



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana:  
Caparrós, Pitol y Vila-Matas

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

GILBERTO JEZREEL SALAZAR ESCALANTE

Tutora

Dra. María Raquel Mosqueda Rivera  
Instituto de Investigaciones Filológicas

Comité tutor

Dr. Ignacio Díaz Ruiz  
Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano  
Instituto de Investigaciones Filológicas

Sinodales

Dra. Adriana María de Teresa Ochoa  
Facultad de Filosofía y Letras

Dra. Mónica Quijano Velasco  
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., julio de 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Para Inés*



## ÍNDICE

Agradecimientos	5
Introducción. Fábricas de la subjetividad	7
I. La crónica del yo: <i>Una luna</i> de Martín Caparrós	37
¿Escritura del yo?	38
Forma sin forma	42
Retrato en movimiento	46
Confesando un conflicto	53
El viaje enfermo	60
El malestar es el otro	65
La palabra dañada	71
Redención terapéutica	77
Verdad vacilante	83
Desmantelar al yo	89
II. Una fuga de géneros: <i>El Mago de Viena</i> de Sergio Pitol	93
¿Un texto autobiográfico?	94
Viaje y excentricidad: la exploración de los límites	97
Cosmopolitismo libertario	101
La simultaneidad en lo diverso	104
Una genealogía personal	108
Vida íntima de la lectura	111
La identidad desplazada	116
Vasos comunicantes: autobiografía y ficción	119
La inaccesibilidad de lo real	123
La forma infiel de la memoria	129
Reescritura autobiográfica, una memoria sin fin	132
Política de la amistad	136
III. La automitografía: <i>Dietario voluble</i> de Enrique Vila-Matas	141
Anfibilogía genérica	141
Solipsismo e intertextualidad	147
Apropiación y préstamos	153
El yo hipertextual: vanguardismo conservador	160
Ficción de contacto	168
Un canon alternativo	175
Viajar: desterritorializar la identidad	181
Una poética de la simulación	186
Conclusiones. Las metamorfosis de lo autobiográfico	195
Bibliografía	221



## AGRADECIMIENTOS

Como afirmo a lo largo de este trabajo, escribir sobre uno mismo es un modo de hablar sobre los demás, un proceso que siempre implica a los otros y también al mundo. Difícil creer que se puede hacer trabajo intelectual aislado dentro de una burbuja incorruptible, como quisiera una perspectiva productivista, cuantificadora y profiláctica. Uno trabaja con la palabra mientras se está en contacto con lo mundano de la existencia real, sus maravillas y sus desazones. Durante la escritura de esta tesis mi vida cambió de manera radical y quiero suponer que algunas de las ideas que desarrollo aquí, no tendrían la forma y la perspectiva que poseen sin las metamorfosis vitales que viví en los últimos años.

Cada crisis nos revela lo que somos, los modos en que habitamos lo real y sobre todo los vínculos que establecemos, cada día, con otros. Creo que es necesario pensar desde ahí: en medio de la fractura y conversando, abriéndonos a nuevas voces y no encerrándonos en verdades monologantes o resentidas. La escritura y la reflexión no son actividades que se deriven de la soledad, la genialidad individual o el aislamiento, como quisieran románticamente algunos. Creo, por el contrario, que escribir y pensar son experiencias ancladas a lazos, conversaciones, afectos... No se puede pensar sino desde la escucha. Por eso quiero agradecer a todos aquellos que me acompañaron en este largo proceso, compartiendo momentos significativos y dialogando conmigo, ya sea para enriquecer o cuestionar mis decisiones, mis deseos o mi propio pensamiento:

A mi directora de tesis, Raquel Mosqueda, por el diálogo empático e inteligente que siempre estuvo dispuesta a establecer conmigo, y sin duda, por su infinita paciencia.

A Miguel Rodríguez Lozano, Ignacio Díaz Ruiz, Adriana de Teresa Ochoa y Mónica Quijano Velasco, por su atenta lectura, comentarios y críticas a este trabajo.

A mis alumnos y exalumnos de la UNAM, que me enseñan tanto, pero más aún a los de la UACM, porque cotidianamente desestabilizan lo que creo saber.

A quienes conforman dos espacios cotidianos que han contribuido a mi formación y que han sido realmente hospitalarios con mis ideas: el *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea y Palabrijes*, mi querida revista-taller-comuna.

Al *Seminario de Literatura Mexicana Contemporánea* y al *Seminario de Escritura Autobiográfica en México*, lugares de reflexión en donde pude discutir algunas ideas vinculadas con esta investigación.

A Ignacio M. Sánchez Prado, cuyo pensamiento y afecto valoro inconmensurablemente.

A otros colegas cuyas obras, conversaciones o *posts* me parecen de una lucidez valiosísima, y que en algunos casos me han correspondido con su



inapreciable amistad: Ximena Peredo, Rossana Reguillo, Rafael Mondragón, Iván Peñoñori, Carla Borguetti, Eugenio Santangelo, Sergio Ugalde, Freja Cervantes, Mónica Nepote, Roberto Cruz Arzabal, Mónica Quijano (de nuevo), Elisa Godínez, Vivian Abenshushan, Isaura Leonardo, Guillermo Espinosa, Verónica Gerber, Gabriel Wolfson, Tania Tagle, Javier Raya, Vicente Alfonso, Pavel Granados, Eduardo Huchín, Marina Porcelli, Karla Montalvo, Israel Ramírez y Lucía Pi.

A los amigos entrañables que son lugar de revelaciones y testimonio de lo vivido y lo porvenir: Vlado, Alex, Dariela, Susy, Richi, Evelia, Polo, Mariana, Ximena, Diego, Gina, Pablín, Ale M., Ale V., Maya, Beleguí, Bily, Ale R., Paulina M., Karlatone, Robin, Brenda R., Vero, Maleni, Moun, Luciana, Ivonne, Gaby, Martha, Daniela, Denisse, Arely, Edgar, Gabriel, Laurita, Germán, Paco, Xo, Marce, Marquiño, Luis, Yvonn, Yessica, Ana, Mahara, Jackie, Irene, Erando, Brenda C., Jovani, Érika y Viridiana.

A Diana, con quien he construido un diálogo tan afectivo como intelectual y que me recibió en su casa cuando no tuve una.

A Paulina C., que es muchas cosas a la vez: escucha, risa, inteligencia, empatía, desenfado, sensibilidad, matices, valentía, libertad, apapacho, cordura... mi modelo a seguir.

A Maida, porque en estos últimos tiempos su estar ha sido entrega sin tregua, y tanto más sin decir.

A Alejandro Krongold, Estela Troya y Tatiana Berger, con quienes aprendí a escuchar y a hablarme a mí mismo.

A quienes se alejaron de mi vida, pero contribuyeron a conformar esto que soy y también esto que no soy.

A mi familia, toda, que, a pesar de la distancia y las discrepancias que tengo con ella, constituye un legado de comunidad subvalorado muchos años por mí; en especial a quienes se mantienen más cerca: David, Itzel, Payo, mi abuela Amparo.

A mi hermana, que yo sé siempre está.

A mi madre y a mi padre, por el inmenso apoyo y porque me han salvado una y otra vez, y otra vez, y otra. No hay manera de corresponder a eso.

A Inés, cuya lucidez emocional todo el tiempo me asombra e ilumina.

\* \* \*

Esta investigación fue realizada gracias a una beca de doctorado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

## INTRODUCCIÓN

### FÁBRICAS DE LA SUBJETIVIDAD

*Las técnicas de producción de poder y las técnicas de producción de verdad son inseparables, y han ido forjando diferentes subjetividades que son, a fin de cuentas, verdaderas ficciones políticas.*

Paul B. Preciado

La presente investigación surge a partir de la inquietud de profundizar en las relaciones que existen entre el campo literario y otros ámbitos como la política, la cultura y el espacio social. En ese sentido se trata de un trabajo con perfil transdisciplinario, el cual busca llevar la crítica literaria al rango de crítica cultural. Para dar cuenta de las relaciones entre texto y contexto, escritura y cultura, literatura e historia, estudiar las formas genéricas me parece fundamental. En trabajos previos he reflexionado sobre la crónica y el ensayo como géneros intermedios (híbridos, fronterizos, ancilares), lo que me ha permitido esbozar una argumentación para combatir el prejuicio contra los (mal) llamados “géneros menores” en el sentido de que están exentos de consideraciones estéticas por su apego a lo referencial (Salazar 2005, 2006a y 2006b). La investigación actual apunta, ya no sólo a crear una retórica de valor para escrituras usualmente marginalizadas, sino a llevar más lejos tales planteamientos críticos, poniéndolos en funcionamiento respecto a otros géneros o formas de escritura, de modo que sea posible explorar los vínculos existentes entre práctica literaria, ideología política y forma estética.

Lo que busco en esta tesis es analizar ciertas narraciones de carácter autobiográfico que se han ido volviendo hegemónicas en el mercado editorial,

pero a las cuales la crítica en México no les ha prestado la suficiente atención.<sup>1</sup> Como la crónica y el ensayo, podemos rastrear otros discursos denominados de “no ficción”, a los que se les suele reprochar su apego a la realidad: el diario, la autobiografía, el testimonio, las memorias, el relato de viajes, la escritura epistolar... *Literaturas íntimas*<sup>2</sup> o *escrituras del yo*<sup>3</sup> son algunos de los términos que se han utilizado para referirse a este tipo de escritura, debido a su naturaleza autorreferencial. Reivindicar el carácter literario (o por decirlo de otro modo: la presencia de valores estéticos) en tales prácticas textuales es uno de los propósitos de este estudio, pero no el central. Mi interés fundamental radica en comprender cómo diversos escritores construyen modelos de autofiguración a través de textualidades inclasificables, mediante las cuales dan cuenta del imaginario cultural de su época y expresan la función, el lugar y el significado de las prácticas intelectuales en el espacio público contemporáneo.

Para ello elegí una serie de obras que comparten distintos rasgos en común. Se trata de escritos que no se presentan como textos de ficción pura, sino como relatos de naturaleza autobiográfica. Para decirlo de una vez, constituyen formas impuras o escrituras heterodoxas, pues ninguno de los libros elegidos corresponden plenamente al “género”<sup>4</sup> clásico de la autobiografía, pero sí detentan un uso central del Yo (y por ello, una clara

---

<sup>1</sup> Aunque en Francia o España existen numerosos libros sobre el tema, en América Latina el estudio de textos con sesgo autobiográfico es menos intensivo y muy diferenciado de acuerdo a las tradiciones críticas de cada país. En Argentina se han llevado a cabo destacados estudios como los elaborados por Silvia Molloy (1996, 2012), Leonor Arfuch (2002a, 2002b, 2006, 2007), Nicolás Rosa (2004), José Amícola (2007), Nora Catelli (2007) y Alberto Giordano (2006, 2011a, 2011b). En comparación, en México son todavía muy escasos.

<sup>2</sup> Un libro de Alberto Giordano dedicado al estudio de diversos textos autobiográficos lleva por subtítulo “Escrituras íntimas” (Giordano 2006).

<sup>3</sup> El concepto es de Jean-Phillipe Miraux, quien lo desarrolla en su texto *La autobiografía. Las escrituras del yo* (Miraux 2005).

<sup>4</sup> Entrecomillo la palabra “género”, pues existe toda una discusión teórica en torno a si lo autobiográfico puede considerarse dentro de la categoría de los géneros literarios. Las dos posturas más importantes, y encontradas entre sí, son las suscritas por Phillippe Lejeune (1975, 1989, 1991, 1994, 1996) y Paul de Mann (1991).

construcción de la subjetividad), así como una específica ilusión de referencialidad. El corpus está conformado por obras de Martín Caparrós, Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas. En el caso de Martín Caparrós, el centro del análisis se enfoca en su libro *Una luna. Diario de hiperviaje* (2009), el cual permite comprender la variante autobiográfica practicada por el autor argentino. Además, es un texto que problematiza las formas de escritura que venía produciendo previamente; en otras palabras, polemiza críticamente con sus propias prácticas literarias. Respecto a Sergio Pitol el análisis se centra en su libro *El mago de Viena* (un texto publicado en 2005 y que ha sido mucho menos estudiado que *El arte de la fuga*); en él se puede observar de manera clara el paradigma de escritura que poseen sus últimas obras y el modo en que se proyecta, a través de lo autobiográfico, las dificultades actuales para construir autoridad discursiva. Metodológicamente es muy productivo analizar textos paralelos, pues además de abrir nuevas perspectivas, confirma ideas y formas de interpretación. De ahí la atención que le presto a su *Autobiografía soterrada* (2010), y a su *Memoria 1933-1966*, publicada por la editorial Era en 2011 y que constituye la reelaboración de su autobiografía publicada en 1967. Revisar estos libros de manera relacionada ofrece buenas pistas sobre la autofiguración múltiple que el propio Pitol construye en torno a sí. Y en cuanto a Vila-Matas, me concentro en su *Dietario voluble (2005-2008)*, una de las obras que menos se han estudiado de este escritor español y que según sus propias palabras es el libro en donde se muestra “con más claridad que nunca, el modo en que vida, lectura y escritura se entretujan y cristalizan” (2013b: 191) en su propuesta literaria. En suma, el corpus está configurado por un autor mexicano, un argentino y un español. Y los textos que lo conforman, además de ser formas autobiográficas heterodoxas que tienen al viaje como temática

central, fueron publicados entre 2005 y 2010, lo cual acota bastante la dimensión espacio-temporal del análisis.<sup>5</sup>

Toda construcción de un *corpus* implica un ejercicio al mismo tiempo analítico, valorativo e historiográfico. Más allá del criterio del gusto y la relevancia de los autores dentro de sus narrativas nacionales, la selección se hizo considerando que pueden ser representativos de un momento histórico-literario de la escritura autobiográfica, posterior a las llamadas transiciones democráticas y a un periodo dominado por los escritores del *posboom*<sup>6</sup> y por las narrativas de la derrota.<sup>7</sup> Como puede verse, se trata de obras muy recientes. Al respecto, vale la pena remarcar la importancia de realizar análisis críticos de textos contemporáneos. En la academia mexicana, marcadamente conservadora, prevalece el prejuicio de que no se pueden tomar como objetos de estudio obras recién editadas, bajo el supuesto de que se requiere la decantación que el tiempo otorga para establecer la distancia necesaria con los textos; según esta postura, sólo así sería posible distinguir la cualidad estética de los mismos. A *contrario sensu*, esta investigación sostiene que la contemporaneidad literaria es legible y, en la medida en que es una simbolización de lo real, puede ofrecernos respuestas urgentes sobre lo que somos y sobre nuestras relaciones con los otros y con el mundo.

Una función importante de la crítica literaria es proponer lecturas novedosas de modo que sea posible aportar a la construcción de los saberes literarios. En ese sentido, este estudio busca saldar una cuenta con ciertas formas de escritura que durante mucho tiempo habían sido pasadas por alto o

---

<sup>5</sup> El corpus principal de la investigación aparece en un apartado específico de la bibliografía.

<sup>6</sup> Donald L. Shaw en su libro *Nueva narrativa hispanoamericana*, dedica una extensa reflexión a los debates teóricos en torno al uso de los términos *Boom*, *Posboom* y *Posmodernismo*, como conceptos para establecer líneas de demarcación entre los distintos momentos de la historia de la literatura en Hispanoamérica (Shaw 1999).

<sup>7</sup> Idelber Avelar se refiere a la literatura del exilio, la literatura testimonial y otras respuestas narrativas a las dictaduras como *alegorías de la derrota* (Avelar 2000).

invisibilizadas por otras con mayor presencia en el campo literario. Si Vila-Matas ha sido reconocido por sus narraciones, Caparrós por sus crónicas y Pitol por sus novelas y ensayos, acá se busca prestarle atención a lo que de algún modo se hallaba en una zona marginal u oscura, pero que ha dejado de estarlo y comienza a conformar una historia, a poseer un pasado y dejar herencias. El hecho de que este tipo de escrituras aparezca cada vez con mayor frecuencia en la industria editorial iberoamericana no descarta que su estudio siga siendo un campo abierto para analizar, entre otras cosas, las fronteras de lo literario. Así mismo, me importa indagar en torno a textos que dialogan con lo autobiográfico, pero cuestionando los presupuestos tradicionales del género. Me parece productivo leer, desde la perspectiva de lo autobiográfico, justo estos libros, con el fin de problematizar su recepción. Es verdad que a estos textos se les ha puesto cierta atención, pero ésta no corresponde con la mirada que aquí postulo. En lugar de leerlos desde formas subsidiarias de la crónica, el relato de viajes o la novela, la lectura sesgada que propongo puede ofrecernos nuevas ideas y acercamientos. Estoy convencido que leer oblicuamente permite pensar de otro modo, hallar nuevos ángulos de la realidad.

Es importante hacer algunas precisiones sobre la elección de Vila-Matas, pues aunque resulte difícil de entender no es tan común vincular en un estudio a autores latinoamericanos con escritores españoles. Me parece que estudiar a Vila-Matas en relación con Pitol y Caparrós permite enriquecer el panorama en términos no sólo de la literatura escrita en español (tan fuertemente condicionada por la industria editorial de España), sino también porque Vila-Matas se ha vuelto una figura central del mercado literario hispanoamericano (es uno de los escritores más leídos en América Latina) y su obra ha sido considerada por la crítica como un proyecto literario de talante innovador. Por otra parte, incluirlo supone hablar de Iberoamérica en lugar de América Latina, lo cual implica no sólo un cambio en la terminología, sino romper la

tradicional separación que suele hacerse en la Academia entre escritores nacidos en el subcontinente latinoamericano y aquellos que producen literatura en la península Ibérica. En otras palabras, incluir a Vila-Matas permite establecer los vínculos que de hecho existen entre ambas regiones y que pueden constatarse por la dinámica de (y la circulación que posee) la industria editorial de habla hispana.

Hay que remarcar que el análisis comparativo sirve para poner en diálogo no sólo procesos textuales, sino también campos culturales. Ese diálogo implica rastrear similitudes y divergencias, lo cual corresponde a dos lógicas paralelas: la de la unidad y la de la diferenciación. Si los textos elegidos comparten su heterodoxa condición autobiográfica, su pertenencia a un campo común (la literatura iberoamericana) y su momento de publicación; también hay particularidades que distinguen a unos de otros. En principio, la diversidad aparece cuando pensamos en los autores. Nacidos en décadas distintas (Pitol en 1933, Vila-Matas en 1948 y Caparrós en 1955), sus poéticas se construyen en función de campos culturales distantes entre sí (el México de los años 60, la España de los 70 y la Argentina de los 80, respectivamente). De igual modo, ideologías políticas, prácticas literarias y formas estéticas se desenvuelven de manera disímil en cada una de las propuestas que analizo, aunque por momentos ofrecen caminos que llegan a entrecruzarse para volverse a distanciar. En este devenir de las escrituras, una lógica de contrastes puede arrojar interpretaciones significativas respecto a la dinámica de los campos literarios en que se mueven las obras.

En su libro *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), Sylvia Molloy se limita a estudiar el modelo ortodoxo de la autobiografía, lo que le impide observar la diversidad del fenómeno. A pesar de ello, se trata de un texto fundamental y fundacional, pues establece puntos de partida muy significativos para leer este tipo de escrituras, en

términos tanto históricos como metodológicos. Importa recuperar lo que plantea en torno a la existencia de una *retórica autobiográfica*, pero siempre considerando cuáles son los rasgos que tal retórica adquiere en cada contexto y cómo funcionan sus variantes de acuerdo a las diversas *escrituras* que trabajan con lo autobiográfico. Por ello, prefiero hablar, en plural, de *retóricas autobiográficas*.

El análisis de similitudes y diferencias puede ofrecer frutos para pensar lo que ocurre en términos de escritura en las dos orillas del Atlántico. Molloy hace un apunte al respecto que vale poner como horizonte de comparación. Al hablar de cómo “una postura marcadamente testimonial caracteriza los textos autobiográficos hispanoamericanos” (1996: 20), pone el acento no sólo en la tradición de escritura más antigua de América Latina (Shaw 1999: 253), sino sobre todo en el hecho de que aquí el *yo* se extiende o suele abrirse a la comunidad, configurándose como un testigo que construye memoria de una realidad que comparte con otros. Si esto es cierto, no lo es de manera uniforme y deslocalizada. En la *autobiografía* tradicional o en las *memorias* escritas en la región existen dimensiones en las que otras voces más allá del *yo* autobiográfico se escuchan, y al hacerlo sustentan cierto compromiso con la sociedad o detentan pretensiones de servicio público; pero eso no ocurre en el mismo grado en el género del diario, por poner un ejemplo.

Además de un principio comparativo, es importante explicar el modelo analítico que he construido para enfrentarme a los textos. Mi investigación tiene como origen la pregunta de qué ocurrió con la noción democrática y política de propuestas literarias que surgieron en Iberoamérica entre los años sesenta y los ochenta. En ese marco, ponerle atención a las escrituras autobiográficas me parece importante, no sólo porque emergieron en sustitución de las propuestas previas al grado de volverse en los últimos años casi hegemónicas, sino porque pensar qué idea de subjetividad entrañan puede



ayudarnos a comprender sus vínculos con la imaginación de proyectos colectivos. De ahí que mi intención sea estudiar las retóricas autobiográficas de Caparrós, Pitol y Vila-Matas, indagando en la relación entre forma estética, práctica literaria e ideología política. Parto del presupuesto de que estas tres dimensiones se encuentran *interconectadas* y que a la hora de desplegar el comentario sobre los textos, constantemente se intersectan y resultan difíciles de distinguir. No obstante, pueden hacerse algunas consideraciones de carácter teórico y metodológico para explicar y precisar varias dimensiones del análisis que llevo a cabo.

Un primer acercamiento a los textos se relaciona con sus límites genéricos. Qué tipo de obras son, cómo pueden ser clasificadas, o de qué manera deben ser leídas, son algunas interrogantes que importan en la medida en que muestran la naturaleza inestable y fronteriza de los textos. En la reflexión en torno esa heterogeneidad escritural me fueron de mucha ayuda los estudios clásicos en torno a los géneros de Tzvetan Todorov (2012) y Mijaíl Bajtín (2011), pero también las reflexiones de Jean-Marie Schaeffer (2006), José María Pozuelo Yvancos (1985), Patrick Charaudeau (2012), Florencia Garramuño (2015), Alberto Vital (2012), Esperanza López Parada (1999) y Florencia Miranda (2012).

Por sí solo, este acercamiento de carácter genológico resulta limitado. La clasificación genérica no tiene gran relevancia por ella misma, pero sí puede volverse un primer paso en la indagación de mi problema de estudio. Aunque en el análisis busco darle nombre a las textualidades que crean Caparrós (“Crónica del yo”), Pitol (“Fuga de géneros”) y Vila-Matas (“Automitografía”), mi intención no es caracterizar tres géneros nuevos, sino hacer visible y comprensible un fenómeno de la escritura actual, que consiste en que la narrativa del yo se ha vuelto central, creando nuevas formas de lectura y alimentando incluso a la novela más tradicional. Este fenómeno es imposible de

explicar desde las convenciones genéricas a partir de las cuales solía pensarse la autobiografía en décadas pasadas, es decir, desde las convenciones con las cuales se solía configurar la subjetividad.<sup>8</sup>

Aquí vale la pena hacer una consideración en torno al sentido en que las obras que analizo estarían poco apegadas a las convenciones tradicionales del género y responderían a una crisis de la idea de representación. La autobiografía clásica es el resultado de un largo proceso que tiene como centro la introspección y el análisis del yo, y que va del socrático “conócete a ti mismo”, pasando por la tradición medieval del examen de conciencia (ligada a la confesión cristiana), hasta llegar al desarrollo moderno del hombre como conciencia individual, lo cual se despliega entre el Renacimiento y la Ilustración. En ese sentido, la autobiografía clásica es una “escritura heurística” (Miraux 2005: 29) que surge gracias a varias condiciones que históricamente se conjugaron en el siglo XVIII<sup>9</sup> y que produjeron un género ilustrado, es decir, una escritura que se erigió bajo los principios de la filosofía proyectada por el Siglo de las Luces. Para hacer explícitos sus presupuestos, diría que la autobiografía tradicional asume que los individuos poseen una *identidad* estable y autónoma, así como una vida coherente que puede tener valor y sentido. Además, supone que es factible conocer la *verdad* de la historia personal de un sujeto, sin otras barreras epistemológicas que no sean las de la buena fe. A partir de esa intención, presume ser capaz de develar la esencia de la persona narrándola de manera *unitaria, totalizante y lineal*. De igual modo, tal narración implicaría *autenticidad* respecto a la vida real y el mundo

---

<sup>8</sup> He ahí la razón por la que he preferido hablar de “lo autobiográfico” y no de “la autobiografía”. No se trata sólo de poder así incorporar una serie de textualidades que solían considerarse en las orillas del género (diarios, memorias, cuadernos personales...), sino que esta elección conceptual responde a la misma “disolución” de la autobiografía clásica.

<sup>9</sup> Tales condiciones son “la estricta separación entre la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto” (Amícola 2007: 15).

referidos a partir de ella, sin ningún tipo de turbulencia del sentido. Por último, esto lo llevaría a cabo utilizando la *primera persona* pues el espacio subjetivo, en su integridad, sería íntimo y no estaría atravesado por ningún tipo de colectividad u otredad que puedan hablar por el yo (de ahí que se vuelva incuestionable la identidad entre autor, narrador y personaje). La definición clásica que Phillipe Lejeune hace de la autobiografía justo parte de (y sintetiza) esa concepción ilustrada del género: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1991: 48).

Hay en esta concepción una serie de nociones, relacionadas entre sí, que son claves para comprender la escritura de carácter autobiográfico (identidad, conocimiento, verdad, historia, referencialidad, sujeto, poder, representación, experiencia, intimidad, escritura) y que han sido puestas en duda a partir de lo que se ha dado en llamar el *giro lingüístico* de la filosofía (Rorty 1990). La noción de que el lenguaje es un agente estructurante de la conciencia humana, de que la realidad es una representación discursiva, de que toda acción es lenguaje y de que cualquier forma de pensamiento y escritura se construye social y simbólicamente, modificó la autocomprensión de la filosofía, las ciencias y las artes contemporáneas. El paso de una filosofía de la conciencia propia del siglo XIX a una filosofía del lenguaje propia del siglo XX<sup>10</sup> trastocó la

---

<sup>10</sup> “La sociedad decimonónica fundaba su autoobservación en una filosofía de la conciencia, mientras que la de este siglo la basa en una filosofía del lenguaje [...] La filosofía de la conciencia se preguntaba por las condiciones de posibilidad del *conocimiento verdadero*, mientras que la filosofía del lenguaje se pregunta por las condiciones de posibilidad de la *comunicación*. Es decir, la primera reducía la realidad a la relación sujeto cognoscente y objeto conocido; la segunda representa la realidad por medio de los procesos comunicativos como mediación del mundo social. La autodescripción decimonónica, que se encuentra en el positivismo, comprende a la sociedad como un conjunto de entes (sujetos, cosas e ideas) que para ser conocidos basta con observar de manera controlada [...] En cambio, la autodescripción de la segunda mitad de este siglo [XX] comprende a la sociedad como un sistema de comunicaciones, es decir, lo específico de la sociedad no son las cosas sino la *producción de sentido*. De la sociedad como cosa a la sociedad como sentido” (Mendiola y Zermeño 1995: 254).

“fe positivista” (Habermas 1993: 100), la “hermenéutica del sujeto” (Foucault 2012), la “filosofía de la existencia” (Bourdieu 2011: 123), el “telos del pasado” (Olney 1991: 35), el “principio de sinceridad” (Amícola 2007: 13), los “contornos de la interioridad” (Arfuch 2007: 67) y el “pacto referencial” (Miraux 2005: 22), en los que se sustentaba la autobiografía tradicional –así como la “capacidad cognoscitiva” (Loureiro 1991: 5), la “restauración moral” (Sarlo 2005: 35) y la efectividad narrativa que supuestamente ésta detentaba.

Además de las elaboraciones conceptuales provenientes de la lingüística, la filosofía del lenguaje, los estudios del discurso y la semiótica, muchos otros desarrollos teóricos colocaron en el centro de la discusión al sujeto y pusieron en duda su supuesto carácter monolítico.<sup>11</sup> Beatriz Sarlo se ha referido a este fenómeno como el *giro subjetivo* que acompañó “como su sombra” al giro lingüístico. Estaría ubicado en las décadas de los sesenta y setenta, y consistiría en un “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad” (Sarlo 2005: 22). De estos cambios en el campo intelectual, se deriva que no puedan seguirse pensando los textos autobiográficos desde su concepción clásica, pues apuntan a nuevas formas de concebir las relaciones entre mundo, yo y texto, entre representación, subjetividad y escritura. Las obras que analizo responden a esta emergencia de los sujetos como centro del análisis, a las reflexiones sobre la identidad ya no como una esencia sino como constructo narrativo y a la llamada “crisis del contrato mimético” (Barrenechea 2002) que supone la imposibilidad de reconocer una relación directa y transparente entre texto y realidad.

---

<sup>11</sup> Me refiero a la hermenéutica de la sospecha (Nietzsche), el psicoanálisis (Freud), la sociología cultural (Hoggart, Williams), el nuevo historicismo (Lefebvre, De Certeau, Chartier), el posestructuralismo francés (Lévi-Strauss, Lacan, Barthes, Deleuze), la semiótica cultural (Eco, Lotman, Kristeva), la antropología posmoderna (Geertz, Clifford), la teoría de la recepción (Jauss, Iser, Fish), la genealogía del poder (Foucault), los estudios de género (Irigaray, Butler), la deconstrucción (Derrida) y los estudios sobre la memoria (Ricoeur) y sobre la historiografía (White).

Me importa detenerme en este quiebre de confianza en el poder de la representación (y por tanto en el discurso autobiográfico), pues atañe de manera central al modo de interpretar los textos y a la tensión entre ficción y no-ficción en las obras que analizo. Así, además de atender sus límites genéricos, un segundo paso consiste en examinar los pactos de lectura que producen los libros, tomando en cuenta los paratextos, ciertas marcas intratextuales de las obras, así como el nivel de intertextualidad y autorreferencialidad de las mismas, pues ello abre el panorama para comprender cómo se representa el nexo entre literatura y mundo, y en qué grado la crisis del contrato mimético está tematizada (Barrenechea 2002: 765). Y es que si queremos comprender cómo se leen actualmente los textos autobiográficos (en relación a qué estatuto de verdad) es necesario problematizar las relaciones entre realidad y ficción o, por decirlo de otro modo, discutir los vínculos referenciales del relato autobiográfico para dejar de concebirlo como un *texto-verdad* y comenzar a comprenderlo como un ejercicio de *autoinvención* (Eakin 1985, 1991) o de *ficcionalización de sí* (Sprinker 1991).

Una de las tentativas para comprender el fenómeno de la referencialidad fue dada por Serge Doubrovsky, quien en 1977, para hablar de una de sus novelas, formuló la idea de autoficción (Doubrovsky 2012). Dicho concepto ha sido ampliamente discutido por diversos críticos como Vincent Colonna (1989, 2012), Marie Darrieussecq (2012), Phillippe Gasparini (2004, 2012) y Manuel Alberca (1996, 2007, 2012).<sup>12</sup> La definición de *autoficción* que propone Colonna parte del hecho de que pueden diferenciarse de manera clara los *enunciados de realidad* de los *enunciados de ficción* y la subsume a un pacto novelesco, de modo que autoficción se definiría como una ficcionalización de las experiencias vividas por un yo y como “la proyección del autor en situaciones imaginarias”

---

<sup>12</sup> Un buen panorama sobre tal discusión lo ofrece Ana Casas en la introducción al libro *La autoficción. Reflexiones teóricas* (Casas 2012).

(Casas 2012: 28). Desde otra perspectiva, el planteamiento de Alberca asume la autoficción como un pacto de lectura de carácter ambiguo (Alberca 2007), en textos en donde hay datos referenciales que pueden ser verificables por el lector, pero en donde también existe fabulación (en el sentido de introducción de sucesos falsos o fictivos). Aunque desde una perspectiva pragmática el planteamiento de Alberca es útil para un nivel de análisis de los textos que he seleccionado (de ahí que en ciertos momentos lo utilizo), el problema es que, al igual que Colonna, mantiene y remarca la dicotomía ficción/realidad en el sentido de fingimiento/seriedad, con lo que lleva a suponer que existen textos de *ficción* y de *no ficción*, cuya frontera está dada por lo verificable.<sup>13</sup>

En el fondo, ni Colonna ni Alberca abandonan la perspectiva pragmática abierta por Phillippe Lejeune, quien en su clásico texto sobre el *pacto autobiográfico* busca establecer garantías de verificabilidad referencial para el género de la autobiografía, con lo cual espera mantener la capacidad no ficcional y cognoscitiva de ese tipo de escritura. Si bien es cierto la postura contractualista de Lejeune es fundamental y pone al lector en el centro de la discusión sobre el género biográfico (al volverlo una especie de juez del pacto referencial, un verificador de la *autenticidad* de la firma), también resulta demasiado comprometida con las ideas de *referencialidad* y de *verdad* que en los últimos años se han discutido tanto, incluso hasta el extremo de suponer

---

<sup>13</sup> Lo muy rescatable del planteamiento de un crítico como Manuel Alberca es el énfasis que pone en la idea de que este tipo de escritura produce una lectura “ambigua”, aunque acaso ésta no tenga necesariamente que ver con la referencialidad como él lo sostiene. Karen Poe Lang afirma que todo texto autobiográfico implica un doble pacto de lectura que se mantiene en tensión: el de “la intención confesional” y el de “la pulsión creadora” (Poe Lang 2008) –y no el que distingue lo referencial de lo ficticio. Así, entender lo autobiográfico como un espacio donde se produce la identidad permite no sólo dismantelar la falsa dicotomía autobiografía/ficción y dar cuenta de los mecanismos de lectura que están inscritos a su interior. También posibilita ampliar el análisis hacia otras dimensiones como sería la que remite a la forma estética o a la sociología cultural.

que no hay ningún tipo de verdad y que la única referencialidad posible es el propio texto, en su relación con otros textos.<sup>14</sup>

Las perspectivas que vengo criticando acotan la discusión en la medida en que no permiten concebir que la escritura de un yo pueda ser leída en términos de la producción de una identidad que se realiza en el acto mismo de la escritura y que se construye con finalidades que van mucho más allá del recuento de la propia vida. Si el concepto *autoficción* no resulta del todo adecuado en los términos en que los plantean Colonna o Alberca, sí es sintomático de una cada vez mayor conciencia de que el relato autobiográfico ya no responde al viejo género de la autobiografía, de que su diversidad se ha vuelto manifiesta, y de que la idea de subjetividad se ha complejizado y requiere nociones nuevas para lidiar con ella.<sup>15</sup>

Para replantear el análisis de la escritura autobiográfica más allá de una perspectiva pragmática, además de las reflexiones de Paul John Eakin (“autoinvención en la autobiografía”) y Michael Sprinker (“ficciones del yo”), vale la pena recuperar el planteamiento de Karen Poe Lang, quien niega que la relación entre escritura autobiográfica y mundo sea transparente. A su parecer resulta “insostenible la idea de que la vida real es su referente. Sencillamente un sujeto no puede decir la verdad sobre su vida, pues su sentido no le pertenece, se le escapa continuamente. Su vida le es en cierta medida opaca. Lo cual no significa para nada que la escritura autobiográfica sea una mentira”

---

<sup>14</sup> Al revisar la distinción entre ficción y no ficción, que constituye una de las fronteras móviles con las que trabajan los escritores analizados, tomo en cuenta algunos planteamientos generales de Gérard Genette (1990, 2004), Paul Ricoeur (2001), Jean Marie Schaeffer (2002), Antonio Garrido (1997), Terry Eagleton (2013), Ana María Barrenechea (2002), Barbara Foley (1986), Josefina Ludmer (2008) y Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer (2010), que me han servido para comprender la naturaleza problemática de la ficción, y para matizar los excesos que provienen de ciertas posturas del posestructuralismo y de la deconstrucción.

