manera no hacemos sino verificar lo que ya conocemos. En palabras de Olalla Castro: “la consciencia lingüística, se convierte en conciencia de los límites de nuestro pensar, de nuestro hablar... de las fronteras que impone a nuestra cognición la realidad simbólica que habitamos” (Castro, 2015:485).

La realidad, pues, no se conoce a través de la razón (de ahí ese “disculpas por Descartes” que pide Vila-Matas en el restaurante chino). El pensamiento sin lenguaje no es posible. Para comprender esta cuestión se hace necesario referirnos, si bien de manera breve, al denominado como “giro lingüístico”. Junto con Olalla Castro

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 al mundo del lenguaje*; esto es, desde el momento en que comenzó a entenderse que, sin lenguaje, la comprensión e interpretación del mundo resultan imposibles. (Olalla Castro, 2014: 456).

Efectivamente, desde el momento en el que con Wittgenstein y Nietzsche (y en este caso, con Vila-Matas en su pequeña performance sobre la reflexión lingüística) entendemos que el mundo es construido a través del lenguaje todo lo dicho (con ese lenguaje) pasa a ser parte de ese mundo. Y poder decirlo todo, se convierte, a su vez, en la posibilidad de no poder decir nada, en esa desaparición de la escritura (también de la identidad) de la que tanto gusta este autor en otras de sus novelas.

CONCLUSIONES

Hemos analizado tres obras en las que confluyen, de un lado, la hibridación entre ficción y autobiografía y, de otro la presencia de, al menos, un género no ficcional: la biografía, el diario, el reportaje, el ensayo o la conferencia.

Más allá del hecho de que la mezcla de géneros sea consustancial al género de la novela desde su nacimiento, como bien podemos observar en *Don Quijote de la Mancha*, queremos llamar la atención sobre la reflexión que se produce en estas obras con relación al estatuto genérico al que pertenecen.

En las dos novelas que, como veremos más adelante, poseen en apariencia un menor carácter ficcional, *La novela luminosa* y *Kassel no invita a la lógica*, la consideración genérica se lleva a cabo de manera más explícita. Así, en *La novela luminosa* podemos leer a un Mario Levrero que duda entre estar escribiendo una novela o un diario. Por su parte, Enrique Vila-Matas efectúa toda una declaración de intenciones cuando reproduce un supuesto correo electrónico de un amigo que le aconseja “pasar de los géneros” a la hora de contar su estancia en Kassel. *Summertime*, por otra parte, cuestiona el concepto de biografía tradicional, especialmente la que busca la interpretación de la obra en la vida del autor y plantea una nueva visión de la autobiografía.

Al igual que sucede con la representación ficcional del yo, que ha acumulado en las últimas décadas una enorme cantidad de literatura teórica, nos topamos también en este caso con una reflexión en torno a la mezcla de géneros en la novela que parece no sólo acompañar, sino también alentar, su misma producción. Además, como ya anunciamos al comienzo de esta tesis doctoral, ambos fenómenos, tanto la autorrepresentación ficcional como la mezcla de ésta con un tercer género, está presente en las obras analizadas. De ahí que las reflexiones en torno al yo abundan entre sus páginas.

Las herramientas que hemos seleccionado para el examen de estas novelas nos ayudarán a intentar contestar a las preguntas de investigación que nos planteamos como punto inicial de partida. Pasaremos, pues, a examinarlas una por una.

La escritura a la vista

El empleo de la performatividad narrativa, a la que Ute Berns (2019) se refiere como la idea de la *performance* que, en este caso, se crea el lector en la mente, se halla presente en los tres libros que analizamos, aunque de manera bien diferente.

La novela luminosa aparece como la gran obra sobre la mimesis del proceso de escritura. Hemos visto cómo Levrero “jugaba” a “enseñar” sus cartas al lector, relatándole sus dificultades a la hora de escribir la novela, el hecho físico de escribir con lápiz o a ordenador, su preocupación por el aburrimiento que pueda estar causando en el lector o las modificaciones que ha ido llevando a cabo en su novela luminosa a lo largo del tiempo. La obra, crea así un efecto de verdad sobre el lector, que se encuentra con el relato de un proceso más que con el producto de ese mismo proceso. Y es que Mario Levrero, como hemos afirmado, construye su propio yo en el proceso de escritura. Un yo que intenta ser modificado, precisamente, a través de ésta. La escritura aparece como una herramienta con la posibilidad de modificar la propia conducta y que conduce necesariamente a la prolongación de un comportamiento en el tiempo: el propio hecho de escribir.

Durante la mostración de este proceso, revela también sus dudas sobre la pertenencia del texto que escribe al género diario y o al género novela. El lector puede observar cómo el diario se contagia de algunas características propias de la novela, y comienza a adquirir, por ejemplo, tramas más o menos difuminadas, como la relación amorosa del personaje con Chl; mientras que la novela se contagia de la estructura del diario y recoge la fecha de la escritura de algunos fragmentos y algunos de los acontecimientos y reflexiones que han tenido lugar en el día.

Las apelaciones al lector, como hemos visto, son abundantes y en algunas ocasiones se recogen en forma de diálogo, intensificando la elaboración por parte del lector de la *performance* mental. El texto, y este es un hecho que conecta directamente con la digresión, reflexiona una y otra vez sobre la escritura de este.

Muy diferente es el caso de *Kassel no invita a la lógica*, donde Vila-Matas hace gala de la técnica que Pozuelo Yvancos (2010) explica en su libro sobre las figuraciones del yo. El autor catalán comienza narrando lo que parece una anécdota real, o al menos verosímil. En este caso, nos encontramos con una bastante ficcionalizada a través del recurso al

mcguffin, muestra clara de la lógica no causal, de esa “lógica china “a la que nos hemos referido anteriormente, pero que el lector no deja de entrever como real: su invitación por parte del equipo curatorial de la Documenta para que participe en la feria de arte contemporáneo en Kassel. Tras el relato de la anécdota, el narrador deriva la escritura hacia un relato que se vuelve ficcional. Vila-Matas crea un efecto de realidad en el lector cuando escribe que escribe, para después sumergirlo en el mundo de la ficción o de lo no verosímil. Si bien no podemos dejar de tener en cuenta que rompe con la ilusión de naturalidad propia de la novela realista tradicional al aparecer en el libro tomando notas para escribir ese mismo libro. La intención deliberada del tomar notas sobre lo que sucede acerca su escritura a la crónica o el reportaje, mientras que las reflexiones que elabora, ya sea en relación con el arte contemporáneo o a la propia escritura, lo acercan al ensayo. También nos encontramos en este *Kassel no invita a la lógica* con la representación de una conferencia y del “número chino”, actos en los que el personaje de Vila-Matas ejerce como *performer* delante de una audiencia. Se da lugar así a la conocida *summa* de géneros de la que habla Pozuelo Yvancos (2010).

La apelación al lector no es aquí tan directa como en el caso de *La novela luminosa*, si bien éste no deja de percibir que se lo tiene en cuenta durante el proceso de escritura. El propio Vila-Matas declara que escribe para “atar al lector”, no para contar una historia, lo que aleja la obra de la intriga y la conecta de nuevo con el hecho digresivo.

En el caso de *Summertime*, novela que bascula mucho más claramente hacia el lado de la ficción, no nos encontramos con una mimesis del proceso, sino con una mimesis del producto. Hemos calificado a John M. Coetzee, de la misma manera que hace él con Daniel Defoe en su introducción a *Robinson Crusoe*, de falsificador de documentos. Y esto es lo que sucede en la última *memoir* de su trilogía autobiográfica ficcional. El autor de origen sudafricano simula la toda una serie de documentos: diarios, notas personales, y la reproducción de las entrevistas llevadas a cabo por el biógrafo Vincent para que el lector reconstruya una suerte de autobiografía. Estos papeles, pertenecientes a diferentes géneros literarios, ficcionan la configuración de una biografía que se transforma en autobiografía ficcional tras la lectura de todos ellos, tras la composición mental que el receptor se ve obligado a llevar a cabo.

Todas las obras, pues, proponen una participación más o menos activa por parte del lector, sin la cual no es posible que el acto de performatividad se produzca dentro de la experiencia del receptor.

El narrador

La primera distinción que debemos realizar en torno a la cuestión del narrador consiste en una precisión fundamental. En la novela *Summertime* nos encontramos con múltiples narradores, apareciendo Coetzee como tal únicamente en la breve sección dedicada a su diario y a sus notas personales.

El análisis de la figura del narrador nos permite ahondar en el complejo asunto de la caracterización autobiográfica o ficcional del yo que se inscribe en la obra. La ambigüedad genérica se mantiene en los tres libros analizados, si bien la tendencia hacia la autobiografía o hacia la ficción se hace más fuerte en unos casos que en otros.

Tanto en *La novela luminosa* como en *Kassel no invita a la lógica* encontramos un narrador en primera persona que nos proporciona datos verificables del autor. Para hablar de *Summertime* tendremos que apelar al relato del resto de narradores. Las novelas parecen entonces virar hacia el género autobiográfico el lector recibe esta información cuya veracidad puede comprobar por sus propios medios. En los tres casos nos encontramos con referencias a los libros escritos por los autores. *Diario de un canalla* y *El discurso vacío* para Mario Levrero, *Tierras de poniente* para Coetzee y, de forma menos explícita, referencias a la presencia de la bruma o la niebla en las novelas de Vila-Matas, que acompaña con alusiones al arte contemporáneo en su obra durante la “Conferencia sin nadie” que su personaje pronunció en Kassel. Esta técnica, como vemos, es empleada por los tres autores.

Únicamente Enrique Vila-Matas y Mario Levrero nombran su participación en algunas revistas, ya sea como inventor de chistes gráficos y crucigramas en el caso del primero, ya sea como entrevistador (o autor de revistas inventadas) en el caso del segundo. Ambos autores tratan de preservar la intimidad de alguno de los personajes, como la identidad de la exnovia del amigo de Vila-Matas, que se encuentra en Kassel, o la de Chl en el caso de Mario Levrero. De nuevo la obra más ficcional de todas, *Summertime*, adolece de este tipo de acercamiento a la autobiografía. Sin embargo, cuenta con un elemento puramente ficcional para que el lector relacione de inmediato al personaje con el autor: el fallecimiento de J.M. Coetzee en el texto lo reconoce como un autor de prestigio, ganador del premio Nobel y que algún momento de su vida residió en Sudáfrica.

Queremos detenernos en uno de los asuntos más polémicos que rodean estas novelas: la cuestión nominal. En *Kassel no invita a la lógica* el narrador-personaje principal no es nombrado en ningún momento como Enrique Vila-Matas, por más que los elementos a los que nos hemos referido hace un momento lleven necesariamente a la identificación entre autor-narrador y personaje. En *La novela luminosa* Mario Levrero pronuncia su nombre una única vez, durante el relato de un sueño, y se refiere a sí mismo como Jorge Varlotta, siendo su nombre completo, como ya hemos anotado, Jorge Mario Vartotta Levrero. Es *Summertime* la obra en la que el apellido Coetzee no para de repetirse en la boca de los narradores que entrevista el biógrafo.

La dificultad para establecer la tríada autoficcional autor-narrador-personaje, se vuelve difícil en los tres casos. Además, como ya apuntamos en la introducción, preferimos no utilizar este término, tan gastado ya que empieza a carecer de significado, ni en un sentido amplio, como propone Vincent Colonna, ni en el sentido estrecho de Doubrovsky. Además, como también aclaramos al inicio de esta investigación, entendemos junto al profesor Pozuelo Yvancos (2010) que este término es producto de un momento determinado de la literatura francesa que conecta directamente con la aparición del *nouveau roman*. En su lugar, optamos por hablar, de nuevo tal y como propone Pozuelo Yvancos (2010), de figuración del yo en el caso de Vila-Matas (nos remitimos a la sección del análisis del narrador en *Kassel no invita a la lógica* para más información) y de literatura del yo en el caso de Mario Levrero y J.M. Coetzee. Una literatura que, como veremos, se plantea desde un punto de vista más autobiográfico en la novela del escritor uruguayo y más ficcional en el caso del autor sudafricano.

La ilusión autobiográfica que pueden crear en el lector los hechos verificables sobre el autor que aparecen en las obras, se ve quebrada si atendemos al otro tipo de información que nos proporcionan estos narradores: la información que los convierte en narradores poco fiables.

El narrador de *Kassel no invita a la lógica* nos sumerge en ese mundo tan característico de Vila-Matas en el que lo real o lo verosímil se funde con lo claramente inventado a través del humor y de un tratamiento del lenguaje que no parece distinguir entre una y otra situación. Además, tenemos ese juego con el doble del autor que se convierte, primero en Autre y luego en Piniowski, en un intento por preservar la privacidad de su escritura. Junto a este hecho, el más evidente de todos, inventa dos instalaciones para la Documenta 13, *One page of Babaouo* y *The Last Season of Avant-Gards*, que atribuye a

los sospechosos autores Antonio Jobim y Sebastian Schneider, respectivamente. Estas dos obras le sirven al autor para continuar reflexionando sobre el arte contemporáneo y, tras darnos cuenta de que nunca pudieron verse en la exposición de Kassel, hacen que nos planteemos la siguiente pregunta: ¿cuál sería la repercusión en la obra del autor catalán de la ausencia de estas dos obras inventadas? Lo cierto es que son dos instalaciones que permiten continuar con la reflexión sobre el arte de vanguardia y que bien podrían haberse encontrado allí. Y esto hecho nos lleva a recordar esa idea de Vila-Matas sobre que la vida verdadera no es la que llevamos, sino la que inventamos. La posibilidad de la ficción planea así sobre todos los sucesos narrados en la novela.

Esta cita de Vila-Matas se acerca, aunque no llega a coincidir, con el planteamiento que lleva a cabo J.M. Coetzee sobre la autobiografía. En su novela, nos encontramos con varios narradores poco fiables que son concebidos así por Coetzee en tanto que relatan sus propias autobiografías, lo que para el narrador sudafricano resulta imposible. Los propios intereses de cada uno de estos narradores, tal y como hemos analizado en secciones anteriores, impiden que sus biografías puedan acceder a algún tipo de verdad. De ahí que la imagen que se nos proporciona sobre el personaje de Coetzee quede constantemente en entredicho. En las escasas páginas en las que el propio Coetzee parece ocupar la posición del narrador, también basa su escritura en lo que Uhlmann denomina “errores deliberados”. Tanto es así que basta con asomarnos a la primera página que abre el libro para darnos cuenta de que la información sobre la fecha en la que Coetzee lee una determinada información en el periódico ha sido tergiversada. Este viraje constante hacia la ficción de los acontecimientos narrados se encuentra en clara consonancia con la propuesta sobre la autobiografía que ya apuntábamos para invalidar el discurso de los narradores poco fiables. Desde el momento en el que los propios intereses impiden alcanzar la verdad sobre el yo, es la ficción el único terreno que nos proporciona una distancia suficiente sobre nosotros mismos (una distancia propia de la *autrebiography* que se manifiesta en sus libros de *memoirs* anteriores, *Boyhood* y *Youth* a través del empleo de la tercera persona) como para alcanzar esta supuesta verdad interior del sujeto. Y qué mejor “error deliberado”, qué mejor apuesta ficcional por la distancia del yo, que considerarse muerto en la propia obra.

En el caso de Mario Levrero tenemos que hablar de un narrador más cercano a la “verdad” de los acontecimientos. La fórmula del diario simula una veracidad difícil de contradecir. Sin embargo, es el propio Levrero el que advierte a sus lectores sobre la ausencia de

espontaneidad que se le presupone al género del diario: los textos son revisados y manipulados, no sólo por él, sino también por algunas personas de su entorno. Queda quebrada así la confianza plena en la veracidad de lo narrado.

Los tres narradores, como vemos, crean un espejismo de “verdad” que en antes o después, ellos mismos acaban por desvanecer a lo largo del texto.

Estos narradores, poco fiables, que se debaten en su mayor o menor pertenencia al estatuto de ficción o de realidad, proponen una representación de lo real que se aleja del realismo de las novelas tradicionales, especialmente del realismo y naturalismo que propone la novela decimonónica. La desconfianza en un lenguaje que ya no basta para trasladar la experiencia de lo real al texto, especial mente en los casos de Mario Levrero y Enrique Vila-Matas, se une a una percepción de la realidad que ya no puede entenderse como única. Hemos observado cómo el narrador de *Kassel no invita a la lógica* se alejaba de la concepción del sujeto cognoscente teorizado por Descartes que podía acceder a la verdad y cómo Mario Levrero, a partir de los presupuestos de Freud, se concebía como poseedor de un inconsciente y acababa con la posibilidad de entenderse como un sujeto unitario. El mundo comienza a descomponerse, se vuelve múltiple, tal y como observa el personaje de Pinowski, uno de los alter ego de Vila-Matas en *Kassel no invita a la lógica*, y de este hecho se deriva la necesidad, en las tres obras, de contar lo real de una manera diferente, muy ligada a la subjetividad del sujeto.

Para Vila-Matas, que clama de manera explícita en su obra contra el realismo (recordemos sus comentarios sobre *El viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela), la lógica de la Ilustración deja de tener sentido. Sugiere así la existencia de esa “lógica china”, la lógica propia del arte contemporáneo, como forma de entender y de representar la realidad.

Como hemos examinado, Mario Levrero comulga con las ideas de una suerte de teoría parapsicológica que bebe del psicoanálisis, siendo él mismo autor de un *Manual de parapsicología*. Lo real aparece así en su obra bajo las consignas subjetivas de la percepción del inconsciente, que puede llevar al sujeto a vivir esas experiencias luminosas que más tarde, el autor uruguayo, tratará de plasmar en su novela.

En el caso de *Summertime* se propone al lector un alejamiento de los narradores poco fiables, que ofrecen una imagen distorsionada de Coetzee y se propone una idea de lo real que no se basa en la verdad de los hechos factuales, sino precisamente en el alejamiento

de estos a través de la ficción como único modo para alcanzar la verdad interior que posee el sujeto.

La digresión

La digresión se revela como una de las principales herramientas para el “efecto de realidad” al que se refiere Grochmann (2012). Desde el momento en el que una de las obras cuenta con un mayor peso digresivo, parece cargar con un menor componente ficcional. Se da lugar así a una novela que se representa como “menos novela”, más cercana a los géneros pertenecientes al pacto referencial.

Sin duda, dentro de la tríada de obras de nuestro corpus, el libro que posee un carácter más digresivo es *La novela luminosa* de Mario Levrero. Nos encontramos una obra construida sobre una supuesta acumulación de lo real, tanto en la parte dedicada al “Diario de la beca”, donde esta acumulación llega a adquirir grandes dimensiones, como en la parte titulada *La novela luminosa*. El acopio de pequeños sucesos en el primer caso y el intento de crear un contexto adecuado para las experiencias luminosas en el segundo hace que la capacidad argumental se desvanezca. En muchas ocasiones, la escritura por la escritura se convierte en el único motivo para continuar con la composición de la obra.

En *Kassel no invita a la lógica* el elemento digresivo aparece como uno de los dispositivos necesarios para que se produzca la mezcla genérica. El yo “ficticio” conecta con el yo de los otros géneros, principalmente, el reportaje y el ensayo, en una suerte de fusión total donde se hace indistinguible el uno del otro. El yo del reportaje se relaciona directamente con la visita a la exposición de arte contemporáneo y la información que se ofrece al lector sobre ella, resultando aquí fundamental el alineamiento por parte de Vila-Matas con la postura oficial de la Documenta y siendo éste el lugar donde se le da voz al equipo curatorial. El yo reflexivo enlaza con el ensayo, con la expresión del pensamiento por parte del personaje sobre el arte contemporáneo, labor que intenta llevar a cabo la habitación de hotel, calificada como “cabaña de pensar”, pero que se extiende, en última instancia, a todo el libro.

De nuevo *Summertime* aparece como la novela menos digresiva y más ficcional. Los momentos digresivos en esta obra se sitúan especialmente en relación con el relato de unos personajes ficticios o claramente ficcionalizados que, en el proceso de elaborar su propia autobiografía, intentan producir, incitados por Vincent, la biografía de Coetzee. El hecho de que ficción y digresión vayan de la mano se revela como un elemento clave a la hora de llevar a la práctica de la escritura la idea sobre autobiografía y verdad que plantea el escritor sudafricano en otros de sus textos. Desde el momento en el que la propia autobiografía y la manifestación de la verdad interior del sujeto sólo son posibles a través de la ficción, es necesario, por una parte, configurar a los personajes que recrean su autobiografía basándose en supuestos hechos reales como relatores poco fiables y, por otra, emplear sus discursos ficcionales como medios para alcanzar la propia autobiografía. La autobiografía ficcional aparece, pues, como la opción más coherente con los presupuestos de J.M. Coetzee.

La intertextualidad

Los elementos intertextuales con los que dialogan las tres obras analizadas tienden a reforzar uno de los géneros literarios principales que las componen.

Quizá el dispositivo intertextual más complejo se encuentre en *Kassel no invita a la lógica*, donde el personaje de Vila-Matas lleva a cabo una suerte de “puesta en escena” o *performance* de las reflexiones de los autores que son traídos a colación en el libro. De esta manera, Kafka no sólo se relaciona con la “lógica china” de Kassel, sino también con la digresión que podemos observar en la propia escritura de la obra. Borges aparece en la idea del doble mediante la cual Vila-Matas simula convertirse primero en Autre y luego en Piniowski en el restaurante chino. Safranski entronca con la postura romántica del juego, con el viaje sin destino de los interminables paseos de Vila-Matas en Kassel, con el rechazo del personaje a la razón cartesiana y al realismo y los presupuestos ilustrados. El pensamiento de Wittgenstein da lugar a la pequeña *performance* en el parque Karlsaue, donde se produce el cuestionamiento sobre los límites del lenguaje. En este sentido, la intertextualidad potencia el tono ensayístico de la obra.

El elemento intertextual en *La novela luminosa* se configura en torno a dos direcciones. El recuerdo en cuanto a la estructura que planea sobre la obra se dirige hacia el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, mientras que las alusiones a Santa Teresa de Jesús conectan el libro de las *Moradas* con las experiencias luminosas que Levrero intenta plasmar en su novela. La abundancia de principios y las digresiones constantes que leemos en la obra de Macedonio Fernández enlazan con la ausencia de argumento en el libro del escritor uruguayo, llevando el ideal de novela de Macedonio Fernández, la “novela buena”, hacia el texto de Levrero que, por acumulación de digresiones y ausencia de argumento, se constituye como una obra en la que se difumina la idea de novela.

Por otra parte, la unión entre el alma de Santa Teresa de Jesús y la divinidad recuerdan al relato de las experiencias luminosas. La sensación de yo expandido, la comunión con una suerte de Todo o la imposibilidad de que el hecho mítico o luminoso se produzca a voluntad, ligan la mística a la parapsicología y generan la posibilidad de un recuerdo, convertido en relato, que contar; en el caso de Mario Levrero, que novelar.