<sup>15</sup> Para José Amícola “es evidente que la difusión desmedida de la palabra ‘autoficción’ viene a revelar la necesidad dentro del área crítica de cubrir un espacio que tiene que ver con el recorte voluntario que ejerce el narrador de una narración autobiográfica, a la hora de acometer la purificación pública de su figura en una ‘autofiguración’” (Amícola 2007: 170).

(Poe Lang 2008). Un poco más allá, Leonor Arfuch, al hacer un recuento de las discusiones sobre el término *representación*, afirma que: “no hay un ‘sujeto’ o una vida ya definidos en algún lugar, que el relato vendría simplemente a representar –con la distancia y la neblina y el capricho de la memoria– sino que ambos –el sujeto, la vida– en tanto unidades inteligibles, serán justamente un *resultado* de la narración” (Arfuch 2002c: 208).

En el mismo sentido, algunas nociones de Roland Barthes (su idea de que los textos producen “efectos de realidad”, 1994b) y de Paul de Man (su noción de “autobiografía como desfiguración”, 1991), son fructíferas para asumir que el género no sólo es un asunto contractual o cognoscitivo, sino también representacional. Cuando De Man supone que lo que opera en la autobiografía es una “ilusión referencial” (De Man 1991: 113) y no un referente, apunta a la dimensión retórica de lo autobiográfico. Según De Man, la autobiografía no es un género sino un dispositivo tropológico que se ocupa no del conocimiento de un sujeto, sino de representar, especularmente, el modo en que conocemos (de ahí su afirmación de que toda autobiografía constituye una figura de lectura). Este es uno de los elementos que me importa analizar en los textos: ¿qué forma de conocimiento proponen en torno a qué realidad?, ¿qué idea de lectura y de posibilidad interpretativa se plantea en ellos? Existe en toda obra de este tipo una perspectiva epistemológica que remarca el grado de certeza o incertidumbre que el autobiógrafo tiene respecto al mundo, así como una representación de la realidad que la hace coherente y aprehensible o insondable e ininteligible. Del mismo modo, tal dimensión gnoseológica suele estar acompañada por una serie de escenas de lectura que vale la pena interpretar, ya que pueden arrojar datos sobre la imagen que los autores proyectan en torno al lector contemporáneo (y del intelectual frente a su realidad).



Más allá de los excesos a los que llega De Man, sus reflexiones sobre lo autobiográfico como ejercicio de “desfiguración” remiten a las formas en que discursivamente se narran y proyectan los sujetos. Relacionar la forma textual con el modo en que se construyen subjetividades a través de la literatura es otra manera de volver fructífera la reflexión en torno a los géneros discursivos y a los pactos de lectura. Darío Villanueva afirma la necesidad de resaltar el aspecto *poietico* más que el *mimético* para concebir lo autobiográfico no como el instrumento privilegiado para la reproducción del yo, sino como el espacio y el instrumento a través del cual puede constituir o alcanzar su identidad (Villanueva 1993). Así, elegí la noción de *autofiguración* como categoría fundamental a lo largo de esta tesis porque desplaza la discusión del ámbito de lo pragmático hacia otros problemas de carácter semántico y retórico (lo que la noción de *autoficción* no consigue) y permite suponer que la subjetividad contemporánea es representada y aprehensible en los textos.

La idea de *autofiguración* ha sido utilizada por diversos críticos como Sylvia Molloy (1996) y José Amícola (2007).<sup>16</sup> Según Molloy, toda autobiografía es un ejercicio de autofiguración y autovalidación que supone la fabricación de una imagen del sujeto dentro de una sociedad: “Además de fabricación individual, esa imagen es artefacto social, tan revelador de una psique como de una cultura” (Molloy 1996: 19). De ese modo, analizar textos autobiográficos no tiene que ver con buscar la veracidad de los hechos, sino con indagar en torno a la relación que existe entre “autofiguración, identidad nacional y conciencia cultural” (Molloy 1996: 15). Por su parte, Amícola define la autofiguración como

---

<sup>16</sup> Buscando deslindarse de la idea de autoficción, José María Pozuelo Yvancos habla de *figuración del yo* para referirse a aquellas narraciones en primera persona que, siendo personales, no son autobiográficas. Así, la *figuración del yo* remitiría a un “lugar discursivo” (al mismo tiempo reflexivo y narrativo), desde el cual se practica la mistificación consciente de un yo que enfatiza “los mecanismos irónicos [...] que marcan la distancia respecto de quien escribe” (Pozuelo 2010: 29). La diferencia es sustancial frente a las propuestas de Molloy y Amícola, ya que éstos sitúan la idea de autofiguración no sólo en términos formales y textuales, sino que la despliegan en relación con el contexto y el lugar que el escritor ocupa al interior del campo cultural en el que se halla inserto. Por lo mismo, la noción de *autofiguración* me es de mayor utilidad.

“aquella forma de autorepresentación” que aparece en un texto autobiográfico “complementando, afianzando y recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (Amícolá 2007: 14). La idea de autofiguración, por tanto, resulta insuficiente sin un contexto que la sostenga. Mi estudio intenta no dejar de lado tal contexto, por lo cual un supuesto que le da sentido a toda mi investigación es que “la literatura del yo pone en juego no sólo la descripción de una primera persona, sino también el tejido cultural de una época” (Maíz 2000: 604).

Si gracias a las autofiguras que producen, los escritores logran una especie de identidad, es decir, una ficción de unidad, también construyen visiones sobre la época y la sociedad a la que pertenecen. Todo ejercicio autobiográfico es tanto una producción de identidad, como una representación de la otredad. La construcción de la subjetividad, la representación de la memoria, del espacio y de los cuerpos, la relación entre lo privado y lo público, y las estrategias literarias para edificar al yo, expresan en distintos niveles, la tensión que existe entre la voz autoral y el mundo, entre el yo y los otros. De igual modo, la imagen que proyecta el escritor sobre sí mismo habla del público para el que escribe, o por decirlo de otro modo, responde a las preguntas de: ¿quién soy yo para los otros?, ¿a quién le interesa lo que yo diga?, ¿por qué tendría interés para otros mi vida?, además de ¿por qué y para quién escribo?<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Vale la pena aclarar que a la hora de hacer la revisión de la bibliografía crítica en torno a la autobiografía opté por no incorporar a mi investigación una línea fuerte y de gran densidad teórica. Se trata del acercamiento feminista a la discusión sobre lo autobiográfico y sobre la construcción de subjetividades. Aunque me resultó de gran interés lo planteado por críticas como Sidonie Smith, Shari Benstock y Susan Friedman, o los planteamientos teóricos de Judith Butler y Paul B. Preciado, decidí no incluir sus perspectivas al análisis por dos razones fundamentales: la primera tiene que ver con que ninguno de los autores que analizo responden al paradigma de “escritura femenina” en el sentido en que Hélène Cixous lo plantea, y que es el eje que guía la perspectiva de algunas de estas autoras. Si a través del relato de su pasado, una enunciación femenina construye su autofiguración de forma diferenciada respecto a la narrativa masculina, o si en las autobiografías de mujeres el yo está descentrado, de modo que se vuelve imposible sostener la idea de autobiografía como autoconocimiento, estos son aspectos que no son rastreables, en esos términos, al interior de las obras que analizo. (De hecho, existen descentramientos del yo en las obras elegidas que no resultan explicables desde tal perspectiva).

Para decirlo en una fórmula: lo que busco es hacer un análisis político de los textos autobiográficos, de modo que sea posible rastrear cómo se constituye la otredad en la figuración de un yo.

Como motor de estas interrogantes se encuentra un elemento central para esta investigación: el lugar que ocupa (y la función que tiene) el escritor (en este caso, de textos autobiográficos) en el espacio público. El sentido común supone que llevar un diario o escribir unas memorias implica exclusivamente intimidad, vida privada y voluntad introspectiva. Contra tal idea, busco leer en los textos precisamente esa encrucijada en donde lo personal está conectado íntimamente con lo social.<sup>18</sup> Cada una de las funciones que la escritura autobiográfica detenta (la representación de la propia vida, la posibilidad del registro, el reordenamiento de la experiencia, la desacralización del yo, la búsqueda de duración, la alteración narrativa de la memoria y la experiencia del análisis) se lleva a cabo en un acto en donde los límites entre lo público y lo privado se trastocan y se juegan en eso que Paula Sibilia llamó “la intimidad como espectáculo” (Sibilia 2008) y que Leonor Arfuch denomina “el espectáculo de la interioridad” (Arfuch 2002a: 110). Las escrituras del yo ejercen una práctica, en cierto sentido, exhibicionista, por lo que se vuelve necesario preguntar ¿qué se busca exponer a la luz pública desde el mundo de lo privado y por qué? Una posible respuesta es aquella que asume que entre mayores sean las amenazas en el espacio público, éstas serán expresadas en el espacio privado como un contrarrelato político. Desde esta mirada, la lectura de los textos puede volverse muy significativa para lograr vislumbrar qué tan compatible es la subjetividad contemporánea con una experiencia donde las políticas de *lo común* puedan adquirir protagonismo.

---

<sup>18</sup> Leonor Arfuch ha estudiado en diversos textos esta cuestión. Véase, entre otros: “La esfera íntima contemporánea: espacios y narrativas” (Arfuch 2006), “Público/Privado/político. Reconfiguraciones contemporáneas” (Arfuch 2002b), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Arfuch 2002a) y *La interioridad pública: la entrevista como género* (Arfuch 1992).

El planteamiento de Foucault en torno a las *tecnologías del yo* me sirve como perspectiva (no como categoría de análisis) para profundizar en lo que vengo planteando. Concebir la escritura autobiográfica como una de las operaciones que efectúan los individuos sobre sí mismos, “sobre sus propios cuerpos y almas, pensamientos, conducta y forma de ser”, con el objetivo de autotransformarse para “alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (Foucault 1990: 48) me lleva a suponer que las formas de autofiguración encarnan no sólo en estrategias formales específicas (en retóricas autobiográficas), sino también en tácticas exteriores al texto que es necesario rastrear.

En *Acto de presencia*, Molloy recurre a la noción de *modelos sociales de representación* para explorar la *imagen de sí* que cada autobiógrafo promueve y su vínculo con ciertos imaginarios culturales específicos. Estos imaginarios, sin embargo, están anclados no sólo al texto, sino a otras prácticas y comportamientos en los que las obras se encuentran involucradas. No podríamos entender del todo la autofiguración de un texto sin atender la constitución del autor en tanto figura pública. Dominique Maingueneau ha teorizado al respecto (1993 y 2004), considerando cómo se materializa la *imagen de autor* a través de estrategias interiores a la obra y exteriores a la misma. Esa *doble naturaleza* implicaría que la autofiguración no depende exclusivamente de la intención autorial, sino de una serie de instancias institucionales (como la crítica literaria o el mundo editorial), sin las cuales la imagen de autor queda a medias (Amossy 2010). Jérôme Meizoz (2007) busca articular ambas dimensiones (la textual y la comportamental) a través del concepto de *postura*, según el cual la autofiguración se vería remarcada, confirmada o modificada, a partir de las conductas y apariciones públicas del autor en el campo cultural.

Me interesa esta perspectiva (que en textos más recientes también ha abordado Molloy), pues la noción de intelectual implica no sólo la producción de ideas y textos, sino su puesta en escena en la arena pública, a través de distintas estrategias (que van de la pose al retraimiento, o que tienen que ver con elementos que no suelen considerarse “literarios” como la vestimenta, la participación en polémicas o las fotografías y entrevistas que salen a la luz pública). El análisis por tanto, también debe apuntar (aunque sea de modo marginal) a “cómo se construye un campo de visibilidad dentro del cual la pose es reconocida como tal y encuentra una coherencia de lectura” (Molloy 2012: 43). Cuando Molloy habla de la “política de la pose” se está refiriendo a una práctica social y a un gesto político que es importante rastrear, pues los modelos sociales de representación a través de los cuales los autores se piensan, son parte de las retóricas autobiográficas que estamos estudiando y de sus efectos estéticos, sociales y políticos.

Para percibir la dimensión ideológica de tales retóricas autobiográficas, no hay que dejar de proyectar cierta mirada sociológica sobre las obras. Me parece importante vincular cada uno de los libros analizados con su contexto de enunciación, de modo que sea posible comprenderlos como el resultado de determinadas prácticas frente a tradiciones, instituciones y convenciones específicas. Esto puede propiciar reflexiones pertinentes en torno a la relación entre la representación literaria y los efectos de sentido que ésta produce a la hora de circular y volverse objeto de recepción.<sup>19</sup> Pero también nos lleva a analizar la situación de los textos frente a las formas estéticas hegemónicas y su comercialización. En otras palabras, es necesario también responder a las

---

<sup>19</sup> Hay que recordar por otra parte, que el contexto no es algo que esté exclusivamente fuera de la obra, sino que también opera en su interior. “El contexto ya está presente en las palabras –en la medida en que son palabras, y no sonidos o formas– y ya está presente en mi respuesta, en la medida en que respondo como un individuo humano constituido culturalmente, y no como un aparato fisiológico o un sofisticado ordenador” (Attridge 2011: 198-199).

preguntas de ¿cuáles son las instancias de legitimación que los han traído a nuestras manos?, ¿qué implicaciones tiene el dónde y el cómo se publican?, y ¿qué lugar ocupan estas obras autobiográficas en el campo cultural y el mercado de los bienes simbólicos?

La tensión entre transgresión estética e industria cultural, entre disenso personal y público masivo, puede observarse en su dimensión institucional, de circulación y recepción de textos, pero también puede ser rastreada indagando en el sentido y la vigencia de las transgresiones formales que producen los textos respecto a ciertas normas y estereotipos. El valor estético de los textos autobiográficos no depende de su capacidad para producir placer o evasión, sino de su capacidad para ofrecer disrupciones y generar anomalías en las formas convencionales de narrar al yo. Como afirma Ricardo Piglia, “la literatura está enfrentada directamente con esos usos oficiales de la palabra”, de modo que su dimensión política tiene que ver con el modo en que “actúa sobre un estado del lenguaje” (Piglia 2001b: 37) y se confronta a lo que se ha vuelto culturalmente aceptado e inteligible. Así, las preguntas cruciales que es necesario hacerle a los textos autobiográficos para encontrar cierta dimensión política de su escritura serían dos, interrelacionadas entre sí: ¿las normas y convenciones contra las que discuten siguen vigentes? y ¿las propuestas estéticas que enarbolan siguen operando desde un espacio marginal del campo literario o se han vuelto ya una convención del mismo?<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Al respecto, vale la pena recuperar el planteamiento clásico de Jan Mukarovsky, respecto a la relación entre norma y valor estéticos: “La obra de arte es siempre una aplicación inadecuada de la norma estética, en el sentido de que viola el estado actual de la norma no por una necesidad inconsciente, sino de manera intencional [...] La obra artística siempre transgrede en cierta medida la norma estética vigente [...] Al mismo tiempo, aun en los casos más extremos, la obra también tiene que observar la norma [...] siempre hay en la obra de arte algo que la une con el pasado y algo que apunta hacia el futuro [...] La obra artística viva oscila entre el estado pasado y el estado futuro de la norma estética. El presente, desde cuyo ángulo de vista recibimos la obra, es percibido como tensión entre la norma pasada y su transgresión, destinada a convertirse en un componente de la norma futura” (Mukarovsky 2011: 40-44).

Por otra parte, es necesario indagar la ideología política de los textos en términos tanto temáticos como formales. Los leitmotivos de las obras (como la dificultad de narrar la realidad o la ausencia de autoridad de la propia voz) tienden a expresarse a través de estrategias estéticas elegidas. Sondar el significado político de estas operaciones discursivas es fundamental para comprender la ideología que se halla subsumida en la escritura. En ese sentido, es importante hacer una exégesis textual tomando en cuenta la condición formal-estructural de las obras, sin olvidar que en tal dimensión estética se puede leer un significado ideológico y político. Así, no se trata, afirma Raymond Williams, “de ir ‘más allá’ de la obra literaria, sino de ir más a fondo dentro de su plena (y no arbitrariamente protegida) significación expresiva” (Williams 2000: 223).

Es fundamental entonces analizar el carácter semántico de la forma, no sólo a través de un análisis estrictamente formal o intertextual que nos permita comprender su construcción interna o transparentar las relaciones estéticas que tiene con otras obras, autores, estilos, tradiciones o modelos de la escritura autobiográfica (del mismo autor, de otros contemporáneos y/o del pasado). Se trata de dar un paso más para romper la división entre forma y contenido,<sup>21</sup> y para comprender la crítica literaria como crítica cultural. Ese paso depende de asumir que la forma no es un rasgo accesorio o exterior, sino la expresión de un modo de ver la realidad. La literatura resulta siempre de una experiencia de los sujetos en el mundo, por lo que estilo e ideología están íntimamente conectados. Así, el cómo se construyen y conforman los textos autobiográficos no debe ser una pregunta que sólo nos lleve a la técnica, sino

---

<sup>21</sup> Al reflexionar sobre la falsa dicotomía entre forma (expresión) y contenido (significación), Attridge precisa: “El significado [...] no es algo que aparezca en oposición definitiva o aposición complementaria a la forma, tal y como se concibe en la tradición estética, sino que es algo ya integrado en la forma; las formas están compuestas por significados, al igual que están compuestas por sonidos y configuraciones. Tanto la forma como el significado suceden, y son parte del mismo suceso” (Attridge 2011: 199).

también a la historia y a la política.<sup>22</sup> Dice Williams que “los hechos significativos de las verdaderas relaciones se hallan incluidos o excluidos, asumidos o descritos, analizados o enfatizados mediante convenciones variables que pueden ser identificadas por medio del análisis formal pero que sólo pueden ser comprendidas por medio del análisis social” (Williams 2000: 235). Por eso lo que importa es analizar la forma en que cada obra representa *creativamente* elementos del imaginario cultural de su época (Sánchez Prado 2012b: 268).

Al respecto, hay que comprender que en el campo simbólico, del que forma parte la literatura, se articulan dimensiones constitutivas de las identidades y de las prácticas sociales. En lo literario se puede leer la heterogeneidad de lo social, sin necesidad de excluir la interpretación de la forma estética. Por el contrario, es ahí, en el valor estético, en donde vive la dimensión social de los textos, y desde donde puede rastrearse la construcción de las subjetividades. Si la forma estética puede leerse como una relación social,<sup>23</sup> se vuelve fundamental atender la representación de la alteridad en los textos autobiográficos. De ahí mi elección deliberada de tres textos que tienen al viaje como uno de sus ejes. En la medida en que todo relato de viaje implica la representación de identidades y alteridades, se vuelve factible analizar las formas de comunicación y desencuentro, así como los espacios de ambigüedad y las “zonas de contacto” (Pratt 2010) que se producen ahí. En este sentido, la espacialización del análisis cultural me parece importante, pues pueden observarse ahí los lugares que ocupan identidad y alteridad.

---

<sup>22</sup> Para George Steiner la crítica debe rastrear no sólo los adelantos técnicos en las obras, sino el modo en que éstas contribuyen a la inteligencia moral de una época (Steiner 1994: 25). Es decir, tratar a los libros como acontecimientos que nos permiten reflexionar sobre la realidad y amplían nuestra percepción sobre el mundo.

<sup>23</sup> “[...] los modos de composición formal, dentro de la escala que se desarrolla desde lo tradicional a lo innovador, constituyen necesariamente formas de un lenguaje social” (Williams 2000: 247).



En la construcción de la subjetividad, ¿de qué otro se habla o con qué otro se habla?, ¿qué lugar se le otorga al otro y qué participación tiene lo común y lo colectivo?, ¿qué relación existe, dentro de los textos, entre el yo y los otros, entre sujeto y comunidad?, ¿puede, desde las escrituras del yo, transmitirse experiencia colectiva? En estas interrogantes aparece el problema del poder, que involucra, a fin de cuentas, el problema de la ética. Desde Foucault se sabe que donde hay discurso hay ejercicio del poder, lo cual no condena a quien escribe a un autoritarismo irresoluble. Ciertas literaturas construyen estrategias para reducir las jerarquías que la escritura detenta y para darle espacio a la alteridad. Jacques Rancière habla de la literatura como un discurso que permite la irrupción del desacuerdo y pone en suspenso las formas tradicionales de identificación de los sujetos: “la literatura es el modo de discurso que deshace las situaciones de reparto entre la realidad y la ficción, lo poético y lo prosaico, lo propio y lo impropio” (Rancière 2006: 50). En ese sentido hay que preguntarse si cada una de las obras autobiográficas que aquí estudio, constituye, como quiere Rancière, un “modo suspensivo de la palabra”, un habla que introduce el disenso y la perturbación, generando “una molestia en la experiencia perceptiva” y “en la relación de lo decible con lo visible” (Rancière 2006: 51). Parto así de una convicción: las obras autobiográficas más valiosas son aquellas que promueven un proceso de des-identificación y por tanto, permiten un momento político, esa posibilidad de salir del yo para ir hacia lo otro en un proceso de subjetivación que va más allá de lo que la sociedad le impone al sujeto.

Para comprender hasta qué punto logran esto, a través de la representación de la otredad, al analizar pongo atención a diversos elementos que aparecen en estas escrituras autobiográficas. En el caso de Caparrós, me interesa cómo se representa el espacio, qué forma adquiere, quién lo ocupa y con qué finalidad. Al leer a Pitol, la preocupación se centra en la representación

de la memoria, buscando comprender quién la construye, qué forma adquiere y cuál es el uso que se le confiere. Por último, en Vila-Matas me interesa analizar la dimensión del cuerpo y los afectos, pues eso permite indagar en cómo se les representa, qué tipo de afectividad se transmite y qué significado colectivo adquiere la misma. Este énfasis en diversas temáticas es, por lo demás, un modo de atender la singularidad de cada obra.

Hasta aquí he descrito el modelo analítico de esta investigación, el cual me permite dar cuenta de esas *fábricas de la subjetividad* que generan los textos. Propongo tal categoría para sintetizar este modelo de análisis: las fábricas del yo serían las formas discursivas que adquiere la subjetividad frente a la relación entre “cuidado de sí” y “cuidado de los otros” (Foucault 1994, 2009, 2012). Se producen discursivamente dentro de un campo cultural y sirven para posicionarse y obtener prestigio y capital simbólico, utilizando estrategias de proyección, visibilización y disputa de sentido, pero también en relación con prácticas socio-literarias específicas, que producen epistemologías, afectos (Deleuze 1975) e imaginarios culturales espacializados. En ese sentido, implican al mismo tiempo operaciones textuales, estrategias de sociabilidad intelectual (Dosse 2006) y prácticas culturales concretas (como la creación individual o la participación en comunidades de escritura, para poner ejemplos extremos). Estas articulaciones de carácter discursivo surgen en la intersección entre lo estético, lo social y lo político y se juegan en la tensión entre tradiciones y transgresiones, institucionalidad y autonomía, mercado e ilegibilidad, disputando el sentido de lo decible. En esa tensión entre orden y libertad, las fábricas del yo se encuentran ancladas al contexto de su producción, y por ello mismo permiten comprender la relación entre identidad narrativa (Ricoeur 2003), política de la pose (Molloy 2012) y campo cultural (Bourdieu 2003). Analizar las fábricas del yo revela qué ideas en torno a lo literario existen detrás de cada autofiguración, cuáles son las nociones en torno

a autoría, obra, originalidad, propiedad... que imperan en el discurso y qué estrategias se generan para repensar el lugar del escritor frente al mundo social.

Por supuesto, cada texto establece sus propias condiciones de análisis y ofrece estrategias diferenciadas para ser leído, y esto se debe a que las prácticas de escritura adquieren funciones específicas y construyen relatos acordes a su contexto. Al respecto, es necesario atender la perspectiva que plantea Derek Attridge sobre la *singularidad* de las obras literarias: cada obra se vive como acontecimiento único de invención y alteridad.<sup>24</sup> No obstante tal singularidad, los textos elegidos comparten ciertos rasgos en común que permiten su análisis conjunto, a partir de lo que constituye el centro de interés de mi investigación: los modelos de autofiguración de los escritores a la hora de viajar, las formas fronterizas que adquiere cada obra autobiográfica y cómo éstas dan cuenta del lugar público del escritor. El argumento que sostengo a lo largo de esta tesis es que la autofiguración que cada autor construye a la hora de desplazarse lo lleva a elaborar lo autobiográfico en vinculación con otros géneros produciendo espacios textuales inclasificables, que ponen en duda las convenciones clásicas de la autobiografía. De este modo, el lector se enfrenta a retratos autocríticos basados en una noción disgregada de la identidad, una epistemología de la complejidad y una puesta en duda de las jerarquías autorales de la narración. Estos *descentramientos del yo* son en el fondo, representaciones de la crisis del intelectual en el mundo contemporáneo; retóricas autobiográficas inestables que muestran la pérdida de importancia del escritor y de la literatura en el espacio público actual.

---

<sup>24</sup> “La singularidad de un objeto cultural es lo que lo diferencia de otros objetos de ese tipo, no simplemente como una manifestación particular de unas reglas generales, sino como un entramado concreto dentro de esa cultura que es percibido como resistiendo o excediendo todas las determinaciones generales preexistentes” (Attridge 2011: 121-122).

La tesis está dividida en tres capítulos, centrados en cada una de las obras seleccionadas, buscando llevar a cabo un análisis “denso” (Geertz 1987) que no subsuma la experiencia lectora a las herramientas teóricas que se usan para el análisis. Además, en las conclusiones establezco un análisis comparativo y problematizo cuestiones teóricas relacionadas con lo autobiográfico, apuntando algunos problemas de investigación que se abren y es necesario seguir explorando.

La organización de los capítulos no se establece, como usualmente suele hacerse, de acuerdo a la fecha de aparición de los textos analizados. Ya Beatriz Sarlo advertía que las periodizaciones pueden generar falsos paralelismos cuando uno se atiende de manera ortodoxa a los años de publicación.<sup>25</sup> Bajo la misma lógica, no hay por qué organizar la secuencia del análisis a partir de las fechas de nacimiento de los autores. De hecho, ni siquiera es el momento en que se generaron las obras o las poéticas que están detrás de ellas lo que le da su secuencia orgánica a la tesis. El orden de los capítulos remite a las lógicas propias de la investigación, las que establecí previamente y que buscan diversas dimensiones analíticas con el fin de dar cuenta de las fábricas del yo presentes en los textos, y que involucran la relación entre formas estéticas, ideologías políticas y prácticas literarias.

Desde la perspectiva pragmática, la tesis comienza con la obra que remite a una representación de la referencialidad más tradicional y a un ejercicio menos transgresor respecto al pacto autobiográfico clásico (*Una luna...* de Caparrós), hasta llegar al libro que se construye sobre una representación que atañe más a la virtualidad y al hipertexto, así como a un contrato de carácter más autoficcional (*Dietario...* de Vila-Matas). De ahí que la

---

<sup>25</sup> “Otra cuestión a tener en cuenta cuando se habla de novelas, o de libros en general, es que se mencionan las fechas de publicación pero no se atiende habitualmente a la génesis, al momento de escritura. Por tanto, una periodización que marque paralelismos puede ser equivocada” (Poirier 2007).

representación de lo que podemos conocer y de cómo podemos hacerlo también vaya del texto que plantea una epistemología problemática pero posible (Caparrós), hacia el que sustenta que el conocimiento de lo real es irrelevante y se deleita por ello en ejercicios donde la simulación es la reina (Vila-Matas).

Si se piensa la tesis desde la dimensión formal de los textos y el sentido político de sus decisiones estéticas, en todos los casos hay búsquedas de transgresión pero a niveles muy distintos. Así, se inicia con el texto en donde la política de la forma opera frente a la tradición de modo más rupturista (Caparrós) y se finaliza con aquel en donde tal disrupción ha dejado de serlo, en la medida en que implica ya repetición, la operación estética es menos heterogénea y la tradición con la que dialoga resulta más reconocible (Vila-Matas). Esta lógica se refuerza cuando se analizan las obras desde el lugar que ocupan en el campo cultural y el mercado de los bienes simbólicos hispanos, dado que del autor menos reconocido y leído (Caparrós) se llega hasta el más consagrado y central (Vila-Matas).

Pensando en la representación de los espacios y el modo en que estos condicionan la relación con el mundo, el orden de la tesis se construye a partir de aquellos lugares de algún modo más territorializados (Caparrós) y concluye con quien legitima espacios más desterritorializados, difuminados e imaginarios (Vila-Matas). Esto tiene que ver claramente con el tipo de prácticas literarias derivadas del trabajo de campo que realiza Caparrós, frente a una forma de escritura que no requiere estar en contacto con personas concretas, sino con textos, como ocurre con las obras de Vila-Matas. Y desde ahí también se deriva la representación del otro y el tipo de afectividad que se construye hacia aquel. Así, se iría del texto que propone o facilita afectos activos y otredades subalternas (Caparrós) hasta llegar al que privilegia afectos pasivos cuya alteridad remite casi siempre a la alta cultura (Vila-Matas).

Un último criterio tendría que ver con la autofiguración y el tipo de imagen intelectual que se construye. Se va de la autofiguración más conectada con el espacio público y que problematiza todavía el estatuto del intelectual como voz crítica frente al poder (Caparrós), a la autofiguración que niega ese vínculo entre escritor y discusión colectiva, reivindica su solipsismo y con ello siembra la semilla de su disolución como actor político (Vila-Matas).

Aunque este esquema tiende a estabilizar o fijar los propuestas estéticas de cada autor, es necesario aclarar que al desarrollar el análisis procuro dar cuenta de la complejidad de cada una de las obras, de sus aciertos y limitaciones. La sensibilidad del crítico tiene que ver no sólo con la profundidad con que se relacione con los textos, sino con la capacidad de transmitir la pasión (positiva o negativa) que le produjeron. Al hablar sobre la lectura de poemas, Attridge afirma que un crítico responsable debe escenificar “el acto de la lectura –no en el sentido de describir lo que sucede cuando se lee el poema, sino en el sentido de expresar, tanto como sea posible, al escribir el comentario, la singularidad de la experiencia de la lectura para un determinado lector, una singularidad que radica en su resistencia a los propios métodos interpretativos que le permiten existir” (Attridge 2011: 204). Si algo procuro es reproducir, con los recursos a mi alcance, las experiencias literarias que me generaron las obras y, a partir de ahí, valorarlas en relación con el problema de mi investigación. Esto no significa, en ningún caso, agotar su *singularidad*, es decir, la *otredad* que trae consigo y que se actualiza con cada lectura. Desde otras miradas, los niveles de transgresión o valor estético de las obras pueden ser leídos de otras maneras a las que aquí propongo. Sin embargo, mi interpretación se deriva de la perspectiva que he construido y que esta organización de la tesis permite potenciar: el modo en que cierta autofiguración se proyecta a través de textualidades híbridas que expresan la crisis del lugar y función política del escritor en la arena pública contemporánea.



## I. LA CRÓNICA DEL YO: *UNA LUNA*, DE MARTÍN CAPARRÓS

*No se trata, necesariamente, de suspender el trato con los otros,  
sino de encontrar un aislamiento por escrito,  
del todo opuesto al que promueve la cultura del yo.*

Juan Villoro

¿Puede la escritura autobiográfica ser algo más que un homenaje al ego? ¿Será cierto, como se ha llegado a afirmar, que se trata de una forma de subjetivizar la realidad al punto de banalizarla, cayendo en un solipsismo acrítico que a nadie importa, un ostracismo infranqueable para el resto de la sociedad? (Pauls 1996: 11) ¿O, por el contrario, será posible convertir al yo autobiográfico en un espacio de articulación política, un lugar donde estética y creación se den la mano con fines perturbadores, indóciles o críticos?

Una de las discusiones constantes que giran en torno al valor de la escritura autobiográfica tiene que ver tanto con su dimensión estética como con su capacidad para aportar una perspectiva crítica sobre la realidad, y no sólo instituir una narración a partir de un yo sobresaturado y evadido del mundo.<sup>1</sup> Las obras más recientes del escritor argentino Martín Caparrós parecen inscribirse en esta preocupación. De ahí que analizar uno de sus últimos libros, *Una luna. Diario de hiperviaje*, pueda ofrecernos un intento por responder a esta disputa.

---

<sup>1</sup> Según Vivian Abenshushan, Juan José Arreola definía la “hipertrofia del yo” que estaba presente en los ensayos de Montaigne como “esa animada neurosis del que se ocupa de sí mismo convencido de que en su experiencia pueden reconocerse otros hombres” (Abenshushan 2007: 101).



## ¿ESCRITURA DEL YO?

Martín Caparrós es conocido sobre todo por su ejercicio como cronista y también como novelista, dos formas de escritura que en libros anteriores parecen estar claramente diferenciadas. Su libro *Una luna...* pareciera poner en entredicho esta división. Sobre todo en relación con un pacto de lectura específico: la idea de que si se escribe periodismo literario (crónica de viaje, por ejemplo) la mirada centrada en el yo no debe privilegiarse. El propio Caparrós sostuvo esto en su participación durante el IV Congreso de la Lengua Española en 2007:

La crónica [...] es el periodismo que sí dice yo. Que dice existo, estoy, yo no te engaño [...] es imposible que un sujeto dé cuenta de una situación sin que su subjetividad juegue en ese relato, sin que elija qué importa o no contar, sin que decida con qué medios contarlos. Pero eso no se dice: la prosa informativa se pretende neutral y despersonalizada, para que los lectores sigan creyendo que lo que tienen enfrente es 'la pura realidad', sin intermediaciones [...] Por supuesto, está la diferencia extrema entre escribir en primera persona y escribir sobre la primera persona. La primera persona de una crónica no tiene siquiera que ser gramatical: es, sobre todo, la situación de una mirada. Mirar, en cualquier caso, es decir yo y es todo lo contrario de esos pastiches que empiezan 'cuando yo': cuando el cronista empieza a hablar más de sí que del mundo, deja de ser cronista. (Caparrós 2007c)

El primer apartado de *Una luna...*, titulado "Partir", funciona a manera de introducción. En él, Caparrós expone el origen del viaje (o de los viajes múltiples) que está por narrarnos. Se trata de un encargo hecho por el Fondo de Población de la Organización de las Naciones Unidas (FPNU), para relatar una serie de historias de migrantes. El yo es, entonces, un personaje que viaja por trabajo para dar cuenta de las historias de los *otros*, "los que viajan de verdad" (10)<sup>2</sup>. Todo parece indicar que el lector está por entrar a un libro de crónicas, a un texto en donde el narrador privilegiará la mirada hacia fuera, la atención sobre la realidad y lo ajeno, sin ponerse en el centro a sí mismo.

---

<sup>2</sup> A lo largo de esta tesis, las citas al corpus principal (*Una luna. Diario de hiperviaje*, *El mago de Viena* y *Dietario voluble*) se registrarán entre paréntesis, sin más referencias.