En el caso de *Summertime*, encontramos elementos intertextuales que provienen del campo de una literatura ficcional, frente a la literatura de corte más ensayístico de la que es heredera el libro de Vila-Matas. La obra de J.M. Coetzee no puede entenderse sin la figura del narrador poco fiable, elemento clave también de *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Nabokov. Ambas obras utilizan este recurso para cuestionar la posibilidad de construir una biografía sobre un autor literario y ponen en duda la veracidad de los hechos narrados en uno y otro caso. *Summertime* potencia así su cualidad ficcional y refuerza la conexión entre biografía y ficción.

BIBLIOGRAFÍA

Abuín, González, Anxo (2011), “Poetry and Autofiction in the Performative ‘Field of Action’. Angélica Liddell’s Theater of Passion,” en Cornelia Gräbner y Arturo Casas (eds), *Performing Poetry. Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. Amsterdam, Rodopi, pp. 151-172.

Álamo Felices, Francisco (2011), *Los subgéneros novelescos. (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería, Editorial Universidad de Almería.

Alberca, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Altarriba, Antonio (1983), “Orígenes y funcionamiento de los procedimientos espaciales en la literatura francesa contemporánea. Surrealismo y “Nouveau roman” como pretexto” en *Cuadernos de investigación filológica*, n9, pp.235-249 Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=68951> (última consulta mayo 2020).

Andrés -Suárez, Irene (ed) (1998) *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Editorial Verbum.

Anthong, Uhlmann, “J.M. Coetzee and the Uses of Anachronism in *Summertime*” en *Textual Practice*, 26(4), pp. 747-761.

Antón-Pacheco, Luisa (2013), “Las memorias ficcionalizadas de J.M. Coetzee: *Boyhood, Youth y Summertime*” en *EPOS XXIX*, pp. 337-356.

Attwell, David (1992), *Doubling the Point. Essays and Interviews*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press.

(2015), *J.M. Coetzee and the Life of Writing*, New York, Penguin Books.

Arfuch, Leonor (1995), *La entrevista, una invención dialógica*, Barcelona, Paidós.

Aullón del Haro, Pedro, (2019) *Teoría del ensayo y de los géneros ensayísticos*, Madrid, Ediciones Complutense.

Bal, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.

Bajtín, Mijaíl (1982), *Estética de la creación verbal*, Traducción de Tatiana Buvnova, Madrid, Siglo XXI editores.

— (1989) *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S, Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.

(2011). *Las fronteras del discurso. El problema de los géneros discursivos. El hablante en la novela*. Traducción de Luisa Borovsky, Buenos Aires, Las cuarenta.

Barrios Casares, Manuel (2014), “Abrazando al caballo. Aspectos de la relación entre Nietzsche, el nihilismo y las vanguardias” en *Estudios Nietzsche Vol. XIV Nietzsche y las vanguardias*, Madrid, Editorial Trotto, n.14, pp.11-32.

Barthes, Roland (1972), *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.

— (1973), *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI.

— (1986), *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Ediciones Paidós.

— (1989), *El placer del texto*, México, Siglo XXI.

— (1997), *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.

— (2001), *S/Z*, México, Siglo XXI.

— (2002), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

Bautiste Villanueva, Purificación (2015). [La disolución de lo arquitectónico : recorridos por la dOCUMENTA \(13\)](https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40147). Tesis (Doctoral), [E.T.S. Arquitectura \(UPM\)](https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40147). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40147>

Bayard, Pierre (1988), “Proust et la digression”. Paris. Les Éditions de Minuit.

Beltrán, Luis (2011), “Novela y diario” en *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Luisa Paz Rodríguez Suárez y David Pérez

Chico (eds), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” Diputación de Zaragoza, pp.1-26.

Benton, Michael (2015), *Towards a Poetic of Literary Biography*, London, Palgrave Mcmillan.

Bernadet, Arnaud, (2001) “L’Historicité de l’auteur” en *Une histoire de la “fonction-auteur” est-elle possible?* Actes du colloque organisé par le Centre de recherche Littérature et Discours du Savoir, 11-13 mai, 2000, Fontenay-Saint-Cloud, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, pp. 13-31.

Berns, Ute: "Performativity". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/performativity> [view date:12 Feb 2019]

Bladel, J. (2018), “Autobiography or Autobiography? Master’s thesis: a study of autobiographical elements in J.M. Coetzee’s *Boyhood, Youth, Summertime* and *Elizabeth Costello*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Utrecht.

Blachot, Maurice (1969) *El libro que vendrá*. Caracas Monte Ávila Editores.

Borg Oviedo, Matías (2012) “Vida sin obra: escritura inoperante en *El discurso vacío* de Mario Levrero”. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Disponible en <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso> ISSN 2250-5741 .

(última consulta: enero 2022).

Brown, Ulrich (1997), “Intertextuality” en *International Postmodernism: Theory and practice*, Hans Bertens y Douwe Fokkema (ed), Ámsterdam, John Benjamin Publishing Company, pp. 244-256.

Buch-Jepsen, Niels (2001), “Le nom propre et le propre auteur” en *Une histoire de la “fonction-auteur” est-elle possible?* Actes du colloque organisé par le Centre de recherche Littérature et Discours du Savoir, 11-13 mai, 2000, Fontenay-Saint-Cloud, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, pp. 49-64.

Bruss, W. Elizabeth (1976), *Autobiographical Acts. The Changing situation of a literary Genre*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Caballé, Anna (1995), *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul.

Calvino, Italo (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela.

Calinescu, Matei (1997), “Rewriting” *International Postmodernism: Theory and practice*, Hans Bertens y Douwe Fokkema (ed), Ámsterdam, John Benjamin Publishing Company, pp. 243-248.

Canetti, Elías (2019) *El otro proceso. Las Cartas de Kafka a Felice*. Traducción de Carlos Fortea, Nordicalbooks, ebook.

Cantavella, Juan (1996), *Manual de la entrevista periodística*, Barcelona, Ariel.

Camarero, Jesús (2008), *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.

Casas, Ana (2010), “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias” en *La obsesión del yo. El auto@ficción en la literatura española y latinoamericana*, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds), Madrid, Iberoamericana.

— (2012), “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual” en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas (ed), Madrid, Arco Libros, pp. 9-43.

— (2014) “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales” en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed), Madrid, Iberoamericana.

— (2015), “Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcional” en *Tropelias*, n24 Disponible en:

<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1152>

(última consulta mayo 2020).

— (2017) “La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica” en *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Ana Casas (ed.), Madrid, Iberoamericana, pp. 39-58.

— (2018), “De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción” en *Revista de Literatura*, vol. LXXX, n. 159, pp. 67-87 Disponible en <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/440> (Última consulta mayo 2020).

Catelli, Nora (2007), *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Castany Prado, Bernard. (2009) Jan 17. “La filosofía nietzscheana y la lógica cultural del capitalismo tardío en. *Tonos Digital* [Online] 18:0. Disponible: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/343/242>

Castro Hernández, Olalla (2014), *Entre-lugares de la Modernidad: la “trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*, Universidad de Granada.

Chambers, Ross (1999), *Loiterature*, Nebraska, University of Nebraska Press.

Cardoen, Sam (2014), “The Grounds of Cynical Self-Doubt: J.M. Coetzee’s *Boyhood*, *Youth* and *Summertime*”, en *Journal of Literary Studies*, 30(1), pp. 94-112.

Casey, Affleck (2010), *I am still here*, Magnolia Pictures/They Are Going to Kill Us.

Castilla Cerezo, Antonio (2014), “La supresión del sentido lógico en el arte. De Chirico, lector de Nietzsche” en *Estudios Nietzsche*, n14, pp. 33-45.

C.K Louis, Becky Dave y Breard M. Blair (2010) *Louie*, 3 Arts Entertainment, Bluebush Productions, FX Productions, Pig Newton.

Chejfec, Sergio (2013), “Lápices y angustias” en *La máquina de pensar en Mario. Ensayo sobre la obra de Mario Levrero*. Ezequiel de Rosso (ed), Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 201-222.

Chillón, Albert (2014), *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Valencia, Universidad de Valencia.

Colonna, Vincent (1989), *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, Tesis doctoral de L'E.H.E.S.S. dirigida por Gérard Genette.

- (2004) *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- (2012) “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción) en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas (ed), Madrid, Arco Libros, pp. 85-122 Traducción de Ana Casas.
- Coetzee, J.M. (2010), *Mecanismos internos*, Barcelona, Debolsillo.
- Crusat, Cristian (2015), *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Couturier, Maurice (1995), *La Figure de l’auteur*, París, Seuil.
- Cuartas Restrepo, Juan Manuel (1993), “Jean-Jacques Rousseau y Friedrich Nietzsche, autobiografías comentadas” en *Thesaurus*, tomo LIV, n, 3, pp. 882-908.
- Cruz, de la Teresa (2016), *Las moradas o el castillo interior*, Editorial Santa Teresa.
- Darrieussecq, Marie, (2012). “La autoficción, un género poco serio” en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas (ed), Madrid, Arco Libros, pp. 65-82. Traducción de Enric Sullà.
- Derrida, Jacques (1975), *La diseminación*, Madrid, Fudametos.
- (1988), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, McDonald, C (ed), New York, University of Nebraska Press.
- Defoe, Daniel (1720), *The Life and Strange Suprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: who lived eight and twenty years, all alone in an un-inhabited island on the coast of America ... Written by himself*. London, Editorial: Anonymous - believed to be Daniel Defoe.
- Dessons, Gérard (2006). *Émile Benveniste, l’invention du discours*, Francia, Éditions In Press.
- Dosse, François (2007), *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. México, Universidad Iberoamericana.

- Díaz, José-Luis, (2016) “Muertes y renacimiento del autor” en *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras francés (eds), Madrid, Arco Libros, pp. 55-78.
- Díaz, José Pedro (2013), “Del inextinguible romanciticismo. La imaginación de Mario Levrero”, en *La máquina de pensar en Mario. Ensayo sobre la obra de Mario Levrero*. Ezequiel de Rosso (ed), Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 21-26.
- Didier Béatrice, (2002) *Le journal intime*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Dosse, François (2007) *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia, Universitat de València. Traducción de Josep Aguado y Concha Miñana.
- Dunham, Lena; Apatow, Judd; Konner, Jennifer, Landress, Ilene S. (2012), *Girls*, Minnesota Logging Company.
- Duff, David (2000), *Modern Genre Theory*, Pearson Education Limited, UK.
- Dobrovsky, Serge, Lecarme Jacques y Lejeune Philippe (1994) (eds) “Autoficción et Cia”, *Ritm*, n6.
- Dobrovsky, S. (1980). Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. *L'Esprit Créateur*, 20(3), 87–97. <http://www.jstor.org/stable/26283821> (última consulta: mayo 2022)
- Dovifat, Émile (1964) *Periodismo*, México, Editorial Unión.
- Jean-François Chiantaretto (ed), París, L'Harmattan, pp. 263-282.
- (2012), “Autobiografía/verdad/psicoanálisis” en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas (ed), Madrid, Arco Libros, pp. 45-64 Traducción de David Roas.
- Eakin, Paul John (1985), *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, Princeton University Press.
- Eco, Umberto (1990), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- (1999), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- Fernández, Macedonio (2018). *Museo de la Novela de la Eterna*. Fernando Rodríguez Lafuente (ed), Madrid, Cátedra.

Ferreira da Silva, Nivana (2015), “Rastros de otobiografía nas escrituras de eu” en Revista lada, vol. 4, n1, pp.161-174 Disponible en:

<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol4n1/11.%20Nivana%20Ferreira%20da%20Silva%20-%20Rastros%20de%20otobiografia%20nas%20escrituras%20do%20eu.pdf>

(última consulta mayo de 2020).

Field, Trever (1989), *Form and Function in the Diary Novel*, Washintong D.C. Rowman & Littlefield.

Foucault, Michel (1963), *Qu'est-ce que 'un auteur?* En Bulletin de la Societé française de Philosophie, n3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104.

— (2016). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Traducción de Mercedes Allendesalazar, Barcelona, Espasa Libros.

Fuente de la Texeidó, Ana María (2014), “Nietzsche en las vanguardias”, *Claridades. Revista de filosofía*, n6, pp. 114-129.

Fuentes, Pablo (2013), “Levrero: el relato asimétrico” en *La máquina de pensar en Mario. Ensayo sobre la obra de Mario Levrero*. Ezequiel de Rosso (ed), Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 27-38.

Gandolfo Elvio E. (2016) “El último libro de Mario Levrero. Descripción de un combate” en *Bazar americano*, mayo-junio 2016, AÑO XI, Núm. 65 Disponible en <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=138&pdf=si> Consultado en junio de 2016.

Gandolfo, Elvio E. (2013) *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*, Buenos Aires, Mansalva.

García, Mariano (2015) “Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero”. Pasavento. *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. III. n 1 (invierno 2015) pp.137-153.

Garrido Gallardo (2004), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.

Gascueña Gahete, Javier (2010) “África postergada: fragmentación y otredad en Coetzee” en *La escritura de lo inhóspito. Ensayos sobre la narrativa de J.M. Coetzee*, María Jesús López Sánchez-Vizcaíno (ed), pp.23-41.

Gasparini, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographie et autofiction*, París, Seuil.

— (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, París, Seuil.

— (2016), *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Genette, Gérard (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

— (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.

Giovannini, Alessandra, “El secreto de la “pareja eléctrica” o la ambigua relación entre el arte y la realidad” en *Enrique Vila-Matas*, Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds), Madrid, Arco Libros y Suiza, Universidad de Neuchâtel, pp. 77-84.

Grande Rosales, María de los Ángeles (2017), “Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción”, en *Escritura y teoría en la actualidad: actas del II Congreso Internacional de ASETEL*, Madrid, 29-30 de enero de 2015 / coord. por Luis Albuquerque García, Roberto Álvarez Escudero, José Luis García Barrientos, págs. 53-65.

Grell, Isabelle (2014), *L'autofiction*, París, Armand Colin.

Grohmann, Alexis (2011) “Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero). RILCE Revista de Filología Hispánica Amsterdam/ Nueva York: Rodopi, Vol. 30, n2.

Gómez, Iván (2017), “Espejos audiovisuales. Autofiguraciones del yo en el cine contemporáneo” en *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Ana Casas (ed). Madrid, Iberoamericana, pp13-38.

Gómez Baceiredo, Beatriz y Pérez Aguirre, José Antonio (2009), “La crisis de la narrativa clásica y el storytelling. Peligros del periodismo literario” en *Actas I Congreso*

Internacional Latina de Comunicación Social, La Laguna, Tenerife, José Manuel de Pablos Coello (coord.), Universidad de Tenerife, pp. 1-23. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4291939> (última consulta mayo 2020).

Gómez-Moriana, Antonio (1984) “La subversión del discurso ritual. Una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*” en *Co-textes*. Université Paul-Valéry, Montpellier III. N.8, 1984, págs.21-47.

— (1997-1998) “Triple dimensionalidad del cronotopo bajtiniano: diacronía, diatopía, diastratía”, en *Acta poética 18/19*, págs. 153-188, 1997-1998.

Gómez Trueba, Teresa, (2007) “El nuevo género de las novelas anti-género”, en *Letras Hispánicas*, Vol. 1, Issue 1, primavera, pp.16-24.

— (2009) “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y novela contemporánea”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, n 754, pp. 2-5.

Gómez Trueba, Teresa y Carmen Morán Rodríguez (2017) *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón, Trea.

Gordon, Daphne (2015), *Walking with Walser*, Toronto, Wordsmithy.

Grohmann, Alexis (2001), *Literatura y errabundia: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero*, Ámsterdam-Nueva York, Editorial Brill.

Guillén, Claudio (2003), La plurinovela, *Arbor* CCXXVI, n. 693, pp. 1-16.

Gullón, Germán (1997), “El realismo en la obra de Camilo José Cela” en *El Extramundi y papeles de Iría Flavia*, n9, pp. 117-138.

Gusdorf, Georges (1948), *La découverte de soi*, París, Pr. Univ. De France.

Guy, Debord. (2000). *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Gallimard.

Hamburger, Käte (1995) *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor. Traducción de José Luis Arántegui.

Head, Dominc, (2006), “A Belief in Frogs: J.M. Coetzee’s Enduring Faith in Fiction” en *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Jane Poyner (ed), Ohio, Ohio University Press, pp.100-117.

— (2009), *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hernández Peñaloza, Amor (2011), “Breviario sobre la teoría de los géneros literarios”, *Revista Luthor*, vol.1, n4, pp. 31-38.

Herrera, Bernal (1998), “Nietzsche, el esteticismo y las vanguardias”, *Filología y Lingüística*, XXIV (2), pp. 7-15.

Herrera Zamudio, Luz Helena (2007), “La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna”, Universidad Autónoma de Madrid.

Hierro, Manuel (1999) “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo” *Mediateka*, n.7, pp103-127.

Hofmannsthan, Hugo von (2008) *Carta de Lord Chandos seguida de La herrumbre de los signos de Claudio Magris*, Madrid, Alianza Editorial. Traducción de Antón Dieterich y Pilar Estelrich Arce.

Hubier, Sébastien, (2005) *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París, Armand Colin.

Ibáñez Ibáñez, María de las Nieves (2014), “El híbrido narrativo en la novela de Antonio Muñoz Molina”, Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.

Inzaurrealde, Gabriel (2012) “Apuntes sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII. Núm. 241, octubre-diciembre.

Iser, Wolfgang (1987), *El proceso de lectura*, Madrid, Taurus.

Jurado Bonilla, Mario (2010), “Foe. La herencia de Robinson” en *La escritura de lo inhóspito. Ensayos sobre la narrativa de J.M. Coetzee*, María Jesús López Sánchez-Vizcaíno (ed), pp.79-100.

Juste Mompel, Felicidad (2018), *Ficciones para una teoría de la novela. La poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral, Universitat Uberta.

Kafka, Franz (2005) *Obras completas*, Madrid, Cátedra.

Kaiser Moro, A. (2018). El cine o la vida: Narraciones del yo en " Mapa" (Siminiani, 2012). *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 23(44). <https://doi.org/10.1387/zer.19109> (Última consulta: mayo 2022).

Kaufmann, Vicent (2012) “Autofiction et spectacle” en *L'autofiction: variations génériques et discursives*, Zufferey Joël (ed), Louvaine-la Neuve, Academia.

Kristeva, Julia (1968), “Le texte clos” en *Langages. Linguistique et littérature*, n 12, 3er année, pp. 103-125.

— (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducción de Desiderio Navarro, La Habana, Unión de escritores y artistas de Cuba Casa de las Américas Embajada de Francia en Cuba.

Laddaga, Reinaldo (2010), *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editorial.

— (2013), “Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero en *La máquina de pensar en Mario. Ensayo sobre la obra de Mario Levrero*. Ezequiel de Rosso (ed), Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 223-236.

Lara Rallo, Carmen (2007), *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*. Málaga, Analecta Malacitana Universidad de Málaga.

Lavocat, François (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, París, Seuil.

Lecarme, Jacques (1994), “Autofiction, un mauvais genre?”, en *Autofictions et Cie*, n6, Ritm, pp. 227-249.

Lecarme, Jacques y Lecarme-Tabone, Éliane (1997), *L'autobiographie*, París, Armand Colin.

Legaspi Vanesa y Álvarez Mónica (2014) *Operación Palace*, La Sexta.

- Lejeune, Philippe, (1971) *L'autobiographie en France*, París, Armand Colin.
- (1975) *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- (1980) *Je est une autre. L'autobiographie*, de la littérature aux médias, París, Seuil.
- (1986) *Moi aussi*, París, Seuil.
- (2005) *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, París, Seuil.
- Llovet Jordi, Caner Rober, Catelli Nora, Marí Antonio y Viñas, David (2005) *Teoría literaria y Literatura comparada*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Lodge, David (2004), *Author, Author*, Barcelona, Anagrama.
- López, María Jesús (2013), “J.M. Coetzee's "Summertime": Mistranslation, Linguistic Unhousedness, and the Extraterritorial Literary Community / "Summertime", de J.M. Coetzee: La mala traducción, el desarraigo lingüístico y la comunidad literaria extraterritorial” en *Atlantis*, vol. 35, n1, pp. 51-67.
- Loueiro, Ángel G. (1991), “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Anthropos*. Boletín de información y argumentación, n. 29 pp. 2-9.
- Luque García, Ander (2007) *Diálogo con el lector y “promesa de obra” como obra literaria: La inversión emisor-receptor a partir de la novelística de Macedonio Fernández*. Tesis doctoral. Disponible en <http://hdl.handle.net/2445/118936>.
- Macaskill, Briall (2013), “Authority, the Newspaper, and Other Media, including J.M. Coetzee's *Summertime*” en *Narrative*, vol. 21, pp. 19-45.
- Madelénat, Daniel (1984) *La biographie*. París, Presses Universitaires de France.
- Magris, Claudio (2012), *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Traducción de Pilar Estelrich i Arce, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- Magris, Claudio. (2004). *Lejos de dónde: Joseph Roth y la traición hebráico-oriental*. EUNSA. <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/47419>.

Mamour, Papa (2015), “Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007) mestizaje genérico e intertextualidad”, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid.

Maingueneau, Dominique, “El ethos: un articulador” en *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras francés (eds), Madrid, Arco Libros, pp. 131-153.

Marín, Carlos (2002), *Manual de periodismo*, México, Grijalbo.

Martín Salván, Paula (2010), “En medio de ninguna parte: J.M. Coetzee como autor postmodernista” en *La escritura de lo inhóspito. Ensayos sobre la narrativa de J.M. Coetzee*, María Jesús López Sánchez-Vizcaíno (ed), pp.131-162.

Martínez Albertos, José Luis *Curso general de redacción periodística. Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*, Madrid, Paraninfo.

Martínez, Luciana (2013) “Mario Levrero, la ciencia y la literatura” en *La máquina de pensar en Mario* (2013), Ezequiel de Rosso (ed.). Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Martínez Sánchez, Rocío (2016) “Posturas del narrador en los diarios ficcionales de Mario Levrero”. *Tonos Digital Revista de estudios filológicos*. Núm. 31, junio 2016, Disponible en línea: http://www.um.es/tonosdigital/znum31/secciones/perfiles-1-perfil_levrero.html

Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

McDonald, Peter D. (2006), “The writer, the Critic, and the Censor: J.M. Coetzee and the Question of Literature” en *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Jane Poyner (ed), Ohio, Ohio University Press, pp.42-62.

Man de, Paul. (1973), *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London, Yale University Press.

— (1991) “La autobiografía como desfiguración” en *Suplemento Anthropos*, n29. Traducción de Ángel G. Loureiro.

Meizoz, Jérôme, (2011), *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Ginebra, Slatkine Érudition.

— (2016) “¿Qué entendemos por postura?” en *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras francés (eds), Madrid, Arco Libros, pp. 187-204.

Mesa Gancedo, Daniel (2014) “Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea” en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed), Madrid, Iberoamericana.

Molinié, Georges y Alain Viala (1993), *Approches de la réception: Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, París, Presses Universitaires de France.

Montaldo, Graciela (2014) “La culpa de escribir” *Cuadernos de literatura* Vol. XVIII, n. 35, enero-junio 2014 pp. 137-187 ISSN: 0122-8102

Mora Do Campo, M. d. (2002). Primeros coqueteos entre reportaje y novela: Daniel Defoe, Edgar Allan Poe y Fiodor Dostoievski. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 8, 221-230. Disponible en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0202110221A>

Müller, Angela (2016), *Autre-Biography; Poetics of Self in J. M. Coetzee's Fictionalized Memoirs*, Berlín, Editorial Peter Lang.

Navarro Reyes, Jesús (2002), “El yo a ensayo. Autoconsciencia e identidad en Michel Montaigne”, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.

Nabokov, Vladimir (1988), *The Real life of Sebastian Knight*, London, Penguin Books

Justin Neuman, (2011). “Unexpected cosmopolitans: media and diaspora in J.M. Coetzee’s *Summertime*” Review of *Summertime: Scenes from Provincial Life III*, by J. M. Coetzee. *Criticism*, 53(1), 127–136. <http://www.jstor.org/stable/23131558>.

Núñez Fernández Matías, (2010) "Literatura autoficcional en Mario Levrero y Sofi Richero". *III Jornadas de Investigación y II de Extensión de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, UdelaR, Montevideo, Uruguay, 22, 23 y 24 de noviembre de 2010.

— (2013), “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero. La escritura como performance”, ponencia presentada en el I Coloquio de Literatura y Margen: Mario Levrero, organizado por la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en conjunto con el Proyecto UBACYT “Literatura y formas de vida” de la Universidad de Buenos Aires. Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 28 de octubre de 2013. Disponible en: https://www.academia.edu/6435782/Autoficci%C3%B3n_e_intertextualidad_en_Mario_Levrero_o_La_escritura_como_performance (última consulta mayo 2020)

— (2015), “Errante en las moradas interiores. Autoficción y performance en la obra de Mario Levrero”, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.

Olmo del Ibáñez, María Teresa (2015), *Teoría de la biografía*, Madrid, Dykinson.

Olney, James (1994), *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Book son Demand, Princeton University Press.

Olivares, Javier y Yubero, Alicia (2015), *El Ministerio del Tiempo*, Onza Partners, Cliffhanger, Globomedia y TVE.

Olivier, María Paz (2016) *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Leiden, Brill Rodopi.

Olivera, Jorge (2010) “Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a biografía” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, vol. 39, pp. 331-347.

Oñoro Otero, Cristina (2016), “The writer is present. Kassel no invita a la lógica, de Enrique Vila-Matas, como proyecto artístico intermedial” pp. 159178 en Cordone, Gabriela y Béguelin-Argimón, Victoria (eds) (2016) *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor.

Ouellette-Michalska, Madeleine (2007), *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur

Panesi, Jorge (1996), “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso” en *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias

de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, n1, pp.65-78 Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2453/pr.2453.pdf

(última consulta mayo de 2020).

Parish, Amy Louse (2017), “*Strange Intimacies: Autre-biography, Failure and the Body in J.M. Coetzee and Paul Auster*”, Tesis doctoral, UNSW Sidney.

Pasetti, María Pía, (2012) "El espacio paratextual como frontera en *La novela luminosa* de Mario Levrero." *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 8 de mayo de 2012, La Plata. En Memoria Académica. ISSN:2250-5741 Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2480/ev.2480.pdf

(última consulta mayo 2021).

Peñalva, Joaquín Juan (2004), “De cómo el roman fusion llegó a serlo: prehistoria de una nueva fórmula narrativa”, *Anales de Literatura Española*, n17, pp. 89-106.

Pérez Fontdevila, Aina y Torras francés, Meri (2016) “Hacia una biografía del concepto de autor” en *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras francés (eds), Madrid, Arco Libros, pp.11-53.

Picard, Rudolf (2006), “El diario como género entre lo íntimo y lo público” en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, Edición digital a partir de *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV (Año 1981), pp. 115-122 Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-como-gnero-entre-lo-ntimo-y-lo-pblico-0/> (última consulta mayo 2020).

Piero, Mike (2011) “Writing J. M. Coetzee: Summertime, Auto/Biography, and the Resistance to Being Written”, MA Essay Disponible en: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.29585.76644>

Pfister, Manfred (1991), “European poststructuralism and american postmodernism, or: ¿How Postmodern is intertextuality?” en *Actas del XIII Congreso Nacional de AEDEAN influencias e intercambios lingüísticos y literarios en Norteamérica, Gran Bretaña e Irlanda en el Siglo XX*, Tarragona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 63-90.

- Pitol, Sergio (2001), *El viaje*, Barcelona, Anagrama.
- Pontón, Gonzalo (2009), “La autobiografía según J.M. Coetzee: a propósito de *Summertime*” en *Quimera*, n. 312, pp. 20-24.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
- (2007). *Desafíos de la teoría. Literatura y Géneros*, Mérida (Venezuela), Ediciones *El otro el mismo*.
- (2007) “Vila-Matas en su red literaria” en *Enrique Vila-Matas*, Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds), Madrid, Arco Libros y Suiza, Universidad de Neuchâtel, pp. 33-48.
- (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- (2012) “Figuración del Yo” frente a autoficción” en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas (ed), Madrid, Arco Libros, pp. 151-175.
- (2014) “El Vila-Matas más divertido”, *ABC Cultural*, 01-03-2014, pp. 10-11.
- Prado, Evelyn (2018), “Under the Shadow of a Self-Sufficient Writer. The Critic and J.M. Coetzee”, Tesis doctoral, University of Gothenburg. Disponible en: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/55266> (última consulta mayo 2020).
- Prashant Maurya & Sakshi Semwal (2022) *Biofiction: An Introduction*, by Michael Lackey, English Academy Review, DOI: [10.1080/10131752.2022.2028424](https://doi.org/10.1080/10131752.2022.2028424).
- Pratts, Mary Louise (1977), *Towards a speech act of literary discourse*, Indiana, Indiana University Press.
- Premat, Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- (2016), “Las puertas de Levrero”, Cuadernos LIRICO. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/2269> (última consulta mayo 2020).

Prieto, Julio (2006) “El discurso y el dibujo: apuntes sobre la bizarra imaginación de ario Levrero”. *Cuadernos LIRICO* (En línea) Disponible en: <http://lirico.revues.org/2278>

Pueo, Juan Carlos (2002), *Los reflejos en juego (una teoría de la parodia)*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Puertas Moya, Francisco Ernesto (2004). *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y Modernidad*. Biblioteca Serva. Universidad de la Rioja.

Robin, Régine (1997), *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Québec, XYZ éditeur.

Romero Jódar, Andrés (2010), “Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas” en Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, vol. 28 247-265.

Richard, Annie (2013), *L'autoficcion et les femmes. ¿Un chemin vers l'altruisme?*, París, L'Harmattan.

Ricoeur, Paul (1995), *Tiempo y narración II*. Traducción de Agustí Neira, Madrid, Siglo XXI editores.

Riffaterre, Michael, (1980), “Syllepsis” en *Critical Inquiring*, vol. 6, n.4, pp. 625-638.

— (1994), Intertextuality vs. Hypertextuality en *New Literary History*, Vol. 25, n4, pp.779-788.

Robbe-Grillet (1965), *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral

Roca, Pablo (2013) “Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario” *La máquina de pensar en Mario*, Ezequiel de Rosso (ed.). Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Ródenas Moya, Domingo (2010), “El estilo tardío y la autorrepresentación” en *Revista de Occidente*, n. 344, pp. 23-42.

— (2014), “Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual” en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed), Madrid, Iberoamericana.

Rosso (de), Ezequiel (2013) *La máquina de pensar en Mario*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Roth, Joseph (2003). *El busto del emperador*. Traducción de Isabel García Adánez, Barcelona, Acantilado.

Sánchez Mesa, Domingo (2009) “Oscilando sobre el cable. Vila-Matas y la escritura funambulista”. En *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, págs. 417-424. Disponible en:

<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html>

(última consulta: junio 2021).

— (1996) “Dialogía y Différance. Bajtín y el pensamiento de la escritura” en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría literaria*. Sevilla. Alfar, n1 9/10.

— (1999). *Literatura y cultura de la responsabilidad: (el pensamiento dialógico de Míjail Bajtín)*, Granada, Comares.

—(2004), “Los vigilantes de la metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital” en Sánchez Mesa, Domingo (ed.). *Literatura y Cibercultura*. Madrid. Arco Libros pp. 11-36

Sánchez Trigueros, Antonio (2013) *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid, Biblioteca Nueva.

—(2003), *Algunas consideraciones sobre la consolidación crítica del concepto idealista de literatura*. Granada. Academia de las Buenas Letras.

Sanz Villanueva, Santos (2004), “Anatomía patológica de la derrota”, *Revista de libros*, nº 88, pp. 47-

Safranski, Rüdiger (2018) *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets.

Sarraute, Natalie (1967), *La era del recelo*, Madrid, Editorial Guadarrama.

Schmitt, Arnaud (2010) *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

— (2017) *The Phenomenology of Autobiography. Making It Real*. New York, Routledge.

— (2014) “La autoficción y la poética cognitiva” en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed), Madrid, Iberoamericana.

Smuts, Eckard (2014), “Displaced Romanticism: Searching for the Self in Coetzee’s Autobiographical Fiction. Tesis doctoral, Universidad de Ciudad del Cabo.

Sobejano, Gonzalo (2005), “Adelantados de la novela discursiva: Goytisolo, Miguel Espinosa, Juan Benet” en *La novela digresiva en España XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp 9-45.

Starobinski, Jean (1970) “El estilo de la autobiografía” en *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, n 3, pp. 257-265. Traducción de Eduardo Barraza.

Sibila, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Silva Olazábal, Pablo (2017), *Conversaciones con Mario Levrero*, Valencia, Ediciones Contrabando.

Synge, John M (2000) *Las islas de Arán*. Traducción de María Isabel Butler de Foley, Barcelona, Alba Editorial.

Tieck, Johann Ludwig (1965). Traducción de Marianne O. de Bopp y Eduardo García Maynez, *El blondo Eckbert y El gato con botas*, México, Universidad Autónoma Nacional De México.

Todorov, Tzvetan (1996), *Los géneros del discurso*. Traducción de Jorge Romero León. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamérica.

Toro, Vera (2010), “El auto@ficción en el drama” en *El autoficción en la literatura española y latinoamericana*, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds), Madrid, Iberoamericana, pp.229-250.

Torre, Mario de la (2014), “*Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angelica Liddell*” en *Telón de fondo. Revista de Teoría y crítica teatral*, n2, pp.53-67 Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/328938379_Rupturas_del_pacto_escenico_narrativa_y_discurso_en_el_teatro_de_Angelica_Liddell (última consulta mayo 2020).

Tossi, Mauricio (2017), “Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral” en *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Ana Casas (ed), Iberoamericana, Madrid, pp.59-80.

Topuzian, Marcelo (2014), *Muerte y resurrección del autor (1965-2005)*, Santa Fe, Ediciones UNL.

Uhlmann, Anthony (2012) J.M. Coetzee and the uses of anachronism in *Summertime*, *Textual Practice*, 26:4, 747-761, DOI: 10.1080/0950236X.2012.696493.

Valenzuela Ruiz, José (2017), “La ficción confesional en la obra de J.M. Coetzee. *Summertime* y la vacilación del lector” en *Castilla. Estudios de Literatura*, n8, pp. 393-435) Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/711> (última consulta mayo 2020).

Vara Ferrero, Natalia (2014), “Formulaciones paródicas al servicio de la autoficción: la propuesta de Enrique Vila-Matas” en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed), Madrid, Iberoamericana.

Vásques Rodríguez, Gilberto D (2014) “Condición de verdad y ficción (Literaturas del recuerdo y autoficción) en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed), Madrid, Iberoamericana.

Verani, Hugo (2006) “Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad” en *Hermes Criollo*, núm 10, Montevideo.

— (2013), “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento” en *La máquina de pensar en Mario. Ensayo sobre la obra de Mario Levrero*. Ezequiel de Rosso (ed), Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 39-60.

Vergara, Pablo (2013), “Querido diario lector. Escritura, forma y novela en *La novela luminosa* de Mario Levrero” en *Revista laboratorio*, n8, Universidad de Buenos Aires.

Disponible en http://revistalaboratorio.udp.cl/num8_2013_art4_vergara/ (última consulta mayo 2020).

Vila-Matas, Enrique (2000), *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara.

— (2007a), “Autobiografía caprichosa” en *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Margarita Heredia (ed), Barcelona, Editorial Candaya, pp. 15-18.

— (2007b) “Breve autobiografía literaria” en *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Margarita Heredia (ed), Barcelona, Editorial Candaya, pp.19-28.

— (2007c) “Aunque no entendamos nada” en *Enrique Vila-Matas*, Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds), Madrid, Arco Libros y Suiza, Universidad de Neuchâtel, pp. 11-28.

Walser, Robert (2009), *Ante la pintura. Narraciones y poemas*. Bernhard Echte (ed), Madrid, Siruela. Traducción de Rosa Pilar Blanco.

Wentzlaff-Eggebert, Christian (2016) ‘Un viaje al centro mismo del arte contemporáneo y lo que uno se encuentra por el camino. Serendipia en Kassel no invita a la lógica de Enrique Vila-Matas en “Serendipia, migración como oportunidad” Curso intensivo 2016. Universidad de Colonia.

Weinberg, Liliana (2006), *Situación del ensayo*, México, CCYDEL UNAM.

Wu, Kai-su. "Decomposing the authoritative author: truth and confession in J. M. Coetzee's *Foe* and *Summertime*." *Tamkang Review*, vol. 43, no. 2, June 2013, pp. 107+. *Gale Academic OneFile*, link.gale.com/apps/doc/A434045583/AONE?u=googlescholar&sid=bookmark-AONE&xid=92b8b646. Accessed 18 May 2022.

ANEXO. Análisis de *Verano* de J.M. Coetzee en español

El yo de la escritura en proceso en *Verano*: entre la novela, la biografía y la autobiografía

Queremos aquí retomar la idea que ya expusimos anteriormente sobre un J.M. Coetzee que, imitando a Daniel Defoe, se convierte también en un falsificador de documentos cuando escribe *Summertime* (2009).

Veamos lo que encuentra el lector al deslizar la vista por las páginas del libro:

La obra comienza con un primer capítulo que se presenta bajo el título “Cuadernos de notas 1972-1975”. Leemos aquí varios fragmentos pertenecientes a un supuesto cuaderno en el que el escritor Coetzee habría esbozado una suerte de memorias o apuntes para un trabajo novelesco. Cada fragmento comienza con una fecha. Tras la redacción de cada apartado encontramos unas breves líneas en cursiva encabezadas por las palabras "A desarrollar" en las que el escritor Coetzee, supuestamente, apunta ideas para futuros escritos.

El último capítulo de *Summertime* se titula “Cuadernos de notas: fragmentos sin fecha”. La estructura es similar a la del primer capítulo anteriormente descrita, con la excepción de que las entradas del diario carecen de fecha.

El segundo capítulo del libro se titula “Julia”. Este capítulo es una transcripción de la conversación que el biógrafo de Coetzee mantiene con Julia Frankl, una de las personas que conocieron a Coetzee durante su etapa sudafricana entre 1972 y 1975. Leemos, por tanto, la conversación que ambos mantienen. Julia ha leído los fragmentos del diario y las notas de Coetzee que el biógrafo posee antes de realizar la entrevista.

El tercer capítulo se titula “Margot”. En este capítulo asistimos a la lectura que el biógrafo lleva a cabo ante Margot, prima de Coetzee que mantuvo contacto con él en la época investigada por el biógrafo, de la elaboración realizada sobre la transcripción de una entrevista mantenida por ambos en una fecha anterior. La mayor parte del capítulo, por tanto, está escrito en tercera persona y tiene como protagonista a Margot. Sin embargo, leemos también la conversación que ambos mantienen sobre el relato escrito por el biógrafo y en la que ella protesta, como ya hemos visto, por no estar de acuerdo

con ciertos aspectos de su vida que han sido incluidos en la narración, negando incluso la existencia de algunos.

El cuarto capítulo se titula “Adriana”. Leemos en esta ocasión la entrevista que el biógrafo realiza a Adriana Nascimento, otra de las mujeres que de una u otra forma conocieron al Coetzee de principios de los años setenta. Adriana manifiesta estar en posesión de ciertas cartas de amor enviadas por Coetzee que no ha leído al completo.

El quinto capítulo se titula “Martin”. El biógrafo entrevista esta vez a Martin, personaje que fue candidato junto a Coetzee a un puesto de profesor de literatura en la Universidad de Ciudad del Cabo.

El sexto capítulo se titula “Sophie”. En él, el biógrafo entrevista a la que fue colega de Coetzee en la Universidad de Ciudad del Cabo en 1976.

Justo al comienzo del libro encontramos con la siguiente nota: “Mi agradecimiento a Marilia Bandiera por su ayuda con el portugués brasileño y a los herederos de Samuel Beckett por permitirme citar (de hecho, citar mal) de Esperando a Godot.” (Coetzee, s/p: 2009).

Efectivamente, durante la entrevista con Adriana Nascimento se hará alusión a una traductora portuguesa. También se mencionará la ayuda con el afrikáans por parte de un colega del biógrafo en el capítulo dedicado a Margot (aunque no aparece aquí agradecimiento a tal persona). Gracias a María José López (2013) identificamos la cita distorsionada de *Waiting for Godot* (1952) en la página 112, donde leemos: “Dada la existencia de un Dios personal, dice, de barba blanca quaquaquaqu fuera del tiempo sin extensión que desde las alturas de la apatía divina nos ama profundamente quaquaquaqu con algunas excepciones” (Coetzee, 2009: 112); cuando la cita textual sería: ”Dada la existencia, tal como se expresa en las obras públicas de Puncher y Wattmann, de un Dios personal quaquaquaqu con barba blanca quaquaquaqu fuera del tiempo sin extensión que desde las alturas de la divina apatía divina athambia divina afasia nos ama entrañablemente con algunas excepciones por razones desconocidas...(Beckett, 2000: 37).

María José López interpreta la distorsión de la cita, de la que se nos advierte desde el principio, como una subversión del momento de claridad comunicativa vivida por Coetzee en *Boyhood* (López, 2013: 64). De esta manera, los dos primos se encuentran de

nuevo y ahora la comunicación entre ellos parece imposible. Cuando el joven John compartía conversaciones con su prima en el Karoo: “Conforme hablaba, se le olvidaba en qué lengua estaba hablando. Los pensamientos simplemente se tornaban en palabras, palabras transparentes.” (Coetzee, 1997: 94).

Esta nota del autor pone de relieve la importancia que van a tener las lenguas y las posibles malas interpretaciones de ciertas palabras o expresiones en la obra. Pero también nos permite situar a Vincent como el autor/compilador de los textos que vamos a leer después, ya que, en el caso de los diarios y los fragmentos sin fecha, se ha encargado de reagruparlos y en el caso de las entrevistas de transcribirlas y modificarlas en diferentes sentidos. De esta manera, J.M. Coetzee, cuyo nombre leemos en la portada del libro, desplaza su papel, al menos en la ficción, al de un editor de estos materiales compilados por el biógrafo Vincent.

Sin embargo, durante la entrevista a Martin el propio Vincent recuerda que el escritor J.M. Coetzee tenía la intención de escribir un nuevo libro tal y como muestran unas notas de un borrador suyo. En estas notas se describe el primer encuentro entre Coetzee y el personaje de Martin, durante una entrevista como candidatos a un puesto en la Universidad de Ciudad del Cabo, al que ya hemos hecho referencia con anterioridad. De estas notas, en las que aparece, como decimos, el personaje de Martin, escritas supuestamente durante los años 1999 o 2000 se deriva la posibilidad de que el libro que estuviera escribiendo Coetzee recorriera los mismos años que el biógrafo intenta recrear.

Más allá del hecho evidente de que J.M. Coetzee es el autor “real” de *Summertime* (2009), el juego sobre la autoría de los textos que se muestran al lector está servido.

El problema de la autoría se presenta en varias direcciones: de Vincent con respecto a J.M. Coetzee y de los entrevistados con respecto a Vincent. El biógrafo ha seleccionado qué entrevistas y qué fragmentos de estas transcribir. Aparecen así los comentados momentos con Margot en los que la prima de Coetzee protesta por aparecer en el texto de Vincent algo que ella no ha dicho. Los entrevistados temen perder poder sobre discurso en el momento en el que se lo ceden al biógrafo, así lo expone Julia:

Cometes un grave error si piensas que la diferencia entre las dos historias, la historia que querías escuchar y la historia que estás recibiendo, no será más que una cuestión de perspectiva, que mientras desde mi punto de vista la historia de John puede haber sido solo un episodio entre muchos en la larga narrativa de mi matrimonio, sin embargo, a

fuerza de un giro rápido, una manipulación rápida de la perspectiva, seguida de una edición inteligente, puedes transformarlo en una historia sobre John y una de las mujeres que pasaron por su vida. No. No. Te lo advierto con seriedad; si te vas de aquí y empiezas a jugar con el texto, todo se convertirá en cenizas en tus manos. (Coetzee, 2009: 44)

Los personajes, a su vez, presentan historias dentro de historias en un juego textual que deja al lector indeciso.

Como también podemos observar, aunque la autobiografía sea el género no ficcional dominante dentro de la novela, J.M. Coetzee también inserta otros géneros que pueden ser considerados de valor, precisamente, para la construcción de la autobiografía: los borradores, los diarios, las cartas e incluso las entrevistas que se encuentran en posesión del biógrafo Vincent, son documentos considerados valiosos por lo que suponen de expresión de la verdad interior del sujeto.

La mezcla genérica en la que J.M. Coetzee aparece representado no hace sino remitirnos a la autorrepresentación de un sujeto fragmentado, al que le es imposible alcanzar la unicidad de un género, una lengua, una nacionalidad, un país, una identidad. A ello debemos unir la parodia que sobre el sujeto cartesiano lleva a cabo J.M. Coetzee en su descripción de ente sin cuerpo. También podemos leer la referencia a *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (1952) en ese sentido, donde el sujeto cartesiano y la racionalidad que lo caracterizan son rechazados desde el absurdo.