Incluso cuando Caparrós define, en la propia obra, cómo ejerce su labor, lo plantea en estos términos:

Es un trabajo extraño. Consiste en pensar y preparar durante semanas algún tema, viajar uno o dos días desde la otra punta del mundo, encontrarse con quienes me van a permitir el acceso a esa persona, organizarlo, leer sobre el asunto, preparar preguntas, dormir en hoteles donde hablan en idiomas, mirar televisiones imposibles, comer polentas que no son polentas, frutas guarangas, quesos excesivos y, de pronto, en una hora tres cuartos, dos horas, cuatro horas, jugarse todo en la entrevista. Todo puede estar bien, tan minuciosamente preparado y prologado, pero si la entrevista prevista no resulta, todo vale nada. (20)

De igual modo, al exponer la manera en que le fue encargada la tarea, Caparrós deja ver que los textos que escribirá por encargo deben ser breves ejercicios cronísticos que siempre implican dejar al yo fuera del texto:

[...] tengo que trabajar con un modelo muy preciso –digo, por no decir ‘con órdenes muy claras’: qué tipo de persona entrevistar y, sobre todo, qué tipo de textos escribir, claros, concisos. En principio tienen que estar en tercera persona y tener menos de dos mil palabras. En mis crónicas, dos mil palabras es lo que suelo usar para aclararme la garganta. Y, peor, el problema de contar sin incluirme: *la tarea de desaparecer*. Un buen ejercicio, me digo: un desafío –y otra manera de viajar. (15, cursivas añadidas)

Como se ve en estas líneas, Caparrós ya advierte las dificultades de evadir la subjetividad, lo cual constituye uno de los propósitos positivistas del periodismo ortodoxo. Esa *tarea de desaparecer* que se propone se verá trastocada una y otra vez a lo largo del texto, de modo que el intento por hablar de los otros sin dar cuenta del propio yo es planteado como un ejercicio imposible.

De esta manera, el lector se percató pronto de que no lidia con un libro de crónicas tradicional, pues más allá de la mirada subjetiva desde la cual el género de la crónica se permite dar cuenta del mundo, aquí existe una intención explícita y reiterada por cambiar el eje de la narración, privilegiando al yo, es decir, generando un punto de vista en donde la mirada hacia el interior tenga tanta importancia como lo observado. De ahí que acercarse a *Una luna...*

sea acercarse a lo que pareciera ser el diario de un cronista, una serie de apuntes que, de manera fragmentada, el narrador va tomando y anotando en su libreta durante un viaje de 28 días (lo equivalente a *una luna*) por varios países y ciudades: Kishinau, Monrovia, Ámsterdam, París, Barcelona, Madrid, Lusaka, Johannesburgo...

Podemos afirmar que estamos ante un tipo de *escritura del yo* en la medida en que el libro tiene como uno de sus objetivos “establecer un retrato” de quien narra y, al hacerlo, explorar el mundo interior de quien anota en un cuaderno su propia vida. Como afirma Jean-Phillippe Miraux, la *etopeya* (“descripción que tiene por objeto las costumbres, el carácter, los vicios, las virtudes, los talentos, los defectos, en suma, las buenas o malas cualidades morales de un personaje real o ficticio”) es la figura que corresponde de manera más precisa al relato autobiográfico (Miraux 2005: 49). De ahí que este crítico afirme que si lo esencial en este tipo de escritura es testimoniarse a sí mismo, esto sólo sea posible gracias al examen y a la descripción de las propias conductas, ideas y pensamientos. Por ello, para Miraux “la escritura autobiográfica es una escritura analítica” (Miraux 2005: 39) y en el caso de Caparrós, el autoanálisis se lleva a cabo, específicamente, a través de un diario de viajes,<sup>3</sup> aunque éste sea un tanto heterodoxo. Me explico.

En términos formales, el libro plantea un reiterado cambio de perspectivas, un constante pasar del *yo* al *otro*, de la revisión de la intimidad a la exploración de lo ajeno. Y esto está marcado, de forma explícita y consciente, por el cambio en la tipografía. Grandes apartados en cursivas suceden e

---

<sup>3</sup> Michèle Leleu, otro estudioso del género autobiográfico, formula una útil tipología de diarios a partir de los temas que los estructuran. La primera categoría está constituida por los *diarios históricos*, los cuales tendrían una función testimonial a partir de datos y hechos. Además, tenemos los *diarios comentarios*, (constituidos por diarios intelectuales y de ideas), los *diarios personales* (íntimos o espirituales) y los *diarios mixtos* (que mezclan elementos de los anteriores). Dentro de la primera categoría, pueden situarse los *diarios-crónicas* (registran los actos ajenos) y los *diarios-memorias* (testimonian el quehacer del propio autor). Y dentro del subgrupo de los diarios-memorias podríamos situar a los *diarios de guerra* y a los *diarios de viaje*. (Leleu 1952).

interrumpen a otros escritos en letra redonda. Lo significativo es que la voz narrativa se modifica conforme cambia la tipografía del texto, pasando de la primera a la tercera persona, y variando de focalización: en cursivas la escritura cronística se proyecta hacia lo otro, en redondas la escritura del yo se muestra concentrada en el examen del propio sujeto. Y aunque todo el libro es una constante yuxtaposición entre el adentro y el afuera, entre la intimidad y la otredad, a fin de cuentas es la escritura autobiográfica la que enmarca el conjunto de la narración.

Si uno compara *Una luna...* (2009) con un libro de crónicas tradicional del propio Caparrós, como *Larga distancia* (2004) por ejemplo, lo que vemos en el segundo caso es que el *yo* siempre se encuentra subsumido a un interés fundamental: representar el mundo, el referente, a partir, sí, de la propia mirada, pero priorizando siempre lo ajeno, intentando dar cuenta de la realidad presenciada. Dicho de otro modo: si Caparrós hubiese dejado sólo los textos que en *Una luna...* aparecen en cursivas, estaríamos ante un libro de crónicas tradicional, en donde se busca hacer un retrato del presente, poniendo en el centro de atención cierta exterioridad compartida (una serie de hechos, un referente público real).<sup>4</sup> Su intención era aquí, sin embargo, otra.

De hecho, algunas de las historias en cursivas aparecieron como parte del suplemento *Jóvenes en movimiento*, del *Informe sobre el Estado de la Población Mundial* del FPNU (2006). Al leer este tipo de historias percibimos que Caparrós en efecto cumplió con los requerimientos que le habían solicitado y escribió perfiles de personajes a partir de entrevistas, dando cuenta de los dramas concretos que trae consigo un mundo globalizado en donde la migración es un fenómeno habitual. Otras historias fueron publicadas en revistas culturales como crónicas aisladas. Ejemplos de lo anterior son las historias del

---

<sup>4</sup> Al hablar sobre las funciones de la crónica, Linda Egan afirma: “el cronista tiene un encargo inaplazable: no puede permitir que su elaboración artística desaparezca a su referente real” (Egan 1995: 155).

liberiano Richard Allen (Caparrós 2007a) y de la nigeriana Kakenya (Caparrós 2007b), publicadas en distintos números de la revista *Soho*, uno de los pocos espacios editoriales en América Latina que le otorga un lugar privilegiado a la publicación de crónicas. Lo que llama la atención es la decisión de Caparrós de publicar como libro estos textos, volviéndolos fragmentos insertos en otro marco discursivo de carácter autobiográfico. El subtítulo del libro da cuenta de esa intención: *Diario de hiperviaje*. Así lo justifica en una entrevista:

Solía decir que, en la crónica, hay una gran diferencia entre escribir en primera persona y escribir sobre la primera persona. Escribir sobre la primera persona no es crónica, es algo válido, pero es otra cosa. Por eso no llamo crónica a *Una luna...*, sino que es un diario de viaje. Por eso me resulta complicado pensar en la “literatura del yo” como un epifenómeno de la crónica. Pero se puede pensar esa literatura como “crónica del yo”, el rótulo funcionaría. Todo tiene que ver con la imposibilidad de contar el presente como algo mayor que la experiencia más íntima. Las novelas que más circulan son las históricas, que lo eluden. La ‘literatura del yo’ no lo elude, pero lo acota de un modo que lo deja bastante fuera de la cuestión. La crónica trata de contar el presente, a veces de manera torpe o insuficiente. (Rojas 2009)

#### FORMA SIN FORMA

Otra decisión es igualmente significativa y proviene de un elemento del paratexto editorial. El hecho de que *Una luna...* haya aparecido en la colección “Narrativas hispánicas” de Anagrama (y no en la colección de “Crónicas” de la misma casa editora) fue una decisión voluntaria del autor. Así lo confesó Caparrós durante su participación en el Segundo Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias, organizado por la *Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano* en octubre de 2012. Al explicar su concepción sobre la crónica, puso como ejemplo contrario su libro *Una luna...*

Cuando el cronista comienza a hablar más de sí mismo que de lo que ve, está dejando de ser cronista y pasa a ser otra cosa. Probablemente un escritor, de viajes, y está bien. Yo, cuando hago crónica, trato de hacer lo contrario, trato de mantener esa primera persona como el lugar desde el que veo, no como aquello que miro o aquello sobre lo cual suelo poner atención... Claro, hice una vez eso en

*Una luna...*; ahí me miro mucho más a mí mismo de lo que suelo hacer, por eso lo publiqué en una colección azulita de Anagrama que se supone que es ficción. (Caparrós 2012)

En estas palabras se ve claramente que el autor está conciente de que con *Una luna...* se ha distanciado del género que tradicionalmente ha practicado, debido a la violación de uno de los principios fundamentales de la crónica: ejercer la mirada hacia afuera y no hacia adentro. De ahí que la apuesta de Caparrós consista en leer su obra dentro de la condición genérica del diario. Esto es claro cuando nos percatamos de que el primer apartado, “Partir”, apareció en un número de la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* dedicado a diarios literarios, entre los que se compilan fragmentos de César Pavese, Alfonso Reyes, el Ché Guevara, Thomas Mann y Andy Warhol, entre otros (Caparrós 2009b). De hecho, cuando leemos “Partir”, ya situado dentro de *Una luna...*, resulta ser una especie de puerta a la intimidad acompañada de una declaración de principios, una introducción que deja claro no sólo lo que vamos a leer, sino cuál es el lugar desde el cual el autor pretende ver el mundo y cómo propone escribirlo.

Como afirma Alberto Giordano, un rasgo fundamental del género es su *carácter autorreferencial*: “No hay diario de escritor del que no se pueda extraer, articulando citas, una teoría del género fundada en el reconocimiento de sus funciones” (Giordano 2006: 139) y es que, como plantea Enric Bou, el diario posee “un componente importante de metanarratividad y de autoconciencia, ya que el escritor a menudo se presenta a sí mismo en el acto de escribir, o en reflexión acerca de lo que escribe o cómo se escribe” (Bou 1996: 128). En efecto, en *Una luna...* las escenas en donde el narrador se muestra escribiendo o reflexionando sobre la escritura son múltiples, incluso en algunos casos haciendo referencia a la materialidad y la tecnología de la palabra que emplea: “Así que escribo la forma en que escribo estas palabras: en un cuadernito de hojas rayadas, tapas negras, con un rollerball retráctil 0.5 marca

Gelato” (82). De hecho, en un momento del texto, es posible ver la gestación del proyecto del libro que tenemos en nuestras manos. Acudiendo a una estrategia autorreferencial que le permite reflexionar sobre la naturaleza del texto, Caparrós escribe:

Hasta hoy [...] no había pensado que esto pudiera disfrazarse de libro. Yo sólo tenía que armar mis historias sobre inmigrantes jóvenes. Pero desde que salí que estoy tomando notas –porque todavía no aprendí a viajar de otra manera. Lo intento, lo intento, pero no. Y ahora [...] cuando miro las notas que se han ido acumulando imagino que quizá tengan algún sentido –y pienso en publicarlas porque todavía no aprendí a escribir para el silencio. Lo intento –fuertemente lo intento– pero no todavía. // Esto no es una crónica: es sólo un diario de hiperviaje. (62)

La obsesión por el sentido (o sinsentido) de la escritura resulta así una marca del género. Acaso esto se deba al hecho de que, como no existen límites formales para la escritura de los diarios, quien escribe requiere enunciar el qué y el para qué (la naturaleza y las motivaciones) de la propia escritura. Sobre todo cuando lo que se registra es, en esencia, la banalidad de los días.

Aunque el narrador de *Una luna...* está convencido de que escribe un diario, valdría la pena plantearse si en efecto lo es. ¿Resulta válido leer el libro de Caparrós dentro del marco genérico del diario cuando, como se ha visto, amplios fragmentos tienen un corte más cronístico? La pregunta no ofrece una respuesta sencilla. En principio porque, como ha sostenido Beatrice Didier en su estudio sobre el diario íntimo, este género no posee una poética definida. Según Didier, los diarios carecen de una estructura y de una lógica del relato estables (Didier 1976: 140). Y es que al hacer uso constante del fragmento y la anotación coyuntural, son capaces de incluir todo tipo de textualidades. Al respecto, Maurice Blanchot explicaba que la ambigüedad del género provenía de su libertad: “pensamientos, sueños, ficciones, comentarios acerca de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene” (Blanchot 1996: 47). Por su parte, el escritor mexicano Juan Villoro ha planteado que los diarios configuran una “zona residual”, en la cual “la

literatura se resiste a asumir la condición de género [...] Una bitácora de sueños, una parca lista de actividades o un desahogo de delirios son formas válidas del diario” (Villoro 2002: 26). Así, se ha hablado del carácter proteico y abierto (Didier 1996), polimórfico (Pauls 1996: 5) o proteiforme (Contreras 2011: 11) de los diarios. En la fórmula feliz de Villoro, se trata de una *forma sin forma*: “¿Cómo valorar lo literario en el caso de un género sin referencias ni asideros definidos? ¿Cómo comprender su especificidad y evitar ese elogio de segunda división: ‘parece una novela’?” (Villoro 2002: 26).

A pesar de lo elusivo de las marcas genéricas, es posible encontrar algunas funciones que otorgan luz para caracterizar y comprender la escritura de los diarios. Desde la perspectiva de Michel Braud, todo diario cumple con la función del sujeto (articular un retrato del yo), la función de la heterogeneidad aunada a la temporal sucesión de los fragmentos, así como la función de reivindicar lo fugaz (Braud 2006). En el caso de Caparrós, estas premisas se cumplen a cabalidad. Si leemos el apartado “Partir” como un preámbulo de lo que vendrá, están ahí ya todas las funciones de la escritura diarística.

En principio, notamos que la organización del texto parte de una estética del fragmento, en donde el contacto con la intimidad ajena se da a través de anotaciones aisladas, piezas que son trozos de una totalidad escindida; se trata de una escritura *a saltos*, tan propia de los diarios, que supone una fuerte carga elíptica. Aunado a lo anterior, las observaciones y las reflexiones formuladas por el narrador buscan darle importancia a lo que en otras condiciones resultaría intrascendente. El diario como “retención de nimiedades” y “depósito de desechos” (Pauls 1996: 3) adquiere total realidad en el texto de Caparrós, de modo que la vindicación de la fugacidad y de la parcialidad de lo vivido (y lo escrito) se vuelve un eje rector del libro:

Empeñado en registrar este diarito, pienso en la cantidad de pensamientos que se me –se nos– escapan todo el tiempo, y peno por una forma más inmediata de registro que la decisión siempre pesada de parar, sacar papel y lápiz, dibujar



ideogramas. Imagino por un momento la posibilidad –técnicamente cercana, supongo– de una máquina que grabara esos pensamientos que, en tantos casos, se me aparecen con su sujeto y predicado. Pienso en la cantidad de cosas que no se perderían. Pienso en el horror de un mundo donde todo quedara registrado. Pienso, después, que es casi éste. Siguen pasando, a los costados, casas. (82)

## RETRATO EN MOVIMIENTO

Además, es constante y conciente la voluntad del narrador por construir una imagen de sí mismo (lo que Miraux llama “etopeya” y Braud denomina “función del sujeto”). Ese autorretrato mínimo se da a través de elementos autofigurativos en los que es necesario detenerse para entender cómo se crea un espacio de lo íntimo, un espacio en donde lo emotivo es válido de enunciar para alcanzar un autoconocimiento, de algún modo, redentor.

¿Cuáles son los signos fundamentales de la autofiguración del narrador en el texto? En principio estamos ante un sujeto que si bien posee un fuerte sentido de la aventura (“He ensayado cientos de maneras de llegar a París”: 13), se trata de un ser racional y contenido, que no se deja llevar fácilmente por sus pasiones: “nunca agarré una botella por el pico y la rompí sobre la barra de un tugurio como éste. Nunca esa sensación de aquí estoy y quizá aquí me quedo” (161).

Además, de acuerdo a sus propias descripciones, se trata de un personaje solitario; no necesariamente ensimismado, pues observa con detenimiento todo lo que lo rodea, pero sí envuelto en un aislamiento propicio para el monólogo interior y la escritura:

En general ceno solo; hay muy pocos restaurantes donde la luz me permite leer, y entonces pienso y pienso. Estas cenas son un exceso de relación conmigo mismo, y eso nunca es bueno –pero es, también, la forma en que se va llenando este cuaderno. Escribir, en estos días, es una forma de simular que alguien me escucha. Nunca charlo mejor que cuando solo. (18)

Esta voz colmada de autoconciencia, va acompañada de una perspectiva que se presenta como inquisidora y meditatunda, desconfiada y suspicaz. El hecho de que el narrador exprese dudas constantes y utilice la interrogación como fórmula repetida para percibir la realidad, denota una mente lúcida que lleva a cabo un reiterado ejercicio intelectual para comprender su estar en el mundo, sus deseos y sus reacciones. Cuando es incapaz de conseguir una entrevista con un chico que provocó incendios en medio de los disturbios de París, afirma:

¿Por qué me malhumora tanto no conseguir ese incendiario? ¿Por un sentido del deber que preferiría no tener? ¿Por un orgullo que debería poner en metas más significantes? ¿Por un sentido del juego y el horror de la derrota? Ninguna de las razones me gusta como imagen de mí mismo –y no consigo otras. (86)

Al cuestionar su propio yo, el personaje que aquí se construye aparece como un sujeto con conciencia moral y sobre todo con sentido de la responsabilidad personal. Alguien que sabe que la autonomía y los privilegios, conllevan obligaciones y compromisos continuos:

De pronto se me ocurre algo espantoso: no tengo que trabajar por el dinero –gano lo que preciso con mis libros. O sea: tendría que usar mi tiempo para hacer algo que valiera la pena. Un empleo, las exigencias y obligaciones de un empleo son, entre otras cosas, una curita contra la inutilidad del tiempo, el despilfarro. Es duro no poder usarla, saber que no me tengo que ganar el sueldo sino una idea de mí mismo, mi recuerdo. // Como si tal cosa tuviera algún sentido. (29)

Estamos ante un yo reflexivo y crítico, que duda de sí mismo. El autorretrato del narrador es el de un escéptico, alguien que cuestiona constantemente aquello que lo rodea, que busca examinar, sin prejuicios ocultos, la realidad. Así, la imagen que como lectores nos formamos del narrador es la de un intelectual: escribe y es reflexivo, es un observador perspicaz<sup>5</sup> y crítico... pero sobre todo, se trata de alguien comprometido, que

---

<sup>5</sup> En un taller de “Periodismo y Literatura” en Cartagena, Caparrós habló sobre la importancia de la mirada en la crónica: “Mirar es central para un cronista. Mirar en el sentido fuerte [...] Mirar es la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor, y de aprender. Para un cronista es

posee una fuerte conciencia social y que es ideológicamente cercano a una postura de izquierda. Esto lo deducimos no sólo por la naturaleza de sus constantes meditaciones en torno a cuestiones políticas, sino por cómo percibe su propio papel en el espacio público:

Fuera de su país, el periodista suele ocupar una de dos posiciones posibles: en general —es su rol clásico—, se mueve cerca del poder, se relaciona con gobernantes, políticos, intelectuales exitosos: son los que más fácil se le ofrecen y cumplen, para su limitada visión de las cosas, el doble papel de objeto de estudio y sujeto de discurso, es decir: tema de un artículo y productor de citas para él. // Pero si el periodista fuera de su país se piensa más como cronista, si trabaja para paliar la miseria del mundo [...] su ámbito de acción se situará en los estratos más bajos de los lugares que visite. Así, sus impresiones sobre ese lugar siempre serán las más terribles, pensaba esta mañana mientras me preparaba, resignado, para ir a entrevistar a una viuda sidosa. (144)

Sabemos que Caparrós no sólo es un escritor que participa constantemente en los debates sobre la escena pública argentina y latinoamericana, sino que fue miembro de uno de los grupos guerrilleros que estaban activos a principios de los años setenta en Argentina. En un momento el texto justo apunta a ese pasado militante: “Me había ido de Buenos Aires dos meses antes: ya entonces, el Estado secuestraba y mataba, y yo no tenía una buena razón para quedarme. La política de Montoneros ya no me convencía” (104). La perspectiva política de su escritura supone la crítica ante cualquier ejercicio del poder, incluso el de los disidentes. En un momento del libro, al hacer un recuento de los orígenes de Liberia fundada por ex esclavos negros norteamericanos que regresaron a África, es clara esta postura. Así diagnostica

---

definitivo mirar con toda la fuerza posible. // Me gusta salir a hacer una crónica porque me parece que me pongo primitivo, que recupero ese atavismo del cazador que sale a ver qué encuentra. Y como sabe que tiene un tiempo limitado, un hambre infinita [...] tiene que estar atento todo el tiempo, mirando, pendiente de qué va a pasar. // Es de las cosas que más me entusiasman: pensar que todo lo que hay por ahí puede ser materia de lo que voy a contar. No pensar que si voy a hablar con el ministro el único momento en el que tendría que estar un poquito concentrado es cuando prendo el grabador y le digo ‘entonces, ministro, qué opina usted sobre’... // Esa actitud del cazador, estar mirando todo el tiempo, es definitiva. Mirar donde aparentemente no pasa nada, donde aparentemente no hay una clara situación periodística. Aprender a mirar de nuevo aquello que creemos saber ya cómo es” (Caparrós 2003).

lo que ocurrió en el nuevo país: “De cómo reproducir –perfectamente, en beneficio propio– lo que decían que odiaban, el orden dominante” (42). Enseguida se remite a su propia relación personal con el poder, construyendo un yo basado en la posibilidad de mantener su independencia y su incapacidad para ejercer el dominio sobre otros. “Me cuesta acostumbrarme a usar la camioneta de la ONU y el chofer me pesa, me incomoda. Todo el tiempo le doy explicaciones sobre lo que vamos a hacer, justifico los viajes que ordeno. Nunca fui un buen jefe, digo: nunca he sabido ser jefe con soltura” (42). El contraste entre ambos fragmentos remarca la postura ética y crítica del narrador.

La legitimidad de la voz se construye sobre la perspectiva no sólo del compromiso político, sino sobre todo del intento por evitar los lugares comunes tanto de la izquierda establecida como de la moral dominante: “Si no hubiera triunfado la estúpida corrección política, americanos y europeos y otros varios podrían organizarse tours a Liberia, a Etiopía, a Zambia, a Mozambique para gozar con esa diferencia, con la constatación palpable y bruta de esa diferencia: corona de sus éxitos” (55). De ahí que el lector pocas veces sale ileso de las reflexiones, de carácter casi sociológico, que el narrador ejerce contra el eurocentrismo y las buenas conciencias: “Para el negocio del turismo lo que vale la pena de ser visto sigue siendo el Gran Arte, el Poder, la Creencia [...] Salvo en África, donde no hay, pero por suerte todos amamos a los animales y, si están en jaulas, a los pobres” (115).

Como se ve, la ironía es una de las armas que utiliza contra las verdades hechas, los clichés culturales y las zonas de confort en las que nos movemos. En ese sentido, según Caparrós, practicar lo políticamente incorrecto puede revelar el lado oscuro (la autocomplacencia) de la moral liberal bien-pensante:

A veces extraño los tiempos en que se podía tener esclavos, quiero decir: en que un tipo más o menos decente podía ser propietario de algunos esclavos con la perfecta tranquilidad con que ahora tiene un perro. Sin culpas, sin preguntas siquiera: una cultura que se lo permitiera, Grecia, Roma. Debía ser tan

agradable poder ejercer ese poder sin fisuras, sin dudas: establecer una relación completamente honesta, firme, permanente: usted trabaja para mí porque me pertenece. O, incluso: usted abre las piernas porque yo la compré: saber que no hay más compromiso ni complicación, el puro cuerpo. Sólo que debía ser mejor estar del lado bueno. O no, diría hegelito, quién sabe: ¿cuál es el lado bueno? ¿El lado del amo, del que disfruta del poder pero sufre la abyección de ejercerlo? ¿O del esclavo, que sólo sufre el poder pero disfruta la perfección de su inocencia? (145)

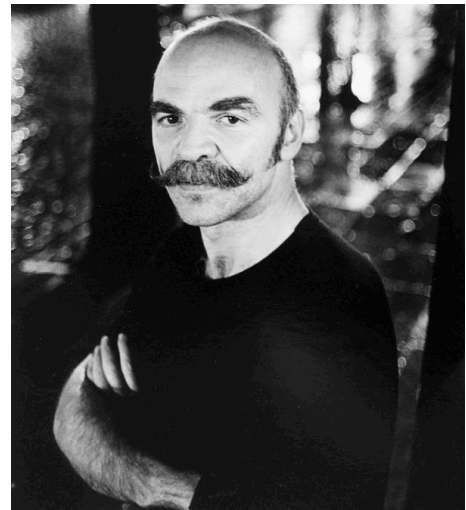
El narrador que aquí se fotografía posee una voluntad de desafío, practica constantemente una ética de la provocación que lo sitúa en un lugar no hegemónico, en un espacio incómodo. Sobre todo, busca no estar sujeto a la moral de las buenas conciencias, a lo políticamente correcto, y esto se nota a través de un habla particular, ejercida con desenfado: “el cambio es [...] producir tecnología maravillosa que, por el momento, produce sociedades cada vez más ancladas en sus deseos pederros” (127). El personaje hace uso de elementos de la oralidad y ciertos giros lingüísticos con la intención de remarcar su propio desparpajo: expresiones populares, diminutivos, refranes, “malas palabras”... hacen posible, también, romper la distancia entre intelectual y público lector. “La degradación de la cabina del avión de largo recorrido: empieza fresca, limpia, clara, para acabar en ese establo mal dormido. Sería una metáfora barata de la puta vida si no fuera porque el avión sí que te lleva a alguna parte” (12).

Esto mismo puede apreciarse en la fotografía que aparece en la solapa del libro. En la imagen, tomada por Alejandro Guyot, puede verse a Caparrós erguido y cruzado de brazos, en un encuadre a tres cuartos, ojos de frente a la cámara, usando una playera negra lisa. La imagen en blanco y negro es similar a la mayoría de las que le toman al escritor argentino y en las que muestra un rostro serio, con mirada directa hacia su interlocutor, acaso con ánimo de provocación. Además, la imagen está tomada en la calle. La posición de Caparrós en la esfera pública (su posicionamiento ideológico franco y su apertura al debate político) parece aquí sugerida en su pose, leída como

posibilidad de interacción inmediata.<sup>6</sup> Si algo consigue esta figuración visual no es distancia frente al lector, sino la percepción de sensatez, gravedad y ausencia de impostura. El contrato de veracidad de *Una luna...* se halla así reforzado por la proyección de su autor en esta fotografía que lo muestra con un halo de autenticidad, sin necesidad de excesos actorales. Esta apelación al referente y a la sencillez está potenciada por otra fotografía con la que me parece puede establecerse un diálogo. En la imagen de portada de la obra (tomada por el propio Caparrós en uno de sus viajes) aparece una niña asomada desde una ventana, con los brazos semicruzados, mirando con mirada perdida hacia el exterior. En su conjunto, las dos imágenes apelan a prácticas, espacios y cuerpos concretos, remarcan la diferencia de miradas entre escritor y mundo subalterno, y a pesar de esa yuxtaposición (repetida en el cruce de brazos) sugiere la forma en que Caparrós se deja afectar por quienes se encuentran en espacios ajenos al mundo letrado y con quienes convive al viajar.



Fotografía de Martín Caparrós



Fotografía de Alejandro Guyot

---

<sup>6</sup> Este posicionamiento también puede observarse en las interacciones que tiene Caparrós en una red social como Twitter.

La autofiguración del libro pasa, en ese sentido, por supuesto, por el viaje. Estamos antes que nada frente a un trotamundos, un sujeto dinámico y en constante movimiento. Las reflexiones en torno al viaje expresan la ideología que está detrás de quien escribe, su posicionamiento social, así como el tipo de autoimagen que edifica. Cuando describe la austeridad con la que viaja, el narrador parece decirnos que el verdadero viaje no conlleva privilegios:

Estoy orgulloso de mi equipaje. Para una luna entera –entre quince grados bajo cero y cuarenta a la sombra–, un bolso de mano con un pulóver, 6 pares de medias, 6 camisetas negras, 2 pantalones negros, un par de alpargatas, un libro, un neceser, mi grabador, computadora, la cámara de fotos, sus pilas, sus enchufes [...] Esta mañana toca pantalones limpios. (66)

Si el yo es austero, también es cosmopolita. Según deja ver por los recuerdos que evoca, ha vivido en París, Madrid, Nueva York, Buenos Aires; y ha viajado por el resto del mundo: África, Asia, América Latina... Eso sí, se trata de un nómada moderno, alguien que entiende cómo funciona el mundo global y se mueve con facilidad a través de sus fronteras, pasando de un lugar a otro sin mayores dificultades. Estamos ante un *flâneur* internacional, un personaje cuya actividad fundamental es ir de un extremo a otro del globo, dejándose llevar por las aventuras o desventuras que el azar le propone. A diferencia de Baudelaire –el estereotipo literario del *flâneur* moderno de acuerdo a la propuesta de Walter Benjamin (1998: 49-83) y la relectura de Marshall Berman (1988: 129-173)–, el narrador de *Una luna...* no sólo pasea dentro de una urbe específica (como en *París, capital del siglo XIX*), sino que realiza un recorrido por distintas ciudades y regiones del planeta: llega a un lugar y ahí camina, observa, analiza, apunta, describe, entrevista, traduce... para enseguida, llegar a otro espacio y hacer, nuevamente, lo mismo.

Al llevar a cabo este derrotero, lo que Caparrós construye es una *retórica del paseo global*. Traslada los mecanismos de la *retórica del paseo*<sup>7</sup> tradicional, nacida en la crónica hispanoamericana del siglo XIX, al ámbito multinacional. De este modo, el personaje principal es una suerte de *flâneur* posmoderno. En su paseo va interconectando puntos aislados del planeta, que le permiten darle sentido a lo que parecería no tener sentido, ordenando el espacio real en el espacio textual. Según Julio Ramos, la *retórica del paseo* permite construir una suerte de mapa a partir del cual podemos suturar de algún modo lo que en la realidad está escindido.<sup>8</sup> Y este mapa se lleva a cabo recorriendo los circuitos del intercambio global, oponiendo espacios marginales a espacios centrales, lo que propicia una noción crítica develando el lado oscuro de la modernidad y socavando la fe acrítica en el progreso.

En ese sentido, el narrador se visualiza como una suerte de traductor cultural. Alguien capaz de crear puentes entre culturas diversas. Un intérprete que logra poner a dialogar espacios y tiempos distintos:

Voy por un barrio moderno pretencioso y entiendo una verdad de perogrullo: cuanto más reciente una construcción, un diseño, más parecida en todas partes. O sea: buscar lo antiguo es buscar lo distinto. Para confirmar lo que siempre supongo: que uno viaja –que trata de viajar– menos en el espacio que en el tiempo. (124)

## CONFESANDO UN CONFLICTO

No obstante, esta capacidad para acercarse a la alteridad y descifrarla no siempre tiene resultados eficaces. En muchas escenas del texto el narrador

---

<sup>7</sup> De acuerdo a la definición de Julio Ramos, la *retórica del paseo* consiste en un modo de recorrer la ciudad, observarla y representarla: “la narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad a menudo se representa en función de un sujeto que al caminar la ciudad traza el itinerario –un discurso– en el *discurrir del paseo*” (Ramos 1989: 126).

<sup>8</sup> “El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados” (Ramos 1989: 126).



desconfía de sus destrezas interculturales (“Por momentos sospecho que ya no sé viajar –y era uno de mis escasos saberes”: 86) y declara su propio fracaso:

El viajero no sabe una mierda. Supone, busca, piensa, afirma –y muchas veces sigue suponiendo. Los muchachos del Stanley Bar no tomaban leche: en esos tetras blancos tan lechosos, con letras que decían shake shake, de donde salía un líquido tan leche, había una chicha, una bebida alcohólica de maíz fermentado que aquí llaman chibuku. Me lo dicen ahora, camino al aeropuerto, y puedo corregirlo. Pero fue un azar: lo más lógico habría sido no enterarme nunca. ¿Hasta qué punto hay que seguir averiguando o, dicho de otro modo, desde qué punto desconfiar? ¿Si veo una bebida con nombre de leche que sale de un recipiente de leche y es igual a la leche, debo decir que es leche? ¿O debería, mejor, dejar claro lo que podría ser evidente: que un señor mirando es un señor mirando, no el garante de la verdad divina? (162-163)

Este fragmento resulta significativo ya que muestra el tono confesional del escrito, otra marca, según Leonor Arfuch, de la escritura de diarios.<sup>9</sup> Este tono que se mantiene a lo largo de todo el texto es fundamental no sólo para generar empatía, sino para crear la ilusión de un constante autoexamen: “¿Pero cuándo fue que decidimos que había que hacer las cosas con un objeto u objetivo, meta, bono? ¿Cuándo nos dio por confundirnos con los dioses?” (9).

Como se ve, la imagen que el narrador proyecta sobre sí mismo no es unívoca. Está, por el contrario, cargada de ambigüedades y contradicciones. El yo del narrador de *Una luna...* habla de sus errores y dudas, de sus temores y deseos. Le pone atención al interior, o mejor: lo expone. Una y otra vez, la función emotiva del lenguaje aparece en el texto: “He salido de muchos aeropuertos, pero esta noche tuve miedo” (38). “Allá abajo está el mar, un mar sin gracia, puro mar, espacio chato azul abierto impenetrable. El placer de mirarlo” (39). “Bellísima Amsterdam [...] No consigo que me parezca menos

---

<sup>9</sup> “Si se piensa la intimidad como sustracción a lo privado y lo público, el diario podría ser su libro de ceremonial, la escena reservada de la confesión [...] el ritual del secreto celosamente guardado [...] Pero si bien hay diarios que acompañan silenciosamente la vida de su autor [...] hay otros que se escriben con la intuición de su publicación [...] o incluso con la intención explícita de hacerlo [...] y entonces, contrario sensu, más que expresiones prístinas de la subjetividad, serán objeto de ajuste, borradura, reescritura total o parcial, en definitiva, y una vez más, se tratará de lo íntimo en lo público, del espectáculo de la interioridad” (Arfuch 2002a: 110).

bella” (63). Hay un momento en que, incluso, el narrador le habla a un imaginario *tú* con el que pareciera haber mantenido un vínculo sentimental: “así ya no podemos seguir amor no soporto que siempre me des órdenes y seguir por ahí me hace perder el orden” (33).

En cualquier caso lo que vemos es una constante *exteriorización de lo íntimo*; en palabras de Arfuch, el “espectáculo de la interioridad” (Arfuch 2002a: 110). La idea de *confesión*, de origen cristiano, es fundamental para pensar la escritura autobiográfica, pues además de que el habla en torno al yo (y por tanto, el individualismo) tiene en ella sus inicios, están también ahí los orígenes de aquellos discursos modernos que se legitiman a partir de la construcción de la autoconciencia.<sup>10</sup> La confesión implica expresar más allá de la intimidad (en un espacio intermedio entre lo público y lo privado) la verdad interior y sobre todo los temores, las dudas y los pecados. En ese sentido, implica un proceso a través del cual el sujeto se constituye como conciencia subjetiva, pero también como conciencia moral.