“Yo sé quién soy -respondió Don Quijote”

(Miguel de Cervantes)

La identidad y la verdad en la obra de John Maxwell Coetzee

No podemos obviar que para gran parte de la crítica anglosajona (Atwell, Head), la trilogía autobiográfica de J.M. Coetzee, compuesta por *Boyhood* (1997), *Youth* (2002) y *Summertime* (2009) han sido leídas como memorias ficcionalizadas. Es aquí donde entra en juego el término “memoir” que la Enciclopedia Británica define de la siguiente manera:

memoir, history, or record composed from personal observation and experience. Closely related to, and often confused with, autobiography, a memoir usually differs chiefly in the degree of emphasis placed on external events; whereas writers of autobiography are concerned primarily with themselves as subject matter, writers of memoir are usually persons who have played roles in, or have been close observers of, historical events and whose main purpose is to describe or interpret the events....¹⁵

Preferimos esta definición a la que nos ofrece el DRAE: “10. f. pl. Relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe” que aporta un elemento tan diferenciador de la autobiografía: “1. f. Vida de una persona escrita por ella misma”. Y es que efectivamente lo que vamos a encontrar en la también conocida como “trilogía autobiográfica de J.M. Coetzee” son textos en los que la función del personaje de John consiste, sobre todo, en la interpretación de los hechos que en cada momento suceden a su alrededor, sobre todo los que tienen carácter histórico y político. Ello no impide, por supuesto, que los acontecimientos de su vida y sus preocupaciones vitales ocupen también un lugar importante en estos libros.

¹⁵ Fuente: <https://www.britannica.com/topic/memoir-historical-genre>

A pesar de que cada uno de los títulos anteriores fue publicado de manera independiente, podemos encontrarlos todos juntos con el subtítulo de *Scenes from Provincial Life* desde 2012, lo que nos lleva de nuevo a pensar que la historia relatada pesa más en la balanza de la *memoir* que de la autobiografía propiamente dicha.

Como hemos visto, J.M. Coetzee se ha ocupado prolíficamente del tema de la identidad y de la autobiografía tanto en sus ensayos como en sus novelas. Consideramos clave incluir aquí cuál es su concepción sobre la autobiografía. En el valiosísimo *Doubling the Point. Essays and Interviews* (1992), donde se recogen algunos ensayos de J.M. Coetzee y algunas de sus conversaciones con el profesor y crítico David Atwell y el escritor sudafricano ofrece la siguiente definición sobre el género autobiográfico: "es una especie de autoescritura en la que estás constreñido respecto a los hechos de tu historia. ¿Pero qué hechos? ¿Todos los hechos? No. Todos los hechos son demasiados hechos. Tú eliges los hechos en la medida en que coincidan y se involucren con tu propósito." (Coetzee, 1992: 18). Y el propósito de J.M. Coetzee, es encontrar la verdad. Sin embargo, encontrar la verdad en la autobiografía es algo que plantea como imposible y que desarrolla en el ensayo "Confessions and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky" (1985), publicado también en *Doubling the Point* (1992). Para Coetzee es el interés propio el que prima en el texto pretendidamente autobiográfico y acaba por anular la posibilidad de alcanzar la verdad sobre el yo.

No hay una verdad última sobre uno mismo, no tiene sentido intentar alcanzarla, lo que llamamos verdad es sólo una autoevaluación cambiante cuya función es hacer que uno se sienta bien, o tan bien como sea posible dadas las circunstancias, dado que el género no permite crear ficciones flotantes. La autobiografía está dominada por el interés propio (...); de una manera abstracta, uno puede ser consciente de ese interés propio, pero en última instancia, uno no puede enfocarlo por completo. La única verdad segura en la autobiografía es que el interés propio se ubicará en el punto ciego de uno. (Coetzee, 1992: 392)

Coetzee se pregunta entonces, si la verdad es imposible de alcanzar, por qué se encuentra tan interesado en ella. Su respuesta tiene que ver con Platón: "Por lo que supongo, daré una respuesta platónica: porque hemos nacido con la idea de la verdad" (Coetzee, 1992: 421).

Por lo que se refiere a sus novelas, es fácil atisbar determinados rasgos biográficos en *Dusklands* (1974), *Age of iron* (1990) la trilogía de memorias autobiográficas *Elizabeth Costello* (2003), *Diary of a Bad Year* (2007).

Lo real verificable en *Summertime*. Una forma primaria de autobiografía

Aunque la premisa de la que parte todo el libro, el Premio Nobel sudafricano John Coetzee ha muerto, conduce al lector, de forma inevitable, hacia una primera interpretación ficcional de los hechos que se nos narran en *Summertime*; no podemos dejar de obviar los numerosos sucesos que sí coinciden con la realidad histórica, especialmente los que tienen que ver con la vida de John Coetzee en la Sudáfrica de los años setenta.

Estos elementos mueven la lectura de esta obra hacia lo real verificable y muestran con fuerza que lo autobiográfico contrastable no deja de ocupar un lugar entre sus páginas. Estos elementos pertenecerían a lo que Coetzee (1992) denomina un tipo de verdad, que tiene que ver con la verdad de los hechos. El segundo tipo de verdad, que veremos más adelante, tendría que ver una suerte de verdad superior o trascendente.

Pero de momento, volvamos a algunas de estas acciones que aparecen como fácilmente comprobables desde el momento en el que contamos, además, con una biografía oficial del autor, *J.M. Coetzee A life in writing* escrita por el actualmente fallecido J.C. Kannemeyer y publicada en 2012.

El primer elemento es el más evidente. Efectivamente, John Coetzee se encontraba en Sudáfrica en la década de los años 70. Regresa a dicho país en mayo de 1971 tras ser detenido por su supuesta participación contra la política de la administración del gobierno de Estados Unidos. Este hecho se deriva de su intervención en unas conferencias públicas (en su caso, de carácter pacifista pero no explícitamente político), contra la Guerra de Vietnam en la Universidad de Buffalo, para la que trabajaba, el 15 de mayo de 1970. Los cuarenta y cuatro profesores que se ofrecieron para hablar sobre paz y política en la Universidad fueron imputados con cargos criminales. La Corte Suprema de Nueva York les impuso una sentencia de tres meses de prisión y una multa de 250 dólares. Después de la dimisión de Regan en abril de 1970, los 45 conferenciantes fueron considerados no culpables y la Corte de Nueva York retiró los cargos. Dada la situación de incertidumbre laboral que se cernía sobre la familia, Philippa su mujer, y sus hijos, abandonaron Estados Unidos y se establecieron en Johannesburgo en diciembre de 1970. Por su parte, Coetzee decidió marcharse del país en mayo de 1971 y volver junto a su mujer y sus hijos a Sudáfrica (Kannemyer, 2012: 210)

Parte de estos hechos quedan ficcionalizados cuando Margot afirma: “Huyó de Sudáfrica para librarse del ejército. Después lo expulsaron de Estados Unidos porque infringió la ley” (Coetzee, 2009: 94) Sin embargo, aunque cercanos a la realidad verificable de la biografía de Kannemeyer, Coetzee no es expulsado de Estados Unidos por cometer ningún delito (de hecho, hemos visto cómo es librado de ellos), sino por la ausencia de perspectivas laborales adecuadas en Norte América.

Este mismo capítulo, el dedicado a Margot, la prima de Coetzee nos desvela más coincidencias verificables con la realidad o con los otros dos libros de *memoirs* de John Coetzee, *Youth* (2002) y sobre todo *Boyhood* (1997) que puede reconocer el lector de Coetzee.

Para comenzar, hallamos una identidad de corte estilística. Tanto *Boyhood* (1997), como *Youth* (2002) están escritos por J.M. Coetzee, refiriéndose a sí mismo, pero empleando la tercera persona.

Algo similar ocurre en este capítulo, donde el biógrafo ha decidido componer un relato con las palabras de Margot en el que ella ocupa, desde un punto de vista gramatical, la tercera persona del singular:

Este año solo cuatro miembros de la generación están presentes: su primo Michael, que ha heredado la granja, su primo John, de Ciudad del Cabo, su hermana Carol y ella misma. Margot.

No comprendo. ¿Por qué me llama “ella”?

De los cuatro, sólo Margot...Margot...supone, mira atrás con nostalgia...Notará lo torpe que suena. No funciona así. El “ella” que uso es como un *yo*, pero no es *yo*. (Coetzee, 2011: 90)

Margot encuentra deteriorado el afrikáans de su primo debido a “su traslado a Ciudad del Cabo, a sus estudios en escuelas y una universidad ‘inglesa’ y luego al mundo exterior, donde no se oye una sola palabra” (Coetzee, 2011: 94). Efectivamente, tal y como leemos en la biografía de Kennemeyer (2012) y en *Youth* (2002), John Coetzee decidió iniciar sus estudios en la Universidad de Ciudad del Cabo, cercana en ese momento a su domicilio familiar. Sin embargo, optó por trasladarse a un barrio de clase media, para iniciar una vida independiente. El biógrafo insiste en que, a pesar de que el propio John afirma en otra de sus autoficciones, *Youth* (2002), no existía en este momento una animadversión frente a sus padres. Su deseo de conocer Europa, el miedo a tener que ejercer el servicio militar y finalmente su pasaporte sudafricano lo llevan hasta Londres,

el 20 de diciembre de 1961. En este país permanecerá hasta 1965, cuando se traslada a la Universidad de Texas, en Austin en 1966. En 1971 retorna a Sudáfrica (Kennemeyer, 2012). Ciertamente estos países de habla inglesa no promovieron la facilidad de John con el afrikáner.

El vegetarianismo es una de las características más conocidas de John Coetzee, especialmente desde que se han publicado libros como *La vida de los animales* (1999), *Desgracia*, (1999), *Elizabeth Costello* (2009) o ha ofrecido varias conferencias en defensa de los derechos de los animales. Según Kennemeyer (2012: 79), no se convertirá en vegetariano estricto hasta 1974, por lo que en 1971 se sostiene su flexibilidad alimentaria durante la cena que tiene lugar en casa de los Coetzee:

- ¿No tomas cordero, John? -pregunta a voces Carol desde el otro extremo de la mesa en un tono de amable interés.

-Esta noche no, gracias-replica John...Esta noche me he atiborrado como un cerdo.

-Entonces no eres vegetariano. No te has convertido en vegetariano mientras estabas en el extranjero.

-No en vegetariano estricto. (Coetzee, 2011: 94-95)

Podemos rastrear la relación entre Coetzee y su prima Margot en *Boyhood* (1997). En su primera *memoir*, Margot aparece con el nombre real (Kennemeyer, 2010: 370) de Agnes. La narración que sobre los primos lleva a cabo el biógrafo de *Summertime* evoca sin lugar a duda a la que encontramos en *Boyhood* (1997) En ambos casos, se hace hincapié en la intimidad compartida entre los dos primos. En *Boyhood* leemos:

¿Por qué puede hablar tan fácilmente con Agnes? ¿Es porque es una niña? A cualquier cosa que venga de él, ella parece responder sin reservas, suavemente, prontamente. Ella es su prima hermana, por lo que no pueden enamorarse y casarse. De manera que es un alivio: él es libre de hacerse amigo de ella, de abrirle su corazón. ¿Pero él está enamorado de ella a pesar de todo? ¿Es esto amor? ¿Esta fácil generosidad, esta sensación de ser comprendido por fin, de no haber fingido? (Coetzee, 1997: 176)

Mientras que en *Summertime* (2009) el biógrafo de Coetzee nos propone lo siguiente:

No, pero no puedo evitar que me recuerde la primera conversación que tuvimos tú y yo, no la primera conversación significativa. Debíamos de tener...No recuerdo las palabras exactas, pero sé que te estabas abriendo a mi corazón, te lo contaba todo acerca de mí,

todos mis anhelos y esperanzas. Y mientras tanto pensaba ¡De modo que esto es lo que significa estar enamorado! Porque, permíteme que te lo confiese, estaba enamorado de ti. Y desde aquel día, estar enamorado de una mujer ha significado para mí ser libre de decir todo lo que siento. (Coetzee *Summertime*, 2009: 98)

De esta manera, el lector familiarizado con las *memoirs* de Coetzee cree encontrar un referente verificable en *Boyhood* (1997). Estos elementos verificables, algunos de mayor envergadura para la comprensión de la novela, otros de carácter más secundario, no dejan de ser fundamentales en cuanto se plantean como probablemente verificables y guían *Summertime* hacia un tipo de género autobiográfico al que, como veremos más adelante, J.M. Coetzee no dejará de encontrarle deficiencias.

Justo al comienzo del libro, en uno de esos breves textos que pertenecen a los “Cuadernos de notas 1972-1975”, Coetzee hace referencia a la entrada en el país del poeta afrikáner Breyten Breytenbach junto a su mujer, francesa de origen vietnamita. Breytenbach tenía prohibida la entrada en el país por haber incumplido las leyes raciales y haberse casado con una mujer no afrikáner. Sin embargo, el Gobierno decide permitir su entrada en Sudáfrica para que visite a sus padres enfermos (Coetzee, 2011:14). Parece ser que Breytenbach aprovechó el viaje para participar en unas charlas organizadas por la Universidad de Cape Town en 1973 a las que asistió el propio Coetzee y que tuvieron gran éxito (Kannenmeyer, 2012:98)

Ocurre también en el capítulo dedicado a Julia, cuando ésta hace hincapié en las dificultades del padre de Coetzee con el inglés: “Como le he dicho, su inglés, el del padre, era perfectamente aceptable, pero estaba claro que no era su lengua materna. Cuando decía algún modismo, como ‘de eso no hay ninguna duda’, lo hacía con una ligera floritura, como si esperase que lo aplaudieran” (Coetze, 2009: 56)

El padre, afrikáner, tiene dificultades con la lengua inglesa que podemos decir que en *Boyhood* (1997) se transforman en mucho más trascendentales, pues hacen que John, criado en un ambiente inglés, dude de su identidad: “Da gracias a Dios que su madre habla inglés. Pero sigue desconfiando de su padre, a pesar de Shakespeare, Wordsworth y el crucigrama de Cape Times. No ve por qué su padre sigue haciendo el esfuerzo de ser inglés aquí en Worcester, donde sería tan fácil para él volver a ser afrikáans” (Coetzee, 1997: 127).

De mayor relevancia aún resulta la aparición en el libro de una escena, no sólo verificable, sino que ha sido reivindicada como más o menos cierta por uno de los personajes en cuestión que aparecen en la novela. Se trata de Martin, un profesor con el que Coetzee compite para hacerse con un puesto en la Universidad en 1972. La persona que se reivindica como origen del personaje de Martin es Jonathan Crewe, efectivamente, profesor de Literatura de la Universidad de Ciudad del Cabo y ganador del puesto en cuestión. El propio Jonathan Crewe escribe un artículo titulado “Arrival: J.M. Coetzee in Cape Tawn” en 2013 en el cual marca una de las características que le hacen reconocerse como el Martin de *Summertime*: “Donde me reconozco inequívocamente en 'Marin' es como el fumador en pipa entrevistado en la Universidad de Cape Tawn en 1972, solicitando el mismo trabajo que Coetzee” (Crewe, 2013:13). Recordemos, en este sentido, las palabras de Coetzee: “Number One, when summoned, rises, calmly, taps out his pipe, stores it away in what must be a pipe-case, and passes through the portal. After twenty minutes he re-emerges, his face inscrutable” (Coetzee, 2009: 206).

La reivindicación de este episodio como “real” por parte de una de las personas que lo vivieron además del autor, proporcionaría un peso enorme al libro que hace que éste caiga del lado de la balanza de la autobiografía a ojos del lector. Sin embargo, el asunto es más complejo. Una vez que Crewe defiende este hecho como verídico, decide despojarlo de la parte de ficcionalización que cree Coetzee le ha conferido para que el lector pueda alcanzar la “verdad” de lo que tuvo lugar”: “Se me ocurrió que mi propio recuerdo del episodio y el período podría arrojar algo de luz sobre el Coetzee que entonces estaba "llegando" a Sudáfrica” (Crewe, 2013:13). El resto de las particularidades que añade Crewe, como las formas en ese momento consideradas exóticas de Coetzee, que venía de Estados Unidos, lejos de la seriedad de traje y corbata, herencia inglesa, que aún dominaba en Sudáfrica, no hacen sino insistir en la idea de que nos hallamos ante una autobiografía en la que, como en la mayoría, se han podido omitir pequeños detalles. Ya sea por descuido, por desear ofrecer al lector una determinada imagen, por olvido, o por querer centrar la escritura en otros asuntos, el hecho de que una persona real se identifique como uno de los personajes y quiera “enmendar” las sutilezas de uno de los episodios relatados equipara a *Summertime* (2009) a la mayoría de las autobiografías al uso. Sin embargo, muy pronto veremos que esta idea dista mucho de la realidad.

Otro de los elementos que se recogen en *Summertime* (2009) y que podemos verificar es la aparición de uno de los libros Coetzee, *Dusklands*, cuya publicación tuvo lugar en 1974.

En *Summertime* (2011) es Julia quien recibe de manos de John Coetzee una copia de prueba *Dusklands*: “Una mañana...John apareció en la puerta delantera. ‘No me quedaré,’ dijo, ‘pero pensé que esto podría gustarte.’ Estaba sujetando un libro. En la portada: *Dusklands*, by J.M. Coetzee” (Coetzee, 2009: 55).

Como veremos después, una de las razones por las que el biógrafo, Vincent, se encuentra interesado en este período de la vida de Coetzee es precisamente la aparición de este libro, traducido al español como *Tierras de Poniente*.

Lo ficcional en Summertime. Una forma trascendente de autobiografía

—Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero

(Don Quijote de la Mancha, II Parte)

Uno de los hechos que más llama la atención del lector es la premisa con la que se abre esta autobiografía ficcional: el premio Nobel John Coetzee ha fallecido. No tenemos más que atender al autor del libro que sostenemos entre nuestras manos, J.M. Coetzee para cerciorarnos de que este suceso es falso.

A la ficcionalización de este evento, le siguen otros también relevantes. De esta manera, nos basta realizar una pequeña búsqueda por Internet o acudir a la biografía oficial ya citada del autor, *J.M. Coetzee: A life in writing* (2012), J.C. Kannemeyer para comprobar que en el período que recoge el libro, es decir, entre 1972 y 1975, Coetzee no estaba soltero y no vivía con su padre. De hecho, en ese momento estaba casado con Philippa Jubber, matrimonio que se mantuvo entre 1963 y 1980. Además, tenía dos hijos, Nicolas y Gisela (Kannemeyer, 2012). Sin embargo, la realidad que presenta Coetzee en

Summertime es bien diferente: “¿Sin esposa? ¿Sin hijos? Sin esposa, sin hijos. Vuelvo a ser un hijo.” (Coetzee, 2011: 31).

Sin embargo, estos son los más llamativos. Si leemos con atención, podemos percibir muchos más de los que el profesor Anthony Unhlmann (2012) denomina anacronismos o errores deliberados. Nos detendremos en algunos de ellos para mostrar la teoría del profesor Unhlmann del anacronismo como estrategia autobiografía en Coetzee.

No tenemos más que abrir el libro para encontrarnos con la primera anacronía. En el cuaderno de notas fechado entre 1972 y 1975 leemos una entrada correspondiente al 22 de agosto de 1972 en la que se relata una matanza en Botswana a manos de unos asaltantes supuestamente negros: “En el *Sunday Times* de ayer, un reportaje desde Francistown en Botswana. En algún momento de la semana pasada, en medio de la noche, un automóvil, un modelo estadounidense blanco, se acercó a una casa en una zona residencial. Los hombres, que llevaban pasamontañas, saltaron, derribaron la puerta principal y comenzaron a disparar.” (Coetzee, 2009: 3). Sin embargo, el profesor Unhlmann (2012: 417) nos llama la atención sobre el hecho de que el 22 de agosto de 1972 fue martes, no lunes, de tal manera que el periódico *Sunday Times* al que se refiere Coetzee no podía ser del día anterior.

Durante la entrevista con el biógrafo, Julia relata un encuentro con John mientras éste realizaba labores de albañilería en casa. En un determinado momento, se da cuenta de que ha cometido un error: “Me equivoqué por un factor de seis, dijo. En lugar de una tonelada de arena, seis (o dieciseis) toneladas de arena. En lugar de una tonelada y media de grava, diez toneladas de grava. Debo de tener la cabeza ida... un factor de seis no es como poner mal el punto de un decimal. No, al menos que seas sumerio”. (Coetzee, 2009: 30) Para comprender mejor este tipo de error, el lector necesita conocer el sistema sexagesimal sumerio. Como expone Unhlmann:

Los sumerios fueron los primeros en desarrollar un sistema de conteo sexagesimal (o base 60 en lugar de base decimal 10), que luego se transmitió a los babilonios ya lo largo de la historia. Esto explica, superficialmente, la referencia de Coetzee a los sumerios en relación con el factor de seis. Sin embargo, hay más que esto. El sistema sexagesimal solo fue suplantado por el sistema decimal en tiempos recientes y persiste en la forma en que contamos el tiempo y los grados en un círculo. Sin embargo, hubo una distinción importante entre cómo usamos ahora los 60 min de una hora y las 24 h de un día y cómo los sumerios usaron estos conceptos. (Unhlmann, 2011:757).

Pero este no es el único error que encontramos en el capítulo dedicado a Julia. Cuando ella recibe, como ya hemos visto, el libro de *Ducklands* de mano de Coetzee confunde el sentido del prefacio del libro, en el que leemos:

PREFACIO DEL TRADUCTOR

Het relaas van Jacobus Coetzee, Janszoon se publicó por primera vez en 1951 en una edición de mi padre, el difunto Dr. S.J. Dcoetzee, para la Sociedad Van Plettenberg. Este volumen constaba del texto del Relaas y una Introducción, que se extrajo de un curso de conferencias sobre los primeros exploradores de Sudáfrica impartidas anualmente por mi padre en la Universidad de Stellenbosch entre 1934 y 1948.

La presente publicación es una traducción integral del holandés de la narración de Jacobus Coetzee y del afrikáans de la Introducción de mi padre, que me he tomado la libertad de colocar después del texto en forma de Epílogo. En un Apéndice he agregado una traducción de la declaración oficial de 1760 de Coetzee. Por lo demás, los únicos cambios que he hecho han sido restaurar dos o tres breves pasajes omitidos de la edición de mi padre y reducir las palabras nama a la ortografía estándar de Krönlein.

Mi agradecimiento es para el Dr. P.K.E. van Joggum por sugerencias sobre puntos más finos de traducción; a la Sociedad Van Plettenberg y a la Sra. M.J. Potgrieter por su asistencia en la preparación del texto mecanografiado; y al personal de los Archivos Nacionales de Sudáfrica (Coetzee, 1974: 55)

En su error Julia se muestra sorprendida ante el hecho de que el padre de Coetzee sea historiador: “Oh, eso es todo inventado” le responde Coetzee. No ocurre lo mismo con su antecesor, Jacobus Coetzee, del que, al menos, hay datos que corroboran su existencia: “Al menos, hay un documento real, en papel y tinta, que afirma ser una transcripción de una declaración oral hecha por alguien que dio su nombre Jacobus Coetzee.” (Coetzee, 2009: 56).

Pero como Coetzee ya nos tiene acostumbrados, el error no acaba aquí. Prestemos atención al nuevo comentario de Julia y la respuesta de Coetzee: “Para un analfabeto, tu Jacobus me parece muy literario. En un lugar veo que cita a Nietzsche. 'Bueno, eran tipos sorprendentes, esos hombres de la frontera del siglo XVIII. Nunca sabías qué se les ocurriría a continuación” (Coetzee, 2009: 56).

El personaje de Coetzee deshace el primer error, que tiene que ver con la ficción, pero no el segundo: la imposibilidad de que alguien que viviera en el siglo XVIII tuviera la capacidad de citar a un autor que no había nacido en ese momento. Uhlmann (2012: 759) interpreta la no resolución de este error como un error deliberado que Coetzee introduce

en la obra para desarrollar, a través de esta estrategia de anacronismos voluntarios la puesta en práctica de su teoría sobre la autobiografía.

Unhmann (2012) encuentra errores deliberados en cada capítulo. Así, en la sección dedicada a Margot, interpreta como tal el hecho de que John decida arreglar él mismo su caravana, sin pedir ayuda a los operarios negros. Es esto lo que produce la avería del vehículo durante en la noche en la sabana. John y su prima Margot se ven obligados a pasar la noche dentro de la caravana. Coetzee reconoce su propio error: “Lo siento. La culpa es mía. Intento hacer las cosas yo mismo cuando realmente debería dejarlas en manos más competentes.” (Coetze, 2009: 111). Es entonces cuando Margot pide a John que le cuente algo para facilitarle el sueño y éste responde con una cita equivocada de *Esperando a Godot*: “Dada la existencia de un Dios personal', dice, 'de barba blanca quaquaquaqu fuera del tiempo sin extensión que desde las alturas de la apatía divina nos ama profundamente quaquaquaqu con algunas excepciones” (Coetzee, 2009: 112).

Como resulta sencillo darse cuenta para el lector avezado, el capítulo dedicado a Adriana es el que más malentendidos plantea. Analizaremos algunos de ellos, en otro sentido, más allá de la teoría de la distorsión voluntaria del texto de Unhmann, más adelante. De momento, sí atenderemos a dos “errores” cometidos por Coetzee en su cortejo hacia la brasileña residente en Sudáfrica, Adriana Nascimento. A pesar de que la mujer ha dejado claras sus intenciones de no querer mantener ninguna relación romántica con el escritor, éste le escribe cartas de carácter romántico. Además, decide conquistarla a través de algo para lo que según Adriana no está muy dotado, el baile. En un intento patético por conseguir el amor de la brasileña, Coetzee se apunta al grupo de baile que Adriana imparte en una academia privada. La bailarina no quiere humillarlo, pero el comportamiento de Coetzee le obliga a hacerlo: “Este es mi trabajo, estás interrumpiendo mi trabajo', dije. 'Vete de aquí. Déjame en paz'. No respondió, pero extendió una mano y me tocó la mejilla... Aparté su mano de un golpe. —¡Esto no es un juego de amor! —siseé. ¿No ves que te detesto?” (Coetzee, 2009: 184).

Durante la entrevista con Martin, es éste el que advierte al biógrafo del error que puede estar cometiendo con su libro y, por tanto, del error que subyace a todo el texto que leemos. “¿No es probable que, en lugar de ofrecer un atisbo de un verdadero retrato, los sujetos que el biógrafo ha elegido para entrevistar tengan ideas muy distorsionadas y erróneas de Coetzee? Entonces, ¿no nos proporcionará todo el proyecto un retrato erróneo?” (Unhmann, 2012: 752). El que todos los miembros elegidos para sus

entrevistas excepto el mismo Martin sean mujeres que de un modo u otro han tenido algún tipo de relación romántica con Coetzee no parece ayudar a ofrecer una imagen certera del escritor.

Por último, nos encontramos con el capítulo dedicado a Sophie, antigua colega de Coetzee en la Universidad de Ciudad del Cabo y con la que también mantuvo una relación sentimental durante algunos años. Para Uhlmann (2012: 273) el error más destacado en esta sección tiene que ver con la valoración que Sophie hace de la obra de Coetzee: “El control de los elementos es demasiado estricto. En ninguna parte tienes la sensación de que un escritor deforme su medio para decir lo que nunca se ha dicho antes, lo que para mí es la marca de una gran escritura.” (Coetzee, 2009: 242). Sus palabras parecen contradecir el libro que tenemos entre las manos, plagado, precisamente de distorsiones.

Uhlmann (2012: 758) detecta además otro error deliberado que tiene que ver con la tradición de memorias ficcionalizadas en la que se inserta *Summertime* (2009), las de uno de los autores predilectos de J.M. Coetzee, la trilogía de León Tolstoi *Childhood* (1852), *Boyhood* (1854) y *Youth* (1857). La ausencia de *Childhood* y la presencia de *Summertime* en la obra de J.M. Coetzee se insertaría dentro de esta estrategia del “error deliberado”, que también se lleva a cabo en otras novelas como *Foe* (1986).

Ya que hemos visto los ejemplos, pasamos, para comprender a Uhlmann al ensayo sobre la voz media escrito el propio J.M. Coetzee en uno de sus libros de entrevistas más valiosos, *Doubling the Point* (1992), editado por David Attwell. Nos referimos al capítulo titulado “A Note on Writing”, publicado por primera vez en 1984 y recogido más tarde en este libro.

En este breve ensayo Coetzee sigue a Barthes (quien a su vez sigue a Benveniste) para hacer una distinción entre las categorías de voz activa, voz pasiva y voz media. Recuerda J.M. Coetzee que la voz media sigue presente en sánscrito y griego antiguo (algunos restos podemos atisbar también en español, como el pronombre denominado “se medial”). Elige ejemplo para su explicación el verbo escribir, “to write”: “Escribir (activo) es llevar a cabo la acción sin referencia a uno mismo, quizás, aunque no necesariamente, en nombre de otra persona. Escribir (medio) es llevar a cabo la acción (o mejor, escribir) con referencia a uno mismo” (Coetzee, 1992:94). De esta manera, declara que la voz activa entiende una concepción del sujeto común, independiente, intocable por el verbo y con o sin relación entre el sujeto y el objeto. Así expuesto, si la voz activa

implica un sujeto trascendente, la voz media implica un sujeto inmanente o que contiene el objeto.

Uhlmann (2012: 750) se pregunta por la manera en que este sujeto inmanente se expresa a través de la ficción y obtiene la respuesta del libro del ensayo de J.M. Coetzee “What is Realism” incluido en Elizabeth Costello (2003): a través de “la noción de *embodying*”, es decir, a través de la personificación. Uhlmann entiende que para personificar las ideas Coetzee aboga por llegar a su significado, que equipara a su intención. Es así como los mecanismos retóricos se vuelven esenciales a la hora de interpretar la verdad del yo, la verdad del sujeto que, como veremos más adelante, busca Coetzee con esta autobiografía ficcionalizada: “Entonces, se hace evidente que la intención puede identificarse o interpretarse prestando mucha atención a los recursos estilísticos y retóricos. Estos dispositivos traicionarán o llevarán la firma de quien quiere decir o al menos la relación de quien está tratando de expresar el significado con el significado que se busca expresar.” (Uhlmann, 2012:750)

Por último, para completar la teoría de Uhlmann, necesitamos sumergirnos en el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, eso sí, siempre de la mano de J.M. Coetzee. En su prólogo a *Robinson Crusoe* (2004) en traducción de Julio Cortázar, el escritor de origen sudafricano nos advierte que los libros publicados por Daniel Defoe cuyo protagonista es Robinson Crusoe fueron tres: *La vida y las extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, mariner, de York* (1719), *Más aventuras de Robinson Crusoe* (1719) y *Reflexiones profundas durante la vida y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe; con su visión de un mundo angélico* (1720). Conocemos popularmente como “Robinson Crusoe” a la primera de las publicaciones.

En el prefacio de las *Reflexiones profundas durante la vida y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe; con su visión de un mundo angélico* (1720) el autor, que firma como Robinson Crusoe, se defiende de aquellos que lo acusan de haberse inventado su vida:

He oído que la parte envidiosa y mal dispuesta del mundo ha puesto algunas objeciones contra los dos primeros volúmenes, pretendiendo, a falta de una razón mejor, que (como dicen) la historia es fingida, que los nombres son prestados, y que todo es un romance; que nunca hubo tal hombre o lugar, o circunstancias en la vida de cualquier hombre; que todo está formado y embellecido por la invención para imponerse al mundo. Yo, Robinson Crusoe, estando en este momento en perfecta y sana mente y memoria, gracias a Dios por ello, por la presente declaro que su objeción es una invención escandalosa en diseño, y falsa en realidad; y afirmo que la historia, aunque

alegórica, también es histórica; y que es la hermosa representación de una vida de infortunios sin precedentes, y de una variedad que no se encuentra en el mundo, sinceramente adaptada y destinada al bien común de la humanidad, y diseñada al principio, como ahora se aplica más adelante. , a los usos más serios posibles. Además, que hay un hombre vivo, y también muy conocido, cuyas acciones son el tema justo de estos volúmenes, ya quien toda o la mayor parte de la historia alude más directamente; se puede depender de esto como verdad, y a esto afirmo mi nombre... (Daniel Defoe, 1720:1)

Más allá de las apreciaciones que, como experto en Literatura inglesa, realiza J.M. Coetzee sobre el particular realismo de Defoe, nos interesa su caracterización como falsificador: “La clase de “novela” que él escribe (...) es una imitación más o menos literal del tipo de testimonio que su héroe o heroína hubieran dado siempre que él o ella hubieran existido realmente. Es una falsa autobiografía muy influida por los géneros de la confesión en lecho de muerte y la autobiografía espiritual” (Coetzee, 2004: 5). Como Daniel Defoe, J.M. Coetzee tiene que defenderse de aquellos que lo acusan de no haber incluido ciertos aspectos de su vida en su autobiografía o de haber tergiversado otros. Y como el autor de Robinson Crusoe, practica un realismo autobiográfico que no tiene que ver con el relato exacto de los hechos.

Para Uhlmann (2012), lo que J.M. Coetzee consigue con estos errores deliberados y esta tergiversación del texto es lo mismo que consigue Daniel Defoe cuando escribe “yo” refiriéndose a Robinson Crusoe: fundirse con el personaje.

Entonces, la verdad que está oculta es la fuerza de atracción que mantiene las partes unidas. ¿Cuál es la cuestión de esto? Los cambios en el tiempo y los errores alteran la naturaleza de las relaciones temporales en el libro. En lugar de ser puramente naturalistas, ahora tienen una función relacional; es decir, se juntan en torno a la noción de la verdad del yo y asumen funciones cuasi-simbólicas inestables. (Uhlmann, 2012:760)

Para el profesor de la University of Western Sidney el ejemplo más claro tiene que ver con ese pasaje final perteneciente a los textos sin fecha de Coetzee. En él, J.M. Coetzee vuelve a referirse a sí mismo como él, es decir, utiliza “he” en lugar the “I”, como ya hiciera en *Boyhood* y *Youth*. En este breve texto se relata cómo el padre vuelve a casa acompañado del hijo después de una estancia en el hospital durante la cual le han diagnosticado un estadio ya avanzado de su enfermedad. El padre, pues, necesita cuidados y vuelve a transformarse, de alguna manera, en un hijo. Recordamos las palabras de J.M.

Coetzee: “Va a tener que abandonar algunos de sus proyectos personales y ser enfermero. Por otra parte, si no va a ser enfermero, debe anunciarle a su padre: no puedo enfrentar la perspectiva de dedicarte a ti día y noche, te voy a abandonar. Adiós. Uno u otro: no hay una tercera vía.” (Coetzee, 2009: 265-266). Más allá de la identificación padre-hijo, Uhlmann insiste en la identificación yo-yo que, una vez que podemos observar en las palabras finales de *Summertime* (2009):

Si consideramos esto en relación con la idea de la voz media discutida anteriormente, comenzamos a pensar que las ideas involucran no solo la relación del hijo con el padre, sino el yo con el yo. Es decir, es el yo al que debemos cuidar o abandonar. El error deliberado que vuelve a fusionar al padre y al hijo, aquí, revela la firma del verdadero yo: la verdad oculta, una fuerza de atracción que organiza todas las demás relaciones en el libro. (Uhlmann, 2012: 760)

Estos “errores deliberados” que pueden ser interpretados, a fin de cuentas, como la ficcionalización de los hechos vividos son, precisamente, los que permiten alcanzar al lector lo que el escritor de origen sudafricano ofrece con este libro: la verdad del yo. Coetzee, pues, se concibe a sí mismo como un sujeto poseedor de una verdad interior que no puede manifestar sino a través de la escritura ficcional y que, como veremos más adelante, se configura a través de esa misma escritura. De ahí la importancia de detenernos en estos eventos que, por ausentes o por presentes parecen tergiversar una verdad cuando, dentro de la poética de Coetzee no hacen sino revelarla. Se reafirma así la idea no sólo de que hay verdad en la ficción, como pueden argumentar ese Don Quijote de la Mancha del segundo tomo o ese Robinson Crusoe de las *Reflexiones serias*, sino de que sólo hay verdad en la ficción.

En palabras del propio Coetzee: “y que, en el presente contexto, deberíamos dar por sentada la verdad de los hechos y concentrarnos en una cuestión más desconcertante, una verdad ‘superior’” (Coetzee, 1992: 17).

Si ha quedado claro que el personaje de Coetzee es uno de los que no nos podemos fiar como lectores para alcanzar una cierta verdad verificable, lo mismo nos ocurre con Vincent, el biógrafo. A lo largo de las entrevistas, durante las cuales nos detendremos a continuación, comete un error histórico. Se produce este justo al inicio de su conversación con Julia: “Nelson Mandela, por supuesto, estaba preso en Pollsmoor...En 1975 estaba todavía en la Isla de Robben” (Coetzee, 2009:19). Se presenta ante el lector como alguien no del todo bien documentado y que puede cometer errores. Como examinaremos más adelante, no ha conocido nunca a Coetzee:” *I never sought him out. I never even*

corresponded with him. I thought it would be better if I had no sense of obligations towards him. I would leave me free to write what I whised” (Coetzee, 2009:35). Tampoco confía en los textos escritos por el propio Coetzee para alcanzar la verdad sobre él, como explica a Sophie:

He revisado las cartas y los diarios. No se puede confiar en lo que Coetzee escribe allí, no como un registro de hechos, no porque fuera un mentiroso sino porque era un creador de ficciones. En sus cartas está inventando una ficción de sí mismo para sus corresponsales; en sus diarios está haciendo más o menos lo mismo para sus propios ojos, o quizás para la posteridad. Como documentos son valiosos, por supuesto; pero si quieres la verdad tienes que ir detrás de las ficciones que elabora y escuchar a las personas que lo conocieron directamente, en carne y hueso (Coetzee, 2009: 225-226)

De esta manera Vincent toma como fuente de verdad las palabras que le son dichas por los cinco entrevistados. Tal y como desarrollaremos en el capítulo dedicado a la digresión, estas entrevistas se convierten en una autobiografía sobre el propio personaje que habla y no sobre John. Vincent admite la ficcionalización de parte del discurso que está escuchando y está dispuesto a ficcionalizarlo él mismo aún a pesar de las protestas del entrevistado.

Este método autobiográfico será duramente criticado, por Martin, quien cree que Vincent olvida los intereses ocultos que los entrevistados pueden esconder detrás de sus palabras y sobre todo por Sophie, quien pondrá sobre la mesa la cuestión de la autorización para escribir tales entrevistas y el tema de la privacidad. Incluso algunas de sus entrevistadas se muestran convencidas de que Vincent no obtendrá poco más que “cotilleos” con el método que está siguiendo.

Sin embargo, Vincent se encuentra convencido de que escribirá “un libro serio, una biografía con intenciones serias --- sobre los años transcurridos desde el regreso de Coetzee a Sudáfrica... cuando todavía estaba encontrando su camino como escritor” (Coetzee, 2009: 225).

La *autrebiography*

JE est un autre

(Rimbaud)

En el libro de ensayos y entrevistas al que ya nos hemos referido antes, *Doubling the Point* (1992) J.M. Coetzee introduce en el curso de una conversación el concepto de *autrebiography*. Coetzee decide contar a Atwell: “la visión que proporciona el paso del tiempo (el ensayo sobre Rousseau, Tostoi y Dostoevski que también se puede leer en este libro), escrito en 1982-83) (Coetzee, 1992: 292). Y es a lo largo de este relato cuando aparece la palabra *autrebiography*, que no recibirá más desarrollo por parte del autor de origen sudafricano:

Esta persona que, en una versión algo madura, va a Texas a retomar sus estudios de literatura. No quiero menospreciar el régimen formalista y basado en la lingüística que se prescribió a sí mismo durante los quince años posteriores. La disciplina dentro de la cual él (y ahora comienza a sentirse más cercano a mí: la *autrebiografía* vuelve a convertirse en autobiografía) se había entrenado a sí mismo para pensar trajo iluminaciones que no puedo imaginar que él o yo alcancemos por ninguna otra vía. Pero el ensayo sobre la confesión, tal como lo releo ahora, marca el comienzo de un compromiso filosófico más amplio con una situación en el mundo, su situación y quizás aún la mía. (Coetzee, 1992: 394)

Será Derek Atwell uno de los primeros críticos del autor de origen sudafricano en aplicar este concepto de *autrebiography* a sus memorias ficcionalizadas, especialmente a *Boyhood* (1997) y *Youth* (2003). Esta manera de escribir la propia autobiografía mientras se escribe la biografía del otro/autre permite una distancia a J.M. Coetzee con respecto a los hechos narrados que lo diferencia claramente de los autores de las autobiografías tradicionales. En estos dos primeros libros autobiográficos emplea dos mecanismos básicos de distanciamiento, uno de los cuales ya se puede apreciar en la cita anterior: el uso de la tercera persona y el empleo del tiempo presente. Ambas estrategias son extrañas a la autobiografía común. Sin embargo, como señala Philippe Lejeune en “The Autobiography in the Third Person” (1977) esta contradicción puede resolverse con la lectura del contrato del pacto del género en cuestión. Esta autobiografía en tercera persona busca, en palabras de Lejeune: “una distancia interna y la expresión de una confrontación personal” (Lejeune, 1977: 28).

Una vez revisado el mecanismo según el cual funciona la *autrebiography* en sus dos primeras memorias ficcionalizadas, pasamos al caso que nos ocupa en esta tesis doctoral,

la tercera de ellas, *Summertime* (2012). Para Angela Muller (2014: 209) el distanciamiento que antes se conseguía con las técnicas nombradas ahora se vuelve mucho más evidente: desde el momento en el que partimos de la premisa de que Coetzee ha muerto, no ponemos sino estar escribiendo una *autrebiography*, es decir, una biografía de otro. El yo representado como otro queda marcado como punto principal de *Summertime* (2012). A esta cuestión se le añade la distancia temporal entre el momento en el que los hechos tuvieron lugar (los años 70) y el momento en el que los hechos están siendo relatados (alrededor de los años 2000): “Dado que John está muerto, la antigua proximidad en la *autrebiografía* entre el yo escritor y el yo escrito se ve interrumpida. Esto está subrayado por el cambio del tiempo presente al tiempo pasado, lo que acentúa la distancia que implica naturalmente la retrospección.” (Angela Muller, 2014:209).

Parecería fácil afirmar que el centro temático de esta obra es el personaje de John. Sin embargo, cada entrevista se encarga de recordarnos a los lectores que no es así. El biógrafo, el Sr. Vincent, parece ser el único personaje realmente interesado en la figura de su admirado Premio Nobel, mientras que los conocidos de Coetzee elegidos para las entrevistas por haber tenido contacto con él durante la época que el biógrafo considera clave parecen ser de otra opinión.

Ya nos hemos referido a estas entrevistas en busca de ese “error deliberado” del que nos advertía Uhlmann (2012). Centrémonos ahora en su discurso, en cómo éste parece no hacer otra cosa sino poner trabas al tipo de biografía que pretende escribir el señor Vincent; y en sus orígenes y trayectoria geográfica por razones que analizaremos más adelante.

Para seguir el orden de los capítulos tal y como aparecen en *Summertime* (2009), comenzaremos con el personaje de Julia.

La entrevista realizada a Julia (leemos su transcripción) fue llevada a cabo en Kingston, Ontario, en mayo de 2008. La razón de la entrevista es que tuvo una relación romántica con Coetzee en 1972. Julia es de origen húngaro, aunque se cría en Sudáfrica. Las chicas de la escuela no pronuncian bien su apellido y se ríen de su similitud con el verbo to kiss, besar, a pesar de que el apellido correcto de Julia es Kis. Su padre vive en un hospital psiquiátrico, pero cree encontrarse en un campo de concentración nazi en Madagascar, donde estuvo prisionero. Recuerda poco de su inglés y habla con las enfermeras “a veces en alemán, a veces en magyar, de los que no entendían ni una palabra.” (Coetzee, 2009: 48). Julia se marcha de Sudáfrica tras su divorcio y se establece como terapeuta en Canadá, que es donde tiene lugar la entrevista.

Julia se presenta como una narradora poco fiable desde el momento en el que decide inventar parte de su relato.

“Usted debe estar preocupado. *¿En qué me he metido? Debe preguntarse a sí mismo. ¿Cómo puede esta mujer pretender que recuerda conversaciones mundanas de hace tres o cuatro décadas? ¿Y cuándo va a hablar sobre lo que me interesa?* Así que déjeme ser franca: por lo que se refiere a este diálogo, me lo estoy inventando sobre la marcha; lo que supongo se me permite, ya que estamos hablando sobre un escritor. Lo que le estoy

contando puede no ser verdad al pie de la letra, pero es verdad en cuanto al espíritu, se lo aseguro.” (Coetzee, 2009:32)

Como el propio J.M. Coetzee, Julia parece estar apelando a una verdad superior que permite la invención de ciertos hechos en su relato.

El personaje insiste en que la historia que está contando no es sobre John sino sobre ella o, en todo caso, sobre ella y su marido en un determinado momento de sus vidas:

Señor Vincent, soy perfectamente consciente de que usted quiere oír hablar sobre John, no sobre mí. Pero la única historia que tiene que ver con John que puedo contarle, la única que estoy preparada para contar, es esta, que es la historia de mi vida y su participación en ella. Mi historia comienza años antes de que John entrara en escena y siguió durante años después de que saliera. En la fase de la que le estoy hablando hoy, Mark y yo éramos los protagonistas, mientras que John y la mujer de Durban eran actores secundarios. Así pues, debe elegir. ¿Lo toma o lo deja? (Coetzee, 2009:43).