En los diarios modernos, por supuesto, ya no se trata de la confesión religiosa, sino de un mecanismo para poner en valor al yo, y al mismo tiempo, crear confianza con el lector, pues lo que hace el narrador es confesar lo que le avergüenza, lo que en otro contexto no expresaría; en suma, lo inconfesable: “hago vulgaridades que nunca había hecho” (15) dice el narrador de *Una luna...* Si el pacto de lectura se consolida es porque en la confesión está ya inscrita una prueba de confianza. ¿Qué puede generar mayor lealtad que la revelación de los secretos más íntimos? ¿Qué puede ser más seductor que la exposición de lo inconfesable? De ahí que el lector se sienta impelido a responder del mismo modo, se siente incitado a refrendar el pacto.

---

<sup>10</sup> Ejemplos históricos fundacionales son las *Confesiones* de San Agustín, *El libro de la vida* de Santa Teresa, las *Confesiones* de Rousseau y el diario de Samuel Pepys.

Según el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, un diario “es una forma de confesión apartada del rito católico, hecha para personas incrédulas” (Ribeyro 2003: 29). En la breve pero sustantiva reflexión que hace Ribeyro sobre las motivaciones que tiene un escritor para llevar un diario plantea, además, un elemento fundamental para entender la obra de Caparrós. Ribeyro afirma que todo diario “surge de un agudo sentimiento de culpa. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno” (Ribeyro 2003: 29). Y agrega:

Todo diario íntimo es un síntoma de debilidad de carácter, debilidad en la que nace y a la que a su vez fortifica. El diario se convierte así en el derivativo de una serie de frustraciones, que por el solo hecho de ser registradas parecen adquirir un signo positivo. // En todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente lo que permite la existencia del diario. (Ribeyro 2003: 30)

¿Cuáles serían aquellas culpas, debilidades o frustraciones que atormentan al narrador de *Una luna...*? ¿Qué *problema capital* es el que, en el fondo, no logra resolver? ¿Es posible rastrear esta condición *anómala* en el diario escrito por Caparrós? Yo diría que sí.

En principio hay una constante puesta en duda de la capacidad de observación y de juicio que posee el yo (“y vi que, una vez más, estaba equivocado”: 85 / “sé que me he equivocado tantas veces”: 146). Esta mirada autocrítica incluso expone abiertamente sus defectos ideológicos y presenta al narrador en términos patológicos. Cuando habla de los espacios aislados –en el interior de los aeropuertos– en donde se puede fumar, afirma:

Cuando el higienismo de principios del siglo veinte, buena parte del asunto consistía en encerrar –enfermer– a los enfermos; muchos se resistían. Con el higienismo actual los ‘enfermos’ nos internamos solos, compungidos, para no molestar, en un lugar obscuro: es lo que se llama una victoria de la ideología. (34)

Esta capacidad de autoanálisis crítico lo lleva a poner en duda sus propios motivos para fumar, la lógica interna de sus deseos: “En estas celdas de

fumadores no se puede hacer ninguna otra cosa: ni leer ni charlar ni relajarse ni tomar un trago, solamente fumar [...] La jaula te convierte en un fumador puro, y no hay nada más necio que la pureza, en ciertas circunstancias” (34-35).

En anotaciones diversas, el narrador expone su malestar anímico (“Y me da otra vez uno de mis ataques más frecuentes: ¿será cierto que hemos dejado de inventar?”: 178), expresado como vacío de sentido o falta de claridad en torno a los objetivos que persigue: “Se supone que viajar es lo que más me gusta, que es una suerte hacerlo, que qué más quiero pero ahora, desatento, me dejo arrinconar por el quobono” (9). El *quobono* o sinsentido vuelve una y otra vez como una amenaza constante a lo largo del texto. De hecho, vuelve como amenaza en contra del texto. Según el narrador, todo relato fracasa en la medida en que nadie puede narrar, con precisión, la realidad: “hubiera concluido que [...] sus relatos del lugar que visitan son fallidos, brutalmente fallidos, incapaces de contar el sitio que pretenden, si no fuera porque estoy convencido de que eso es precisamente lo que les sucede, por definición, a todos los relatos” (144).

La dificultad de contar la realidad se vuelve un *leitmotiv* de toda la obra; y no sólo la dificultad para narrar el mundo sino el sentido de hacerlo. Al observar a una señora en un transporte público afirma: “Nada: una mujer sola, que hizo todos los deberes y sin embargo. Nada: una mujer quizá decente, noches de mirar la tele, la sensación de que se le está escapando o ya se le escapó. A mí también se me escapan, ella, el mundo. La desesperación: cómo lo cuento; más que nada, por qué” (115). De ese modo, cuando Caparrós decide construir un autorretrato lo que nos otorga es una imagen de alguien que no está seguro de lo que hace, de lo que ve y de lo que transmite. El texto se llena, así, de interrogantes que confirman el malestar de quien narra: ¿qué tan capaz es la escritura de comunicar la experiencia?, ¿qué tan posible es dar cuenta de la realidad?, ¿qué sentido tiene el oficio del cronista?, ¿de qué sirve viajar?,

¿hay un sentido? El narrador de Caparrós es un ejemplo de lo que Walter Benjamin describió como uno de los fenómenos más preocupantes de la modernidad. Según el crítico alemán, “la facultad de intercambiar experiencias” [y de narrarlas] “nos está siendo retirada” (Benjamin 1991: 112). En el mismo sentido, al reflexionar sobre la obra de Kafka, Benjamin se refería a una “enfermedad de la tradición”, a la dificultad para transmitir a las nuevas generaciones el legado del pasado, el sentido y la coherencia del mundo, así como el valor y significado que implicaba volverlo narración (Benjamin 2001: 207). El libro de Caparrós no es ajeno a este diagnóstico negativo.

Las anomalías no se detienen ahí. En el escrutinio de los propios afectos, el narrador de *Una luna...* se pregunta por el lugar político desde el cuál habla y si éste sigue siendo legítimo. Una y otra vez, aparece la preocupación en torno a si se encuentra en un espacio propicio para la crítica y la rebeldía, o si ya ha sido normalizado e incorporado al sistema. Mientras se encuentra en Amsterdam, escribe:

Debo estar volviéndome viejo o reaccionario. Digo: que haya tantos coffeeshops – esos cafés cuya razón de ser es que sus menús ofrecen diez tipos distintos de marihuana y hash servidos en la mesa– me parece un poco pelotudo. Digo: tanto despliegue para fumarse un porro me parece un poco pelotudo [...] ¿Viejo, reaccionario? (76)

Lo que Caparrós pone en escena es un constante conflicto ideológico que se expresa como contradicción interna del narrador: percibe cómo tiene la vida resuelta, siente que habita espacios privilegiados y al mismo tiempo continua criticando las desigualdades y buscando cambiar el mundo. Así, el narrador vive una ambivalencia constante que va de la mirada autocrítica a la autojustificación. Cuando percibe cómo ha introyectado prácticas que antes no poseía siente que se ha doblegado: “La satisfacción de buen alumno esperando aprobación con que le entrego al guarda del tren mi boleto, totalmente adecuado, indudablemente correcto: el recuerdo de las veces en que no fue así,

de la época en que no solía ser así. Digo: el alivio patético de estar dentro de la ley” (83). Para lidiar con las constantes culpas ideológicas, en otros momentos el narrador se redime sin demasiado éxito: “estaría en peligro de volverme un conservador si sólo hubiese un mundo que valiera la pena de ser conservado. Gracias a dios que el mundo es una mierda, digo” (37). En cualquier caso, el horror a estar en el centro prevalece.

Algo distinto le ocurre a la hora de reflexionar sobre su propia independencia. Para ejercer su oficio de manera eficaz, el cronista requiere estar desligado de todo vínculo coercitivo, del cual sin embargo, no puede escapar. En ese sentido, el personaje está consciente del problema que lo agobia y construye una parodia a partir de él:

Sigo órdenes. Hace tanto que no sigo órdenes. Me desespera seguir órdenes. Me alegra seguir órdenes. Me relaja seguir órdenes y no soporto seguir órdenes. Me pregunto: si las órdenes huyen, para qué seguirlas. Después me imagino las órdenes como vanguardia esclarecida, oriflamas al viento, estandartes osados, y yo y millones siguiéndolas de atrás. Me caigo y el referí me dice siga siga para restablecer el orden [...] (33)

Como se ve, el conflicto interior que sufre el narrador se expresa como autoescarnio, uno de los recursos fundamentales en la construcción de su voz. Al estar en primera clase dentro de un avión, rodeado de personajes que a través de asociaciones internacionales luchan contra la pobreza y el hambre, afirma: “Es clase Hombres, por supuesto: la solidaridad bien entendida empieza por sí mismo” (35). Aquí, el autoescarnio sirve para ironizar sobre las propias decisiones y proposiciones, tomar distancia de sí mismo y también para generar empatía con el lector. Esto es claro en varios momentos. En una escena en la que el narrador se queda con la luz apagada en el baño, juega con el propio ridículo y permite que quien se entere del suceso pueda compadecer al protagonista ante la desgracia padecida. De igual modo, al recordar un aspecto de su infancia, el narrador dice: “Sé que entonces era, si acaso, un chiquito asustado que se creía muy grande y muy valiente y quería algo así como ser

como yo soy ahora: qué poco que sabía. Ya entonces era incapaz de pensar nada interesante” (61). Conforme avanza el libro, resulta cada vez más claro que la autocrítica se vuelve un ejercicio fundamental de la enunciación: “Debe ser maravilloso creer tanto en uno mismo aun cuando la supuesta realidad te dice lo contrario –y escribir, por ejemplo, un libro como éste” (123). Otra vez la puesta en duda de la autoridad de la propia voz.

#### EL VIAJE ENFERMO

Lo que el yo confiesa son sus limitaciones, la incapacidad o la impotencia adquirida para lidiar con realidades que supuestamente defiende, lo que lo vuelve de cierta manera (y desde su propia perspectiva) un impostor: “El periodista siempre es el ignorante que debe simular que sabe –y dedica a esa simulación esfuerzos ímprobos, enternecedores–, pero cuando el periodista sale de su país el mecanismo se exagera” (144). Esto se repite en otros momentos, ya no sólo como impotencia frente a la realidad *otra*, sino también como rechazo a la experiencia y al conocimiento que posee, a esas verdades establecidas de las que más valdría deslindarse:

Qué raro sentirme –bostero y argentino– depositario de un saber. Ser, en este estadio, lo que los ingleses franceses americanos son cuando salen al mundo: gente con un prejuicio, una mirada establecida, que sabe cómo tiene que ver y con qué modelos compararlo. Qué horror sentirse dueño de un saber. (123)

Hay que agregar otro matiz. El temor a ser *establishment* o a formar parte del *mainstream* del mundo se proyecta en la obra en términos de una división entre el pasado y el presente, una oposición entre juventud y madurez: “Fui joven en un mundo en que ser joven implicaba usar esa juventud para cambiarlo; no lo soy en un mundo en que ser joven es estar en el lugar de privilegio –y los más privilegiados no piensan en cambiar ese mundo que los favorece, sino en aprovecharlo” (84). Tal oposición se remarca cuando se ve a sí

mismo teniendo los impulsos de aquellos que alguna vez quiso combatir: “Y los que antes quisieron cambiar el mundo ahora, en general, quieren conservarlo” (126). Al aceptar su propia derrota, el narrador se presenta como un ser escindido y asume que ya no es el mismo que soñó la revolución; en esa medida se presenta como un fracasado: “Adultarse es eso, adulterarse: empezar a saber que lo que uno ha supuesto para su vida no va a ser su vida” (14). Como afirma Fernando Reati, “[l]os autores representan su vivencia del conflicto como el paso de una condición existencial a otra, transformados en ‘otros’ respecto a su ser anterior” (Reati 1992: 71).

Esta escisión temporal que establece un antes y un ahora se tematiza a través de un constante sentimiento de nostalgia que el narrador padece ante lo perdido: “Sigo melancólico. Pienso que podría escribir una Enciclopedia del Adiós” (118). De este modo, la escritura autobiográfica se expresa como viaje hacia el pasado, del cual no se regresa satisfecho sino acongojado: “me doy cuenta de que todo esto ya me sucedió. No es un déjà vu: recuerdo claro una mañana de verano de domingo, 1976, en que pasé por este mismo lugar [...] no debería pensar lo mismo que hace treinta años, misma frase, misma otra paloma, yo otro para nada” (103). Para Caparrós, escarbar en la memoria genera epifanías de lo perdido. En todo caso, se trata de un extravío no sólo de la juventud, sino de aquello que le daba unidad al yo, de la propia identidad: “no consigo que Madrid me resulte cercana. Algo se me perdió, de todo esto, en alguna otra parte. Envejecer es alejarse poco a poco” (117).

Lo que observamos mientras avanzamos en la lectura del libro de Caparrós es cómo el protagonista va adquiriendo conciencia del proceso de degradación ideológica que ha vivido, de su cambio de identidad, de modo que nos volvemos espectadores de su derrumbe íntimo. Alan Pauls afirma que quienes llevan un diario lo hacen no para conocerse sino para saber en qué se están transformando: “No es la revelación de una verdad lo que estos textos



pueden o quieren darnos, sino la descripción cruda, clínica, de una mutación” (Pauls 1996: 10). De hecho, según Pauls el diario es el registro de la historia clínica que un hombre lleva sobre su estado emocional, el recuento de los síntomas, humores y dolencias que sufre un hombre que ha decidido diseccionar su alma. De ahí que afirme que “el gran tema del diario íntimo del siglo XX es la enfermedad” (Pauls 1996: 10).

¿En qué consiste la enfermedad que sufre el narrador de *Una luna...*? El constante estado de abatimiento y tristeza del protagonista (muy similar al del duelo) pareciera ser un efecto del desplazamiento (tanto espacial como temporal), cuyo poder reside, de acuerdo a lo narrado, en hacer del viajero un alma errática que queda atrapada en el recuerdo: “cuando vengo a estas ciudades donde viví [...] me resulta cada vez más difícil salir de los circuitos que el tiempo y la costumbre me fueron imponiendo. Parece como si, en ellas, sólo pudiera repetir, revisar, ¿revivir? Pura melancolía” (84-85). Según Roger Bartra, la melancolía consiste en “una exacerbación de la conciencia de sí propia de la modernidad. Es la expresión de un enorme sufrimiento [...] una forma nueva de conciencia angustiada de la individualidad” (Bartra 1985). De ahí que no resulte extraño que éste padecimiento aparezca de manera repetida en las *escrituras del yo*. Los diaristas, y todos aquellos que buscan preservar el registro de sus días, suelen padecer una obsesión por el calendario, una enfermedad de la memoria similar a la de Funes, el personaje borgiano.

Por lo demás, el viaje físico y emocional que vive el narrador está cargado por un fuerte sentido de irrealidad que lo vuelve incapaz de conectarse con lo vivido: “En mi tercer avión del día, despegando de Viena, miro hacia abajo y los aviones tan limpios parecen de juguete” (35). Amenazado por el sinsentido, el narrador parece ser incapaz de retener la experiencia, de modo que el mundo se disuelve ante sus ojos: “Ahora miro el paisaje por la ventanilla –la tristeza de

un suburbio yermo— y nada de eso, que era lo único real, sigue existiendo” (81).<sup>11</sup>

Si el narrador está enfermo de nostalgia (escindido gracias a la memoria) y ha visto su sentido de realidad, su identidad y su ideología trastocadas, también los viajes se han modificado. En sus reflexiones sobre los traslados contemporáneos afirma: “Ahora el viajero no viaja, lo viajan. Hubo tiempos en que desplazarse suponía cierto esfuerzo: caminar, trotar, montar, remar, timonear. En nuestros días la posición del viaje consiste en sentarse en algún modo de sillón banco banquito y esperar que lo lleven” (10). No sólo es la voluntad del viajero lo que aparece como capacidad extraviada; también la posibilidad de hacer viajes “auténticos” resulta cada vez más lejana. El narrador se sitúa, de nuevo, en un lugar incómodo, otra vez autocrítico, al construir una oposición entre quienes realizan viajes “verdaderos” (los migrantes) y quienes, por el contrario, ejercen viajes “impostores” (los que viajan en avión, entre ellos el cronista). La necesidad de establecer yuxtaposiciones que expliquen su malestar reaparece cuando busca explicar su idea del *hiperviaje* (que forma parte del subtítulo del libro), construyendo nuevamente una oposición entre un antes y un después, a partir de la cual la relación entre tiempo y espacio se ha modificado:

Es, sin duda, una forma pervertida del viaje —que hoy esté en Moldavia con quince bajo cero, mañana en Liberia con treinta y cinco sobre, el jueves supuestamente en Amsterdam. Digo, pervertida: en el sentido de que no es la forma que solíamos considerar normal. Había, en los viajes —solía haber—, cierta proporción entre lugar y tiempo: los desplazamientos en el espacio —en las culturas, paisajes, sensaciones— se correspondían con una demora que los forzaba a ser graduales, a desplegarse más o menos lentamente. En las últimas décadas viajar se volvió tanto más veloz, tanto más accesible, que aquella idea del viaje —

---

<sup>11</sup> Cuando hablaba sobre la crisis de la experiencia en relación con el arte de narrar, Benjamin advertía que se trataba de “un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece” (Benjamin 1991: 115). Esta vivencia de la disolución constante recorre el relato autobiográfico de Caparrós.

distancia igual a tiempo— ya no corre. Hay que ir pensando otras. Algo así debe ser el hiperviaje: clicar links en la red, brincos de un mico inverecundo. (31)

El *flâneur* posmoderno disfruta de un viaje anormal. Para Caparrós, los viajes actuales también están enfermos: se han pervertido. En la medida en que las nuevas tecnologías han generado una mayor fragmentación de nuestras vivencias y los procesos globalizadores han modificado nuestra manera de entrar en contacto con los otros y con nosotros mismos, la concepción en torno al viaje (y su narración) se han modificado sustancialmente. Frederic Jameson ha reflexionado al respecto, sosteniendo que en el capitalismo tardío la lógica espacial domina cada vez más sobre la lógica temporal (*giro espacial*) y que esta mutación producida en la cultura contemporánea ha generado un desfase que nos impide enfrentarnos de manera coherente con el llamado *hiperespacio* (“en parte debido a que nuestros hábitos perceptivos se formaron en esa otra clase de espacio[:] el espacio del modernismo”, Jameson 1995: 88). La reflexión de Jameson es importante porque nos permite comprender por qué Caparrós representa al viaje en términos enfermizos y decide narrarlo de manera fragmentaria, a saltos, de forma elíptica:

Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus protensiones y retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las ‘colecciones de fragmentos’ y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. (Jameson 1995: 61)

Si en el nuevo orden global el viajero se desplaza de modo diferente, la escritura en torno al viaje también adquiere nuevos signos que denotan la dificultad de darle sentido a lo vivido. Por eso mismo no resulta extraño que Caparrós eligiera al diario como forma narrativa, pues éste trae consigo la posibilidad de recuperar la vida sólo a partir de anotaciones aisladas, fragmentos de realidad, incoherencia vívida.

Como se ve, en la noción del *hiperviaje* de Caparrós existe un intento por representar las experiencias contemporáneas de quienes viven en un mundo globalizado. La idea del salto continuo de un lugar a otro y de un tiempo a otro (a través de analepsis y prolepsis narrativas), posee un signo negativo en la medida en que el sujeto que experimenta tal experiencia, la sufre, al grado de convertirse en “un mico inverecundo” incapaz de vivir ya un traslado humano, ni de distinguir unos lugares de otros: “vuelo hacia tantos lugares que es lo mismo que decir ninguno: no voy a ningún lado” (10).<sup>12</sup> En esto, Caparrós se inscribe en una tradición de la literatura de viajes al postular la decadencia (la muerte) de los viajes auténticos: “Existe un consenso de que la progresiva reducción del margen de viaje se debe a la invasión del espacio que tradicionalmente éstos tenían por parte de una dimensión cada vez más turística de la realidad”; de ahí que “el escritor de viajes de la segunda mitad del siglo XX haya reaccionado, mayoritariamente, con reservas ante los cambios que en el mundo del desplazamiento se producían” (Carrión 2009: 17).

#### EL MALESTAR ES EL OTRO

No es el viaje en sí mismo lo que enferma al narrador, sino el tipo de viajes que practica. En ellos debe llevar a cabo una actividad fundamental que lo saca de la autorreflexión: entrar en contacto, hablar con otros. Específicamente con víctimas. “Siempre hay palabras que enferman más que otras” (148), dice el narrador. Se trata de viajes que implican reconocer el sufrimiento de los otros. Y hacer esto es tener atisbos del horror: “Siempre me sorprende lo flexible que es la tasa de dolor que soportamos. Digo: cómo sufrimientos que nos parecerían impensables se convierten en lo cotidiano –cómo aprendemos a vivir vidas que

---

<sup>12</sup> Beatriz Sarlo ha hablado del *zapping* (saltar de canal en canal) como un modelo de nuestra cultura contemporánea en el cual predomina la desatención, la sucesión vertiginosa de realidades y la fragmentación del sentido (Sarlo 1994).

deberían ser ajenas” (155-156). Al respecto, en una entrevista Caparrós confiesa el disgusto que le genera el acto de entrevistar:

A mí, en general, nunca me gusta mucho hablar con gente y menos con desconocidos, o sea, que cuando voy a escribir una crónica me fuerzo a hacerlo porque forma parte de mi trabajo y eso me hace enterarme de cosas y meterme en situaciones en las que jamás me habría metido si viajara sin el objetivo de contarlo. (Gómez)

En *Una luna...* ese contacto con la otredad aparece como el motivo del sufrimiento propio. Por decirlo en pocas palabras, el testimonio de los otros es lo que enferma:

Se me acumulan las historias. Era duro enfrentarse con el pandillero salvadoreño, pero era sólo él. Después fue fuerte escuchar a la moldava que su marido vendió. Pero encima vino el liberiano que vio la ingesta de su abuela y el maliano que tardó tres años en llegar a Europa para nada y la Zambia que vive sidosa entre sidosos, positiva, y cada historia nueva se posa sobre el suelo pedregoso de las anteriores, y es cada vez roca, más rasposa: más el mundo como una hostilidad, noche sin luna. (164)

La conexión entre mundo interior y mundo exterior es muy clara en la imagen recurrente de la luna –que da título al libro y que adquiere, de acuerdo a la circunstancia, cierto carácter emocional en función de lo que el personaje padece. Si el diario busca confesar una intimidad averiada, ésta resulta ser un reflejo del mundo observado. La catástrofe interior como efecto de la catástrofe exterior. Microcosmos y macrocosmos indisociables. Visto así, el diario resulta una suerte de espacio intermedio, un paréntesis en donde conviven lo público y lo privado, muy semejante al confesionario católico: un lugar acotado en donde se devela y se hace público, lo íntimo, lo que no se puede decir sin atisbos de vergüenza, dolor o culpa.

En *Una luna...* este conflicto entre interioridad y exterioridad se traduce en una dificultad para hablar con el otro y convivir con él. Según Zygmunt Bauman, en un mundo en exceso interconectado pero también crecientemente hostil, vivimos cada vez más dentro de guetos y estamos cada vez menos

dispuestos a entrar en contacto con los otros (Bauman 2009). En la *sociedad del riesgo* teorizada por Ulrich Beck (1998), el otro se ha vuelto más presente, pero está cada vez más lejos, gracias a las barreras físicas e imaginarias que nos separan de él. Son los síntomas del triunfo de la *comunidad del miedo*.<sup>13</sup>

Este abismo cultural está remarcado en la obra de Caparrós a través de la yuxtaposición entre escritura cronística y escritura del yo. Como si no fuese posible la coexistencia de ambas dimensiones, cuando aparece la voz de los otros, desaparece el narrador en primera persona. Esto ocurre cada vez que Caparrós inserta, en cursivas, el perfil de uno de los personajes entrevistados. Lo significativo es que cuando en efecto se da la convivencia con el otro (los recorridos a pie que efectúa el narrador lo posibilitan), este encuentro suele aparecer como confrontación: “Una mujer me dice blanco de mierda qué estás haciendo acá, esto no es para blancos de mierda. Yo la miro y trato de hacerle una sonrisa despectiva; ella sigue gritando. A ella le sale mejor que a mí pero tiene ventaja: siempre es más fácil gritar que sonreírse” (40-41).

Si el malestar nace gracias al rechazo del otro, también resulta significativo que el propio narrador sea quien se sitúa como el diferente. Al viajar por África, suele ser él la minoría, de modo que, en cierta forma, representa una amenaza para el que no está habituado a su existencia. La dinámica va en ambos sentidos: si el viajero invade el espacio que no le pertenece, también sufre sus rechazos. En cualquier caso, en el mundo global que retrata Caparrós el otro, en lugar de ser leído como un signo positivo para el intercambio cultural, es descifrado como peligro. En un paisaje así, lo que sale de las normas toma la forma de la amenaza, pues es interpretado como un elemento potencialmente portador de violencia contra la propia cultura y sus formas de sociabilidad.

---

<sup>13</sup> “Para Beck, la sociedad está transitando de una comunidad de la miseria, propia de la sociedad de clases, a la comunidad del miedo, propia de la sociedad del riesgo” (Reguillo 2000a: 67).

En cierto sentido, lo que construye Caparrós al hacer el diario de su hiperviaje es la escenificación de las diferencias y de los conflictos culturales que se viven en el mundo global. Tal escenificación se expresa a través de una autofiguración que subraya sus marcas identitarias y a partir de ahí padece riesgos y asombros, intimidaciones o situaciones vergonzosas. En primer lugar está la clave étnica. En el texto está presente de forma constante la autoconciencia de quien se percibe distinto por el color de su piel: “Entro en el aeropuerto, veo blancos, me da un extraño alivio. Recién ahora me doy cuenta de lo raro que es estar en un lugar donde todos son distintos –donde yo soy diferente a todos” (163). “[G]ente como nosotros no va al centro de Johannesburgo, me dijeron. Estaba claro que la gente como nosotros son los blancos. Somos, digo, los blancos” (176). En este marco de redefiniciones complejas, el narrador también es objeto de la violencia simbólica del otro, cuando éste no practica la corrección política que en el mundo occidental se ha vuelto jerga consensuada para referirse a las minorías:

[...] siempre me dio vergüenza hablar del olor a chivo de los negros –un olor acre, penetrante, a veces bruto. // ¿Puedo decir que huele fuerte a negro? ¿O debería morigerar mi instinto y reflexionar sobre las diferencias sudoríparas entre las varias razas, que hacen que percibamos con mucha fuerza las secreciones de las otras? // Un negro me dice que los blancos olemos a hombre muerto. (141)

Al mismo tiempo, la autofiguración del narrador pasa también por la diferencia cultural. Venido de lejos, el cronista que escribe un diario, en lugar de observar con comodidad y deleite al otro (perspectiva que una mirada exotista permitiría), se vuelve objeto de la mirada ajena: “Me miran mucho, me siento un poco amenazado” (177). Más adelante, el narrador incorpora el insulto recibido previamente a la manera de concebirse a sí mismo, como cuando narra su paseo por las vialidades de Liberia:

En estas calles no hay forma de sustraerse a la pobreza extrema [...] Aquí todos me piden algo y yo camino –y me detesto– en mi postura occidental conchuda: la mirada al frente, alta, inalcanzable, perdida en un infinito imaginario, del

perfecto blanco hijo de puta // Y me digo que no tengo más remedio, que qué más podría. (49-50)

Quien se enfrenta a un mundo situado del otro lado de las claves culturales que conoce y con los privilegios que éstas le proveen, se percibe de manera más clara como occidental, lo cual, en este contexto, implica más una deficiencia que un beneficio. Al referirse a los privilegios que durante su viaje ejerce, se percata que son éstos los que lo alejan más de aquellos a quienes debería acercarse para cumplir con su tarea:

Quizás allá abajo, en un bote confuso, cuarenta o cincuenta morochos están arriesgando todo para llegar a España – al país del que escapó mi abuelo. Dentro de diez o quince días, en Barcelona y en Madrid, tendré que entrevistar a alguno de ellos. Por el momento vuelo por encima. // Quizás alguno hasta nos mire, piense algo sobre esos que sí vuelan. (36)

Por otra parte, está la cuestión de los buenos modales, las costumbres cívicas y los comportamientos válidos en el espacio público, todos esos signos de “civilización” que el narrador también detenta y que cuando se ven transgredidos de manera tajante, prefiere dejar de observar:

[...] a veces me pasa que no quiero ver lo que estoy viendo. En un barrio clase media de edificios con jardincitos a la entrada, una señora robusta cincuentona bien vestida, pantalón y saquito se mete detrás de un arbusto ralo por el invierno, se baja los pantalones y la bombacha, se acuclilla. Yo cierro los ojos. // Quien diga que hay un dios es un hijo de puta. (127)

Otros dos elementos de cómo construye su identidad también implican dificultades para la interacción con la cultura ajena. Me refiero al modo en que el narrador se autorrepresenta como un personaje heterosexual y viril. Al caminar por la capital francesa, el narrador habla como un sujeto marcado por sentimientos heteronormativos, a pesar de luchar contra ellos a través de la ironía:

Por supuesto que no debería, pero todavía me impresiona ver a dos hombres besándose con alma, lengua y aspavientos. Y lo que más me impresiona es que justo después, cuando las caras se separan, suelen ser tan iguales. Siempre pensé que para amarse no era necesario nadie más; a veces me parece que la



homosexualidad es un modo de dudar de las propias posibilidades amorosas. [...] yo camino por París porque sigo pagando la cuota de nostalgia y los únicos lo bastante machos para salir a caminar son dos o tres parejas gays: nadie más en la calle. (99)

La construcción de su masculinidad aparece en distintos momentos del texto. En uno de ellos, al explicar el porqué las relaciones entre hombres blancos y mujeres asiáticas se multiplican, no puede evitar introducir un elemento disruptivo en el que parecía ser un signo de armonía intercultural:

[...] el blanco consigue una mujer más atenta y sumisa que la mayoría de las blancas, la asiática un hombre menos machista y desatento que la mayoría de los asiáticos: se encuentran en el medio. Por eso no se ven casi pares de asiático con blanca, me dicen, porque sería un mal negocio para ambos –y porque sigue sin gustarnos que ellos se cojan a las nuestras. (63)

En otra parte del libro, el narrador logra cuestionar sus estereotipos de género y culturales, que suponen restos de exotismo:

[...] me había parecido que las mujeres zambias iban muy recatadas, muy cubiertas, pero no quise terminar de pensarlo: me daba vergüenza estar cayendo en el lugar común sobre las mujeres negras, sensuales por salvajes, inciviles, tetas al aire y el sexo como quien dice buenos días. Me alivió, de algún modo, que Ebbo me dijera lo mismo. (148)

Esta autoimagen remite al aspecto sobre el que veníamos reflexionando: la perspectiva de interpretar toda diferencia en términos de incompreensión o como conflicto latente. En tanto hombre blanco, occidental, privilegiado, civilizado, viril y heterosexual, el narrador enfrenta constantes desazones, desencuentros e incomodidades que le dificultan el contacto con el otro. Al establecer los prejuicios y los límites de su propia cultura, el yo subraya la diferencia radical entre formas de ver el mundo, entre *comunidades de sentido* o *mundos de la vida*<sup>14</sup> disímiles.

Este autorretrato proyecta la idea de alguien con preocupaciones sobre, y problemas para, la convivencia intercultural. Su padecimiento tiene que ver,

---

<sup>14</sup> Los términos son de Jacques Rancière (1996) y Jürgen Habermas (1987), respectivamente.

otra vez, con el lugar desde el cual observa el mundo, con la mirada privilegiada, “central” y metropolitana desde la cual da cuenta de su rededor. Si el malestar son los otros, la propia mirada está dañada. Al respecto, el narrador no duda en hacer explícito los límites de su perspectivismo cultural: “Hay preguntas que parecen astutas y después resultan otra cosa. Preguntas que son trampas: un modo de constatar que, por más que me haga el vivo, no me puedo escapar de mi cultura” (145). La propia cultura vista como cárcel es lo que le da complejidad y atractivo al personaje, pero también lo que lo mantiene en un perpetuo estado de desequilibrio y vacilación: “El preguntarse sobre el significado del yo en relación al Otro conduce a cuestionar la identidad, la unidad de la personalidad, y el sentido de lo real, todo ello marcado por el eje recurrente de la fractura” (Reati 1992: 78).

#### LA PALABRA DAÑADA

No es sólo la convivencia potenciada por los viajes lo que padece y le resulta arduo e incómodo al narrador de *Una luna...* Es la tarea que tiene por encargo la que pareciera difícil de cumplir. Recuperar el testimonio de los otros pareciera, constantemente, un problema irresoluble, o que implica perspectivas morales tan incompatibles que le impiden volverse del todo empático con ellos. Sentado en una plaza de París, afirma: “me aterra imaginarme lo que piensan –caras reconcentradas, soñadoras, preocupadas, astutas– ellos, los otros trece, los millones” (87). De igual modo, al entrevistar en Monrovia a un ex soldado joven sobre cómo sentía cuando mataba a alguien, el narrador queda estupefacto:

Se lo pregunto compungido, hablando bajo, con ese tono correcto compasivo de quien entiende que es duro hablarte de ese momento tan difícil pero qué se le va a hacer, no queda más remedio, es por el bien del mundo ya sabés, es bueno que se digan estas cosas. // –Gooooood! // Dice el chico soldado, un alarido. // –Good? // –

Yeah. Cuando matás a alguien es que el tipo te pudo matar. Entonces vas y lo matás vos, es tan bueno, te sentís tan genial. (54)

En varios momentos del libro, el narrador se detiene a realizar descripciones de la multitud que observa, breves frisos culturales en lugares públicos (un mercado, un café, un aeropuerto) que dan cuenta de un mural sintético y de gran complejidad. Es significativo cómo concluye uno de ellos, asumiendo el fracaso y la impotencia de dar verdaderamente cuenta de esa realidad:

En los aeropuertos, esperando aviones, hay abuelas que vuelven al país, con su insistencia en no ser distinguidas [...] O están sus hijas e hijos, trabajadores emigrados que vuelven de vacaciones por un mes y se emperifollaron hasta lo último porque tienen que llegar mostrando que soportar los maltratos de los racistas les sirve para algo. Y jovencitas de curvas hiperbóreas con mochila cuyos padres pueden echar al inmigrante de al lado con sólo escupir una vez en el suelo [...] y los gerentes que se van tres días al Caribe con la secretaria más pulposa so pretexto de una convención, y las secretarias menos pulposas que no consiguieron un gerente y se van de a tres al Caribe pero en cuotas [...] funcionarios de oenegés tan compasivas, plantaciones de niños que lloran todos juntos, seis artistas de diversos artes, un traficante de coca que puede ser any of the above, el periodista que por fin se ligó un viaje [...] y toda esa gente que se resiste a ser descrita. (100-101)

En esta última frase (“toda esa gente que se resiste a ser descrita”) se expresa con claridad la impotencia para hablar sobre el otro, la dificultad para narrarlo. De hecho, un rasgo repetido en la forma en que representa a esos otros es que se hallan en los límites entre la posibilidad del lenguaje y su negación:

Natalia habla con ojos bajos, la voz baja, monocorde, muy cerca del llanto. Habla, y todo se llena de dolor: cada palabra es una búsqueda, un titubeo, una zozobra. (27)

Aquellos años en la vida de Kruger están llenos de historias silenciadas [...] Dice, como quien calla. (91-92)

[...] desde chiquita, siempre te han dicho que no puedes llorar. Y tampoco puedes hablar de eso con nadie. (172)

Richard es un chico joven y atildado que habla bajo y me dice que ahí en esa oficina no podemos charlar porque su jefe [...] (42)

[...] había tenido mucho miedo de que, por decir esas cosas, nunca nadie le volviera a hablar. (74)

La ley dice que no tiene que haber diferencia, pero hay. Y de eso prefieren no hablar. (72)

[...] te hablan del carro, el televisor, te mandan plata, pero no te quieren hablar de las humillaciones que tienen que pasar. (95)

[...] reconocer, en el silencio cómplice, en la exclusión callada –se permite fumar pero tabaco– que lo indecible existe. (118)

–Yo no debí callarme, pero acá todos nos callamos. Hacemos como si el tema no existiera. (26)

Como se ve, los otros aparecen descritos de forma ambivalente: con la imperiosa necesidad de hablar, pero coercionados (social o psicológicamente) para no hacerlo. Tal resulta ser su aficción. De ahí que cuando ejercen el habla, lo hagan titubeando, en murmullos, heridos de la voz. El propio narrador pareciera haberse contagiado por el problema del decir y del escuchar, aunque de manera invertida. En su caso, el síntoma consiste en no poder dejar de anotar en su cuaderno, no poder dejar de ejercer la palabra: “¿Qué oíría si pudiera callarme?” (134). En otro momento, imagina un epitafio<sup>15</sup> vinculado con el mismo mal que padecen sus informantes: “Murió como vivió: calló la boca” (118).