Lo que ofrece Julia es un relato sin centro, sin una temática argumental clara, como ya viéramos en el caso de *Kassel no invita a la lógica*. De hecho, también *Summertime* acabará siendo un libro sin centro, donde no es fácil hallar en qué lugar se encuentra el núcleo temático del mismo, si es que éste es la vida de John Coetzee: “Pero ¿dónde está el centro de la historia?, se pregunta. No hay centro. No puedo proponer un centro porque no lo hay. Este es un relato sin centro.” (Coetzee, 2009:51)

A pesar de la franqueza que muestra en algunas de sus afirmaciones (quizá irónicamente el apellido elegido para Julia es Frankl), también omite información de manera deliberada. “Me acababa de meter en mi habitación y acababa de cubrir mi cabeza con la almohada cuando oí tocar a la puerta. Era John. Palabras entre nosotros, que no repetiré.” (Coetzee, 2009:79)

Más allá de la devastadora imagen que Julia ofrece sobre John, considera que la verdad es lo que justifica la posibilidad de decirlo en voz alta, es decir, toma siempre su discurso como verdadero: “Estoy diciendo la verdad. Sin la verdad, no importa lo dura que sea, no puede haber curación. Eso es todo.” (Coetzee, 2009: 84)

Las entrevistas realizadas a Margot Jonker tienen lugar en Somersert West, en Sudáfrica, en diciembre de 2007 y junio de 2008. Margot aparece como la prima de Coetzee quien, como ya hemos visto, podemos identificar con Agnes en *Boyhood* (1997). Es una de las personas más cercanas al escritor, que lo han conocido durante toda su vida. En su infancia tuvieron algún tipo de acercamiento amoroso de carácter platónico. Margot es

afrikáner de origen, ha desarrollado su vida profesional en Sudáfrica y continúa en el país en el momento en el que tienen lugar las entrevistas.

La escasa confianza que ofrece su discurso no se deriva tanto de las palabras de Margot como de las palabras del biógrafo, ya que el texto al que tenemos acceso es una reelaboración de las palabras pronunciadas por Margot en una primera entrevista. Ella se queja de no sentirse identificada con el relato que está haciendo el Señor Vincent en varias ocasiones. Incluso la primera persona del singular que utilizó durante la grabación de la entrevista ha sido desplazada a la tercera del singular, tal y como el propio Coetzee llevó a cabo en sus memorias ficcionalizadas *Boyhood* (1997) y *Youth* (2002). ¿Hasta qué punto, pues, han sido “ficcionalizadas” (ficcionalizadas dentro de la ficción que ya es *Summertime*) las palabras de Margot? En esta dramatización también ha intervenido un compañero del biógrafo para asegurarse que las palabras en afrikáans estaban escritas de forma correcta. Veamos algún ejemplo ilustrativo:

Como la historia que me contó era tan larga, la he dramatizado aquí y allá, dejando hablar a la gente con sus propias voces. Verá a lo que me refiero cuando continuemos.

De acuerdo.

Aquí vamos, pues.

En los viejos tiempos, durante la Navidad, había grandes reuniones en la granja familiar... Pero ahora, en los años setenta, esas reuniones, tristemente, han disminuido. Hace mucho que Gerrit Coetzee yace en la tumba. Lenie se encuentra en una residencia en The Strand. De sus doce hijos e hijas, el primogénito ya se ha unido a las sombras multitudinarias. En momentos privados...

¿Sombras multitudinarias?

¿Demasiado grandilocuente? Lo cambiaré. El primogénito ya se ha despedido de su vida... (Coetzee, 2009:87-88)

Por otra parte, el hecho de que el asunto central de la entrevista no sea tanto John como Margot, convierte el relato en una auténtica biografía sobre la mujer. Tal es así que ella comienza a tener dudas sobre lo que publicar o no ante el miedo de que sus familiares o conocidos lleguen a leer el libro. No dejamos de estar ante una biografía sobre Margot que puede causarle problemas familiares a la propia Margot:

En el círculo de Sandton en el que ella y Klaus se mueven, confiesa ella, se tienen algunas ventajas. Ella no dice qué tipo de ventajas pueden ser, y Margot no quiere preguntar, pero parece que tienen que ver con el sexo.

No le dejaré escribir eso. ¡No puede escribir eso sobre Carol!

Es lo que me dijo.

Sí, pero no puede escribir cada una de las palabras que digo y proclamarlas al mundo. Nunca estaría de acuerdo con eso. Carol nunca volvería a hablarme.

De acuerdo. Lo quitaré. Se lo prometo... (Coetzee, 2009:100-101)

Si en estas dos ocasiones hemos visto cómo el discurso ya distorsionado ha sido modificado bien para cambiar una determinada expresión que no era del gusto de Margot, bien para omitir una información que podría causarle disputas con su hermana; también asistimos a pasajes donde Margot niega directamente haber dicho lo que el biógrafo está relatando. De nuevo nos encontramos ante un problema claramente biográfico o autobiográfico: la permanencia de la palabra escrita. El género biográfico permitirá que las palabras de Margot hayan sido dichas o no, se perpetúen en el tiempo y sean tomadas como ciertas por el pacto de verdad que da sentido a este género. Con el rechazo de la propia Margot a lo mencionado en el texto del señor Vincent, la desconfianza del lector en el discurso de Margot se hace cada vez más fuerte: “Ahora *debo protestar. Está yendo demasiado lejos. Nunca he dicho nada ni remotamente parecido a eso. Está poniendo palabras suyas en mi boca. Lo siento. Lo arreglaré.*” *Now I must protest. You are really going too far. I said nothing remotely like that. You are putting words of your own in my mouth.*” (Coetzee, 2009: 119).

Los motivos que nos llevan a desconfiar de las palabras de Adriana son bastante más sutiles. Y, sin embargo, el capítulo dedicado a su personaje parece estar plagado de malentendidos que no tienen solución. Adriana Nascimento, de origen brasileño, decidió emigrar con su familia a Angola, donde consiguió un puesto en el Ballet Nacional. Por su parte, su marido fue contratado en un periódico. Sin embargo, la precaria situación por la Guerra de Independencia contra Portugal que ya se llevaba librando desde 1961, se agudizó. El Estado se declaró en emergencia, cerró el periódico en el que trabajaba su marido y lo llamó para que luchara en el frente. Estas nuevas condiciones llevaron a la familia a emigrar a Sudáfrica, concretamente a Ciudad del Cabo, donde un primo de su

marido era dueño de una frutería. Tras pasar varios años en Sudáfrica, la señora Nascimento vuelve a Brasil, donde tiene lugar la entrevista en el año 2007.

Lo primero que debemos tener en cuenta sobre esta entrevista es que, aunque parezca que estamos leyendo la transcripción directamente del inglés, en realidad se trata de una traducción al inglés a partir del portugués. La primera transcripción y la traducción al inglés son realizadas por una intérprete de portugués. Además, el señor Vincent ofrece a Adriana la posibilidad de cambiar sus propias palabras si el resultado final no le satisface: “Ha sido muy amable de su parte. La senhora Gross transcribirá nuestra conversación y arreglará la traducción, después se la enviaré por is hay algo que le gustaría añadir o quitar.” (Coetzee, 200:199).

Al lector, especialmente al que recuerde *Lolita*, le puede resultar hartos sospechosa la interpretación que hace Adriana sobre las intenciones de Coetzee. Coetzee es el profesor particular de inglés de una de las hijas de Adriana, Maria Regina, quien parece estar enamorada de él. A pesar de que Coetzee no da muestras de sentir interés romántico por su alumna, Adriana decide advertirle a su hija sobre los deseos ocultos de los hombres como Coetzee. Sin embargo, quien parece ser la destinataria del amor de Coetzee es la propia Adriana. Es a ella a quien escribe cartas de amor y en cuya clase de baile se matricula para acercarse a su amada. Adriana tiende a interpretar esta situación en los mismos términos que el personaje de Nabokov Humbert Humbert, pues está convencida de que Coetzee desea casarse con ella para poder acceder más fácilmente a su hija en términos romántico-sexuales. En palabras de la propia Adriana: “Incluso cuando estuviera a solas con él, estaría pensando, no es a mí a quien desea, es a María Regina, que es joven y guapa, pero le está prohibida.” (Coetzee, 2009:192).

Como Margot, también desea que cierta información sobre su propia vida (pues queda lejos la idea de que John sea el tema principal de la entrevista que ofrece Adriana) quede oculta y no aparezca en el libro: “Pero le dirá unas cosas, entre nous, que no debe repetir en su libro. Amo a mis dos hijas, pero quiero a Maria de una manera muy diferente de la que quiero a Joana. La quiero, pero a la vez he sido muy crítica con ella conforme ha ido creciendo. Nunca fui crítica con Joana. Joana fue siempre sencilla y muy directa.”. (Coetzee, 2012:172-171)

Al igual que Julia, Adriana Nascimento reivindica esta entrevista como un relato de su propia historia y, sobre todo, desea no aparecer en el libro como una de “las mujeres de

Coetzee”. Reivindica su historia como propia y teme lo que la gente pueda pensar de ella en el libro que prepara el biógrafo. A fin de cuentas, no es de la vida de John de quien se trata, sino de la vida de Adriana y de sus hijas: “Me gustaría incluir una fotografía de las tres juntas. No, si quiere fotos de las chicas, debe pedírselo a ellas. Por lo que a mí respecta, no. Se me entendería mal. La gente asumiría que yo era una de las mujeres de su vida, y nunca lo fui.” (Coetzee, 2009:174).

El personaje de Martin aparece como el de un sudafricano blanco de origen no afrikáner que ha vivido toda su vida en Sudáfrica. Abandonó Sudáfrica en los años setenta. La entrevista se lleva a cabo en Inglaterra en 2007. Se reconoce como uno de los personajes que aparecen en los fragmentos no fechados escritos por Coetzee como su competidor por un puesto de profesor en la Universidad. Martin intenta respetar las ideas de John sobre Sudáfrica, si bien no puede estar seguro de estar transmitiendo su pensamiento:

Hablando en general, él y yo compartíamos una actitud similar hacia Sudáfrica y nuestra presencia continuada aquí. Nuestra presencia debía ser breve, nuestra presencia era legal, pero ilegítima. Teníamos un derecho abstracto a estar aquí, un derecho de nacimiento, pero la base de ese derecho era fraudulenta. Nuestra presencia estaba fundada en el crimen, la conquista colonial, después perpetuada por el apartheid... Pensábamos en nosotros mismos como en viajeros, residentes temporales, y hasta un cierto punto, sin hogar, sin patria. No creo que esté tergiversando a John... Desde luego, no me tergiverso a mí mismo. (Coetzee, 2009:210)

Martin reprocha al biógrafo su concepción de la literatura y el método que sigue para construir su libro sobre Coetzee. Considera una ingenuidad que por el hecho de que en su obra se trate el tema del hombre mayor y la mujer joven, esto haya tenido que ocurrir también en su vida. También le advierte de la poca fiabilidad que pueden tener sus entrevistadas a la hora de proporcionar una imagen supuestamente fiel sobre Coetzee, ya que todas tuvieron, de una manera u otra, una relación sentimental con él: “Y las fuentes que usted ha seleccionado, ¿no tienen ambiciones propias a la hora de pronunciar un juicio sobre Coetzee.” (Coetzee, 2009:211). También ofrece una imagen mediocre de John en lo que se refiere a su labor como profesor: “Las filas de la profesión docente están, como debes saber, llenas de refugiados e inadaptados. ¿Y qué era él: un refugiado o un inadaptado? Era un inadaptado. También era un alma cautelosa. Le gustaba la seguridad de un cheque de salario mensual.” (Coetzee, 2009: 214-214). John aparece, así como el profesor que trabaja por un sueldo, que pone especial interés sólo en aquellos aspectos de

su profesión que a él también le satisfacen, por ejemplo, el sánscrito, y que se convierte, de un modo u otro, en un inadaptado.

De esta manera es el biógrafo, el señor Vincent el que se nos convierte para los lectores en una fuente “poco fiable”, tal y como advertimos anteriormente. Quiere conocer la verdad del autor ignorando sus libros, sin haberlo conocido cuando tuvo oportunidad, acercándose al relato que sobre sí mismas hacen varias personas que, como señala Martin, tienen sus propios intereses a la hora de hablar de Coetzee.

La última entrevista a la que asistimos es la de una colega de Coetzee en la Universidad de Ciudad del Cabo. Sophie Denoël, de origen francés, se trasladó a Sudáfrica con su marido desde Madagascar. Ella permaneció en Ciudad del Cabo hasta que, tras el divorcio de su marido, decidió volver a París, ciudad en la que tiene lugar la entrevista en enero de 2008. Sophie y Coetzee mantuvieron una breve relación sentimental de la que ella se niega a hablar.

Sophie también cuestiona los métodos del biógrafo. Duda de que las entrevistas puedan llevar su biografía a buen puerto. Sugiere la idea de que no sólo Coetzee, en sus novelas, en sus fragmentos de diarios y en sus textos sin fechar está haciendo ficción, sino que todos, y eso incluye a los entrevistados, a ella misma e incluso, si vamos más allá en esta reflexión, al propio biógrafo somos también hacedores de ficciones: “Pero ¿y si todos somos creadores de ficciones, como usted llama a Coetzee? ¿Y si nos inventamos continuamente las historias de nuestras vidas? ¿Por qué debería lo que yo le diga sobre Coetzee ser de más valor que lo que le diga él mismo? (Coetzee, 2012: 226). Nos recuerda que Coetzee era feliz siendo un inadaptado: “Creo que era feliz en su papel de alternativo.” (Coetzee, 2012: 239).

Respondiendo a la pregunta de Martin, centrémonos ahora en qué desean estos narradores de Coetzee y que imagen ofrecen de él.

Julia se refiere en varias ocasiones al escaso atractivo sexual de John, su aparente falta de sentimientos y su ineptitud social: “Porque si no era ni rico, ni guapo ni atractivo-y no era ninguna de esas cosas- entonces, si no era listo, no quedaba nada. Pero por supuesto que era inteligente. Incluso parecía inteligente, a la manera de los científicos que pasan sus vidas curvadas sobre microscopios: una estrecha, miope inteligencia que pega con las gafas con amplia montura.” (Coetzee, 2012:24)

También insiste en su carencia de aptitudes sexuales, que atribuye a su incapacidad para expresarse de manera corpórea y abandonar el mundo del intelecto: “En la manera que tenía de hacer el amor, ahora sé que había una cualidad autista.” En su forma de hacer el amor había una cualidad autista, ” (Coetzee, 2012: 52) “un hombre que era tan torpe, que estaba tan lejos de la realidad, que no podía distinguir entre tocar a una mujer como si fuera un instrumento y querer a una mujer... Porque no era humano, no completamente humano.” (Coetzee, 2012: 83).

Julia, cuyo marido le es infiel, parece querer escapar de su matrimonio y ve en John una posibilidad para hacerlo. Parece culparlo de haber sido una posibilidad lo suficientemente buena como para no haberla dejado escapar:

Ahora pienso: si por alguna razón te estás conteniendo, no lo hagas, no hace falta”. Si le hubiera dicho eso, si se lo hubiera dicho al oído, si se hubiera permitido ser un poco más impetuoso, un poco más imperioso, un poco menos considerado, entonces podría haberme sacado de un matrimonio que fue malo para mí en ese momento y empeoraría más tarde. En realidad, podría haberme salvado, o haberme salvado los mejores años de mi vida, que, como resultó, se desperdiciaron.” (Coetzee, 2009:59- 60)

Margot resulta ser el personaje más compasivo con John, el que ofrece una imagen más afectuosa. Aunque John se considera afrikáner, ella no está tan segura de que pudiera ser estimado como tal por otros afrikáners. “Ella no conoce muchos sudafricanos reales (egte) que pudieran aceptarlo como a uno de su tribu. Ni siquiera su padre podría pasar el escrutinio. Para ser un afrikáner hoy en día hay que votar al Partido Nacional e ir a misa los domingos.” (Coetzee, 2012: 95).

Lo defiende ante las constantes críticas de su hermana: “John no es un *moffie*: ella sabe lo suficiente sobre hombres como para saber eso. Pero hay algo frío en él, algo que si no es neutro sí es neutral, como un niño es neutral en materia de sexo.” (Coetzee, 2012: 101). Aunque considera que su costumbre de “hacer cosas con las manos”, cosas que normalmente haría la población negra como una especie de reparación histórica hacia su estado de opresión, carece de sentido. Es precisamente eso lo que ha hecho que la furgoneta en la que viajan se haya estropeado (John no ha querido llevarla al mecánico y ha decidido repararla él mismo) y que tengan que pasar la noche en la sabana:

¿Por qué siente tanta amargura hacia John, y aún más hacia su esposa, que ella ha conjurado para él de la nada? La respuesta simple: porque debido a su vanidad y torpeza

ella se encuentra varada en la carretera de Merweville. Pero la noche es larga, hay mucho tiempo para desarrollar una hipótesis más amplia y luego inspeccionarla para ver si tiene alguna virtud. La respuesta más grandiosa: se siente amargada porque había esperado mucho de John, y él le ha fallado. (Coetzee, 2012:114).

Margot desearía que John redimiera a su familia de ser unos *slapgat*, alguien flojo, sin carácter. Deposita sus esperanzas de que convierta a la siguiente generación de Coetzees en hombres fuertes, con coraje, capaces de enfrentarse al mundo.

Adriana es sin duda es el personaje que ofrece una imagen más negativa de John. Desde el primer momento de la entrevista, se muestra contraria al escritor por el hecho de ser afrikáner (cuestión que contrasta con la idea de Margot sobre la incapacidad de John para ser un afrikáner auténtico) y hablar el inglés como idioma nativo. La primera impresión que recibe del escritor está plagada de comentarios perjudiciales hacia su:

Así que Manuel trajo al señor Coetzee a nuestro apartamento y me di cuenta de inmediato de que no era bueno. Tendría poco más de treinta años, calculé, mal vestido, con el pelo mal cortado y una barba cuando no debería llevar barba, su barba era demasiado delgada. También me llamó la atención de inmediato, no puedo decir por qué, como *célibataire*. Me refiero no solo a los solteros sino también a los que no son aptos para el matrimonio, como un hombre que ha pasado su vida en el sacerdocio y ha perdido su hombría y se ha vuelto incompetente con las mujeres. Además, su comportamiento no fue bueno (te comento mis primeras impresiones). Parecía incómodo, con ganas de escapar. No había aprendido a ocultar sus sentimientos, que es el primer paso hacia los modales civilizados. (Coetzee, 2012:160).

Al igual que Julia, Adriana detecta que John parece vivir en el mundo del intelecto, lo que hace que su cuerpo quede inútil y no le permita, en esta ocasión, no el sexo, sino el baile: “¿Conoce la palabra incorpóreo? Este hombre era incorpóreo. Se había divorciado de su cuerpo.” (Coetzee, 2012:198). Lo que Adriana desea de Coetzee es que, gracias a sus conocimientos de idiomas, le ejerza de facilitador para poder enfrentarse a la administración. Necesita a alguien que pueda moverse en un mundo burocrático que a ella le es hostil: “Eso era lo que necesitaba en Ciudad del Cabo: un facilitador, alguien que me facilitara las cosas. El señor Coetzee podría haberse ofrecido para ser mi facilitador. Un facilitador para mí y un protector para mis niñas. Entonces, solo por un minuto, solo por un día, podría haberme permitido ser débil, una mujer común y débil” (Coetzee, 2009:177-178).

La muerte del autor autobiográfico. J.M. Coetzee en la sombra.

Lo primero que nos llama la atención sobre la imagen ofrecida por los entrevistados sobre John es que éste aparece como alguien no sexual. No se trata, como hemos podido comprender a través de las diversas citas, de que sus conocidos lo señalen como homosexual. Sí hay alusiones a su poca masculinidad, pero sin que eso implique una cierta feminidad. Lo neutro, lo asexual, es lo que sale a colación en la mayoría de las entrevistas. Por otra parte, también se insiste en presentarlo como una persona que no acaba de encajar en la Sudáfrica de la época, ya sea en la Universidad, ya sea en su convivencia con su padre, ya sea desde un punto de vista político. Parece querer mantenerse al margen.

Esta representación de John como asexual, teniendo en cuenta que su personaje ha muerto en la novela, es interpretada por el profesor Mike Piero como una suerte de ironía hacia el texto que todo crítico académico tiene en mente, *La muerte del autor de Roland Barthes* (1967): “una reminiscencia, me atrevería a decir, del *castrato* del que trata *La muerte del autor* de Roland Barthes.” (Piero, 2001:17). El personaje de John no posee identidad sexual, es un inadaptado social, aparece como una persona fría, casi sin sentimientos, incluso en algún lugar Adriana llega a decir que no es “casi humano”. Efectivamente, si nos detenemos en estas descripciones, obtenemos no sólo la idea de que son negativas o crueles, cargadas de desprecio hacia la persona, sino también que tiene que ver con lo neutro: con lo no sexual, la ausencia de pasión, ausencia de sentimientos, la incapacidad para participar en las relaciones íntimas o en las protestas sociales. Esta idea de neutralidad que se deriva de lo anterior es, para Mike Piero “el espíritu de Resistencia a ser constituido por otro lo lleva a escribir sobre sí mismo, sobre su muerte, en este libro.” (Mike Piero, 2001:12). Coetzee, creemos, no ha muerto al modo barthesiano, para dejar que su texto hable sin más dominación que la suya propia, sino que ha muerto para reivindicar que sólo él, J.M. Coetzee, puede hablar de sí mismo. Lejos de pretender disminuir su dominio autorial sobre *Summertime* (2009), J.M. Coetzee se encarga de recordarnos que él, el autor que domina al texto y sus personajes no sólo sigue vivo, sino que está escribiendo o ha escrito esas palabras que ahora leemos. Como explica Kai- su Wu:

Su obra es una colección de obras que, de manera diferente pero persistente, escenifican problemas éticos y buscan dar voz al otro. Con estos dos textos, uno de finales de los ochenta y otro de finales de la primera década del siglo XXI, podemos darnos cuenta de que Coetzee, minimizando al máximo la autoridad del autor, no pretende derribar el papel del autor o reivindicar su muerte, sino más fundamentalmente, afirmar que la esencia de la escritura es la revelación del otro (Kai-su Wu, 2013: 2)

La subversión que se plantea en *Summertime* (2009) sobre el género autobiográfico es el hecho de que, en el texto, el autor ha muerto, de tal manera que no puede escribir sobre sí mismo. Así es como la autobiografía extratextual (cuyo autor es J.M. Coetzee) se convierte en biografía textual, cuyo autor es Vincent. Y no podemos olvidar que tanto el personaje de Coetzee como el Vincent han resultado ser muy poco fiables en lo que a la verdad factual se refiere o a su capacidad para reproducirla. Nos encontramos así con J.M. Coetzee que escribe su autobiografía ficcional en la que Vincent es un biógrafo que nos muestra unos textos con entrevistas en las que cinco personas nos cuentan, a su vez, sus propias autobiografías. J.M. Coetzee es, como el Daniel Defoe al que se refirió en el prólogo a *Robinson Crusoe* (2006) un falsificador de documentos.

Sin embargo, Angela Muller (2014) lee la muerte de Coetzee en *Summertime*, en otros términos. Para esta investigadora, cobra una especial relevancia el momento personal en el que J.M. Coetzee escribe el último libro de sus memorias ficcionalizadas. Nos referimos a un momento en el que J.M. Coetzee ha ganado el Premio Nobel (2003) y se ve inmenso el circuito (por no decir circo) de la literatura de alto nivel, cenas, ferias, presentaciones, compromisos editoriales, reseñas críticas y firmas para lectores incluidas. Partiendo de esta perspectiva, para Muller, el fallecimiento de Coetzee en la novela: “El suicidio ficticio de Coetzee en *Summertime* se lee como una dramatización barthesiana simbólica de la insignificancia del autor, un gesto que enfatiza la centralidad de la obra sobre la personalidad del escritor. De manera similar, el rechazo del yo en las memorias anteriores simboliza la renuencia del escritor a ponerse a sí mismo en el centro del escenario “(Muller, 2014: 210). Consideramos que aquí puede existir una confusión entre el escritor y el autor. El escritor, tal y como explica Angela Muller parece querer quedar fuera de la escena, fuera del libro incluso si vamos un paso más allá. El escritor ironiza sobre el papel de la crítica y sobre la glorificación canonización literaria que lo encumbra en vida. Pero no podemos olvidar que las palabras que aparecen en *Summertime* (2009) son dichas por el Coetzee escritor y escritas por el J.M. Coetzee autor. *Summertime* (2009) nos presenta un complejo juego de autorías y dominio sobre los textos en cuyo nivel más

bajo se encuentran los diarios de John y los fragmentos sin fecha, así como las entrevistas; ambos sujetos a la voluntad de Vincent; quien, a su vez, responde ante el creador de toda la novela.

J.M. Coetzee como un sujeto moderno

Si devolvemos nuestra atención a la sección dedicada a las entrevistas, nos será fácil darnos cuenta de que sólo una de las entrevistadas, Margot Janker, es un personaje nacido y criado en Sudáfrica, como John. El resto de las nacionalidades que hallamos aquí y que supuestamente una vez se encontraron, junto a John, en Sudáfrica, son diversas: los personajes que se pasean por estas páginas son sudafricanos de origen húngaro, brasileños que provienen de Angola, sudafricanos blancos de origen inglés y franceses que llegan al país africano desde Madagascar. También excepto Margot, todos ellos acaban abandonando el país: Julia, de orígenes húngaros judíos se traslada a Canadá, Adriana se instala en Sao Paulo, Martin se muda a Inglaterra y Sophie a Francia. El propio J.M. Coetzee emigró a Australia en 2002 y obtuvo la nacionalidad australiana en 2006.

Justin Neuman se ha encargado de trazar el recorrido que el biógrafo Vincent debió llevar a cabo para realizar sus entrevistas. Vincent viaja desde Sheffield, Inglaterra; a París. De allí a Sao Paulo y desde Brasil a Ontario (Canadá) y finalmente a Sudáfrica. Después debe hacer el camino de vuelta: “hace un excelente trabajo mapeando la extensión de las trayectorias de diáspora llevadas a cabo en otro tiempo por los blancos en Sudáfrica. “(Neuman, 2011: 132). Como apunta Justin Neuman, que este recorrido posea un significado histórico en las migraciones que se han producido por parte de los sudafricanos blancos hace que esta autobiografía ficcional conlleve el elemento histórico dentro de la ficción.

Las entrevistas, como hemos podido observar se encuentran en algunas ocasiones mediadas por intérpretes. Son muchas las lenguas que aparecen en esta obra y que surgen como necesarias para significar esa realidad multilingüística de la Sudáfrica del momento y con la que han convivido tanto el personaje de John como el propio J.M. Coetzee. María José López (2013) ha llevado a cabo la labor de enumerar todas las lenguas que tienen

presencia en *Summertime* (2009) para que el lector pueda, de una manera mucho más plausible, comprender la importancia del idioma en la obra:

Latín en “dies irae, dies illa” (Coetzee 2009: 6), “mirabile dictu” (30) y “Homo sapiens” (58); ruso en “gulag” (15); yiddish en “Schlemiel” (25); alemán en “Strafk olonie” (48), “Ich bin der Erstgeborene” (49), “Bagatellenmeister” (82) y “Autobahnen” (143); francés en “amour propre” (43), “bien-pensant” (66), “salle à manger” (74), “célibataire” (160, 162), “comme il faut” (166), “entre nous” (172), “Francophonie” (222), “agrégation” (222) y “dirigistes” (240); khoi en “Kaggen” (96) y “Koup” (103); portugués en “Senhora” (155), “brevidades” (159), “caminhonete” (166), “mamãe” (168), “militares” (171), “sublimar” (175), “despachantes” (177), “balet folclórico” (182) y “Brasileira” (200); italiano en “prima” (64) y “La donna è mobile” (248); o español en “fin” (84) (López, 2013: 55).

Aunque todas estas lenguas, de alguna manera, constituyen el relato del personaje y, por tanto, al personaje mismo; las dos lenguas que conviven en él de forma, si no contradictoria, al menos sí desigual según las circunstancias, son el inglés y el afrikáans, con las implicaciones socioculturales y políticas que ambas lenguas conllevan en Sudáfrica.

Hemos visto cómo Margot acusa la artificialidad del afrikáans de John, que ya no utiliza, e incluso duda de que la comunidad afrikáner lo considere como tal. Sin embargo, Adriana lo rechaza precisamente por condición de afrikáner. La brasileña busca a un profesor de inglés que sea nativo y rechaza a John, a pesar de que éste se gana la vida gracias a la lengua inglesa: Las dos lenguas se yuxtaponen, solo para subrayar su desajuste, la diferencia insuperable entre ellas. Al igual que en el pasaje de 'Roads to Translation' citado anteriormente, el énfasis recae en la imposibilidad de encontrar un camino único, inequívoco y directo que lleve de un idioma a otro, y en el incierto término medio en el que habita el yo. (López, 2013: 56).

Tanto John como Martin han nacido y crecido en Sudáfrica, pero ambos sienten que no pertenecen del todo a ese país y que, antes o después, deben marcharse: “Nuestra actitud era, por decirlo brevemente, que nuestra presencia era legal pero ilegítima... Nuestra presencia se fundaba en un crimen, la conquista colonial, que se perpetuaba con el apartheid... Pensábamos en nosotros mismos como en viajeros, residents temporalis, y hasta cierto punto sin casa...” (Coetzee, 2009: 209-210).

J.M. Coetzee se presenta a sí mismo y presenta a todos estos personajes (incluido el personaje de John) que, en algún momento, por diversas razones, fueron a parar a Sudáfrica, como el retrato de un sujeto que ya no pertenece a una única nación ni a única lengua. J.M. Coetzee nos habla de un sujeto que ha dejado de concebirse como unitario, anclado en una única raíz, y que encarna el multilingüismo y la multiculturalidad propia de las sociedades poscoloniales.

Angela Muller también sitúa a Coetzee lejos del sujeto cartesiano y advierte la ironía que podemos encontrar en el libro en torno a la división mente-cuerpo. Recordemos que tanto Julia como Adriana acusan a Coetzee de vivir en su mente y no ser capaz de desenvolverse con su cuerpo, ya sea para el sexo o para la danza: “John es descrito de manera literal como un ser cartesiano, que piensa antes de ser, reflejando a Descartes, con su frase tan frecuentemente citada cogito, ergo sum.” (Muller, 2014: 251). La insistencia por parte de los personajes en describir a John como un ser mental, sin apenas cuerpo, que antes hemos relacionado con su muerte en el texto, ayuda también a construir la parodia de su existencia únicamente en la *res cogitans* cartesiana. La ausencia de cuerpo, de *res extensa*, será la principal queja de las mujeres con las que mantiene o intenta mantener una relación sentimental, hasta el punto, como ya hemos visto, de que para Adriana Coetzee no sea casi ni “humano”.

Sin embargo, ese cuerpo casi inerte de John (la muerte de J.M. Coetzee en *Summertime*), contrasta con la corporeidad del resto de los personajes. Muchos son los estudios que han tratado el tema del “embodiment” en la obra de John M. Coetzee (Derek Attridge, David Attwell, Gillian Dooley, Teresa Dovey, Stephen Mulhal, Angela Muller) explicando cómo los cuerpos dolientes de los personajes de sus novelas: *Dukslands* (1972), *In the Heart of the Country* (1977), *Waiting for the Barbarians* (1980), *Life and Times of Michael K* (1983), *Disgrace* (1999) personifican el sufrimiento de una gran parte de la sociedad sudafricana.

En el caso de *Summertime* (2009) el cuerpo enfermo que sufre es de Jack, el padre de John. Padre e hijo nunca han mantenido una buena relación (tal y como se puede observar en la primera de las memorias autobiográficas de J.M. Coetzee, *Boyhood*, 1997). Incluso el personaje de Julia llega a afirmar que John y su padre no se quieren. John sólo vive con él para cuidarlo mientras que se aprovecha de la posibilidad de no tener que pagar un alquiler: “No, por supuesto que John no quería a su padre...Pero se sentía culpable. Se

sentía culpable y, en consecuencia, se comportaba con obediencia. Con ciertos lapsos.” (Coetzee, 2009: 48).

Aunque John y su padre muestren tener una relación difícil, en uno de los fragmentos sin fecha observamos un intento de reconciliación de John hacia el padre. Después de que durante su adolescencia rayara uno de los discos preferidos de su padre, para que su propia música fuese la única reinante en la casa, decide comprarle un disco nuevo, llevado por los remordimientos. Sin embargo, el padre no muestra el menor interés hacia el disco.

En el fragmento final sin fecha John y su padre vuelven del hospital después de que éste último, a causa de una enfermedad terminal, haya tenido que ser sometido a una laringectomía. John, quien es la única persona que puede quedarse al cuidado de su padre, reflexiona: “Va a tener que abandonar algunos de sus proyectos personales y ser una enfermera. Como alternativa, no será una enfermera y deberá anunciar a su padre: no puedo afrontar la perspectiva de cuidar de ti día y noche. Voy a abandonarte. Adiós. Una o la otra. No hay una tercera vía.” (Coetzee, 2009: 265-266).

Tanto Angela Muller (2014) como David Attwell (2016) coinciden en interpretar este final como una suerte de reparación en la relación entre padre e hijo. La enfermedad del padre, y pronto su ausencia, harán que John deje de considerarse hijo a sí mismo y pase a responsabilizarse de su propia vida y de su propia historia. Pero Muller va más allá cuando lee en el cuerpo enfermo de Jack la representación de la Sudáfrica de los años setenta. De esta manera, John no debe sólo reconciliarse con el padre, sino también con lo que éste personifica, ese el país al que vuelve y que, de nuevo, lo sitúa en un papel plagado de contradicciones. Es este el momento en el que John, que además acaba de publicar su primer libro, *Dusklands* (1974) debe hacerse cargo de sus responsabilidades como adulto, incluyendo estas su relación con la situación de opresión que el régimen del apartheid impuso en Sudáfrica hasta los años noventa.

Cuando toda escritura es autobiográfica. ¿Cómo escribe Summertime a John M. Coetzee?

La escritura que nos plantea J.M. Coetzee es una escritura performática en el sentido de que es ella la que escribe al autor. Para J.M. Coetzee el proceso de escritura no sigue una

primera etapa dominada por el pensamiento acompañada por una segunda en la que dices aquello que habías pensado: “La escritura te revela lo que querías decir en primer lugar. De hecho, a veces construye lo que quieres o querías decir ... Este es el sentido en el que podemos decir que la escritura nos escribe.” (Coetzee, 1992: 18).

Ya hemos visto cómo la verdad necesita de la ficción para ser desvelada, al menos esa verdad trascendente a la que se refiere Coetzee y que no tiene tanto que ver con los hechos históricos como con una suerte de verdad interior del sujeto. Precisamente esta verdad es algo que también se produce en el proceso de escritura “La verdad es algo que llega en el proceso de escritura, o que viene del proceso de escritura.” (Coetzee, 1992: 18). De esta manera, escritura, ficción y verdad son conceptos que quedan íntimamente ligados.

A ello hay que unir la idea de que toda escritura es autobiográfica, incluida la no ficcional: “Porque en un sentido amplio toda escritura es autobiografía: todo lo que escribes, incluyendo la crítica y la ficción, te escribe mientras lo escribes.” (Coetzee, 1992:17).

Esta postura de J.M. Coetzee recuerda, como explica Ángel G. Loureiro a un modelo performativo de la autobiografía: “la autobiografía como acto de autocreación en el momento de la escritura” (Loureiro, 1991:136)

Sin embargo, existe una diferencia clave entre la escritura ensayística y la escritura ficcional a la hora de entender esta verdad trascendente y autobiográfica: “... para entender el deseo que me condujo a escribir lo que escribo entre 1970 y 1990-no las novelas, que están lo suficientemente equipadas como para contestar sus propias preguntas, sino lo demás, los ensayos críticos, las reseñas, y el resto-piezas cuyo género les da espacio para reflexionar sobre ellas mismas.” (Coetzee, 1992:18).

La novela aparece como el único género que cuenta con sus propias herramientas para responder a las preguntas que se le puedan plantear desde el momento en el que es el único género que posee un espacio que le permite reflexionar sobre sí mismo. Desde este punto de vista, y teniendo en cuenta la teoría de la verdad trascendente hallaríamos en *Summertime* (2009) una novela autobiográfica en cuyas páginas deberíamos encontrar la solución a nuestros interrogantes. Y así sucede, creemos, si leemos con atención todo el complejo dispositivo autoficcional que la obra despliega para nosotros. Pero basta también con centrarnos en determinadas secciones que parecen indicar el camino al lector que haya podido perderse entre sus páginas. Por lo que se refiere a la autobiografía, la vida privada del autor no resulta un tema de interés, todo lo demás, se encuentra en sus

escritos, sólo hay que leerlos. Así se produce una de las conversaciones entre el biógrafo y Sophie:

El día del escritor como oráculo, sí, estoy de acuerdo, ese día ha pasado. Pero ¿no aceptaría usted que un escritor célebre -llamémosle así en su lugar-, una figura célebre en nuestra vida cultural común sea en cierta medida propiedad pública?

En ese tema mi opinión es irrelevante. Lo relevante es lo que él mismo creía. Y ahí la respuesta es clara. Él creía que nuestras historias de vida son nuestras para construirlas como queramos, dentro o incluso en contra de las restricciones impuestas por el mundo real (Coetzee, 2009: 226-227).

La escritura aparece también como el medio para la inmortalidad, como la manera para ser recordado por otros, en palabras de Coetzee, “descifrado” por otros:

¿Cuántos de los harapientos obreros que se cruzan con él en la calle son autores secretos de obras que les sobreviven, calzadas, muros, torres? Una especie de inmortalidad, una inmortalidad limitada, no es tan difícil de lograr después de todo. ¿Por qué, entonces, persiste en escribir marcas en el papel con la débil esperanza de que las personas que aún no han nacido se tomen la molestia de descifrarlas? (Coetzee, 2009:7).

La diferencia entre la obra inmortal “secreta” del obrero y la que parece perseguir el personaje de John reside en el nombre, en el recuerdo que los otros tendrán de nuestro nombre. Nadie se molestará ni siquiera en averiguar el nombre del operario que asfaltó la calle, mientras que los nombres de los grandes autores suelen preceder a sus obras.

La idea de la inmortalidad, de la trascendencia más allá de la muerte física a través de la literatura vuelve a repetirse en un diálogo con Julia: “Un libro debe ser un hacha para abrir el mar helado dentro de nosotros. ¿Qué más debería ser? Un gesto de rechazo ante el tiempo. Una apuesta por la inmortalidad” (Coetzee, 2009: 61).

Relacionada con la idea de la inmortalidad aparece la necesidad de la permanencia del recuerdo. Es algo que ya leímos en *Boyhood* (1997), la primera de la trilogía de las memorias ficcionales de J.M. Coetzee. Tras la muerte de tía Annie y la desaparición de sus escritos sobre la familia, la posibilidad de que la memoria sobre lo vivido se desvanezca aterroriza al niño, ya casi adolescente de *Bohyood* (1997). La responsabilidad de luchar contra el olvido parece caer sobre el joven John desde el momento en el que J.M. Coetzee es el autor de estas memorias que leemos:

Desde el piso donde se rompió la cadera hasta el hospital, la residencia de ancianos en Stikland y Woltemade n. 3, nadie ha pensado en los libros, excepto quizás la propia tía Annie, los libros que nadie leerá jamás; y ahora la tía Annie está tumbada bajo la lluvia esperando que alguien encuentre el momento de enterrarla. Él se queda solo con sus pensamientos ¿Cómo los mantendrá todos en su cabeza, todos los libros, todas las personas, todas las historias? Y si él no los recuerda, ¿quién lo hará? (Coetzee, 1997:166).

De forma parecida, el fragmento final de *Summertime* (2009) en el que John duda sobre si cuidar o no de su padre enfermo nos remite a la necesidad de que alguien cuente su historia una vez que fallezca. Si, junto con Angela Muller (2014) leemos en el cuerpo del padre enfermo los conflictos de la Sudáfrica de los años setenta y en el intento de reconciliación entre padre hijo una nueva forma de John de relacionarse con su país de nacimiento, tenemos que aceptar que no existe el dilema que John nos plantea en las frases finales del libro: cuidar del padre o no cuidar de él, enfrentarse de manera clara a la situación político-social de Sudáfrica o salir de nuevo del país. La escritura, pues, es lo que aparece como tercera vía. La escritura de libros como éste, como este *Summertime* que el lector sostiene entre las manos, ya casi a punto de pasar la última página, es la solución que J.M. Coetzee nos ofrece y se ofrece a sí mismo. Nos referimos a obras donde, desde la ficción, poder reflexionar sobre los conflictos del país y sobre sus propias contradicciones evitando que todas esas historias a las que se refería en *Boyhood* (1997) no caigan en el olvido.

La verdadera vida de John Coetzee

En el caso de *Summertime* (2009) la mayoría de los elementos intertextuales que encontramos pertenecen al mundo de la ficción, lo que atrae aún más la obra sobre el elemento novelístico frente a la autobiografía. Son numerosos y no siempre explícitos.

Justin Neuman (2011) nos señala una primera referencia a uno de los grandes autores admirados por J.M. Coetzee nada más abrir el libro. Se trata del “agenbite of inwit” (Coetzee, 2009: 4) del *Ulysses* (1920) de Joyce, ese remordimiento de la conciencia que conecta a Joyce con Sudáfrica: “Appearing in *Summertime* right before John Coetzee’s first speech to his father, the phrase speaks to the young man’s vexed relationship with apartheid South Africa... Joyce makes extense reference to the Anglo Boer war in *Ulysses*” (Neuman, 2011:129).

El juego intertextual propuesto por Coetzee incluye también referencias a su novela *Foe* (1986). Encontramos aquí desde la posibilidad de que el personaje de Susan Barton esté inspirado en Adriana Nascimento hasta un planteamiento de temas similares como la autoría, la apropiación del discurso o la fidelidad a los hechos en el relato. No tenemos más que recordar el argumento: la británica Susan Barton, después de naufragar en una isla, donde encuentra a Cruso y viernes, quiere que el escritor Foe cuente su historia.

Quizá la obra que nos recuerda con más fuerza la estructura de *Summertime* sea la película *Citizen Kane* (1941) de Orson Wells. El desarrollo de la trama a través de las entrevistas a conocidos de Kane por parte del periodista para intentar averiguar el significado de las últimas palabras del magnate, “Rosebud”, invoca la idea del conocimiento de la persona a través del discurso de aquellos que lo conocieron. Sin embargo, no podemos hablar en la película de una de las claves que dirige todo el libro y en las que se fundamenta la imposibilidad de la autobiografía: los narradores poco fiables.

Y si de hablar de narradores poco fiables se trata, tenemos que hacer mención del autor al que J.M. Coetzee dedicó su tesis de máster en para la Universidad de Ciudad del Cabo en 1963, Tom Madox Ford. La novela más conocida de este autor inglés se titula *The*

Good Soldier (1915) y se caracteriza, precisamente, por la presencia de un narrador poco fiable.

De ahí que queramos centrarnos en esta sección en la relación intertextual que mantiene *Summertime* con otra obra de otro de los autores que más influencia han tenido en su escritura, Vladimir Nabokov - recordemos que *Dusklands* guarda grandes semejanzas estructurales con *Pale Fire* (1962). Nos referimos a *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) que comparte dos ejes principales con *Summertime*: el narrador poco fiable y la imposibilidad de la biografía de un literato. Como bien indica María José López (2013), no encontramos ninguna referencia explícita a la *The Real Life of Sebastian Knight* en la obra del sudafricano y, sin embargo, parece planear sobre varios de los aspectos centrales de la novela. López (2013) decide centrarse en la cuestión de la lengua en su análisis de *Summertime*, donde nos encontramos con situaciones en las que el afrikáans y el inglés dan lugar a diferentes interpretaciones, lingüísticas y culturales, tanto por parte de los personajes, como por parte del lector; y nos recuerda que *The Real Life of Sebastian Knight* es la primera novela que el escritor ruso publica en inglés y que, de manera similar, también hallamos en ella gran cantidad de juegos de palabras y malentendidos basados en el uso de la lengua inglesa y la rusa.

Pero la aplaudida novela de Nabokov no sólo arroja luz, a la hora de comprender la tercera de las memorias ficticias de J.M. Coetzee, en lo que tiene que ver con la cuestión lingüística y cultural, (el John Coetzee sudafricano que vuelve a su país de origen desde Estados Unidos, después de vivir un tiempo en Inglaterra y que publica en inglés frente a Sebastian Knight, escritor ficticio de origen ruso que huye de su país tras la Revolución de 1917 y decide adoptar el idioma inglés y las formas británicas), sino que nos adentra en el mundo del llamado “narrador poco fiable” y el juego entre realidad y ficción que de su uso se deriva a la hora de componer una biografía (o una autobiografía).

Como ya vimos, Booth (1983) acuña el término de narrador no fiable para referirse a aquel narrador que no actúa según los deseos del autor implícito en el texto. En las dos novelas que aquí nos ocupan observamos, aunque en sentidos diferentes, nos encontramos con el empleo de varios narradores no fiables que participan de la construcción de una biografía literaria (o quizá, como se verá, de una autobiografía). Gracias al diálogo entre ambas podremos ahondar en el entendimiento de los recursos narrativos empleados en la compleja obra del premio Nobel de origen sudafricano J.M. Coetzee.

Summertime y The Real Life of Sebastian Knight. La biografía ficticia construida por el narrador poco fiable.