Así, la amenaza del silencio recorre el libro como un tema capital. Se trata de uno de los tópicos que mejor conoce Caparrós. En un libro de título muy sugerente (*Nombrar lo innombrable*) en el que analiza la novela argentina de los años setenta y ochenta, Fernando Reati afirma que durante este periodo en que tuvo lugar la mayor violencia política en el país, los escritores adquirieron conciencia de que “ciertos elementos de la realidad” se habían vuelto “irrepresentables” (Reati 1992: 57). En el mismo sentido, José Luis de Diego afirma que si

---

<sup>15</sup> El epitafio también suele ser un género autobiográfico cuyo objetivo es dar cuenta de la vida, aunque de manera sintética y sumaria.

[...] las situaciones políticas extremas (guerras, revoluciones derrotadas, feroces represiones bajo regímenes dictatoriales) producen transformaciones radicales en el modo de procesar subjetivamente las experiencias vividas [...] una de las consecuencias de lo traumático del procesamiento de esas experiencias es la extrema dificultad de transformarlas en *relato*. (De Diego 2000: 225)

Es esta imposibilidad de hablar del horror lo que puede detectarse no sólo en los testimonios que recupera Caparrós, sino en la propia clave autobiográfica en que se encuentran éstos remarcados. Hay en su forma de enunciación una persistente desconfianza ante el instrumento de comunicación que utiliza: “Lenguaje me traiciona, como siempre” (126), dice el narrador. Resulta claro que la crisis de la experiencia relatada se vuelve también crisis del lenguaje. O en palabras de José Luis de Diego: “es la experiencia del horror la que estrecha el campo de lo narrable” (De Diego 2000: 224).

Esta es una de las preocupaciones que estaban vigentes en el campo cultural de la Argentina de los años ochenta: la necesidad de lidiar con la experiencia violenta de la dictadura, cuyo efecto primario era el silenciamiento de la disidencia, la censura oral y escrita, así como el aniquilamiento de todo tipo de pluralidad y diferencia. Las detenciones arbitrarias, el exilio y las desapariciones tuvieron tal efecto que se volvió un imperativo ético y un reto estético dar cuenta de estas experiencias que buscaban privar al espacio público de su polifonía de voces. Si en los años posteriores esto dejó de ser algo central, siguió vigente entre quienes se formaron como escritores en aquella época. Caparrós fue uno de ellos, de manera que parte de su proyecto estético consistió desde entonces en responder de algún modo a la barbarie política y el silenciamiento que provoca. Y es que el horror es a final de cuentas la gran experiencia que Caparrós siempre ha querido narrar. Esto ya se ve claramente en su primer libro *No velas a tus muertos* (escrito en 1981 y publicado en 1986); pero el intento de capturar la violencia (política, social, económica, cultural...) ha persistido en su narrativa, como se puede comprobar al leer *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* (3 tomos escritos

en colaboración con Eduardo Anguita y publicados entre 1997 y 1998) o el libro que estamos analizando (*Una luna...* publicado en 2009), en donde a la necesidad de responder a las fuertes experiencias sociales de los años setenta, se suma la preocupación propia de la década de los noventa ante el avance del mercado y la globalización.

Por eso no extraña que Caparrós haya elegido a la crónica como un género privilegiado por sus cualidades para dar cuenta de lo político en términos de denuncia y para recuperar el relato de las víctimas del poder. Respecto a esta capacidad del género, en un sugerente ensayo Juan Villoro, otro cronista, se pregunta “¿Qué espacio puede tener la palabra llegada desde fuera para narrar el horror que sólo se conoce desde dentro?” (Villoro 2005: 16). Su respuesta es elocuente:

Sólo los sujetos física o moralmente aniquilados llegaron al fondo del espanto. Ellos tocaron el suelo del que no hay retorno; se convirtieron en cartuchos quemados, únicos ‘testigos integrales’. La crónica es la restitución de esa palabra perdida. Debe hablar precisamente porque no puede hablar del todo. ¿En qué medida comprende lo que comprueba? La voz del cronista es una voz delegada, producto de una ‘desubjetivación’: alguien perdió el habla o alguien la presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esta limitación, su trabajo no sólo es posible sino necesario. (Villoro 2005: 15-16)

Si los personajes que entrevista el narrador de *Una luna...* se encuentran amenazados constantemente por el silencio es porque sus vidas son el testimonio de horrores a los que el narrador (y el lector) sólo pueden aproximarse. Cuando Benjamin se refería a cómo los combatientes de la Primera Guerra Mundial volvían enmudecidos de los campos de batalla no estaba hablando de otra cosa. Su preocupación ponía el acento en cómo la violencia empobrecía la experiencia y ponía en crisis a la narración y a las enseñanzas potenciales que ésta trae consigo (Benjamin 1991). De ahí que el silencio narrativo no es simple mutismo sin sentido, sino que expresa los límites para transmitir algún tipo de valoración sobre lo real y algún tipo de conocimiento que podríamos denominar ‘humano’. Quien quizá ha sabido

enunciar mejor este dilema es otro escritor argentino, Ricardo Piglia:

Hay un punto extremo, un lugar [...] al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual están el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? [...] La literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir, y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje. (Piglia 2001b: 31-32)

Para Caparrós, sólo superando esos límites del lenguaje, sólo inventando nuevas maneras de decir, es que podemos aproximarnos a esa experiencia del horror, gracias a un relato de muchos modos incómodo, frágil y problemático. Al ser el viaje el elemento vertebrador de su narración, la escritura deberá atrapar las experiencias móviles y fugitivas a las que se enfrenta. En esto, es fundamental la tradición en la que Caparrós se inscribe: una de las líneas de la literatura argentina que busca ir más allá del proyecto cortazariano en torno a cómo hacer literatura, y sobre todo, cómo lograr la combinación entre vanguardia estética y vanguardia política. Me refiero a la línea representada por Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill y de alguna manera el mismo Borges. Al respecto hay que tener en cuenta que la estética dominante de los años ochenta en Argentina está marcada por la influencia borgiana<sup>16</sup>, cuya matriz consiste en suponer no sólo “la imposibilidad de representar *lo real*”, sino sobre todo, “la desconfianza en la lengua como *instrumento* de esa representación imposible” (De Diego 2000: 244). De ahí que no resulte extraño que el narrador del libro de Caparrós sospeche de su propio discurso y del de los otros.

---

<sup>16</sup> De acuerdo a Beatriz Sarlo “del sistema de la década del sesenta, presidido por Cortázar y una lectura de Borges (lectura contenidista, si se me permite la expresión)”, se pasa a un “sistema dominado por Borges, y un Borges procesado en la teoría literaria que tiene como centro al intertexto” (Sarlo 1983: 8).

## REDENCIÓN TERAPÉUTICA

Si el hiperviaje (con su vértigo de sinsentido y horror, y con los conflictos culturales y de comunicación que conlleva), *afecta* al narrador (en el sentido de que daña sus *afectos* e inquieta su identidad), también le provee de algunas válvulas de escape. De cierta forma falsea la realidad, pero también, por otra parte, la humaniza:

[...] viajo porque viajar es la mejor manera que conozco de derrotar al tiempo. Es, por supuesto, una derrota breve pero, por unas horas, lo consigo [...] el tiempo del viaje es completamente distinto del tiempo sedentario. Una semana normal en Buenos Aires pasa tan veloz: en casa, el tiempo se empequeñece, se comprime. En cambio esta semana, por ejemplo, el tiempo se ha estirado [...] si me quedo en mi casa, los meses se me escapan [...] En cambio, cada vez que me voy de viaje, la monotonía del tiempo se interrumpe: el tiempo se amojona y trastabilla. (76-77)

El dolor que provoca el viaje (en tanto se vuelve medio para el contacto fugaz pero conflictivo con la otredad), también trae consigo, atisbos de redención: “Pero viajar sigue siendo un gesto de desesperación: rozar, por un momento o unos días, todas esas vidas que nunca podré. No hay nada más brutal, más cruel que entender que podría haber sido tantos otros. // Y, a veces, el alivio” (11).

“Y, a veces, el alivio”, implora el narrador. Alivio, claro, de no ser el otro. Alivio de ver desde fuera. Pero, paradójicamente, también alivio gracias al contacto y a su posterior reconfiguración: el viaje, o su escritura, sería lo que provoca la cura. Dicho de otro modo: el viaje, al mismo tiempo que muestra el mal del mundo (la enfermedad social), permite el consuelo del diarista quien, a través de las palabras, registra su entorno y se examina a sí mismo, frente a los otros. En las *escrituras del yo*, confesión y terapia van siempre de la mano. Al hablar sobre la escritura de su propio diario, en un ensayo titulado “Diálogo con el interlocutor cruel”, Elías Canetti afirma que un hombre como él “explotaría o



acabaría desintegrándose de cualquier otra forma si no se *calmara* escribiendo un diario”. Y más adelante afirma:

Este tranquilizarme es quizá la razón fundamental por la que llevo un diario. Parece increíble lo mucho que la frase escrita calma y amansa al ser humano. Una frase es siempre un Otro (*ein anderer*) en relación a quien la escribe. Se alza ante él como algo extraño, como una muralla repentina y sólida que no puede salvar de un salto. (Canetti 1981: 71)

De acuerdo a esto, el diario de viaje cumple una suerte de función terapéutica: si el viaje pareciera el mecanismo a partir del cual nace el malestar (“Siempre hay algún momento en que viajar me parece tan superfluo”: 114), la escritura del mismo permite lidiar con la escisión y de algún modo redimir la propia existencia: “Viajar es, por supuesto, la confesión de la impotencia: ir a buscar lo que te falta a otros lugares. Si realmente creyera que no necesito nada más me quedaría en mi casa. Si realmente creyera que no necesito nada más sería un necio. Si realmente creyera que no necesito nada más sería feliz. Lo intento, desde hace mucho tiempo” (16).

No toda escritura, sin embargo, permite lidiar con el horror que provee mirar con atención el mundo desde la perspectiva de lo propio. La cura posible se deriva de una politización del lenguaje. ¿Qué elementos de la escritura permiten una redención en este sentido? En principio diría que si hay algo que define la escritura de Caparrós son los desplazamientos. No sólo físicos, sino sobre todo simbólicos y escriturales. Por una parte, hay momentos en los que el narrador muestra la fascinación que le produce vivir en medio de traslados: “Anoche cené foigras y fue en París: esta noche, polenta con queso en Kishinau, capital de Moldavia. Hay algo en esos saltos que me atrae más que nada” (17). Y no sólo el desplazamiento aparece como embeleso, sino incluso como remedio. Caminar, estar en tránsito, pareciera ser parte de la cura del yo: “Es tan alivio salir a la calle, el ruido, el movimiento” (115).

Conforme nos adentramos en el libro, el narrador adquiere cada vez mayor autoconciencia sobre esta valoración positiva de los cambios. Al hablar sobre la creación del euro como nueva moneda fronteriza y la desaparición de las monedas nacionales, dice: “Ver cómo se transforma algo que parecía inmutable es muy impresionante. Y me sirve para aprender –para seguir aprendiendo– que nada es inmutable de verdad: que todo siempre muta” (78).

Ideológicamente, el movimiento implica también promesa utópica, la perspectiva de no volverse conformista. Una de las críticas constantes del libro se proyecta contra la estabilidad, las certezas y las zonas de confort que nos vuelven homogéneos y nos impiden tener perspectivas críticas frente a la realidad:

Qué envidia estar módicamente satisfecho [...] en general queremos tan poquito. He hablado con gentes de muy diverso tipo y condición [...] en países tan supuestamente diferentes, y todos dicen que quieren más o menos lo mismo: comer, cierta estabilidad, formar una familia, vivir tranquilos. No me extraña que el mundo sea como es. (125)

Además de este ataque a todo estilo de vida acomodaticio y políticamente dócil, Caparrós piensa que sin los desplazamientos, nuestras certezas y costumbres dependerían sólo de nuestro lugar de origen: “la patria es el único lugar al que no puedo recordar haber llegado” (13). En ese sentido, Caparrós valora el cambio como una estrategia para poner en duda las propias percepciones. En un pasaje con humor un tanto negro, estando dentro de un estadio mirando al público, escenifica las fallas de sus juicios y de su imaginación:

De pronto se me ocurre que el nene está muy enfermo y que su padre lo trajo para que viera al Madrid antes de morir. Ya no puedo mirar el partido. Miro al nene y cada uno de sus gestos –insignificantes– me confirma en mi idea. Al fin encuentro la solución: me cambio de lugar. // Es una solución que he practicado demasiado. (122-123)

Cuando la observación o las ideas preconcebidas fallan, la solución que siempre encuentra el viajero es desplazarse. A esta conciencia sobre el cambio

como principio de aprendizaje es a lo que podemos denominar una *retórica del desplazamiento*, la cual consistiría en una escritura que incorpora el cambio, la mutación, para generar ambivalencia de sentido, duda, posibilidad de equívoco y también de conocimiento. Esta retórica del desplazamiento también supondría generar estrategias que descentren al yo para darle lugar al otro.

En este sentido, Caparrós práctica una de las tres propuestas que Ricardo Piglia manifestó como propicias para construir una literatura política hacia el futuro. Me refiero a la propuesta que el autor de *Respiración artificial* refiere a la hora de hablar de la verdad como un relato desplazado. La propuesta de Piglia refiere a un movimiento ficcional que permita, por una parte, “una toma de distancia con respecto a la palabra propia” (Piglia 2001b: 36). En ese sentido, se trata de “salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro” (Piglia 2001b: 37). Por otra parte, ese movimiento implica un “cambio en la enunciación” que posibilite “ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido” de modo que tal desplazamiento funcione “como un condensador de la experiencia” (Piglia 2001b: 34).

Caparrós construye formalmente el desplazamiento propuesto por Piglia a partir de la yuxtaposición continua de los fragmentos tipo diario y los fragmentos tipo crónica. Lo significativo es que el centro de cada capítulo está ocupado por esa voz otra a la que se le otorga el lugar medular y que consiste en la historia de un personaje que sintetiza toda una problemática sociocultural. La lógica del libro es entonces la de un constante ir del yo hacia el otro, para volver al yo. Como quiere Piglia, Caparrós logra “poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismos” (Piglia 2001b: 36).

Esta doble vivencia implica también experiencias desmembradas: el discurso aparece fragmentado cuando asume la primera persona, y coherente o

continuo cuando incluye, en su enunciación, a la otredad. Me explico. La escritura del yo que Caparrós practica es una escritura que asume la fractura de la experiencia, el contacto cada vez más escindido que tenemos con lo real, por ello las anotaciones que hace resultan aisladas, no necesariamente tienen continuidad, de modo que es el lector quien debe otorgarles un sentido. En cambio, cuando habla en tercera persona y permite que sean los otros quienes relaten su propia historia, el discurso se vuelven más unitario, adquiere más cohesión y mayor coherencia, como si el sentido de comunidad perviviera en esta forma textual.

La yuxtaposición entre experiencia fracturada (escritura del yo) y experiencia cohesionada (narración del otro) va acompañada por el espacio desde el cual se inscribe cada una de esas prácticas discursivas. Cada vez que escribe sobre sí mismo, el narrador se sitúa en espacios uniformes que propician el anonimato y difuminan la nacionalidad (hoteles, aeropuertos, salas de espera, centros comerciales o el metro): “El chardonnay es chileno, el Sauvignon neozelandés, francés el foie, el salmón canadiense; el señor de mi izquierda es norteamericano, el de mi derecha senegalés, pero los tres somos oenegeros leyendo reportes sobre miseria y emergencias sociales en el oeste de África” (35). Según la caracterización del antropólogo Marc Augé, se trata de *no lugares* (Augé 1993), es decir, espacios creados con la finalidad de dinamizar la circulación de las personas y de los bienes, por lo que carecen de referentes históricos o sentidos identitarios que los distinguan a unos de otros: “Así, de súbito, cambiamos de lugar para llegar a otro que suele ser muy semejante [...] en aviones siempre iguales que nos llevan a hoteles que tratan de ser siempre iguales donde nos encontramos con personas parecidas que intentan conseguir lo mismo o algo así” (59).

Si el narrador se siente cómodo en estos que son los nuevos espacios rituales de la sociedad global porque según dice “no me exigen nada” (100),

también es en ellos en donde sufre esa sensación de irrealidad y de distanciamiento, de imposibilidad de conectarse con algo o comunicarse con alguien; por lo mismo es cuando el tono de desaliento y de melancolía, y las atmósferas de sinsentido e incertidumbre dominan al texto. En cambio, cuando desplaza el discurso hacia los otros, la narración se ubica en *lugares*, espacios cargados de sentidos colectivos, en donde los referentes de identidad y la historia están más claros. Este entramado entre espacios y formas de enunciación permite una interpretación: las experiencias desterritorializadas del narrador son reterritorializadas cuando se confrontan al otro. En otras palabras: los otros *localizan* la narración *desterritorializada* que ejerce el yo y permiten crear los espacios de comunicación y encuentro que los no lugares parecieran haber cancelado, o al menos dificultado.<sup>17</sup>

Al respecto vale la pena detenerse en la preocupación de Caparrós por uno de los fenómenos más reiterados por la narrativa crítica a la globalización: su efecto homogeneizador. Al reflexionar sobre la uniformidad del horizonte global, escribe:

[...] la chinización: ahora aquel mercado de Zanzíbar y el del Cuzco y todos los demás venden la misma camiseta zapatilla radio devedé trucho lamparita desodorante chinos. Se podría suponer que los ricos buscaron su homogeneidad y que los pobres ¿la sufren? La sufre, en todo caso, el cronista, flaneur frívolo, que debe caminar cada vez más para encontrar la diferencia. (160)

Frente a la estandarización de las diferencias, la apuesta de *Una luna...* consiste en subrayar la importancia del lugar, el valor que implica su especificidad:

Un día, en una reunión, en un mail, en un teléfono te dicen Zambia y es igual que si hubieran dicho Zimbabue, Malawi, Mozambique: país ignoto en el fondo de África. Después, semanas después, estás en un avión; que en aquella reunión, en

---

<sup>17</sup> Con su habitual sentido de nostalgia, el narrador se muestra consciente de este hecho: “Viajes eran aquellos movimientos que un sujeto preparaba durante cierto tiempo y que lo llevaban a un lugar radicalmente otro, donde las costumbres eran diferentes, donde era muy difícil comunicarse con su casa, donde tenía que interactuar con los locales” (59).

aquel mail, aquel llamado dijeran Zambia –y no Zimbabue, Malawi, Mozambique– cobra una importancia decisiva. Otro idioma, otra historia, otras comidas, otros paisajes, otra gente. Todo eso fue, al principio, una palabra. (137)

Este mecanismo reterritorializador adquiere su verdadera importancia cuando comprendemos la dinámica del desarraigo propia de la globalización. Según Zygmunt Bauman, la nueva elite que habita el mundo global se define como extraterritorial, pero no es portadora “de una nueva síntesis cultural” y no pretende “establecer vínculos y canales de comunicación entre áreas y tradiciones culturales”. “Lo que celebra su estilo de vida”, dice Bauman, “es la irrelevancia del lugar”. Su mensaje “es sencillo y terminante: no importa ‘dónde’ estemos nosotros, lo que importa es que ‘nosotros’ estemos allí” (Bauman 2009: 50-51).

#### VERDAD VACILANTE

Como se ha visto hasta aquí, la escritura de Caparrós es eminentemente política. El cambio de perspectiva en donde se intenta observar la realidad desde la conciencia del otro, no sólo cuestiona la construcción hegemónica del poder global, sino que permite la cura del yo autobiografiado:

Acabo de pasarme cinco horas escuchando a una chica con un ojo de vidrio y una vida tan dura que su marido la entregó, embarazada de él, a un traficante –y todo el resto. Hay cosas que no se pueden escuchar impunemente. // Su historia, al menos, me permite dejar de pensar en mí por un buen rato. Es la ventaja de escuchar historias. (28)

La retórica del desplazamiento que practica Caparrós implica entonces también un horizonte ético: son los otros los que permiten salir de la cárcel del yo. Según Piglia: “La verdad es un relato que otro cuenta [...] tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar.” (Piglia 2001b: 30, 37). Eso es justo lo que

busca Caparrós demostrar, que instaurando otras formas de escucha, los prejuicios se rompen y el contacto con el otro se vuelve posible.

Hay en todo esto una suerte de *propedéutica cultural*. En un momento del texto, el narrador refiere a la ausencia de excitación que siente al observar a las prostitutas holandesas, pues le remiten a uno de los personajes que ha entrevistado previamente:

Las chicas semidesnudas en las ventanas de farolitos rojos ya no me calientan. Creo que antes sí –y no es que sea, ahora, menos pajero. Pero hay algo en esos cuerpos tan precisos, tan exactamente ofrecidos al intercambio de mercado que no me excita nada [...] Y, para peor, me acuerdo de Natalia. Pese a lo que quiera creer –el periodista–, hay charlas que nunca se terminan. (64)

De este modo, el personaje se autorepresenta como exento ya de mirada exótica, carente de los impulsos propios del turista sexual que reproduce estereotipos de género sin la conciencia de los procesos de explotación que existen detrás de esas prácticas. Como si el contacto con la historia de Natalia (una víctima de la trata de personas), lo hubiese vuelto distinto (menos patriarcal) a cómo era de joven, cuando fue por primera vez a Amsterdam y vivió de otro modo la experiencia. Así, en su recorrido nómada, el viajero se ve confrontado con las formas instituidas de ejercer el poder, la censura y la sujeción, pero gracias a su desplazamiento logra interrogar su pasado, se vuelve capaz de modificar su imaginario y consigue introducir el reconocimiento de la diferencia en su concepción del mundo.

La idea de que existe una mutación constante del sentido de lo real y de nuestra manera de relacionarnos con éste, remite a la necesidad de construir perspectivas y discursos inestables, en donde se “renuncia a la certeza del lugar propio” y se “fisura el monopolio de la voz única” (Reguillo 2000b: 62, 63). Esto además pretende que el punto de vista de quien escribe no se presente como un ejercicio de autoridad radical sobre lo visto, en especial, sobre el otro, sino que

aparece como una apertura hacia lo diferente. O por decirlo en otros términos, es un esfuerzo por hablar sobre el otro sin colonizarlo.

Como puede verse, la obra de Caparrós se halla permeada por las preocupaciones propias del debate sobre la alteridad y sus posibilidades de emancipación. Una de las interrogantes fuertes del pensamiento poscolonial y decolonial se refiere a si es posible comprender al otro y hablar sobre él, sin subsumirlo a la propia identidad, sin arrebatarle su principio activo, es decir, sin volverlo objeto del propio discurso. En una entrevista, Caparrós se refiere a este dilema:

[...] hay miradas muy fuertes establecidas en el mundo, que no son la nuestra, en principio [...] no hay una tradición de la mirada argentina sobre el mundo [...] creo que no tengo esas ‘alturas’ desde las que miran franceses, ingleses, americanos, incluso, españoles. Estoy más a ras del piso [...] me sirve para poder mirar sin demasiadas ínfulas [...] Me sirve para no tener un juicio moral. Me parece que los viajeros del primer mundo caen muy fácil en el juicio moral del tipo: ‘estos son todos brutos, son todos ladrones, son todos corruptos, son todos sucios, son...’ lo que sea. Yo no puedo decir eso de nadie. ¿Con qué autoridad voy a decir eso de otros pueblos? (Gómez)

Un ejemplo de cómo busca trabajar su escritura más allá de todo etnocentrismo cultural puede apreciarse cuando practica uno de los recursos más reiterados del relato de viajes: la explicación de lo observado a partir del contraste comparativo entre lo ajeno y lo propio:

Leo que los africanos son, de lejos, los más optimistas del planeta –junto con los norteamericanos. Y, también, los más religiosos del planeta –junto con los norteamericanos. Y, también, los más convencidos de que la democracia es el mejor régimen posible –junto con los norteamericanos. No quiero abusar, pero hace años llamé Patria Capicúa a esa Argentina menemista donde los más ricos y los más pobres coincidían en votar al muñeco de torta. ¿Habría que hablar del Mundo Capicúa? (36)

“No quiero abusar”, dice el narrador y al final, en lugar de aseverar de manera categórica, lanza una interrogante. La tentativa por no establecer juicios universales es una búsqueda por instituir la duda (la verdad cambiante) como fundamento de la narración. Desde el comienzo del libro se aprecia esto.



*Una luna...* inicia con un ejercicio interrogativo, lanzando preguntas, todas ellas en relación con la propia mirada, con el punto de vista desde el cual se observa:

¿Cuándo fue que decidimos que mirar las nubes desde arriba, los mares desde arriba, montañas desde arriba ya no era privilegio de algún dios? ¿Cuándo fue, sobre todo, que creímos que mirar la tierra desde arriba había dejado de volvernó dioses? ¿Cuándo fue que aprendimos a hojear una revista o diario viejo mientras viajamos entre nubes? (9)

Las preguntas señalan como perplejidad aquel momento en el que un antes y un después quedaron escindidos. En esta reflexión, lo que se ha modificado es la manera de observar la realidad y de privilegiar ciertos fenómenos: ya no vemos la realidad (las nubes), sino algo que la representa (una revista) y nos instala en la comodidad de las certezas aparentes. Para Caparrós, en esta metamorfosis que nos ha robado la capacidad de asombro se encuentra una parte de nuestro malestar cultural. De ahí su intento por emplazar la incertidumbre como forma de mirar.

Según Caparrós, narrar a través de desplazamiento debe implicar también una postura epistemológica vacilante. Si lo que sabemos sobre la realidad es dudoso, la verdad cambia y tiende a disolverse:

El placer –la sorpresa repetida– de despertarme una mañana con sol en un lugar al que llegué la noche anterior y miré pensé escribí con la luz de esa noche y descubrir que, con el sol, se hace muy otro. Llegar a dos lugares, o volver a llegar al mismo diferente y reconocer una vez más la potencia del sol, su habilidad para cambiar el mundo. (19)

Al plantear esta mirada inestable sobre lo real, el narrador no sólo recupera la capacidad para maravillarse del mundo, sino que establece la interrogante y la duda como principios constructivos de su forma de testimoniar: “Hay una luna, pero no sé si sea verdadera” (180), dice el narrador, en su ejercicio de titubeo constante: “Y encima el diario dice que la luna, anoche sobre el mar, no estaba llena: que sólo parecía llena, dice el diario

–aunque no sea así como lo dice. Por ahora supongo que tengo que creerle, pero es un sacrificio. Yo la veía muy llena y le faltaba un par de noches” (15).

Un nuevo rasgo de la autofiguración del narrador aparece en escena: estamos ante un escéptico que se confiesa incapaz de tener confianza en sus juicios y en el lenguaje que posee para emitirlos. La escritura, en lugar de brindarle poder, le otorga impotencia. Esto es evidente a partir de toda una serie de estrategias de escritura que enseguida ennumeró:

1. El uso de autoescarnio y la mirada autocrítica ponen en crisis, una y otra vez, el punto de vista del narrador: “A veces me sorprende mi incapacidad para imaginar cómo son tantas vidas” (60).

2. Así mismo, la enunciación de los propios prejuicios, y la formulación de hipótesis alternativas a sus interpretaciones, genera dudas sobre la versión de los hechos emitida:

La cucaracha –chiquita, parda, decidida– camina por el piso del baño y yo la miro. Parece inquieta –escribo ‘parece inquieta’ y me detengo ante la canallada: quién es ese sujeto universal cuyos pareceres sobre la cucaracha se vuelven generales, de forma de poder decir parece; cuando alguien dice parece está mintiendo. (51)

3. Además, el uso excesivo de guiones y acotaciones, establece matices, dudas e incertidumbres, muchas veces negando lo previamente dicho o descrito:

Acabo de hacer escala en Freetown, vuelo hacia Monrovia –y no quiero seguir tratando de suponer cuál es peor. Después sabré que ni siquiera es cierto. (37)

Lo intento –fuertemente lo intento– pero no todavía. (62)

4. De igual modo, la incorporación de juegos de palabras y paradojas, así como la repentina eliminación de signos de puntuación, produce mayor ambigüedad en la escritura.

[...] ganamos al perder perdemos al ganar perdemos [...] (20)

A veces –muchas veces–, aprender ciertas cosas es entender que uno no entiende nada. (49)

5. Otro mecanismo importante consiste en la reiteración de los hechos, o de ciertas frases, dando cuenta de las dudas del narrador (o como si quisiera convencerse de que lo dicho es verdad).

En un ‘club’ [...] tres docenas de hombres juegan al scrabble. Vuelvo, miro, confirmo: hombres que juegan al scrabble. (50)

Como decía, tanto mejor –tanto mejor que nadie– Quasimodo [...] (77)

En Kapiri, un pueblo a doscientos kilómetros de la capital, hay más sida que en el resto del país –más sida todavía que en el resto. (149)

Alguna vez leí que alguien decía –alguna vez leí que alguien decía– que los árboles son los monumentos de África. (139)

Ahora, me dice, hace más de diez años que no va. Dice: que hace más de diez años que no va a la ciudad donde nació, donde pasó casi toda su vida. (179)

6. Por último, puede observarse la predilección por ciertos elementos sintácticos que interfieren en la claridad o la certidumbre total de lo percibido.

Entre éstos se encuentran:

a) Adverbios temporales: “a veces”, “tal vez”, “quizás”, “no siempre”, “una vez más”.

b) Frases interrogativas: “Digo, cómo decir” (40), “¿quiso, realmente?” (57), “o vaya a saber qué” (119).

c) Usos verbales que implican duda: “supongo”, “dudo”, “quiero creer”, “me pregunto”, “no sé”.

d) Disyunciones: “Lo intento, lo intento, pero no” (62); “O quizás no: Natalia nunca supo” (26); “O quizá no, quién sabe” (38); “O si no, digo” (18, 19, 40, 49, 61, 83, 84, 101, 120, 127, 138, 143, 146, 158, 167, 178); “O, si no fuera tan cobarde, diría” (119); “O, digamos” (56), “O no, diría hegelito, quién sabe” (145).

Pareciera que el yo se construye en contra de sí mismo, en una lucha constante con las primeras percepciones y valoraciones que la conciencia lanza sobre la realidad. Así, nos percatamos que estamos ante un relato agonista: el narrador de *Una luna...* busca derrotarse a través de su propio discurso. Lo que observamos es el retrato de un personaje que ha decidido destruir la validez de su imagen y su voz. ¿Con qué finalidad?

## DESMANTELAR AL YO

El objetivo de Caparrós es paradójico: reivindica al yo para demolerlo, trabaja con lo autobiográfico con el fin de poner en entredicho aquella mirada que se proyecta como un centro legítimo para observar la realidad y dar cuenta de los otros. Busca desaparecer al yo, pero no en el sentido positivista (intentando evitar su intromisión para lograr la objetividad, el retrato fiel de lo real), sino justo para hacer evidente que ese retrato fidedigno es imposible; y que no se puede evitar hablar desde una perspectiva cultural (desde una voz localizada), pues sólo desde ahí es posible proyectarse hacia lo ajeno, abrirse hacia lo otro, intentando descolonizar la propia mirada. En todo caso, al yo metropolitano, al yo hegemónico y seguro de sí mismo, hay que atacarlo –diría Caparrós– porque es una ficción que al pensarse legítima, universal y “verdadera”, tergiversa la realidad y la percepción que tenemos sobre las experiencias ajenas, lo cual ejerce formas de poder simbólico sobre ellas.

En esto, Caparrós es hijo de su tiempo. Desde mediados de los años setenta se fue conformando en Argentina el descrédito de cualquier estética literaria asociada al realismo. En un momento en que el Estado edificaba un discurso reduccionista y homogeneizador de la complejidad (basado en una narrativa mimética), este alejamiento de las formas realistas constituía una reacción contra lo que se percibía como “el discurso unívoco y autoritario de un realismo que pretende erigirse en representación ‘real’, única e indiscutible, del referente”. En tal contexto, “[p]lantear la ambigüedad y la duda, elaborar paradigmas del fracaso, enfatizar lo vacilante, negarse a las certezas” equivalía a cuestionar “el maniqueísmo en todo el discurso político y cultural de la sociedad” (Reati 1992: 58).

Esta desconfianza ante un realismo burdo, se conecta en la formación de Caparrós con el *ethos* que está inscrito en los géneros de la crónica y del testimonio. Tal *ethos* consistiría en no sólo testificar la realidad, sino también

en dar cuenta de la imposibilidad de testimoniarla en todas sus dimensiones. Otra vez Villoro, respecto al trabajo del cronista:

La ética de la indagación se basa en reconocer la dificultad de ejercerla [...] Cuando pretende ofrecer los hechos con incontrovertible pureza, es decir, sin el hueso incomible que suele acompañarlos (las sospechas, las vacilaciones, los informes contradictorios), es menos convincente que cuando explicita las limitaciones de su punto de vista narrativo. (Villoro 2005: 16-17)

No es difícil darse cuenta que en Caparrós la escritura autobiográfica nace de la voluntad y la dificultad cronística de hablar con y sobre los otros, haciendo explícitos los prejuicios que merman el punto de vista del viajero. En esa tentativa por construir una mirada decolonial o poscolonial, se practica y se lleva a sus últimas consecuencias el *ethos* de la crónica y la epistemología que lo acompaña, y que podría resumirse de la siguiente manera: los otros establecen los límites de la propia percepción, y en ese sentido nos liberan.

Por último, queda por resolver el asunto de la ambigüedad genérica del libro. Como hemos visto *Una luna...* no es un texto de crónica tradicional que sólo busque retratar el mundo, ni tampoco un texto de escritura autobiográfica clásico que tienda a construir exclusivamente interioridad. Llama la atención que en el momento en que Caparrós decidió escribir el libro, tenía un diagnóstico negativo de ambos géneros. Respecto a la escritura íntima, en un taller de periodismo y literatura que Caparrós impartió, esbozó en términos negativos el problema de dejarse seducir por el yo: “No hay que confundir la escritura en primera persona con la escritura sobre la primera persona. Cuando el cronista empieza a hablar más sobre la primera persona que de lo que lo rodea, deja de ser interesante” (Caparrós 2003). ¿Por qué, entonces, Caparrós decide practicar literatura del yo en este libro? Por otra parte, en un texto titulado “Contra los cronistas”, Caparrós realiza una diatriba contra el estado actual de la crónica:

Yo siempre pensé que ser cronista era una forma de pararse en el margen. Durante muchos años me dije cronista porque nadie sabía bien qué era –y los que

sabían lo desdeñaban con encono. Ahora parece que resulta un pedestal, y me preocupa. Porque no reivindicaba ese lugar marginal por capricho o esnobismo: era una decisión y una política [...] Yo creo que vale la pena escribir crónicas para cambiar el foco y la manera de lo que se considera «información» —y eso se me hace tan político [...] la crónica que a mí me interesa trata de pensar el mundo de otra forma —y eso se me hace tan político [...] Frente al anquilosamiento de un lenguaje, que hace que miles escriban igual que tantos miles, la crónica que a mí me interesa se equivoca buscando formas nuevas de decir, distintas de decir, críticas de decir —y eso se me hace tan político [...] Por eso me interesa la crónica. No para adornar historias anodinas, no para lucir cierta destreza discursiva o sorprender con pavaditas o desenterrar curiosidades calentonas o dibujar cara de busto. Por eso, ahora, hay días en que pienso que estoy contra la crónica o, por lo menos, muchas de estas crónicas. Por eso, ahora, hay días en que pienso que voy a tener que buscarme otra manera o, por lo menos, otro nombre. (Caparrós 2008)

Justo un año después de estas palabras, Caparrós publica *Una luna...* y propone pensar el libro como una “crónica del yo”, un tipo de escritura que haga visible la “imposibilidad de contar el presente como algo mayor que la experiencia más íntima” (Rojas 2009). Frente a los inconvenientes que Caparrós veía en ambos géneros, apostó por entrelazar sus potencialidades y de ese modo replantearlos. En ese sentido, y aquí está el centro de mi interpretación, la “crónica del yo” que formula Caparrós sería un tipo de textualidad que, por una parte, busca darle a la *escritura íntima* una dimensión política, y por otra parte, intenta recuperar el espacio tradicionalmente marginal y crítico de la crónica (que según el diagnóstico de Caparrós perdió debido al reconocimiento generalizado que ha tenido en los últimos años y la normalización que esto trajo consigo).

La decisión de Caparrós de escribir un diario se debe entonces, en principio, a su interés por exaltar la mirada interior y la intimidad, exagerando al yo, para exhibir sus fallas. Al desplegar su ineptitud o su impotencia, se volvía posible precisar todas sus limitaciones. Así, *Una luna...* expone la manera en la que el yo nos engaña y nos confunde, nos encierra y nos enferma. Frente a ello su apuesta, desde el punto de vista ideológico, proviene del género de la crónica, aunque el marco estético sea el del diario: la construcción de una

verdad menos prepotente proviene de aproximarse a los otros, y lograr algún tipo de redención (y repolitización) se deriva de entrar en contacto con la alteridad, sin necesariamente caer en una violencia epistémica.

Por otra parte, toda esta forma de construir al yo desmantelándolo y deslegitimando la autoridad de su voz constituye un intento por hacer de la escritura autobiográfica un modo de darle espacio a la otredad. Y es que Caparrós, en lugar de escribir una crónica de viajes tradicional elige un diario porque pretende hacer del yo un espacio de articulación político-cultural. Al conseguirlo, logra ofrecer el relato de los otros a través de una *introspección crítica*. Y con ello alumbró un aspecto que muchas veces se le escapa a los cronistas: remarcar la ambivalencia del punto de vista en el ejercicio de la intimidad permite entender que el periodismo, sólo en la medida en que muestra cómo los relatos del horror afectan una subjetividad, puede tener un peso y un valor.

En suma, la escritura autobiográfica, tal como la practica Caparrós, actúa como un mecanismo para relatar al mismo tiempo la historia personal y la de los otros, de modo que la función de denuncia (propia de la crónica) está acompañada de la función confesional (propia del diario íntimo). Narrar la intimidad, pero también la otredad; todo al mismo tiempo. En ese sentido, *Una luna...* lo que propone es renovar ambos géneros, situarse, por decirlo así, en un espacio fronterizo en donde mirada cronística y escritura autobiográfica se dan la mano, sin repelerse. Interpelando sus propios recursos, hacen de lo público una experiencia íntima y de lo privado un asunto que adquiere relevancia para la colectividad.

Si pudiera decir cosas semejantes diría que se trata de eso: de buscar esperar forzar esos destellos. Y el acecho de otro y el recuerdo de uno. (61)

## II. UNA FUGA DE GÉNEROS: *EL MAGO DE VIENA* DE SERGIO PITOL

*La crítica es la forma moderna de la autobiografía.*

Ricardo Piglia

Una de las discusiones contemporáneas en torno a la escritura autobiográfica tiene que ver con el estatuto de veracidad que posee y su supuesto carácter referencial. El surgimiento, en los últimos años, de obras literarias que ponen en duda el pacto de lectura con el que nos acercamos a ellas, ha llevado a cuestionar la claridad de la frontera entre ficción y no ficción. Me refiero aquí a aquellos textos de rango autobiográfico en los cuales la identidad entre autor, narrador y personaje sufre algún tipo de quiebre, algún grado de anomalía a través de diversas estrategias que, de un modo u otro, desestabilizan la relación entre el autor y su representación textual.

Las últimas obras de Sergio Pitol, inscritas en la literatura del yo y vinculadas a la recuperación de la memoria, pueden servir para dilucidar algunas cuestiones relacionadas con el discurso autobiográfico iberoamericano actual: ¿es la autobiografía un tipo de narración que permite el autoconocimiento?, ¿es legítimo utilizar formas de la ficción para lograr la autonarración?, ¿el carácter íntimo de un texto autobiográfico necesariamente tiene que ver con el mundo privado?, ¿qué funciones cumple llevar a sus límites al género autobiográfico?, ¿en qué medida es el proyecto autobiográfico, entendido en su sentido tradicional, una imposibilidad? Para intentar dar respuesta a estas interrogantes haré enseguida un análisis de *El mago de Viena* de Sergio Pitol.



## ¿UN TEXTO AUTOBIOGRÁFICO?

“Antonio Tabucchi comentó una vez que Carlo Emilio Gadda invitaba a desconfiar de los escritores que no desconfían de sus propios libros” (271). Estas son las palabras con las que cierra *El mago...*, pero podrían haber sido sus primeras líneas. Desde que uno abre sus páginas se percata de que el libro posee un fuerte componente confesional, pero que la idea de lo autobiográfico no adquiere aquí una formulación tradicional ni fija. Conforme el lector avanza, comienza a dudar, poco a poco, sobre qué tipo de texto tiene en las manos. Y es que son muchas las ambigüedades que muy pronto hacen del libro una incógnita a resolver. En principio simula un cuaderno de notas, sin fechas de por medio, en donde los fragmentos se van sucediendo uno tras otro, apenas separados por algunas tabulaciones. Cada fragmento inicia con letras capitales, a manera de breves títulos incorporados al primero de los párrafos. Entre un fragmento y otro puede haber conexiones o no; cuando las hay, en la mayoría de los casos no resultan evidentes, pero existe siempre un tono común, ciertos temas que tienen más adelante líneas de continuidad, además de que permanece a todo lo largo del libro la voz aparentemente estable del narrador, quien nos relata recuerdos, lecturas, periodos de su vida, reflexiones, encuentros... de modo que el lector percibe la unidad autobiográfica del conjunto.

No obstante, si uno se detiene un instante, resulta que el libro también puede parecerle un conjunto de ensayos literarios, pues el narrador no sólo hace constantes comentarios sobre libros y autores, sino que elabora reflexiones relativas a la creación literaria, el papel de la literatura en el mundo, la importancia de la lectura... y establece interpretaciones precisas en torno a ciertos autores (Evelyn Waugh, Darío Jaramillo Agudelo, Joseph Conrad) y a ciertas obras (*Swim-two-Birds* de Flann O'Brien, *Hamlet* de Shakespeare, *Las genealogías* de Margo Glantz). De hecho, si el lector ha leído otros de los

volúmenes que compilan los ensayos sobre literatura publicados por Pitol, puede percatarse que existen textos que ha recuperado de libros previos como *Pasión por la trama* (1998) o *Adicción a los ingleses* (2002).<sup>1</sup>

El problema no termina ahí. Si nos atenemos a las declaraciones del propio Pitol, la lectura del texto tendría que hacerse en términos de lo autobiográfico, al pertenecer el libro a un ciclo del que también forman parte *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2000). En una entrevista afirma: “*El mago de Viena* cierra lo que puede considerarse una trilogía. Hablo de lecturas, de viajes, de lo que para mí significa escribir. Existen vasos comunicantes entre los tres libros y tienen un tono autobiográfico” (Rojo 2005). De hecho, dos años después de la aparición de *El mago...*, la editorial Anagrama editó los tres libros en un solo volumen bajo el título *Trilogía de la Memoria* –haciéndose eco del *Tríptico del carnaval* que compilaba sus tres últimas novelas. No obstante, a la hora en que el Fondo de Cultura Económica editó las *Obras reunidas* de Pitol, en lugar de incluir a *El mago...* en el tomo IV correspondiente a los *Escritos autobiográficos* (2006b), lo incorporó al tomo V, dedicado a los *Ensayos* (2008).

La recepción del libro por parte de la crítica ha propuesto otras posibles caracterizaciones para esta obra, incluso pensándola desde la ficción. En una reseña Margo Glantz afirma que “la novela -¿es novela?- se muerde la cola” (Glantz 2006), mientras Juan Villoro sostiene que el tipo de escritura que practica Pitol, a partir de la publicación de *El arte de la fuga*, posee “el rostro ambivalente de la ficción memoriosa” (Villoro 2000: 55). Como se ve, la ambigüedad genérica del libro hace dubitar a sus lectores, sobre todo a aquellos que perciben los rasgos ficticios y autoparódicos de algunos fragmentos

---

<sup>1</sup> Tal es el caso, por ejemplo, de “Walter Benjamin va al teatro en Moscú” incluido ya en *Pasión por la trama* (1998) y “El código de Selby” que fue publicado en *La casa de la tribu* (1989).

incluidos en el libro, como Alfonso Montelongo, quien argumenta la existencia de relatos dentro de *El mago...* (Montelongo 2007: 107).

Entre los que deciden ubicar su lugar dentro de los textos autobiográficos, T. G. Huntington concibe la obra como la tercera parte de las *memorias* de Pitol, aunque éstas posean un evidente carácter heterodoxo.<sup>2</sup> Otros proponen una lectura doble, intercalada o alternativa. Es el caso de Álvaro Enrigue quien afirma que puede leerse como un libro de “recortes memoriosos” y también como “una suma intermedia de ensayos y notas” (Enrigue 2006: 71). Luz Fernández de Alba lo define como una “autobiografía oblicua” (Fernández 2007: 297), pero también como un “ensayo autobiográfico” (Fernández 2007: 304). Christopher Domínguez Michael afirma que se trata de “una de las grandes autobiografías literarias de nuestras letras” (Domínguez 2007: 415), la cual muta “de la novela al ensayo” (Domínguez 2007: 414). Y Rafael Gutiérrez plantea que en *El mago...* existe un “movimiento pendular entre crítica y autobiografía” (Gutiérrez 2011: 156).

Por otra parte, algunos críticos han señalado el modo en que el cuaderno de viajes y el diario también se presentan como géneros colindantes a *El mago...* María del Pilar Vila califica los textos de Pitol como ensayos a manera de bitácora.<sup>3</sup> Esperanza López Parada sostiene que la autobiografía de Pitol es también un “cuaderno de viajes”.<sup>4</sup> Y Maricruz Castro Ricalde refiere la incorporación del género diarístico en toda *La Trilogía de la Memoria* (Castro

---

<sup>2</sup> “Once again, the term “memoir” is to be understood only in a non-orthodox sense. He includes lengthy quotes from his own books and those written by others, placing writer and reader on equal footing. Fiction invades autobiography and vice versa as one of many tricks the mind can play” (Huntington 2006).

<sup>3</sup> “Cada ensayo pitoliano es una ‘cápsula’ que contiene su historia de lecturas, sus viajes, su vínculo con la literatura y con las ciudades” (Vila 2013: 88).

<sup>4</sup> “A una modalidad del inventario o de la acción de gracias podría pertenecer la biografía intelectual y el cuaderno de viajes que, bajo el título *El mago de Viena*, quiere numerarnos cuántos libros amó Sergio Pitol y qué vinieron a enseñarle” (López 2005).

2007: 291), lo cual es, en efecto, evidente en *El mago...* a través del apartado titulado “DIARIO DE LA PRADERA”, el cual cierra el libro.

Quienes en lugar de intentar situar la obra en relación con algún género, afirman su imposible clasificación, tienden a sostener el aspecto híbrido y “posmoderno” del libro. Suma de géneros o negación de los mismos, la obra reciente de Pitol aparece desde esta lectura como la de un escritor que en los últimos años habría abandonado la novela bajo un afán de ruptura: su objetivo fundamental sería la transgresión de los cánones previos (Gutiérrez<sup>5</sup>, Castro<sup>6</sup>, Monsiváis<sup>7</sup>) y en ese sentido estaríamos ante un vanguardista. ¿Será esto cierto?

#### VIAJE Y EXCENTRICIDAD: LA EXPLORACIÓN DE LOS LÍMITES

Domínguez Michael, al hablar sobre Pitol, niega que se trate de un “revisionista de los géneros” y recuerda que el mismo escritor veracruzano, en la oposición entre escritores excéntricos y vanguardistas, se ubicaba entre los primeros (Domínguez Michael 2007: 413-414). Así lo plantea desde *El mago...* en un seductor fragmento titulado “TAMBIÉN LOS RAROS”:

---

<sup>5</sup> “*El mago de Viena* está formado por una constelación de fragmentos sem separações por capítulos, em que o registro narrativo passa diretamente do ensaio literário, para lembranças de sua vida, para pequenos relatos de viagens, para apartes do diário, comentários políticos ou anotações sobre sua arte poética, configurando um livro híbrido que transita por vários gêneros” (Gutiérrez 2011: 156-157).

<sup>6</sup> “algunos de los libros de Pitol [...] son una muestra de una práctica discursiva renovadora, producto y, al mismo tiempo, parte de las transformaciones sociales de fin del siglo XX e inicios del XXI” (Castro: 286), “la escritura de Pitol ha ensanchado las tipologías contemporáneas de los géneros literarios, por lo menos en México, al inducir al redactor a evitar encasillarlas en uno específico, como todavía ocurría en la cuarta de forros de *El viaje*” (Castro 2007: 292).

<sup>7</sup> “*El mago de Viena*, la recopilación de ensayos, notas y breves fabulaciones es, en la obra de Sergio Pitol, otra muestra del género acuñado o perfeccionado por él, que combina el ensayo o la crónica con la irrupción de relato brevísimo y viñetas de ironía y asombro. En esa línea se encuentran *El arte de la fuga* y *El viaje*, contribuciones de primer orden de Pitol a la decisión “posmoderna” de no creer en géneros literarios” (Monsiváis 2005).

Hay un abismo entre el escritor excéntrico y el vanguardista [...] El vanguardista forma grupo, lucha por desbancar del canon a los escritores que le precedieron por considerar que sus procedimientos literarios y el manejo del lenguaje son ya obsoletos, y que su obra, la de ellos, dadaístas, futuristas, expresionistas, surrealistas, es la única y verdaderamente válida [...] Racionalizan, discrepan, crean teorías, firman manifiestos, emprenden combates con la literatura del pasado y también con la contemporánea que no se acerque a la suya. Por lo general eso no les sucede a los excéntricos. Ellos no se proponen programas ni estrategias, y en cambio son reacios a formar grupúsculos. Están dispersos en el universo casi siempre sin siquiera conocerse. Es de nuevo un grupo sin grupo. Escriben de la única manera que les exige su instinto. El canon no les estorba ni tratan de transformarlo. Su mundo es único, y de ahí que la forma y el tema sean diferentes. Las vanguardias tienden a ser ásperas, severas, moralistas; pueden proclamar el desorden, pero al mismo tiempo convierten ese desorden en algo programático [...] Excluyen el placer. Al combatir contra el pasado o a un presente que repelen su escritura se carga de pésimos humores. En cambio, la escritura de un excéntrico casi siempre está bendecida por el humor, aunque sea negro. (126-127)

El apunte de Domínguez Michael implica un matiz significativo para el análisis que venimos realizando y tiene que ver con la manera de interpretar la ambigüedad genérica de un libro como *El mago...* A la hora de escribir, a Pitol no le interesa la ruptura en sí misma, sino la exploración de los límites. Es un sátiro moderno más que un desacralizador posmoderno. En su escritura no es la búsqueda de innovación lo que prevalece, sino el afán de excentricidad. De ahí que su espíritu no sea bélico, sino festivo: su proyecto no tiene como mira la confrontación, mas sí el festejo. El tono confirma lo anterior: sus libros no están del lado de la épica, sino de la comedia. Sus búsquedas formales no nacieron al amparo de una moda o en contra de una tradición, sino en relación con una forma personal de ver el mundo. Para entender mejor esta cuestión, vale la pena rastrear uno de los modos en que el narrador de *El mago...* se autofigura a lo largo del texto: como un excéntrico, y más específicamente como un viajero excéntrico.

Al relatar cómo pasó buena parte de su infancia bajo los signos de la enfermedad, imposibilitado de salir de casa, aislado del mundo, conectándose a éste sólo a través de la lectura, el destino del narrador adquiere el signo de la

extravagancia. Fuera del orden habitual y con una niñez excesivamente peculiar y difícil, afirma desde entonces su pasión por todo lo que resulte extraño, inusual, fuera de la norma: “Yo adoro a los excéntricos. Los he detectado desde la adolescencia y desde entonces son mis compañeros” (125).<sup>8</sup>

Enamorado de la excentricidad, el narrador muestra en distintos pasajes su obsesión por el lugar que ocupa en el mundo social, de modo que se autofigura, una y otra vez, como un extraño, un *fuera de lugar*, alguien que no pertenece a su entorno: “Yo era el único extraño en la mesa. Todos ellos eran amigos y, sin embargo, yo sentía que se había formado una insoportable tensión eléctrica sobre la mesa” (53). Tal excepcionalidad, representada como aislamiento físico o psicológico y a veces como exclusión, se rompe en varios momentos de *El mago...*, gracias al encuentro con otros ‘raros’ en cuya amistad no sólo encuentra asilo, sino sobre todo la complicidad necesaria para incorporarse y gozar del mundo:

Estábamos en 1957 y yo tenía veinticuatro años. Me movía con regocijo en un medio de intensa excentricidad donde amigos de distintas edades, nacionalidades y profesiones convivíamos con absoluta naturalidad [...] nos caracterizaba el fervor por el diálogo, siempre y cuando fuera divertido e inteligente, la capacidad para la parodia, la falta de respeto a los valores prefabricados, a las glorias postizas, a la petulancia y, sobre todo, a la autocomplacencia. Al mismo tiempo, era obligatorio el acatamiento a un tácito pero rígido sistema de conducta, de modo que aunque nos introdujéramos en el corazón del esperpento no pudiésemos olvidar los buenos modales. En el fondo, y también en la forma, nuestra mejor defensa estribaba en cierto esnobismo del que no podría hoy asegurar si éramos o no conscientes. (38)

---

<sup>8</sup> En un pasaje muy significativo incluido en su *Autobiografía* precoz, Pitol narra una escena fundacional en el mismo sentido: “No tendría aún cinco años. Acababan de morir mis padres [...] Con excepción de mi hermano y mi hermanita menor, que también acababa de morir, no recuerdo haber jugado antes con nadie. Aquello me resultaba novedosísimo [...] ese aullar al correr tras un balón. En un momento determinado alguien lanzó un grito y comenzó a llorar. Era uno de los niños menores del grupo [...] -¿Quién lo mordió? – preguntó el padre, encolerizado. Uno de mis vecinos me señaló y afirmó tranquilamente. –El nuevo. Antes de que se hicieran otras averiguaciones sentí un golpe en el brazo y oí las palabras de indignación del padre ofendido [...] Más que la infamia de la acusación y el castigo inmerecido me dolía el rechazo, el acto de ser separado ignominiosamente de la grey” (Pitol 2006b: 17).

Hay un componente libertario en la apología de la excentricidad que sostiene el narrador. En su relato, la autonomía depende de la posibilidad de estar más allá de las convenciones y las limitaciones que el orden social impone: “Los ‘raros’ y familias anexas terminan por liberarse de las inconveniencias del entorno. La vulgaridad, la torpeza, los caprichos de la moda, las exigencias del Poder y las masas no los tocan, o al menos no demasiado y de cualquier manera no les importa” (125). El mismo valor se lo atribuye a los viajes y al cambio continuo: sin la mutación permanente, sería imposible la libertad. El relato autobiográfico que escribe Pitol parece encerrar en sus entrañas el ideal de la autorrenovación perpetua y la independencia a toda costa:

Me movía por el mundo con una libertad absolutamente prodigiosa [...] había eliminado de mi entorno cualquier obligación que me pareciera engorrosa [...] No pertenecía a ningún cenáculo, ni era miembro del comité de redacción de ninguna publicación. Por lo mismo, no tenía que someterme al gusto de una tribu, ni a las modas del momento [...] Yo era el único que dictaba mis reglas y me imponía los retos. (90-91)

Así, una de las tramas que pueden ser leídas a lo largo de *El mago...* consiste en el constante encuentro y disolución de afinidades elegidas libremente, de modo que la vida narrada pareciera estar inscrita en un vaivén que tendría en un extremo el aislamiento personal y en el otro la comunión con pequeños grupúsculos de afines, que comparten con el narrador su soberanía y excentricidad –en principio las otorgadas por el placer de la lectura, y al final las adquiridas a través de los años gracias a la conformación de una complicidad literaria: “Lo natural es que con el tiempo cada escritor reconozca pertenecer a una determinada familia literaria” (26).

Lo cierto es que ante cada situación conflictiva, ante cada crisis personal, el narrador encuentra en la huida y el desplazamiento un mecanismo que le permite la exploración de otras realidades, aunque esto suponga también un nuevo aislamiento, como lo demuestra la descripción de su primer viaje:

Era necesario huir, cambiar de marco, salir del magma. Alquilé una casa en Tepoztlán y la acondicioné para poder pasar temporadas en ella. Tepoztlán era entonces un pueblo pequeñísimo, aislado del mundo, carente hasta de luz eléctrica. El retiro ideal [...] Por momentos parecía que la salud espiritual se aproximaba. Era como vivir en el Tíbet sin necesidad de sujetarse a disciplinas místicas. No debe de haber sido sencillo el proceso, pero algo ocurrió que a partir de entonces me aproximó al añorado equilibrio. (40)

La experiencia del aislamiento, para el narrador, equivale simbólicamente a viajar a un lugar situado al otro lado del mundo (el Tíbet), cargado en su descripción de una atmósfera beatífica. Excentricidad y huida representan así dispositivos defensivos, pero también formas de la purificación (física, emocional, espiritual) y, al final, sendas para ensanchar la experiencia de lo real; en cualquier caso una posibilidad de diálogo y apertura. Para este fugitivo permanente,<sup>9</sup> el viaje se afirma como la experiencia determinante en la configuración de su personalidad y de su obra:

Soltar amarras, enfrentarme sin temor al amplio mundo y quemar mis naves fueron operaciones que en sucesivas ocasiones modificaron mi vida y, por ende, mi labor literaria [...] Un sentimiento encontrado de aproximación y fuga me permitió disfrutar de una envidiable libertad, que de seguro no hubiera conocido de haber permanecido en casa. Mi obra habría sido otra. El viaje como actividad continua, las frecuentes sorpresas, la coexistencia con lenguas, costumbres, imaginarios y mitologías diferentes, las diversas opciones de lectura, la ignorancia de las modas, la indiferencia ante las metrópolis, sus reclamos y presiones, los buenos y malos encuentros; todo eso afirmó mi visión. (43)

#### COSMOPOLITISMO LIBERTARIO

En *El mago...* la idea del viaje como principio de renovación no sólo es simbólica, sino también ideológica y es ahí en donde queda representado el cosmopolitismo de Pitol, el principio constructivo que lo lleva a conocer el mundo. Al hablar sobre Alfonso Reyes, el narrador elogia su capacidad para

---

<sup>9</sup> En *El arte de la fuga* afirma con total conciencia esta condición: “todo en mi vida no había sido sino una perpetua fuga. Había habido experiencias fantásticas, sí, extraordinarias, de las que jamás podría arrepentirme, pero también un núcleo de angustia que me obligaba a clausurarlas y a buscar otras nuevas” (Pitol 1996: 95).



establecer vínculos creativos y críticos con otras tradiciones intelectuales y culturales: “Reyes, nuestra figura más abierta al mundo, era estigmatizado por escribir sobre los griegos, Mallarmé, Goethe, y la literatura española de los Siglos de Oro. Abrir puertas y ventanas era un escándalo, casi una traición al país” (247).

Como se ve, la idea del diálogo intercultural fue siempre para Pitol un imperativo; en su búsqueda por salir de la asfixiante atmósfera cultural del México de los años cincuenta, la empresa de experimentar otras experiencias culturales resultaba una tabla de salvación. “Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más variadas”, afirma en *Una autobiografía soterrada...* (Pitol 2010: 116). No es casual que se haya vuelto traductor y con ello le haya dado continuidad a la tarea de Reyes de construir diálogos novedosos con Occidente.<sup>10</sup>

Tampoco resulta extraño que al vivir bajo regímenes que limitaban las libertades, Pitol reafirmara su condición excéntrica. Al referirse a su vida en Polonia y la Unión Soviética, afirma: “ser raro era un camino a la libertad” (Monsiváis 2005). En *Una autobiografía soterrada...*, Pitol vuelve a confirmar esta postura, esta vez agregando una convicción muy significativa para la discusión que nos ocupa: el vínculo estrecho entre escapar de las fronteras que imponen los propios muros culturales y la importancia de una constante exploración de los límites estéticos, todo a través del diálogo crítico con otras tradiciones:

Jamás la literatura se ha sentido a gusto en medio de estrecheces dogmáticas; se rebela hasta de los mismos cánones creados por ella cuando ya los considera

---

<sup>10</sup> Sigo aquí las ideas de Ignacio M. Sánchez Prado, quien rastrea en los casos de Alfonso Reyes, Sergio Pitol y Jorge Volpi un *cosmopolitismo estratégico* que consistiría no en una simple “circulación de influencias” o “catálogo de referencias familiares”, sino en un tipo de práctica intelectual que establece “vínculos críticos con una serie de genealogías literarias” a través de “afinidades electivas excéntricas y precisas”, redefiniendo “el canon de diálogos con la cultura occidental desde el que se formula la literatura mexicana” (Sánchez Prado 2010 y 2012a).

innecesarios. Se inconforma también cuando se la trata de enclavar en una sola región. El deseo de abolir las fronteras culturales se presenta en el mismo momento en que alguien fija las fronteras reales, las necesarias a la tribu, a la razón de Estado. (Pitol 2010: 114)<sup>11</sup>

Como puede apreciarse, el rebase de los límites (sociales, geográficos, pero sobre todo estéticos) es para Pitol un ejercicio de emancipación personal contra toda traba ideológica o política que le impida el ejercicio de su excentricidad. Lo significativo es que tal emancipación también “pone en cuestionamiento [...] la noción de modernidad literaria y modernismo estético operativa en la tradición mexicana” (Sánchez Prado 2010), pues en la medida en que Pitol construye su proyecto escritural “en relación a estéticas de poca circulación en el mercado hispanoamericano de bienes simbólicos” se vincula “deliberadamente a tradiciones escriturales europeas por fuera de las figuras familiares en la literatura mexicana” (Sánchez Prado 2010).

Esto se observa en las estrategias que utiliza para transmitir su mirada crítica sobre la realidad, en específico el tipo de sátira vindicativa que practica. En cierto momento de *El mago...* describe así a un escritor que se redime frente a una lectura contraproducente de sus libros:

Mientras escribe, sueña con fruición que su relato confundirá a la gente de orden, a la de razón, a los burócratas, a los políticos, sus aduladores y sus guadaespaldas, a los trepadores, a los nacionalistas y cosmopolitas por decreto, a los pedantes y a los necios, a las cultas damas, a los lanzallamas, a los petimetras, a los sepulcros blanqueados y a los papanatas. Aspira a que esa ubicua turba logre perderse en los primeros capítulos, se exaspere y no llegue siquiera a conocer la intención del narrador. (36)

En este fragmento se observa cómo la crítica a lo establecido no parte de una postura vanguardista, sino del espíritu, al mismo tiempo vitalista y

---

<sup>11</sup> Al respecto, son significativos varios momentos de *El mago...* en que el narrador refiere testimonios del horror totalitario, como el relato sobre John Lehmann en torno al antisemitismo en Austria (55-57) o el destino del escritor Lao-Che bajo la Revolución Cultural china (68). En este último caso, la decisión de no irse del país trae consigo el destino fatídico del personaje. Pitol sabe que los viajes (metafórica y literalmente) pueden salvar la vida.

grotesco, que caracteriza al escritor veracruzano. Sánchez Prado sostiene que en Pitol hay un “uso muy modernista de la sátira para mostrar el constante desencuentro entre la materialidad de las relaciones personales y las expectativas construidas por la fachada social” (Sánchez Prado 2012a). Por ello, en sus mejores momentos, el fresco autobiográfico de *El mago...* alcanza un todo confesional ligado al desplante, la jocosidad delirante y el esperpento social:

Entre los participantes de ese regocijante modo de vida comenzaron a presentarse actitudes que poco antes nos hubieran resultado inimaginables. A veces, al practicar el socorrido juego de la verdad, ese donde en el centro de un círculo de amigos sentados en el suelo se hace girar una botella para que alguien pudiese preguntar a la persona apuntada cualquier intimidad [...], en lugar de resultar una experiencia divertida, se volvía repugnantemente sórdida. En vez de frases ingeniosas comenzaron a producirse imprecaciones, reclamos, llantos, obscenidades. Una carga intolerable se nos había impuesto: pasábamos del juego a la masacre, del carnaval al aullido. Un muchacho recién casado abofeteaba de repente a su mujer, una hermana insultaba soezmente a su hermano y a la novia de éste, un par de amigos íntimos rompían con escandalosa truculencia una intimidad de muchos años. De día en día crecían las histerias, las suspicacias, los rencores. Todo el mundo parecía haberse enamorado de todo el mundo y los celos se volvían una pasión colectiva. Nuestra compañía parecía alimentarse sólo de toxinas repelentes. Comenzábamos a perder el estilo. (39)

Más que la iconoclasia pública, Pitol prefiere la conspiración cómplice y privada, la ridiculización festiva de las solemnidades, las hipocresías y las autocomplacencias. De ahí también que, como decíamos más atrás, no sea posible sostener que la ambigua escritura autobiográfica de Pitol se derive de una búsqueda vanguardista o posmoderna. Es necesario rastrear en otro lugar su origen.

#### LA SIMULTANEIDAD EN LO DIVERSO

Cuando Pitol afirma que lo que le interesa del mundo latino es su carácter de “simultaneidad en lo diverso” formula una noción que parece describir no sólo el espíritu libertario que subyace al texto, sino también la ambigüedad genérica

de la *Trilogía de la memoria*, y específicamente de *El mago...*<sup>12</sup> Múltiples formas discursivas y tipologías textuales aparecen en el mismo lugar al mismo tiempo, como si se tratase de una suerte de *aleph* textualizado. En una entrevista, Carlos Monsiváis le hace una pregunta que nos confirma este elemento borgeano: “En *El mago de Viena*, más que en ningún otro de tus libros, localizo las referencias a tu ‘carpintería’, al modo en que observas, memorizas, inventas, borras. ¿Por qué acercar a los lectores a las entrañas de tu trabajo?” Pitol le responde: “la carpintería es absolutamente indispensable en mi obra, especialmente en este *Mago de Viena*. Su escritura es su construcción. Es un libro que nace bajo la sombra de un lema primordial de los alquimistas: ‘Todo está en todo’” (Monsiváis 2005).

Esta *simultaneidad en lo diverso* no justifica simplificar la obra al caracterizarla como el resultado de la desaparición de los géneros (o de la presencia de rasgos posmodernos en su escritura). El problema de hacer esto es que tiende a homogeneizar las particularidades de cada uno de los libros, lo que impide comprender el modo distintivo en que se engarzan las distintas formas genéricas en ellos. De igual forma, meter en un mismo cajón de sastre obras que poseen su propia organización formal, dificulta apreciar la manera en que ha ido evolucionando el proyecto escritural del narrador veracruzano. Y no sólo eso, también borra de tajo la genealogía peculiar de la cual surge *El mago...*, una genealogía que por lo demás resulta de gran importancia para Pitol, como una y otra vez nos lo recuerda en sus reflexiones como lector.

Una idea reiterada a la hora de leer a Pitol es el establecimiento de cortes entre distintos periodos, los cuales supondrían cambios fundamentales en su producción, hallazgos creativos que aparentemente trajeron consigo

---

<sup>12</sup> En *Una autobiografía soterrada...* afirma: “Ese carácter de *simultaneidad en lo diverso* es el que realmente me interesa del mundo latino. Estrechar los límites y encerrarse en ellos siempre ha significado empobrecerse” (Pitol 2010: 110. Cursivas añadidas).

modificaciones tajantes en su arte poética. Esta lectura se debe, en parte, a que el propio Pitol ha enumerado estas etapas a la hora de narrar su evolución intelectual.<sup>13</sup> Romper este encajonamiento y rastrear algunas líneas de continuidad puede ser útil para comprender mejor las últimas obras de Pitol.

Al explicar cómo escribió su primera novela, *El tañido de una flauta* (1987), el narrador de *El mago...* afirma: “fue, entre otras cosas, un homenaje a las literaturas germánicas, en especial a Thomas Mann, cuya obra frecuento desde la adolescencia, y a Hermann Broch” (45). Hablando sobre la misma obra, más adelante relata:

El terror de crear un híbrido entre el relato y el tratado ensayístico me impulsó a intensificar los elementos narrativos. En la novela se agitan varias tramas en torno a la línea narrativa central; tramas importantes, secundarias, y algunas positivamente mínimas, meras larvas de tramas necesarias para revestir y atenuar las largas disquisiciones estéticas en que se enzarzan los personajes. (232-233)

Si uno lee *El tañido...* puede comprobar que desde sus inicios Pitol tenía una fuerte tendencia a dilatar los sucesos en favor de la reflexión, la cual casi siempre se expresaba a través de elementos metadiscursivos. En ese sentido, lo que Ricardo Piglia llama metacrítica sería una de las marcas estilísticas de Pitol.<sup>14</sup> El empleo intensivo de estructuras de carácter digresivo así como el uso reiterado del comentario interno son rasgos que pueden apreciarse en otras de sus novelas y en muchos de sus cuentos: “En los cuatro relatos que están en mi libro *Vals de Mefisto* la narración y el ensayo se reúnen, aún leve pero firmemente” (Monsiváis 2005).

---

<sup>13</sup> De acuerdo a esta mirada esquemática, la primera etapa estaría constituida por los primeros cuentos compilados en *Tiempo cercado*; la segunda por dos volúmenes más de cuentos (*Los climas* y *No hay tal lugar*) y las novelas *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*, la tercera por el *Tríptico del carnaval* y la cuarta por la *Trilogía de la memoria* y otros textos posteriores.