Summertime (2009) es la última novela de la trilogía de memorias ficcionalizadas de J.M. Coetzee. En ella nos encontramos con un J.M. Coetzee que ha fallecido y con un biógrafo, llamado Vincent, que intenta reconstruir una época concreta de la vida del autor, la vivida en Sudáfrica desde 1972 a 1977. Para ello se entrevista con diversas personas que tuvieron contacto con John Coetzee en este periodo: su amante, Julia Frankl, a cuya entrevista se dedica el primer capítulo; su prima Margot, cuya entrevista ha sido sustituida por el relato que el propio biógrafo, Vincent, hace de ella (y que es puesto en cuestión por la propia Margot); Adriana, una mujer brasileña a cuya hija John Coetzee dio clases de inglés y que creyó descubrir sentimientos románticos, primero hacia su hija, y luego hacia ella misma por parte de Coetzee; Martin, un colega de Universidad, y ganador de una plaza de profesor adjunto en la Universidad de Stellenbosch por la que también competía John; y Sophie, profesora de Literatura francesa en la misma Universidad y también amante de John. Además de con las entrevistas, el biógrafo cuenta con varias páginas de un diario y anotaciones en algunos cuadernos escritas por John Coetzee.

The Real Life of Sebastian Knight (1941) supone, como ya hemos comentado anteriormente, la primera publicación en inglés del famoso escritor ruso Vladimir Nabokov. En la novela, un narrador llamado simplemente “V” nos informa de que, tras la muerte de su medio hermano Sebastian Knight, autor de varias obras de ficción (*Caleidoscopio*, *Albinos de negro*, *La montaña cómica*, *El bien perdido*, *Éxito*, *La otra faz de la luna* y *El extraño asfódelo*) ha decidido escribir su biografía con la que, además de acercarse a la vida de su medio hermano, con el que casi no mantenía relación, conseguirá desacreditar la ya escrita por el secretario de Sebastian Knight, el Sr. Goodman. con cuyos presupuestos (Knight escritor de mediano valor que había decidido abandonar las costumbres y el idioma ruso para enmascararse bajo las formas británicas y la lengua inglesa, como una víctima del contexto social y político de una época) no está de acuerdo. Aunque *The Real Life of Sebastian Knight* es una obra hartamente compleja, llena de metaliteratura, juego constante de espejos, de desdoblamientos, de personajes que parecen atravesar y dar marcha atrás por la línea que divide la ficción y la realidad) dividiremos el libro, por una simple cuestión práctica en dos partes, La primera de ellas llegaría hasta el capítulo 10, momento hasta el cual V. ha procedido de manera bastante

similar a Vincent, el biógrafo de John Coetzee, decidiendo visitar y entrevistar a algunas de las personas que conocieron a Sebastian Knight (su cuidadora infantil ; D.W. Gorget, compañero de Sebastian en Cambridge; el propio Goodman, quien no le revela que está escribiendo una biografía sobre su hermano titulada *La tragedia de Sebastian Knight*; Miss Pratt, amiga de una de las parejas de Sebastian, Claire Bishop o P.G. Sheldon poeta que frecuentó a Claire y Sebastian) a cuyos recuerdos añade los suyos propios y lo relatado por su madre, ya fallecida. A partir de aquí los acontecimientos se precipitan en la búsqueda enloquecida de V. tras la que supuestamente fue la última amante de su hermanastro en páginas donde las vivencias de V. y la de los personajes de algunas de las obras de Sebastian parecen confundirse.

En ambos casos nos encontramos con un literato fallecido (John Coetzee, en *Summertime*; Sebastian Knight en *The Real life of Sebastian Knight*) y con un biógrafo que intenta reconstruir sus vidas y comprender sus obras. Si bien en la novela de Nabokov el narrador principal, al que atenderemos poco después, es único, este hermanastro que se niega a revelar su nombre y prefiere ser conocido como V, en *Summertime* son varios los narradores, antes aludidos que responden con sus relatos a las preguntas del biógrafo Vincent.

Summertime

En el caso de Summertime, a la información que podemos obtener de los narradores poco fiables, tenemos que añadir el hecho de que, en el libro, John no está casado ni tiene hijos, vive con su padre y su madre ha fallecido. Sin embargo, en el periodo que abarca el libro, estaba casado, tenía dos hijos y su madre aún vivía. Como también hemos apuntado, Vincent cuenta no sólo con las entrevistas que ha llevado a cabo, sino con fragmentos de diarios y anotaciones de John Coetzee. Resulta difícil aquí percibir a Coetzee como un narrador poco fiable, al menos en la parte dedicada a los diarios, en los que escribe en primera persona, pero es la tarea que ha conseguido José Valenzuela (2018) cuando apunta a que justo al inicio del libro leemos una entrada de su cuaderno de notas, correspondiente al 22 de agosto de 1972 en la que dice:

En el *Sunday Times* de ayer, una noticia desde Francistown, en Botswana. La semana pasada, en plena noche, un coche, un modelo norteamericano de color blanco, se detuvo ante una casa de una zona residencial. Bajaron unos hombres con pasamontañas, derribaron la puerta a patadas y empezaron a disparar... Los vecinos sacaron siete cadáveres de entre las brasas: dos hombres, tres mujeres y dos niños. Los asesinos parecían ser negros, pero uno de los vecinos los oyó hablar entre ellos en afrikáans y estaba convencido de que eran blancos con la cara ennegrecida. Los muertos eran sudafricanos, refugiados que se habían mudado a la casa solo unas semanas atrás. (J.M. Coetzee, 2009: 9)

Sin embargo, Valenzuela nos advierte de que “el 22 de agosto de 1972 fue martes, no lunes, por lo que el *Sunday Times* no podía ser del día anterior” (Valenzuela, 2018: 417). Esta es la primera muestra, y quizá una de las más ocultas, de que el lector no debe fiarse de los narradores que va a encontrar a continuación.

Empleando la primera persona, Julia, la primera mujer entrevistada, no sólo admite los obvios problemas de memoria que puede tener para recordar determinados lugares o determinadas fechas. Cuando el biógrafo le recuerda que Mandela seguía encarcelado en Robben en 1975, ella responde sin vergüenza: “Claro, lo había olvidado” (J.M. Coetzee, 2009: 25). En los años de su vida por los que le pregunta el biógrafo, Julia está perdida en un matrimonio sin futuro, es responsable de una hija y sabe que su marido le está siendo infiel. En ese momento decide comenzar una relación romántica con John Coetzee. Sin embargo, a pesar de los deseos de Vincent por profundizar en la personalidad del escritor en esta época, John Coetzee no es el centro de la vida de Julia, quien así se lo hace saber: “Me ha pedido que le dé una idea de cómo era John en aquella época, pero no puedo presentarle un retrato sin un contexto, porque de lo contrario habría cosas que usted no podría comprender” (J.M. Coetzee, 2009: 29). Además de estar sumida en preocupaciones de otra índole, que la alejaban de prestar excesiva atención al personaje de Coetzee, Julia recrea conversaciones con éste y entre éste y su padre. Imaginando la preocupación del biógrafo por el rigor y la objetividad, aclara: “...permítame que le sea franca: por lo que respecta al diálogo, lo estoy inventando sobre la marcha, lo cual supongo que me permitirá usted, puesto que estamos hablando de un escritor. Tal vez lo que le cuento no sea cierto al pie de la letra, pero es fiel al espíritu de la letra” (J.M. Coetzee, 2009: 38). De esta manera, Julia cree ser fiel a una suerte de “verdad espiritual” que engloba su imaginación y capacidad de improvisar.

Por su parte, Vincent lleva a cabo deducciones a partir de las cartas que ha leído de Coetzee (y al que, contrariamente al V. de *The Real Life of Sebastian Knight*, nunca conoció). Aunque Coetzee nunca nombra a Julia en sus cartas, Vincent cree identificarla. Además, está la fotografía de Julia que Vincent encuentra entre los papeles de Coetzee. Sin embargo, Julia queda decepcionada, no cree haber sido una persona verdaderamente importante para el escritor, ya que no hay rastro de ella en ninguno de sus libros. Plasma así la idea de que toda ficción está “basada en hechos reales”.

A esto debemos añadir que Julia teme que la historia que acaba de contar quede finalmente tergiversada en el libro de Vincent. Considera su relato “la realidad” y cree que un “cambio de perspectiva” a través de una técnica narrativa puede ofrecer una interpretación completamente diferente:

comete un grave error si piensa que la diferencia entre los dos relatos, el que deseaba escuchar y el que le estoy contando, no será más que una cuestión de perspectiva, que mientras que desde mi punto de vista la historia de John puede no haber sido más que un episodio entre muchos otros en la larga narración de mi matrimonio, sin embargo, mediante un rápido capirotazo, una rápida manipulación de la perspectiva, seguida de una corrección inteligente, puede transformarlo en un relato acerca de John y una de las mujeres que pasaron por su vida” (J.M. Coetzee, 2009: 48).

Julia elabora un relato sobre sí misma, del que es protagonista, y se niega a compartir la fama con el literato biografiado.

Esta preocupación por la diferencia entre lo dicho en la entrevista y lo que finalmente aparecerá en el libro es presentada también por Margot, la prima de Coetzee con la que tuvo estrecho contacto durante su infancia. El lector asiste al relato ya recompuesto de una entrevista anterior con Margot, y la propia mujer no parece sentirse muy conforme con esta reescritura. El biógrafo se lo explica de la siguiente manera: “Como el relato que me contó era tan largo, lo he dramatizado aquí y allá, dejando que la gente hable con su propia voz” (Coetzee, 2009: 89). Para empezar, la primera persona utilizada por Margot en la primera entrevista ha sido sustituida por la tercera persona del singular. Además, rechaza algunas expresiones que no fueron dichas por ella: “De sus doce hijos e hijas, el primogénito ya se ha unido a las sombras multitudinarias” “¿Sombras multitudinarias?”, “¿Demasiado grandilocuente? Lo cambiaré. Pero el problema fundamental no reside sólo en la posible “verdad” que pueda perderse al verse sustituidas las primigenias palabras de Margot por la composición narrativa del biógrafo, también ella decide en el último

momento prescindir de alguna de los asuntos que ha nombrado anteriormente: “No sé. No sé si puedo permitirle decir eso” “Bien, me someteré a su decisión. Pero eso es lo que usted me dijo, palabra por palabra” (Coetzee, 2009: 92). Así, la distancia entre la primera entrevista y el proceso de reescritura que queda expuesto al lector hace que la desconfianza sobre el resultado final de la biografía se acreciente cada vez más. Por su parte, Margot también realiza un relato (o al menos esto es a lo que el lector tiene acceso) sobre su propia vida en Karoo y su esfuerzo por sacar adelante la granja. Entre estas reflexiones se cuelan anécdotas con John vividas en la infancia y el patetismo de su última visita al lugar.

La narración que nos proporciona el siguiente personaje, Adriana Nascimento, brasileña asentada en Sudáfrica en los años setenta, resulta ser la más sospechosa de todas. Aunque busca un profesor de inglés para su hija y Coetzee tiene una titulación que lo acredita para ello, desconfía de él por el hecho de ser afrikáner y no tiene reparos en mostrar sus prejuicios: “Este señor Coetzee me suena a afrikáner, le dije a Maria Regina... Quiero que aprendas bien el inglés, que te lo enseñe una persona inglesa. Nunca me gustaron los afrikáners. En Angola había muchos, que trabajaban en las minas o como mercenarios en el ejército. Trataban a los negros como si fuesen esclavos” (Coetzee, 2009:155). Sus impresiones sobre Coetzee distan mucho de las que el lector conoce sobre el J.M. Coetzee de la “vida real”: “... También percibí enseguida, sin que pueda decir por qué razón, que era célibataire. Quiero decir que no solo no estaba casado, sino que no era adecuado para el matrimonio, como un hombre que, al pasarse la vida entera en el sacerdocio, ha perdido su virilidad y se ha vuelto incompetente con las mujeres” (Coetzee, 2009:157-159). Cree que Maria Regina, la hija que recibe las clases, está enamorada de Coetzee, cuestión que no puede comprender. Sin embargo, no le importaría que Coetzee comenzara una relación romántica con su otra hija, de aspecto menos agraciado y con un trabajo precario: “Pensé que si aquel hombre se interesara por Joana las cosas serían diferentes. Puede que Joana no tenga cabeza para la poesía, pero por menos tiene los pies bien firmes en el suelo” (Coetzee, 2009: 159). Conforme Adriana conoce más a Coetzee, lo percibe como débil incapaz de mantener una relación romántica. No valora, como Vincent, la obra literaria del autor, y su única preocupación en ese momento es velar por el bienestar de sus hijas y de sí misma, tarea que incluía alejar a Coetzee de su familia: “¿Cree que debería sentirme halagada porque quiere que aparezca en su libro la amante de Coetzee? Se equivoca. Para mí ese hombre no era un escritor famoso” (Coetzee, 2009: 171). Sin

embargo, Vincent insiste en el papel importante que Adriana jugó en la vida de Coetzee, pues la considera la persona real en la que está basado su libro *Foe*. Valenzuela (2017) plantea algunas de las sospechas que puede tener el lector sobre el relato de Adriana después de leer este capítulo: “La incertidumbre se cierne sobre el lector, que ante este pequeño juego de Coetzee se plantea si Adriana -o la persona real que la inspiró, si es que esta existió- fue modelo de Susan Barton (protagonista de *Foe*) o Susan Barton la de Adriana” (Valenzuela, 2017: 408). Como es fácil advertir, el juego intertextual de narradores poco fiables se extiende hacia otras novelas de J.M. Coetzee, en este caso el lector de *Foe* puede recordar la preocupación de Susan Barton porque su testimonio sobre lo vivido con viernes en la isla fuera fiel al pasado, mientras que *Foe* apostaba por una narración estructurada y de tema interesante.

Martin y Sophie son los dos narradores más “fiables”. En cualquier caso, se encargan de cuestionar a Vincent la validez de su labor biográfica: “Sabe usted si tenía amistades especiales entre los alumnos?” “Vaya, da usted la impresión de que hurga en busca de algo. ...” “No obstante, el tema del hombre mayor y la mujer joven aparece una y otra vez en su obra” “Sería de una gran ingenuidad llegar a la conclusión de que, como ese tema está presente en su obra, también tuvo que estarlo en su vida” (Coetzee, 2009:208).

El biógrafo revela a Martin su método de trabajo y éste le advierte sobre una de las posibles causas de la poca fiabilidad de sus fuentes. Cuando el profesor universitario pregunta a Vincent por su método de elección de las personas que debe entrevistar, éste responde: “Básicamente, he permitido que el mismo Coetzee realizara la selección. Me he limitado a seguir las pistas que ha dejado en sus cuadernos de notas, pistas acerca de quiénes eran importantes para él” ...” ¿Y las personas que ha elegido no tienen intereses personales ni ambiciones propias para pronunciar un juicio definitivo sobre Coetzee? (Coetzee, 2009: 209).

Vincent quiere encontrar a Coetzee más allá de sus ficciones. Ni siquiera confía en sus cartas o diarios, pues no dejan de estar escritas por un fabulador. Sin embargo, Sophie, la última entrevistada, plantea una cuestión sobre la ficción y la verdad que resuena como un eco al final del libro: “Pero ¿y si todos somos creadores de ficciones, como llama usted a Coetzee? ¿Y si todos nos inventamos continuamente la historia de nuestra vida? ¿Por qué lo que yo le cuento de Coetzee ha de ser más digno de crédito que lo él mismo le cuenta?” (Coetzee, 2009: 217).

The Real Life of Sebastian Knight

Tampoco es necesario pasar del comienzo de la novela de Nabokov para darnos cuenta de que V. es un narrador poco fiable. No sólo no desea revelar su nombre, sino que grita a los cuatro vientos el nombre de una dama rusa que le ofrece un diario a pesar de que ésta le pide que lo mantenga en secreto:

Una vieja dama rusa me mostró una vez, en París —suplicándome, por algún misterioso motivo, que no divulgara su nombre—, un diario que había llevado en el pasado... A decir verdad, no encuentro ninguna razón valedera para mantener su anonimato. Me parece hartamente improbable que lea alguna vez este libro. Su nombre era y es Olga Olegovna Orlova: ¿no habría sido una pena omitir esa aliteración ovoide? (Vladimir Nabokov, 1988: 3).

Por su puesto, este narrador también expresa sus problemas con la memoria a la hora de recordar tiempos pasados. Así, el padre y la madre de Sebastian Knight se casaron en Italia, pero “no puedo precisar si el detalle me fue mencionado por mi madre o si es el recuerdo subconsciente de una borrosa instantánea” (Vladimir Nabokov, 1988: 4). También realiza interpretaciones sobre discursos ajenos y trata de llevarlos al papel sin que se pierda ninguna certeza por el camino: “Paldrich era un necio, un hombre vulgar, por cuanto deduje del relato de mi madre (que empleó en su narración la vívida forma directa que he procurado reproducir aquí)” (Nabokov, 1988: 7).

Pero su calidad de poco fiable no se queda, ni mucho menos, en estos pequeños detalles, que acaso consiguen ir poniendo alerta al narrador. Hemos relatado cómo V se pone en contacto con diferentes personas que conocieron a Sebastian Knight en los períodos de su vida en los que su hermanastro tuvo menos contacto con él. Una de estas entrevistas fundamentales es la que mantiene con el secretario de Knight, el Sr. Goodman, quien aparece con una máscara que no parece sorprender a V. Como señala con agudeza John Demoss: “La "máscara" es una forma de hablar, la manera fantasiosa de V. de evitar una descripción de la cara de Goodman.” (Demoss, 2006: 15). Sin embargo, la clave aquí es en el momento en el que V. recrea esta escena, el lector ya conoce que el Sr. Goodman está escribiendo una biografía sobre Sebastian Knight titulada *La tragedia de Sebastian Knight*.

Hasta que el lector llega a las escenas en que la madre de V. aparece junto a éste y Sebastian, incluso puede llegar a pensar que V. es un desconocido para el resto de los personajes, que nunca perteneció a la misma familia que Knight. Su propio hermano parece ignorarlo:

Su pelo negro, muy corto, hace visible sobre la oreja diáfana y rosada una pequeña marca de nacimiento — acabo de encaramarme sobre una silla—, pero sigue sin prestarme atención hasta que, con un gesto torpe, intento tocar el panecillo más azul de la caja: entonces, con un movimiento del hombro, me rechaza sin volverse, silencioso y distante como siempre es conmigo (Vladimir Nabokov, 1988: 9).

Tampoco el Sr. Goodman tiene conocimiento de que Sebastian Knight tenía un hermanastro hasta el encuentro entre ambos. Y esto a pesar de que era el administrador de Knight y había ya escrito una biografía sobre él.

Sin embargo, como apunta Betsy Brown (1979), la cuestión más relevante que caracteriza a V. como un narrador poco fiable es que experimenta toda una serie de hechos o acontecimientos sin llegar a ser consciente de ellos. Especialmente a partir del capítulo 11 del libro y de los acontecimientos se precipitan y llevan a V. a la búsqueda de una mujer que podría haberse alojado en la misma época que Sebastian en un balneario, su última amante. V. recorre estas páginas como si fuera uno de los personajes de las novelas de Sebastian sin establecer ninguna relación con ellas. Tenemos un ejemplo muy llamativo en el caso del señor Sillbermann, detective privado que V. conoce en un tren y que le consigue una lista de las mujeres alojadas en el balneario los días deseados por V. Este personaje, ejerce para el lector un claro efecto de doble o espejo de uno de los personajes de las novelas de Sebastian Knight, Mr. Siller, de *La otra faz de la luna*. En la última conversación entre ambos, Sillbermann llega incluso a hacer una referencia al libro del que procede, pero V. sigue sin darse cuenta del juego metaliterario en el que se ha envuelto, a pesar de que incluye varios fragmentos de las novelas de Knight y se permite, incluso, hacer crítica literaria. Tras entregarle las direcciones de las mujeres alojadas en el balneario, Sillberman se dirige a V: "...por favor, creo que es inútil...No puede usted ver la otra faz de la luna. Por favor, no busque a la mujer" (Vladimir Nabokov, 1988: 81). Lejos de establecer ninguna conexión metaliteraria, V se pregunta a qué dirección debe enviarle el libro a Sillberman una vez que lo haya concluido. Finalmente V. relata la muerte de Sebastián y la llegada tardía a su encuentro, pues ha fallecido cuando tras una serie de sospechosas desdichas y casualidades consigue llegar al hospital en el que se

encuentra su hermano. En este momento siente una suerte de unidad de las almas, unidad que se desarrollará más aún después, durante el proceso de escritura de biografía, y que le llevará a escribir las palabras: “Soy Sebastian o Sebastian es yo o quizá ambos somos alguien que ninguno de los dos conoce” (Vladimir Navokov, 1988:123).

En ambos casos nos encontramos con un literato fallecido: en el caso de Nabokov, un personaje de ficción, Sebastian Knight; en el caso de Coetzee, nos sorprendemos con una apuesta mucho más arriesgada, ya que el fallecido es el autor John Coetzee quien comparte numerosos rasgos con el John Maxwell Coetzee, escritor de origen sudafricano y premio Nobel, el autor *empírico* de fuera de la vida del texto. Las dos novelas despliegan un dispositivo basado en uno (*The Real Life of Sebastian Knight*) o varios (*Summertime*) narradores poco fiables para elaborar una biografía sobre cada uno de estos autores. También ambas nos muestran el proceso de escritura de esta biografía. Así, en *Summertime* hallamos los diarios y las anotaciones de Coetzee junto a las entrevistas más o menos elaboradas por Vincent, pero no tenemos sensación de que el libro haya sido acabado. No tenemos una introducción ni una parte final. Algunas de las entrevistas han sido reelaboradas, otras no. El lector parece mirar la foto fija de un momento de la escritura de la biografía de John Coetzee. Si atendemos a *The Real Life of Sebastian Knight*, observamos cómo el narrador ha ido disponiendo los acontecimientos a su gusto para jugar con el lector que los dos (lector y narrador) tienen de la historia.

La poca fiabilidad de los narradores se debe a causas comunes en las dos novelas (problemas de memoria, necesidad de prestigio o ambición de la fama), sin embargo, si nos detenemos en el libro de Nabokov, como ya hemos comentado, las causas que llevan a considerar a su narrador poco fiable resultan especialmente llamativas.

Los dos biógrafos, Vincent y V. coinciden sólo parcialmente en su método de trabajo. Los dos buscan entrevistarse con las personas que conocieron a su biografiado en determinadas épocas para obtener información que desconocen. Sin embargo, Vincent rechaza la verdad que pueda existir en toda la escritura de John Coetzee (desde sus diarios hasta sus novelas) por considerar que no es posible hallar en los textos de un tejedor de ficciones ninguna realidad. Por su parte, V. no desprecia las novelas de Sebastian Knight, que incluso acaba incorporando a la biografía y, como se ha mencionado con anterioridad, hasta a su propio registro de los acontecimientos.

Las dos novelas poseen diferentes planos de interpretación en cuanto a los temas que aquí tratamos. Incluso es posible llegar a entender que Sebastian Knight es el verdadero autor del libro y V. uno de sus personajes. En este sentido, más allá de las posibles lecturas que ambas obras admiten en cuanto al despliegue de un dispositivo narratológico basado en un narrador poco fiable, la dificultad para acceder a la verdad del escritor y la necesidad de que ésta incluya el juego entre realidad y ficción se pone de manifiesto en estas dos construcciones magistrales de biografías ficticias.