<sup>14</sup> Según Piglia la metacrítica consistiría en el uso de la crítica al interior de la ficción. Como en la tradición del diálogo filosófico, los personajes discuten sobre cuestiones teóricas ya sea de literatura, arte, política, etc. (Piglia 2001a: 188-190).

Llama la atención cómo Pitol califica ese impulso creativo de mezclar narración y reflexión en términos negativos: “El terror de crear un híbrido”, expresa. De esa misma relación conflictiva nace *El mago...* y es que el recelo a publicar un libro de ensayos aburrido, tradicional y estático (un libro contrario a su carácter explorador, excéntrico y paródico), lo lleva a experimentar formalmente con él, introduciendo componentes narrativos y elementos de fabulación. Así lo confiesa en una entrevista:

*El mago de Viena* iba a ser un conjunto de artículos, de prólogos y textos de conferencias. Pero al ordenarlos en un índice me pareció muy fastidioso. Comencé a retocarlos, buscar una estructura narrativa, hacer de esos materiales algo como una novela o una narración autobiográfica, con un tono celebratorio y levemente extravagante. (Monsiváis 2008: 14)

Como si combatiera concientemente la tendencia a la reflexión y a la crítica de textos, Pitol ha pensado sus obras bajo el ideal narrativo de la novela,<sup>15</sup> pero paradójicamente no puede anular el impulso ensayístico que siempre lo acompaña, debido a la gran autoconciencia que posee como narrador. En esta tensión intrínseca se encuentra buena parte del atractivo de su obra. Vista desde esta perspectiva, su historia es la del escritor que se la ha pasado buscando una forma de conciliar dos sistemas de escritura que tradicionalmente se conciben como opuestos (dado que toda reflexión merma el carácter narrativo de un texto y en la medida en que narración equivale a acción). Lo significativo es que quizá sea en *El mago...* en donde mejor ha logrado hacer convivir esta escritura dual,<sup>16</sup> bajo el engrudo de lo autobiográfico. Basta recordar que *El arte de la fuga* mantenía estructuralmente una división entre “Memoria”, “Escritura”, “Lecturas”, y que

---

<sup>15</sup> No es extraño, en este sentido, que *Pasión por la trama* (un libro más tradicional de ensayos) no haya sido incorporado a las *Obras reunidas* y que su contenido fuese asimilado a otros libros más narrativizados como el propio *Mago de Viena*.

<sup>16</sup> Maricruz Castro detecta en *El arte de la fuga* “una polarización entre la fabulación y la exposición de las ideas (la primera sería un rasgo que la tradición ha atribuido a los géneros narrativos; la segunda, a los ensayísticos)” (Castro 2007: 289).

“El viaje” (bitácora, ensayo sobre literatura rusa y escritura del yo) alternaba entradas de un diario con comentarios de lectura y crónicas autobiográficas.

Consciente de lo anterior, al referirse a la forma de este tipo de obras, el propio Pitol señala en la introducción a sus *Escritos autobiográficos*: “En esta fuga de géneros literarios casi todos los ensayos se imbrican con algún relato. El ensayo y la narración se unifican” (Pitol 2006b: 11). *Fuga de géneros* es la formulación que utiliza Pitol en una reflexión en donde la carga negativa con la que se refería a la hibridación textual ha desaparecido. El epígrafe de E. M. Forster con el que inicia *El mago...* (“Only connect...”) es también una señal en este sentido, pues alude al principio de *asociación libre* propio del ensayo como marca fundamental de la estructura de la obra, principio que aquí se vuelve prácticamente un mecanismo narrativo gracias a que el propio autor, ya convertido en personaje, adopta el papel de eje articulador: “en realidad la autobiografía está presente desde mis primeros cuentos y en la *Trilogía de la memoria* lo que busqué fue una forma distinta de abordarla, convirtiéndome en el personaje que deambula por todas sus páginas” (Mateos-Vega 2010: 4).<sup>17</sup>

#### UNA GENEALOGÍA PERSONAL

Como hemos visto hasta aquí, la ambigüedad genérica de *El mago...* no es resultado posmoderno o rupturista de un proyecto de vanguardia, sino la solución personal que Pitol encuentra a la evolución interna de su propia obra – en donde narrativizar la reflexión se volvió un precepto fundamental. De igual

---

<sup>17</sup> Montelongo se percató de esta evolución en la obra de Pitol en relación con sus relatos. Según Montelongo, desde sus inicios Pitol apuesta por “formas flexibles” y afirma que “hay relatos en *El arte de la fuga* y en *El mago de Viena*, sólo que ahora están enmarcados por ensayos y escritos autobiográficos: exactamente lo contrario de lo que sucede en las novelas de Pitol y en su virtuoso *Vals de Mefisto*” (Montelongo 2007: 107). Además cita la opinión de Victoria de Stefano, para quien los cuentos de Pitol “constituían algo así como episodios y jalones de un género en formación y progreso [...], piezas del panóptico de una obra dirigida a la plasmación de un programa más amplio que su recolección antológica o su ordenación cronológica en un libro” (citado en Montelongo 2007: 96).

modo, tiene que ver con la genealogía literaria que construye Pitol para dialogar con la literatura mundial y hacerse un lugar especial dentro del campo cultural mexicano.

Como ha planteado Sánchez Prado, la estrategia fundamental de Pitol a la hora de construir sus genealogías literarias consiste en la reivindicación de figuras u obras menores, que le permitan inscribirse en “cánones que salen de las líneas centrales de la modernidad narrativa occidental” (Sánchez Prado 2012a). Al filiarse a esos espacios marginales del canon de occidente, Pitol reivindica la excentricidad como modo de lectura y se sitúa, a partir de esa genealogía novedosa, al costado de la tradición literaria dominante en México. Si pensamos que en el momento en que aparece *El arte de la fuga* no se están publicando en México libros parecidos, y recordamos que fue a partir de ahí que Pitol comenzó su camino de consagración, podemos afirmar que el efecto renovador y recanonizador de su estrategia tuvo éxito. Pero, ¿quiénes serían los autores que conforman la genealogía en la que se inscribe *El mago...*?

En primer lugar, quienes forman parte de la tradición alemana de la novela-ensayo, así como sus derivaciones contemporáneas. El propio Pitol, menciona los referentes:

En el siglo XX, *La montaña mágica* y, sobre todo, el *Doctor Fausto*, de Thomas Mann, y *Los sonámbulos*, de Hermann Broch, son novelas prodigiosas en las que el ensayo interviene en su estructura de forma espectacular. Pero es raro que un ensayista al escribir un texto incorpore elementos narrativos, con tramas y personajes novelescos. Puede haberlos, pero yo no recuerdo más que a Magris y Sebald. Como mis ensayos eran bastante aburridos y tristes, comencé a interpolar una que otra pequeña trama, un sueño, unos juegos y varios personajes. (Monsiváis 2005)

Por otra parte está la línea de autores y pensadores eslavos que han escrito libros con cierto tipo de ambigüedad genérica, frente a los cuales Pitol expresa su admiración. Es importante señalar que tales autores son reconocidos dentro de sus tradiciones nacionales no por ese tipo de textos, lo



cual confirma el mecanismo de recuperación de obras marginales. Es el caso de Marina Tsvietáieva, famosa poeta rusa, de quien Pitol recobra un libro de carácter ensayístico y autobiográfico (*Un espíritu prisionero*), y elogia su “sentido del montaje” a partir de materiales diversos que generan una atmósfera inigualable, con “retratos incompletos”, “pocos datos”, “digresiones sobre la escritura” y conversaciones (Pitol 2007: 372). Otra obra que pudo haber sido un modelo para *El mago...* es una novela biográfica de Yuri Tinianov (el famoso teórico del formalismo ruso) a la cual califica como “sensacional”: “esta novela es biográfica, ensayo histórico, teoría literaria, encuestionamiento sobre los procesos de la escritura, etcétera” (citado en Montelongo 2007: 107).

Por último, para descubrir las filiaciones de *El mago...* hay que tomar en cuenta el legado hispánico, encarnado en principio por la figura de Alfonso Reyes, que aparece en la primera línea del libro y cuya tendencia a mezclar fabulación y alegato intelectual es bien conocida. Sólo para especificarla cito lo que el propio Reyes afirmaba sobre su ejercicio narrativo, en un texto titulado “La fea” que, por lo demás, no podría ser más proteico (y metaficcional): “Necesito cortar constantemente mi narración con desarrollos ideológicos. Yo sería un pésimo novelista. Mucho más que los hechos, me interesan las ideas a que ellos van sirviendo de símbolos o pretextos” (Reyes 1994: 195-196). Por lo demás, aunque Reyes es uno de los autores más consagrados e institucionalizados en el campo cultural mexicano, lo cierto es que es tan poco leído que, al rescatarlo, Pitol lo que hace es volverlo a poner en circulación, dado que *de facto* su obra permanece en un limbo editorial (la monumentalidad de sus Obras completas son otra forma de la marginalidad). El otro referente explícito, en esta misma tradición, sería el escritor español Enrique-Vila Matas, cuyos libros poseen la misma tentativa de vincular ficción narrativa y meditación crítica. De ahí que no resulte extraño que Vila-Matas aparezca como centro de un par de fragmentos de *El mago...*, a través de los cuales Pitol

vuelve explícitos los vínculos fraternales y estéticos que existen entre ambos. En el primero de ellos, titulado simplemente “Vila-Matas”, el narrador afirma sobre la forma de los textos del autor español: “Como siempre, en el cuerpo de la escritura hay un diálogo entre el ensayo y la ficción, una reflexión sobre la literatura y también la comparación entre ella y el desconcierto general que es la vida”, y considera a *Bartleby y compañía* como “el más perfecto de todos sus libros” (196). Si uno compara esta obra con el resto de los libros publicados por Vila-Matas, notará que se trata (junto con *El mal de Montano*) del libro que posee mayor ambigüedad genérica de todos los que ha escrito.

Para sintetizar lo dicho: así como en el *Tríptico del carnaval* Pitol elabora una genealogía personal a partir de autores de la tradición eslava y sajona dedicados a la sátira (lo que le permite construir un novedoso contexto de lectura para su propia obra); en sus textos memorialísticos, recupera la tradición alemana (Mann, Broch) que tiene al pensamiento como un elemento fundamental de la narración; así como a algunos autores eslavos, sobre todo rusos, que construyen libros en donde lo biográfico se mezcla con la teoría o la reflexión (Tsvetaieva, Tinianov). Y para el caso iberoamericano, Pitol recupera y renueva la miscelánea ensayística de Reyes, con toda su capacidad para el *ars combinatoria*, así como la obra de Vila-Matas que a través de la ficción elabora reflexiones constantes en torno a la literatura.

#### VIDA ÍNTIMA DE LA LECTURA

Más que la invención de un nuevo género literario, lo que vemos en Pitol es la solución a una disputa creativa entre textos dominados por una fuerte autoconciencia en torno a los recursos de la creación, y un afán por volver narrativa toda forma de reflexión. Me importa ahora subrayar cómo la desestabilización genérica resultante tiene repercusiones tanto sobre la

naturaleza de la memoria, como sobre la imagen y los límites del yo representado. Comienzo por esto último.

Pensados desde la perspectiva de lo autobiográfico, los escritos recientes de Pitol han sido considerados como ejercicios incompletos o parciales, en la medida en que no terminan de revelar la vida privada del autor y los hechos cotidianos en los que ésta se hallaría enmarcada. Luz Fernández de Alba los acusa de intentar “hacerse pasar por autobiográficos” (Fernández 2007: 301) y afirma que al final nos damos cuenta que “el autor se nos ha escabullido” (Fernández 2007: 313). Por su parte, Humberto Guerra califica a Pitol de “autobiógrafo reticente” (Guerra 2007: 318) o “renuente” (Guerra 2007: 319) pues en lugar de ofrecernos un recuento vivencial, nos escamotea la vida del autor, quien busca “borronear su propia imagen” (Guerra 2007: 319). A pesar de que reconocen la presencia de lo autobiográfico, estas lecturas trabajan bajo el supuesto de que este tipo de escritura implica una dimensión cognoscitiva que nos permitiría acceder a la subjetividad y al pasado del autor. Justo contra ese supuesto “valor objetivo del texto autobiográfico” (Loureiro 1991: 5) es que Pitol escribirá sus textos y los cargará de ambigüedad.<sup>18</sup> Para entender esto mejor, habría que ver el modo en que se construye la dimensión confesional en *El mago...* y cómo ésta se halla vinculada a un tipo de autofiguración específica.

En un apartado de *Formas breves*, Ricardo Piglia escribió que “La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas [...] El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior

---

<sup>18</sup> Según Esperanza López Parada, “El libro es y no es falsamente biográfico. Está Pitol ahí -el mejor, el más sincero-, pero ese Pitol que aparece no lo sería sin los libros que lo formaron así, con tal habilidad de evocarlos y servirlos. Si en su caso “se vive para leer”, el repaso de la vida no puede consistir sino en el repaso de lo leído. Pitol resulta el mago del título, un hombre con una capacidad fantástica para borrarse, para plegarse a sus ratos de lecturas compulsivas. Volverse invisible -el milagro que de niño más le atraía- es el don por excelencia de la magia y el estado necesario que una buena lectura induce: estado de anulación en el que lo otro leído, el sujeto de la lectura, se hace visible a través y “a costa” de la biografía de ese sujeto ‘Pitol’ que lo invoca” (López 2005).

de los textos que lee” (Piglia 1999: 137). *El mago...* pareciera estar diseñado para demostrar tal postulado. En efecto, si el libro reconstruye recuerdos y narra hechos concretos, lo que constituye su eje es el recuento de lecturas, el comentario a obras y autores. Cuando refiere a hechos concretos, éstos siempre se encuentran conectados a algún tipo de experiencia literaria. Y Pitol está consciente de ello. Ya desde su autobiografía temprana, escrita cuando apenas había publicado algunos cuentos, afirmaba:

Hasta hace poco me inclinaba a pensar que una buena biografía debía recoger sólo los datos verdaderamente fundamentales de todos los periodos anteriores al contacto de quien la escribe con la creación; la auténtica biografía empezaría en el momento en que alguien se convierte en aspirante a escritor, a pintor, a político, etcétera. (Pitol 2006b: 15-16)

De igual modo, al hablar sobre Henry James, el narrador de *El mago...* recuerda que

[a]l final de su vida escribió una autobiografía en tres volúmenes donde se propuso hacer ignorar al lector todo dato de carácter privado. Al igual que Juliana, la protagonista de *Los papeles de Aspern*, debió considerar que la vida de un escritor, como la de cualquier otra persona, era sagrada, y que lo único que debía suscitar el interés del público era la obra. (130)

De ahí que no debería ser sorpresivo que en varios momentos de *El mago...* Pitol se autofigure estrictamente como literato. Especialmente en un fragmento cuyo título remite a la experiencia de la ficción: “Soñar la realidad”. En él hace una síntesis de su evolución literaria y afirma cómo ésta modificó y definió su recorrido vital: “aquello que da unidad a mi existencia es la literatura; todo lo vivido, pensado, añorado, imaginado está contenido en ella. Más que un espejo es una radiografía: es el sueño de lo real” (42). Como se ve, para Pitol la realidad sólo lo es si ha sido tocada por la experiencia literaria. Concibe así la literatura no como una vivencia más, sino como la experiencia fundamental dentro de la cual desarrolló toda su vida: “En esa época vivía yo en Varsovia y en la literatura polaca”, afirma en otro de sus libros de carácter autobiográfico (Pitol 2010: 94). Y más adelante define lo que podría ser su

propia idea de lo que es la escritura del yo: una narración en torno a la realidad vivida, pero relatada desde una perspectiva completamente personal: “Escribir ha sido para mí, si se me permite emplear la expresión de Bajtín, dejar un testimonio personal de la mutación constante del mundo” (Pitol 2010: 118).

A partir de esta autofiguración como creador, literato y narrador, Pitol siempre asocia la noción de memoria con una idea particular de narración. Recordar, desde su perspectiva, es un ejercicio de asociaciones azarosas, cuyo sentido está dado por las necesidades narrativas de quien en un momento dado lee su propio pasado. Y esta lectura reiterada, aunque se modifica con el tiempo, busca tramas mínimas que permitan otorgar algún sentido al ayer. De igual modo, cuando reflexiona en torno a los detonantes de la actividad creadora, también remite a la capacidad mnemotécnica, pero en sentido inverso. En tono aforístico, el narrador de *El mago...* afirma: “En mi experiencia personal, la inspiración es el fruto más delicado de la memoria” (61).

La idea que se tiene en torno al pasado también adquiere sentido a través de la misma concepción narrativa: logra serlo si puede ser relatado y produce algún tipo de actividad estética, así como una suerte de sentido vital. Álvaro Enríque logra apreciar esto: “Toda la obra de Pitol, ahora que la vamos pudiendo ver como conjunto, ha asediado con variaciones el problema de que lo real sólo adquiere sentido cuando se transforma en algo contado” (Enríque 2006: 70-71).

Esta analogía entre narración personal del mundo y escritura autobiográfica también incide en la definición tradicional que suele dársele al concepto de intimidad. Según Pitol, hablar de obras literarias no sólo supone narrar la propia vida; también implicar ampliar el ámbito privado. Otro planteamiento de Ricardo Piglia puede ayudarnos a entender esto. En el epílogo a *El último lector*, un libro de carácter ensayístico, Piglia afirma que

quizá estemos ante su libro más personal y ante el más íntimo de todos los que haya escrito, pues se encierra en él su vida como lector (Piglia 2005: 190). La misma conclusión podríamos derivar de este tipo de obras pitolianas. En *El mago...* la autofiguración del narrador está asociada a la experiencia literaria, pero sobre todo a su experiencia como lector. O por decirlo de otro modo, en Pitol lo autobiográfico toma la forma de un recuento de lecturas. Acaso por ello el libro se encuentra más cerca de la autobiografía intelectual que del ensayo autobiográfico. En el texto que cierra la obra, el narrador afirma: “Puedo documentar la niñez, la adolescencia, toda mi vida a través de las lecturas. A partir de los veintitrés años, la escritura se entreveró con la lectura. Mis movimientos interiores: manías, terrores, descubrimientos, fobias, esperanzas, exaltaciones, necedades, pasiones han constituido la materia prima de mi narrativa” (245).

Como se ve, a diferencia de lo que algunos críticos suponen, la dimensión confesional e íntima en *El mago...* no sólo está presente, sino que se encuentra vinculada a lo que podríamos considerar una teoría de la lectura, diseminada a lo largo de la obra. Si lo más íntimo se produce en el contacto con los libros es porque a través del acto de leer se genera un espacio donde lo privado y lo público se enlazan y dialogan. Hay aquí un elogio a la exclusiva manera de leer de cada sujeto (“Nadie lee de la misma manera”: 24), una conciencia sobre la naturaleza irrepetible de las lecturas (“Un libro leído en distintas épocas se transforma en varios libros. Ninguna lectura se asemeja a las anteriores”: 27-28), además de una apuesta por hacer de los relatos de otros la materia prima para construir la propia identidad y narrar la historia de una personalidad. Como dice Piglia, “La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos” (Piglia 1999: 66).

## LA IDENTIDAD DESPLAZADA

Pitol utiliza diversos mecanismos para hacer de la escritura del yo un espacio dialógico en donde intimidad y vida pública conviven. Uno que puede detectarse de manera constante y que está vinculado a sus modos de leer, consiste en lo que podríamos denominar una autofiguración desplazada. El narrador de *El mago...* valora en otros autores aquellas experiencias que le parecen comunes o aquellas formas estéticas que él también practica. Sobre la escritura de Gao Xingjian, por ejemplo, afirma lo que un lector podría decir sobre cualquier novela de Pitol: “La trama es un intrincado tejido de discursos, un laberinto que yace bajo una superficie en apariencia confusa” (73). Así, hablar de otros escritores le permite conformar su propio autorretrato, gracias a un ejercicio de identificación y contraste. En otra parte del libro afirma:

En ese esfuerzo de imponer mi presencia en la escritura me sentía cercano a Witold Gombrowicz, específicamente al del periodo argentino, a sus soberbios diarios y sus últimas novelas, donde él aparecía como un personaje caracterizado de payaso, asido a una inmensa libertad, feliz de parodiar a los demás y también a sí mismo. (97)

Una y otra vez el narrador encuentra en los autores y obras que comenta, elementos que le ofrecen al lector un modo de la autodescripción. Otro ejemplo: se ha dicho que los personajes de Pitol (y él mismo) suelen practicar la impostura, “nunca son lo que quieren ser y nunca dicen cuál es el secreto que los castiga” (Enrique 2006: 71-72). No es extraño que al hablar sobre Faulkner, el narrador de *El mago...* reflexione sobre esa misma vocación de ocultamiento:

La oscuridad proveniente de esa espesa arborescencia, cuyo sentido se revelará muchas páginas o capítulos posteriores, no es un mero procedimiento narrativo, sino, como en Borges, la carne misma del relato. Una oscuridad nacida del cruce inmoderado de frases de diferente orden es la manera de potenciar un secreto que por lo general los personajes minuciosamente encubren. (13)

El desplazamiento hacia el otro le sirve a Pitol para autofigurarse. Es como si sólo distanciándose pudiera hablar de su propia vida. “Persistentemente me convierto en otro”, afirma hacia el final del libro (221).

¿Qué lo lleva a evadir la primera persona? ¿Se trata de pudor, de miedo a la autocomplacencia, de incertidumbre frente a lo vivido? En el último de los apartados de *El mago...*, uno de los más largos, introduce su “Diario de la pradera” –una serie de entradas marcadas con fechas del año 2004, en las cuales narra su estancia en una clínica cubana especializada en problemas de lenguaje. En una de las anotaciones, el narrador habla de su primera estancia en Cuba, cuando era joven, pero decide hacerlo en tercera persona. Así lo justifica: “Me pasma el joven que he sido. Me es casi imposible creer que aquel joven fuese el anciano que con esfuerzo recuerda un capítulo tan lejano de su vida. Me es más fácil establecer una distancia para contar sus hazañas en La Habana; utilizaré la tercera persona como si yo fuera otro” (255).

Algo parecido ocurre en otro fragmento titulado “Quisiera arriesgarme”, en el cual habla de sí mismo a través de un autor imaginario cuyas intenciones son las que el propio narrador detenta:

Me agrada imaginar a un autor a quien ser demolido por la crítica no le amedrentara. Con seguridad sería atacado por la extravagante factura de su novela, caracterizado como un cultor de la vanguardia, cuando la idea misma de vanguardia es para él un anacronismo [...] Lo que de verdad lo aterrorizaría sería que su novela suscitara el entusiasmo de algún comentarista tonto y generoso que pretendiera descifrar los enigmas planteados a lo largo del texto y los interpretara como una adhesión vergonzante al mundo que él detesta [...] Se arrepentiría de sus pecados, abominaría de su vanidad, de su gusto por las paradojas, se echaría en cara el no haber aclarado sólo por lograr ciertos efectos los misterios en que su trama se regocijaba, ni sabido renunciar al vano placer de las ambigüedades. (35-36)

Al final del fragmento, luego de haber narrado la trama potencial de una obra, se desenmascara al decir, en tono confesional: “Lamentablemente nunca he escrito esa novela” (37).

Gracias a una estrategia metadiscursiva claramente visible en este apartado, en *El mago...* lo autobiográfico tiende a sugerir la idea de una identidad no unívoca, en la medida en que se halla desplazada. Y no sólo eso, la



personalidad estaría construida a partir de metamorfosis y disfraces que pondrían en crisis el pacto de confianza que la concepción tradicional de la autobiografía carga consigo. Para Pitol, la persona lo es en su sentido etimológico: una máscara, de modo que tanto la idea de sujeto como de sinceridad no resultan simplificadas, sino que implican un proceso complejo que es celebrado a través de la mutación y el antifaz. Así, desde el primer fragmento titulado “El mono mimético”, el narrador refiere la estrategia que Stevenson recomendaba para volverse escritor:

El futuro escritor debía transformarse en un simio con alta capacidad de imitación, debía leer a sus autores preferidos con atención más cercana a la tenacidad que al deleite, más afín a la actividad del detective que al placer del esteta; tenía que conocer por qué medios lograr ciertos resultados. (9)

El hecho de que desde el inicio el narrador se presente así mismo como un imitador no debería sorprender. La capacidad de transfiguración como mérito del artista tiene una larga tradición que Pitol refrenda en diversos textos y entrevistas. Así lo enuncia en *El mago...*: “Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje” (47).

Lo significativo es que referida a la autobiografía, esta metamorfosis pareciera romper el pacto de lectura propio de este tipo de textos. Al respecto, Rafael Gutiérrez habla de los “disfraces autobiográficos” del escritor veracruzano (Gutiérrez 2011: 153). De hecho, el propio Pitol utiliza la misma idea para caracterizarse: “En mis narraciones soy más bien un personaje enmascarado, que se mueve en los corredores, un observador de las tramas

para despejar las oscuridades de la obra, o encapotarlas más: dejémoslo así” (Pitol 2010: 46).<sup>19</sup>

#### VASOS COMUNICANTES: AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN

Al respecto, otro elemento que desestabiliza el contrato de lectura tiene que ver con la frontera entre textos de ficción y de no ficción. En distintos lugares, Pitol ha afirmado la porosidad de la frontera entre ambas esferas, como cuando habla de las personas que conoce y los personajes que construye en sus obras. De hecho, una de las temáticas constantes desde sus primeros cuentos es el vínculo entre vida y obra, entre experiencia y creatividad, entre existencia y arte. Dice Pitol en *Una autobiografía soterrada...*: “En todo lo que he escrito: cuentos, novelas, crónicas, hasta en ensayos, me presento por todas partes, durante más de cincuenta años de escritura estoy presente. No hay nada allí que no esté extraído de los archivos de mi vida” (Pitol 2010: 46); y en su *Memoria 1933-1966*, afirma, nuevamente, la ausencia de líneas divisorias entre textos ficticios y textos referenciales, e incluso le da más poder de veracidad a los primeros: “me permito omitir y pasar por alto muchos puntos cuyas claves y aun explicaciones el lector encontrará en mis cuentos. Por ellos sabrá más de mí que a través de estas páginas, que a pesar de mis esfuerzos en contrario, como todas las de su género, están viciadas de una esencial insinceridad” (Pitol 2011: 72).

De igual modo, la ficción como parte de la realidad es otro de los postulados que aparecen constantemente en sus declaraciones. Remitiéndose a las lecturas de juventud de Pitol, Monsiváis le comenta esta característica: “Los escritores europeos de las novelas-río son uno de tus pilares del entendimiento

---

<sup>19</sup> La lectura de Pitol como personaje de sus obras ya ha sido notada por Montelongo (2007: 107) y Castro Ricalde: *El Mago...* “despliega una continuidad narrativa, en la cual el escritor se propone como personaje protagónico” (Castro 2007: 290).

del mundo, porque su punto de partida es justísimo: un gran mérito en la vida es saberse rodear más que de personas de personajes” (Monsiváis 2008: 17). En otra parte de la misma entrevista, Pitol afirma: “Mis viajes, mis lecturas, mi escritura, mis amigos y aun personas que conozco casualmente se me convierten en personajes” (Monsiváis 2008: 14). Más que tomar al pie de la letra lo dicho por Pitol, lo que vale la pena anotar es que proyectarse como personaje de novela y usar la realidad como pretexto para contar tramas son dos de los recursos que le han permitido autofigurarse como escritor.

El carácter memorialístico de los textos autobiográficos de Pitol es evidente a la hora en que el narrador recupera momentos de su pasado que va desde sucesos de su infancia hasta hechos más recientes, y en donde se remite a sucesos históricos y nombres de personas que tienen un referente común con el lector. No obstante, sus textos autobiográficos están plagados de efectos contrastantes, en la medida en que existe una literatura del yo fuertemente afirmada a través de un narrador cuya veracidad suele ponerse en duda. Así lo enuncia en *El arte de la fuga*: “De la única influencia de la que uno debe defenderse es la de uno mismo” (Pitol 1996: 180). En ciertos momentos de *El mago...* este ejercicio de autodescalificación se inscribe en fragmentos plenamente ficticios. Es el caso de “Hasta llegar a *Hamlet*”, en donde el narrador, para reflexionar sobre los poderes de la relectura, construye un personaje que, en principio, supondríamos es él mismo. Otra vez utiliza la tercera persona para hablar, de manera minuciosa e íntima, sobre sus gustos como lector:

El *Hamlet* que un estudiante atónito y deslumbrado leyó en la adolescencia, inmediatamente después de ver en el cine la versión de Lawrence Olivier, tiene poco que ver con una tercera lectura hecha a los veintiséis años, cuando una rigurosa revisión de la obra le hacía concebir el destino humano como una búsqueda incesante de armonía universal. (28)

Aunque al inicio nos ha escatimado el nombre del sujeto del que habla (“El nombre de aquel lector no tiene importancia, ni siquiera sus circunstancias, aunque conocer una y otras podría permitir trazar la crónica de una larga relación entre un hombre y sus libros predilectos”: 28), más adelante lo enuncia: Gustavo Esguerra. Al hacerlo nos hace dudar sobre si está hablando de un personaje real o si se trata de un juego de autoficción. Las coincidencias con la propia vida de Pitol permiten comprender que se trata de lo segundo:

Consignaré sólo que estudió una carrera para la que no tenía la mínima vocación, ya que sus padres la eligieron por él. Durante sus años de estudiante asiste luego como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras con mayor diligencia que a la de Jurisprudencia, de la que es alumno. No le preocupa gran cosa el trabajo, vive con cierta holgura gracias a una renta que recibió en herencia. Dice y repite a quien lo quiera oír que no sólo vive para leer sino que lee para vivir. La lista de sus lecturas es descomunal, ecuménica y arbitraria, tanto en los géneros como en los estilos, las lenguas y las épocas. Se complace maniáticamente en hacer listas, de los autores, de sus títulos, de las veces que ha leído cada uno de los libros, de todo. Hay en eso, me imagino, un pequeño grano de locura. Lee y relee a toda hora, y apunta los detalles en enormes cuadernos. La lista de escritores más frecuentados, aquellos con quienes se siente como si estuviera en casa, es la siguiente, en orden de mayor a menor: Anton Chéjov, indiscutiblemente su autor favorito, podría leerlo cada día y en todo momento; conoce algunos de sus monólogos de memoria; es el autor que le resulta más insondable de todos sus preferidos. (28-29)

Así, lo que en principio parecía una reflexión de corte ensayístico sobre la relectura, pronto se vuelve un fragmento con signos autobiográficos y también un relato ficticio. En cualquier caso, la autofiguración de Pitol, en medio de la ambigüedad del pacto de lectura, nos permite ver cómo se proyecta otra vez como lector empedernido, a través de un alter ego que comparte con Pitol su pasión por Shakespeare y la diversidad de lecturas que *Hamlet* le ha proveído. Quien se enfrenta a este fragmento duda del pacto tradicional de lo autobiográfico. En su lugar, logra apreciar dos pactos de lectura simultáneos (o alternados): el pacto ficcional y el pacto referencial, en torno a los cuales le

resulta difícil decidir.<sup>20</sup> Pitol parece elaborar, en este fragmento, una biografía ficticia que en el desplazamiento le sirve para ironizar sobre su propia vida. Se trata de una nueva manera de enmascararse. Como afirma Piglia, “recordar con una memoria extraña es una variante del tema del doble pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria” (Piglia 1999: 66).

Esta ruptura de la identidad nominal entre autor, narrador y personaje (el pacto autobiográfico al que se refiere Lejeune, 1994: 52) y el intento por dar cuenta de una falsa memoria, vuelve a ocurrir en otro fragmento en el que otra vez se incorporan estrategias de autoficción y metadiscursividad. En él se describe, de manera borgeana, una novela traducida a múltiples idiomas que bajo el título *El mago de Viena* habría sido atacada por buena parte de la crítica, al considerarla el “modelo perfecto de literatura *light*” (15). La única persona que habría elogiado la novela durante su presentación al público, resulta otro personaje ficticio, una crítica cuyo nombre se encuentra cargado de ironía “Maruja La noche-Harris” y que al final se revela como plagiaria:

Maruja La noche-Harris declaró [que *El mago de Viena*] [p]odía ser *light* sólo si se pensaba en su absoluta y fascinante amenidad, pero por su tema pertenecía a la estirpe literaria más digna de nuestro siglo: Kafka, Svevo, Broch, y el escritor español contemporáneo Vila-Matas. Nombres que de seguro alguien debió soplarle [...] Dos días después, un periodista comprobó que aquel párrafo correspondía a una biografía de Tolstoi escrita por Pietro Citati. La noche-Harris había aplicado a *El mago de Viena* palabras que el biógrafo italiano dedicaba nada menos que a *Guerra y Paz*. (20-21)

Este par de fragmentos metatextuales pueden ser leídos como ejercicios autoficcionales cargados de voluntad lúdica y paródica en donde se construye un pacto ambiguo,<sup>21</sup> una autoficción especular,<sup>22</sup> un pacto de vacilación<sup>23</sup> o una

---

<sup>20</sup> Manuel Alberca se ha referido a este efecto ambivalente como un *pacto ambiguo*, que estaría presente en distintos subgéneros (él los denomina “novelas del yo”): desde la novela autobiográfica hasta la autobiografía ficticia, pasando por la autoficción pura (Alberca 2007: 92-93).

<sup>21</sup> En la formulación de Alberca, el *pacto ambiguo* se produce cuando existe “un espacio de invención y creación ciertamente peculiar en el intersticio de lo ficticio y lo factual, justo en el punto en que ambos se oponen y se distinguen [...] La utilización de datos biográficos auténticos junto a otros inventados, la unión de hechos

narración paradójica.<sup>24</sup> Más allá del modo en que se defina a este tipo de contratos de lectura, lo cierto es que Pitol utiliza ambos fragmentos con una función de autoescarnio: los personajes ficticios que introduce en *El mago...* funcionan para ironizar sobre sí mismo, pues le otorgan libertad para hablar sin complacencias sobre el yo. Dice Villoro que en muchos de sus textos “Pitol se descalifica como testigo veraz de los sucesos” (Villoro 2000: 56). La idea de un “narrador bajo sospecha” (Casas 2010: 205) apunta a otra de las potenciales lecturas que nos ofrece esta obra: la intención de hablar sobre la imposibilidad de todo proyecto autobiográfico.

#### LA INACCESIBILIDAD DE LO REAL

Sergio Pitol es elíptico. Lo tácito y los sobreentendidos son lo suyo. Se ha dicho que en las tramas de sus relatos y novelas siempre hay un enigma que no se resuelve, pero del que depende toda la estructura de la obra y el futuro de los personajes. En *Una autobiografía soterrada...* lo afirma de este modo:

---

comprobables con otros improbables, el encuentro de personas verdaderas con personajes ficticios, estimulan el conocimiento, la intuición o la sospecha del lector sobre la veracidad o no de éstos” (Alberca 2007: 48-49).

<sup>22</sup> Así habla Vincent Colonna sobre la *autoficción especular*: “Al apoyarse en un reflejo del autor o del libro dentro del libro, esta orientación de la invención del yo recuerda la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud, es un elemento secundario, y el autor no se encuentra forzosamente en el centro del libro” (Colonna 2012: 103). Este tipo de autoficción puede darse a partir de una *ficción del yo miniaturizada*, cierta forma de la *metalepsis* o la simple ‘mise en abyme’.

<sup>23</sup> Annick Louis incluye el fenómeno de la autoficción dentro de los textos que denomina *sin pacto previo explícito*: “buscan crear una ambigüedad en la recepción, con el objetivo de explotar el efecto estético creado por el carácter indeterminado del relato [...] se trata de obras que se presentan sin pacto previo explícito –o cuyo pacto previo consiste en una ausencia de determinación en cuanto a su naturaleza ficcional o referencial, que podemos considerar como un pacto de vacilación” (Louis 2010: 73).

<sup>24</sup> Ana Casas formula la idea de *narración paradójica* en estos términos: “La narrativa autoficcional problematiza uno de los conceptos más controvertidos en torno a la construcción textual de la identidad: el de autoría, ya que, al subrayar de un modo contradictorio la semejanza y la diferencia entre el autor real y su representación literaria, niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente o, lo que es lo mismo, la relación de lo ficticio con lo real” (Casas 2010: 193).

En el centro de todas mis tramas establezco una oquedad, un enigma, en cuyo torno se mueven los personajes. El vacío al que reiteradamente me refiero y del que depende el destino de los protagonistas jamás se aclara; lo menciono una y otra vez, sí, pero de modo oblicuo, elusivo y recatado. Instalo en el relato una ambigüedad y una que otra pista, casi siempre falsa. Necesito crear una realidad permeada por la niebla; para lograrlo debo armar una estructura lo más firme de que sea yo capaz. Algunos de los protagonistas, pocos, se atreven, aunque su afán sea infructuoso, a descifrar un enigma (la oquedad mencionada) con el que a paso se tropiezan, otros, en cambio, tienden a negarlo o a distanciarse de él [...] Prefieren no aproximarse a la verdad, alejarse de cualquier riesgo. (Pitol 2010: 67)

Ocurre lo mismo en sus escritos autobiográficos, especialmente en *El mago...* Y es que en la postura estética de Pitol, la realidad tiene un sustrato inaccesible; se trata de una dimensión que se halla fuera del alcance de la percepción:

Cuando escribo algo cercano a la autobiografía, sean crónicas de viajes, textos sobre acontecimientos en que por propia voluntad o puro azar fui testigo, o retratos de amigos, maestros, escritores a quienes he conocido, y, sobre todo, las frecuentes incursiones en el imprevisible magma de la infancia, me queda la sospecha de que mi ángulo de visión nunca ha sido el adecuado, que el entorno es anormal, a veces por una merma de realidad, otras por un peso abrumador de detalles, casi siempre intrascendentes. Soy entonces consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, equívocos, desmesuras u omisiones [...] De esas páginas se desprende una voluntad de visibilidad, un corpúsculo de realidad logrado por efectos plásticos, pero rodeado de neblina. (220-221)

Si lo real (y en última instancia, la verdad) resulta inasequible, la tentativa de escribir un texto autobiográfico siempre tendrá como destino la desilusión o el fracaso. En Pitol, de entrada, los principios sobre los que se basa la escritura de lo autobiográfico no pueden cumplirse.

Hay que recordar que tradicionalmente la autobiografía supone la idea de que es posible reconstruir una vida a través de la escritura, de modo que la articulación coherente entre yo, mundo y texto sería posible gracias a este género. Tal perspectiva, en muchos sentidos positivista, en torno a lo autobiográfico tiende a comparar “lo narrado con la información proveniente de

otras fuentes”, por lo cual “exactitud y ‘sinceridad’ resultan claves” (Loureiro 91: 3). Para Pitol, por el contrario, lo autobiográfico está casado con un principio de “esencial insinceridad” (Pitol 2011: 72); en buena medida porque la realidad está rodeada “de neblina”, nunca podemos apreciarla en su totalidad y de manera uniforme e inmóvil. La referencialidad, propia del género, resulta en este sentido imposible. Pensar lo autobiográfico desde este punto de vista implica modificar sus principios y formas.

En un breve fragmento titulado “No saber nada”, el narrador de *El mago...* reproduce unas frases halladas en el diario argentino de Witold Gombrowicz que le resultan de interés porque pareciera como si él mismo las hubiese escrito: “Todo lo que sabemos del mundo es incompleto, es inexacto. Cada día se nos presentan mayores datos que anulan un conocimiento previo, lo mutilan o lo ensanchan. Al ser incompleto ese conocimiento es como si no supiéramos nada” (48). Lo que defiende Pitol es una epistemología de la incompletad que adquiere forma en *El mago...* a través de su secuencia fragmentada. Pero sobre todo mediante una serie de elipsis y saltos temporales que impiden que la vida que relata el libro tenga una textura uniforme y cronológica. Este quiebre de la linealidad narrativa explica el porqué *El mago...* no busca dar cuenta de la totalidad de la vida de su narrador; en su lugar, refiere sólo a episodios aislados o a momentos significativos que se enlazan gracias a la lógica del azar, la libre asociación y la “gratuidad de la escritura” (Casas 2012: 34). Otra vez la autoconciencia de la obra resulta significativa. Al referirse al autor de una novela potencial que termina siendo él mismo, el narrador afirma: “dejará intersticios inexplicables entre la A y la B, entre la G y la H, cavará túneles por doquier, pondrá en acción un programa de desinformación permanente, enfatizará lo trivial y dejará en blanco esos momentos que por lo general requieren una carga de emociones intensas” (36). De igual modo, al hablar de Henry James, refiere explícitamente los rasgos



elípticos necesarios para activar el juego con el lector: “Cada vez que en sus memorias alude a algún aspecto personal, lo hace con tales reticencias, con tal ambigüedad, lo extravía entre diversas elipsis y morosidades en un laberinto de tal modo intrincado que no sólo no apaga la curiosidad del lector sino que la lanza a esbozar las hipótesis más aventuradas” (130). Obviamente, su obra funciona del mismo modo.<sup>25</sup>

Si *El mago...* trabaja con lo suprimido es porque se propone demostrar que todo ejercicio de autoexégesis resulta imposible. O mejor aún: indeseable. Al analizar varias obras hispánicas de carácter autoficcional, Ana Casas afirma que su presupuesto fundamental es que “la escritura se configura como un camino para la indagación personal que –contrariamente a lo que cabría esperar– no deriva en el autoconocimiento” (Casas 2012: 32). En *El mago...* esta crisis en la noción de estabilidad del sujeto y de identidad textual está acompañada por la multiplicación de voces personales en torno a lo autobiográfico. Me refiero no sólo al hecho de que gracias a los desplazamientos, el yo se vea escindido y trastocado por una serie de experiencias ajenas, sino al hecho de que Pitol se haya propuesto multiplicar los registros autobiográficos al publicar diversas obras que narran fragmentos de su vida. Los distintos volúmenes implican tanto una ruptura en la unidad del yo, como una multiplicación de sus perspectivas y representaciones. Este fenómeno apunta, en el fondo, a la derogación de las nociones clásicas de autoría, de autoridad y de referencialidad propias del género.

---

<sup>25</sup> De hecho, afirma que esta revelación imposible de un secreto escondido es el elemento fundamental de toda su obra literaria. Al plantearlo le otorga un énfasis central al lector y propone a la lectura conjetural como el eje de su escritura. Así lo expresa en *El mago...*: “Mi acercamiento a los fenómenos es parsimoniosamente oblicuo. Existe siempre un misterio al que el narrador se acerca pausada, morosamente, sin que a fin de cuentas logre despejar del todo la incógnita propuesta. En el acercamiento a esa oquedad existente en medio del relato, en las vueltas que la palabra da en torno a ella, se realiza la función de mi literatura. Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta conjetural; será el lector quien intente aclararlos, resolver el misterio planteado, optar por algunas opciones sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia. Lo demás, como siempre, son palabras” (48).

Y es que para Pitol, la interpretación en torno al mundo es siempre cambiante, lo mismo que la identidad de los sujetos: nuestro carácter móvil e inasible impide que podamos conocernos de manera plena. Por eso, la memoria en Pitol adquiere la forma de una serie de juegos con la identidad, en donde muchos yos expresan sus múltiples posibilidades vitales, lo cual deja ver el artificio constitutivo de todo relato sobre la subjetividad: si no podemos develar nuestro propio yo es también porque la identidad está siempre en constante transformación y construcción, lo que la vuelve inasible. Detecto aquí una apología de la mutación que se da la mano con la noción de la identidad como un constructo narrativo. Desde la perspectiva de José María Pozuelo Yvancos, “la textualidad” biográfica no es “un simple resultado del sujeto, sino al contrario: es el yo quien resulta construido por el texto” (Pozuelo 2006: 31). De este modo, toda identidad más que una esencia estable es el proceso (complejo, múltiple, itinerante) de búsqueda que un sujeto realiza para constituirse a través del lenguaje.

Aquí entramos a un terreno problemático y es el pensar la autobiografía como un género de la ficción. Habría que aclarar esta cuestión. Ángel G. Loureiro plantea que el género autobiográfico no puede dejar de lado las crisis que han sufrido una serie de conceptos vinculados a la escritura de la propia vida, como los de “historia, poder, sujeto, esencia, representación, referencialidad, expresividad” (Loureiro 1991: 3). Muchos han pensado que frente a nociones más complejas en torno a lo autobiográfico, una posibilidad es asumir que toda autofiguración implica una autonovelación o autoinvención; y en ese sentido la autobiografía tendría muchos elementos en común con la ficción, lo cual es visible en los recursos retóricos que ambas instancias utilizan o la manipulación que sobre la propia identidad cada quien realiza. Desde esta perspectiva, por supuesto, la noción misma de ficción se amplía para incluir en su interior todo tipo de sentido que se establezca a través de un proceso mental

de interpretación o representación de la realidad. Tal es el caso de las críticas deconstruccionistas y psicoanalíticas que asumen que la relación texto-realidad se da siempre en términos de una “ilusión referencial” (De Man 1991: 113) y no de una reproducción textual directa del mundo.

En ese sentido Darío Villanueva sostiene, siguiendo a Georges Gusdorf (1991), que “el yo que el autor plasma en su autobiografía no es un reflejo de algo preexistente, sino una pura creación por y para el texto” (Villanueva 1993: 21). En una línea similar, Carlos Castilla del Pino supone que lo autobiográfico posee una carga de simulación mucho más cercana a la ficción que a la referencialidad: “La autobiografía es, por tanto, autoengaño, en primer lugar, porque es autocensura; en segundo lugar, porque se escribe para la exhibición de sí mismo” (citado en Casas 2012: 14). Por otra parte, quienes han estudiado textos en donde el pacto de referencialidad se pone en cuestión, afirman que quizá sea a través de estas estrategias cómo la autobiografía estaría evolucionando, dejando atrás la inocencia de todo contrato mimético de lectura: “algunas voces ven en la autoficción una salida a la dificultad cada vez más acusada en la autobiografía contemporánea de acceder a la ‘verdad’ [...] la autoficción cuestiona la práctica ingenua de la autobiografía, al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción” (Casas 2010: 193).

Volviendo a Pitol, si la autobiografía resulta imposible porque el yo es de por sí un constructo, un fingimiento, esto se potencia cuando el contexto de su enunciación está plagado de simulaciones. Al hablar sobre la *El desfile del amor* de Pitol, Juan Villoro afirma la “carga política” de la novela: “Aunque posee tensión de *thriller*, *El desfile del amor* no podría tener un desenlace. Metáfora de México, retrata una sociedad donde la verdad es impronunciable y toda explicación pública, un simulacro” (Villoro 2000: 53). El planteamiento de Villoro le otorga otra explicación a las decisiones estéticas de Pitol respecto a la

imposibilidad del modelo autobiográfico clásico: si el país funciona por una moral de hipocresías y simulaciones, la vida personal no puede ser sino un fingimiento más.

#### LA FORMA INFIEL DE LA MEMORIA

Lo autobiográfico en su forma clásica no sólo resulta imposible debido a los efectos que sobre la representación del sujeto traen consigo obras ambiguas como las de Sergio Pitol. También se debe a que la naturaleza de la memoria que acompaña tales artefactos narrativos resulta a su vez afectada y adquiere una forma y un funcionamiento muy peculiar.

En *El mago...* Pitol explica la razón por la cual comenzó a escribir textos de corte autobiográfico, y al hacerlo ofrece una imagen de la noción de memoria que subyace a sus escritos. Ésta tiene que ver con el regreso a su país de origen y con su asentamiento en el ambiente tranquilo de Xalapa:

[...] al abandonar el amplio mundo perdí una fuente de datos inagotable y comencé, en soledad, a hurgar en mis propios sentimientos, a buscar algún sentido a mis actos, a arrepentirme o gozar de mis errores, a establecer la historia de mi trato con el mundo, lo que significa tocar la realidad, o fragmentos de ella, en una especie de semivigilia cercana a la perturbada incoherencia que tienen algunos sueños. (97)

Si la memoria se parece a los sueños es porque en su obra se presenta como un sustrato de cierto modo discordante, confuso e indescifrable, del cual es difícil recuperar con coherencia una trama de dirección única. Además, nos dice Pitol, está atada a la ficción, pues no sólo es de ahí de donde se obtiene toda posible literatura (“la inspiración es el fruto más delicado de la memoria”: 61), sino que suele producir recuerdos discrepantes entre sí. En su autobiografía publicada en 1967 escribe:

Cada quien puede describir y elegir retrospectivamente la infancia que desee. Porque en esa época el tiempo no cuenta. Es una dimensión abierta en la que todo ocurre; los acontecimientos se desbordan como en cataratas. Se puede

entretener con ellos un rosario y otro y otro más, y aunque los resultados sean opuestos serán siempre coherentes. Podría relatar de varias formas mi niñez, sería real, casi más real que ésta, una infancia arrasada por la enfermedad, un paludismo durante largas temporadas, de los ocho a los doce años. (Pitol 2006b: 19-20)

En Pitol es claro que la memoria se concibe como un espacio promiscuo e infiel que no puede proveernos de verdades estables. De hecho, en muchos momentos ni siquiera nos permite acceder al recuerdo. En un fragmento cuyo título ya es de por sí muy significativo (“Anulación de Pompeya”), el narrador relata la imposibilidad que tiene de recordar un día de su vida, durante el cual realizó un breve viaje a Pompeya: “Durante varios días me empeñé en recordar esa visita. Cada vez que emprendía el retorno a Pompeya se me desvanecía en una especie de negrura impenetrable [...] A partir de ese momento toda huella de la ciudad desapareció en mi mente” (77). Al intentar forzar la memoria, el narrador logra recuperar múltiples sucesos y detalles ocurridos antes y después de su visita a Pompeya, pero es incapaz de recordar la estancia en sí:

Creí que al escribir este relato de viaje, algún hilo comenzaría a conectarse con otros hasta llegar a desenredar el nudo. La escritura, muy a menudo, y todo autor lo sabe aun sin proponérselo, rescata zonas poco visitadas, limpia los lugares deseados de la conciencia, lleva aire a las zonas sofocadas, revitaliza todo lo que ha empezado a marchitarse, pone en movimiento reflejos que uno creía ya extinguidos. Pero Pompeya me quedó como un oscuro punto sepultado en la memoria [...] Uno se explica que un incidente grave, terrible, quede escondido allí. ¡Pero la anulación, el desvanecimiento de Pompeya! ¿A qué venía, de qué servía esa quedad? (88)

En la narrativa de Pitol, si la memoria es una capacidad que no podemos controlar es porque posee su propio funcionamiento, el cual es ajeno a nuestra voluntad. “Un atributo de la memoria es su inagotable capacidad para deparar sorpresas. Otro, su imprevisibilidad” (75), afirma el narrador. El azar de los recuerdos y la serie de rememoraciones continuas (y asociaciones inesperadas) que la memoria genera impiden su previsibilidad. Otro fragmento titulado “Formas de Gao Xingjian” le sirve al narrador para hablar de la memoria involuntaria:

De pronto, al azar, desprendida de la nada, o lo que uno concibe como ‘nada’, la memoria logra rescatar una imagen inesperada, solitaria, desconectada del presente, pero también del entorno que le debía ser natural: su tiempo, su lugar, su minúscula historia, a la cual por abulia, por desinterés, por el desgaste de la vejez sólo le es posible cintilar alegremente unos cuantos segundos para volver después al caos primigenio de donde había surgido. A veces, una imagen reitera su presencia y exige ser rescatada del olvido. (60)

De hecho, en el mismo fragmento busca recrear tal funcionamiento involuntario y espontáneo de la memoria. Al acudir a una sesión de masaje, el narrador es invadido por la remembranza del Templo del Cielo, una edificación china que él asocia con la perfección formal y con la precisión estética. La complejidad del apartado es sorprendente, sobre todo en relación con las “técnicas anti-cronológicas” que utiliza (Gasparini 2012: 190), así como por el juego de espacios que se extrapolan y conviven. Lo más significativo es que se alternan y superponen el tiempo de la enunciación con los distintos tiempos pretéritos relatados: aquel en que ocurre el masaje, otro en que el narrador colaboraba en un programa de radio, otro en que ocurre su primera visita al Templo del Cielo, el tiempo largo de su asentamiento en China, así como diversos momentos de la vida del escritor Gao Xingjian. Asociación tras asociación, la memoria salta de un plano a otro, sin una lógica evidente; pero la enunciación cambia de tal modo que se produce un efecto de simultaneidad que, por momentos, impide disociar los distintos pasados (a pesar de que las analepsis y prolepsis puedan ser claramente ubicadas).

La actividad de la memoria se revela aquí como un ejercicio azaroso en donde los recuerdos carecen de toda jerarquía, y en donde la rememoración en su conjunto pareciera estar guiada más por la casualidad que por la causalidad. Si la memoria no puede ofrecer un sentido de totalidad y permanencia, no es extraño que los libros autobiográficos de Pitol sean fragmentarios y contruidos a través de saltos temporales, elipsis, desplazamientos, digresiones y mucha metanarratividad, remarcando la dimensión subjetiva de la experiencia

temporal. No obstante esta fracturación derivada de una memoria involuntaria, los diversos mundos, las voces cambiantes, los viajes múltiples, las lecturas constantes... generan una forma en donde todo se conecta con todo. Recordemos el epígrafe del inicio de la obra: “Only connect...” A pesar de estar constituida por fragmentos sueltos, vacíos inexplorables o tiempos confusos, la memoria que propone Pitol permite construir una red de sentido, aunque no se pueda tener ya una perspectiva de totalidad en torno al ayer.

#### REESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA, UNA MEMORIA SINFÍN

El interés de Pitol por dar cuenta, a través de formas estéticas, del funcionamiento de las operaciones ligadas con el recuerdo llama la atención desde otra perspectiva. En principio, nos permite situar a *El mago...* dentro de las llamadas *ficciones de memoria*. Birgit Neumann es quien ha formulado el concepto y lo asocia con aquellas obras que realizan una representación textual de la memoria y los procesos que la acompañan (Neumann 2008: 334). Como si Pitol nos dijera que toda retrospectiva siempre termina caducando y se modifica insistentemente con el tiempo, en su poética la memoria no es ni individual ni única. Ocurre lo contrario: las versiones en torno al pasado tienden a multiplicarse, por eso la escritura de la memoria resulta infinita. Lo único que podemos tener son, entonces, autobiografías inacabadas, oblicuas, múltiples y cambiantes. De ahí que Pitol no dejara de publicar libros con esta forma: los que están incluidos en su *Trilogía de la memoria* (*El arte de la fuga*, *El viaje*, *El mago de Viena*), así como otros que fueron apareciendo de manera posterior (*Una autobiografía soterrada...*, *Memoria 1933-1966* e incluso su más reciente *El tercer personaje*). Respecto a *El arte de la fuga*, Pitol afirmó lo siguiente: “El resultado fue una autobiografía elíptica, cordial y de cierta manera extravagante” (Pitol 2006b: 11). Me parece que la afirmación puede extenderse no al resto de los libros con rasgos autobiográficos, sino a su

conjunto. Leídos en su acumulación, los libros conformarían no una trilogía de la memoria, sino acaso un sexteto autobiográfico, de carácter muy oblicuo y ciertamente inusual.

Si un elemento resulta importante para la construcción y el diálogo entre todas estas obras es la reescritura, muchas veces percibida como reiteración o variación. Vemos que dentro de un mismo volumen se narra varias veces el mismo episodio o la misma serie de acontecimientos. Es el caso cuando el narrador hace el recuento de su evolución literaria. Sólo en *El mago...* la relata tres veces (en “Soñar la realidad”, en “Anulación de Pompeya” y en “El salto alquímico”), de modo que nos hayamos con distintas versiones del mismo proceso, o con variaciones en torno a ideas reiteradas. Compárese por ejemplo este par de párrafos que se encuentran en páginas distintas del libro:

Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien determinaría la forma. Aún ahora, en este momento me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Uno, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Y entonces, siempre es la forma la que vence. Cuando no es así el texto tiene algo de podrido. (45)

Ratifiqué entonces que en la escritura el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien tenía que determinar la forma. Aún ahora, en este momento me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Un escritor, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, aunque parezca combatirla. Pero la forma siempre debe vencer. Cuando no es así el texto está podrido. (232)

Lo que observamos, una y otra vez, es la recuperación de las propias palabras a través de auto-citas, modificadas ligera o dramáticamente. El modelo, como lo aclara el propio narrador, proviene de una estructura musical:

En Xalapa, donde me instalé en 1993, nació un último libro: *El arte de la fuga*, una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que transcurre se convierte en resta. Los manuales clásicos de música definen la Fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon, es decir, la posibilidad de establecer una forma medida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la gavota y el mambo. En una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan,



potencian y reconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es una relativización de todas las instancias. (47)

Las variaciones (sobre todo de los recuerdos) remiten en parte a la necesidad de reescribir constantemente la memoria y sobre todo a pensar la memoria misma como reescritura inacabable.

Algo fundamental es que el mecanismo se lleva a cabo no sólo dentro de un volumen, sino a través de una serie de “préstamos” entre las distintas obras que ha escrito bajo el esquema autobiográfico, de modo que en la suma de los libros estas reiteraciones se diversifican. Se trata de variaciones sobre variaciones, en donde incluso muchos párrafos (o textos completos) son reutilizados, pero obtienen otros matices al ser situados en otro volumen. Como anota Alfonso Montelongo, Pitol utiliza distintas estrategias para manipular sus textos, entre ellas la “recontextualización” de fragmentos: “A medida que avanza la carrera de Pitol se hace más claro que cada texto no sólo debe interpretarse en el contexto del libro que lo incluye, sino de toda la producción del autor” (Montelongo 2007: 96, 97).

Esta reorganización constituye una suerte de arte combinatoria de la que ya otros han hablado<sup>26</sup> y supone un principio de renovación textual: ciertas palabras adquieren otra vitalidad, y otros efectos surgen de su lectura, cuando son organizadas de otra manera o rodeadas de distintos fragmentos a los que aparecían en su contexto original.<sup>27</sup> Esto es muy claro en uno de sus últimos

---

<sup>26</sup> Carlos Monsiváis la refiere de este modo: “No obstante su diversidad de asuntos, *El mago de Viena* es un libro orgánico cuya unidad deriva del entusiasmo por la literatura y por el *ars combinatoria* donde un goce o una decepción conduce a otros similares y en donde nada es más decepcionante que la descripción textual” (Monsiváis 2005). Por su parte, en *El arte de la fuga*, el propio Pitol habla de *ars combinatoria* respecto a su obra (Pitol 1996: 174) y la remite a una fuente: Alfonso Reyes; “admiro su secreta y serena originalidad, su infinita capacidad combinatoria...” (Pitol 1996: 175).

<sup>27</sup> Un recuento de esta arte combinatoria incluiría los siguientes préstamos textuales entre *El Mago...* y sus otros libros: “Quisiera arriesgarme” y “Diario de la pradera” aparecen también en *Una autobiografía soterrada*. “Soñar la realidad”, “El salto alquímico”, “Monsiváis catequista” y “Walter Benjamin va al teatro en Moscú” fueron publicados previamente en *Pasión por la trama*. “Dos pájaros a nado” y “El código de Selby” se hallan en *La casa de la tribu y Pasión por la trama*. “Y desde luego Waugh” aparece también en *Pasión por la trama* y

volúmenes, *Una autobiografía soterrada...*, cuyos contenidos se derivan casi en su totalidad de textos previamente ya publicados en libro, pero que por las distorsiones y variantes que la reescritura les otorga, propone una lectura novedosa de “los mismos” materiales. Llama la atención el pronombre “una” en el título, pues remite justo a la multiplicidad y variedad de escrituras autobiográficas que practica Pitol. El subtítulo es igualmente significativo: *Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones*.

El ejercicio de enmienda y reescritura Pitol lo ha llevado al extremo: hace poco reelaboró la autobiografía que publicó en 1967. La versión original, según ha dicho, le parecía aburrida, seca y gris: “Al leerla en letra de imprenta me disgustó, y cuando alguna vez la releí lo que sentí fue tedio y hasta malestar [...] En ese pequeño libro no encuentro emoción, nada de placer” (Pitol 2006b: 10). De ahí que decidiera reescribirla y apareciera en el 2011 bajo un nuevo título: *Memoria 1933-1966*. Por si fuera poco, puede decirse que existen tres versiones de la autobiografía original: la primera edición de 1967 titulada *Autobiografía*, la edición que incluyó el Fondo de Cultura Económica en las *Obras reunidas* con diversas modificaciones, rebautizada como *Autobiografía precoz* y la que lleva por título *Memoria 1933-1966*, que presenta otras modificaciones (distintas a las realizadas en la edición del Fondo de Cultura Económica). Cabe señalar que una de las constantes en la corrección de la última versión es la eliminación de datos concretos y vivencias, a favor de ideas y lecturas, como si Pitol quisiera con ello remarcar la idea de autobiografía intelectual y asimilar aquel libro de mediados de los sesenta a los escritos más recientes, cuyo carácter elusivo y elíptico se ha mencionado ya en varias

---

*Adición a los ingleses*. “Conrad, Marlow, Kurtz” puede leerse en las versiones originales de *Pasión por la trama*, *La casa de la tribu* y *Adición a los ingleses*. Un fragmento de “El tríptico” lo reescribe en *Una autobiografía soterrada* a manera de diario. Y otro fragmento, esta vez de “El salto alquímico”, le sirve para reescribir el inicio de su autobiografía del 1966.

ocasiones. De hecho, algunos de los fragmentos incorporados a *Memoria...* habían ya aparecido en *Una autobiografía soterrada...*, publicada un año antes.

Como se ve, para Pitol, no hay ediciones definitivas<sup>28</sup> y esto responde al tipo de representación literaria que quiere formular en torno a la memoria. No es posible escribir una versión concluyente e irrefutable en torno al pasado y en torno a la propia subjetividad. La narración del yo será siempre inacabada. Esto implica, de fondo, construir un tipo de rememoración de carácter crítico en donde el yo se constituye a través de un discurso que nunca puede ser estabilizado, pues incorpora la diferencia constantemente y hace de la subjetividad y del pasado entidades en constante cambio.<sup>29</sup> En ese sentido, para Pitol todo texto autobiográfico debe ser una ficción de memoria, debe intentar representar sus formas y sus límites, sus fallas y sus misterios. Es en la “fuga de géneros” y en la reescritura de los mismos, en donde Pitol encuentra la mejor formulación de tales objetivos.

#### POLÍTICA DE LA AMISTAD

La mirada incompleta y múltiple, azarosa y desplazada de Pitol respecto al pasado, la autobiografía y la subjetividad, tiene que ver con su intento por

---

<sup>28</sup> El fenómeno que vengo describiendo tiene efectos sobre la manera cómo se conciben las obras completas de alguien como Pitol. A la hora de editar sus *Obras reunidas* en el Fondo de Cultura Económica, desaparece *Pasión por la trama*, pues los textos que originalmente contenía ese libro, terminaron por ser “asimilados” a otros volúmenes. De igual modo, elimina ensayos de *Adicción a los ingleses* que terminaron por ser incluidos en *El mago...* o en *El arte de la fuga*. Esta tentativa por dejar una sola versión de cada texto (para evitar la excesiva repetición ya muy visible en el conjunto de las obras reunidas) resulta irrealizable debido a la estrategia de reescritura y recontextualización que da forma a su obra. De ahí que le sea imposible evitar la repetición de textos o pasajes enteros. Por ejemplo, en el tomo V, dedicado a los *Ensayos*, leemos en *La casa de la tribu* y en *El mago de Viena* el mismo texto sobre Conrad bajo títulos distintos.

<sup>29</sup> Según Michael Sprinker, el final de la autobiografía se vincula tanto con la crítica a que ha sido sometido el concepto de autor desde el psicoanálisis, como con la noción de repetición: “[...] la teoría del inconsciente de Freud descansa en el concepto de repetición que concibe a ésta como la producción de la diferencia en la generación de un texto. La escritura de un texto autobiográfico es un acto similar al de producir una diferencia por medio de la repetición” (Sprinker 1991: 127).

fomentar un ejercicio crítico respecto a las nociones tradicionales en torno a la memoria, la escritura y la identidad. La manera en que consigue construir una narración heterodoxa en torno al yo se vincula con preocupaciones culturales que han estado presentes en el pensamiento de nuestra región en torno al ser latinoamericano. En la introducción a su libro *Escribir en el aire*, Antonio Cornejo Polar reflexionaba sobre la reiterada dificultad de concebir la identidad más allá de su supuesta condición coherente, uniforme, absoluta y desproblematizada:

[...] quiero escapar del legado romántico -o más genéricamente, moderno- que nos exige ser lo que no somos: sujetos fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un yo que siempre es el mismo, para explorar -no sin temor- un horizonte en el que el sujeto renuncia al imantado poder que recoge en su seno -para desactivarlas- todas las disidencias y anomalías, y que -en cambio- se reconoce no en uno sino en varios rostros, inclusive en sus transformismos más agudos. (Cornejo Polar 2003: 13-14)

Las palabras del crítico peruano parecen describir el modo en que Pitol lleva a cabo su abigarrado y heterogéneo ejercicio de autofiguración. En muchos sentidos, Pitol escribe suponiendo las inestabilidades epistemológicas, las precariedades existenciales y los quiebres discursivos que atraviesan y tensan el presente, lo cual le permite poner en duda las convenciones clásicas de la escritura autobiográfica. Al llevar a cabo esa renovación, consigue desestabilizar tanto las maneras de percibir al yo, como los consensos respecto a cómo solemos concebir la otredad. Como afirma Jacques Rancière, la política del arte implica el quiebre de los consensos en la constitución de paisajes sensibles (Rancière 1996). Si suponemos que toda autofiguración implica un posicionamiento en el espacio público y ciertas formas de concebir la relación entre lo propio y lo ajeno, queda claro que existe una dimensión política en toda escritura autobiográfica. En el caso de Pitol, tal dimensión política se vincula con el modo de representar las relaciones con los otros. Quizá sea de utilidad rastrear la imagen de autor que Pitol ha proyectado para entender cómo son

esas relaciones. Una fotografía suya me parece que sintetiza su efigie pública. Fue tomada por Alberto Tovalín, antes de una entrevista, y se ha vuelto icónica en la medida en que se ha reproducido en múltiples ocasiones, a veces como portada de libro, otras como póster de alguna exposición, o como publicidad de coloquios y encuentros que tienen como motivo la obra del escritor jalapeño. Álvaro Enrígue ha hecho una descripción precisa de esa imagen, en la que Pitol aparece sentado, con un bastón en una mano y una gallina en la otra:

La orientación francamente contrapicada del retrato quiebra los ejes: todo va en descenso y está cargado. El pantalón de pana, el saco de tweed, los zapatos de cordones y la corbata sólida producen una visión de conjunto distinguida, pero no elegante (un valor de pedantes): hay un desdén casi aristocrático, una comodidad consigo mismo, en el hecho de que la camisa sea a cuadros y esté desfajada, en que las pestañas de las bolsas del blazer estén hechas bolas. El escritor descansa en una sola pierna —en primer plano— y mantiene el equilibrio sostenido al mismo tiempo por la vertical apolínea del bastón y la redondez felizmente grotesca de la gallina. Tiene los brazos abiertos y esa sonrisa franquísima que ilumina los auditorios en los que se presenta a leer. // De primera impresión la fotografía representa un gesto de bienvenida, pero una mirada más atenta remite a otra cosa: Pitol está tirado hacia atrás, la cara el punto más distante de la cámara, como alejándose del espectador. Es la risa más ambigua y literaria: refleja una alegría envidiable, pero es distante; no queda claro qué la produce, a costa de quién se va a desgranar en una carcajada. (Enrígue 2006: 70)



Fotografía de Alberto Tovalín

Me parece que en esa imagen puede leerse la relación que Pitol establece con los otros. Lo que Enrigue lee como “distancia” y posibilidad de mofa, me parece tiene que ver con otra cuestión: se trata del encuentro potencial con un otro que, por serlo, implica desconocimiento y reserva; no obstante lo cual, Pitol se muestra dispuesto y alegre ante la conversación por venir. En otras palabras, en la imagen Pitol afirma su identidad excéntrica dirigiéndose al otro, con el cual no se identifica plenamente, pero con el que muestra disposición para entrar en contacto. ¿No sería esta fotografía una buena síntesis visual de la actitud que un traductor debe tener ante la realidad ajena con la que deberá lidiar en busca de crear un puente de comprensión?

La autofiguración desplazada de Pitol, la epistemología rota que detenta y la heterogeneidad múltiple con la que construye el relato de su memoria son todas formas de introducir la alteridad en la propia mirada. Podría hablarse de una *política de la amistad* en este sentido, dado que Pitol se deja afectar por el otro, ofrece en sus palabras el testimonio del modo en que lo ajeno se vuelve tan central (o más) que el propio yo. Diría que, al narrarse a través de otros, Pitol practica una forma de extimidad literaria basada en identidades móviles y no estáticas, lo cual permite que el contacto se vuelva posible<sup>30</sup>.

Dice Rancière que “lo político es la escena donde la verificación de la igualdad debe tomar la forma del tratamiento de un daño” (Rancière 2006: 18). La escena, en este caso, es la imagen de Pitol viéndonos e invitándonos a conversar. Si lo político es el mecanismo a partir del cual se busca resarcir la negación que tradicionalmente ha sufrido el otro, esto ocurre a través de

---

<sup>30</sup> La extimidad es una intimidad exteriorizada. Según Paula Sibilia, la época de las redes sociales han potenciado la “exhibición de la intimidad”, por lo que la intimidad cada vez se ha convertido más en extimidad, lo que ha provocado un cambio profundo en lo que concebíamos como privado y público (Sibilia 2008: 35).

“procesos de subjetivación”<sup>31</sup>. No es otra cosa lo que Pitol lleva a cabo a la hora de autofigurarse mediante desplazamientos y formas abiertas. Es justo ese proceso el que permite que las interrogantes que generan sus variadas, complejas y heterogéneas maneras de concebirse, puedan ser respondidas sólo por el lector, el otro del texto, ese que puede narrar los puntos ciegos que al autor se le han escapado, y que le pueden devolver, transfigurada, su propia experiencia.

Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la aparición de una Forma resolvió a su modo las contradicciones inherentes a una Fuga. (47)

---

<sup>31</sup> “¿Qué es un proceso de subjetivación? Es la formación de un *uno* que no es un *sí*, sino la relación de un *sí* con *otro* [...]. Un proceso de subjetivación es así un proceso de desidentificación o desclasificación” (Rancière 2006: 21).

### III. LA AUTOMITOGRAFÍA: *DIETARIO VOLUBLE* DE ENRIQUE VILA-MATAS

*Toda verdad tiene una estructura de ficción.*

Jacques Lacan

Cualquiera que se adentra a la obra de Enrique Vila-Matas siente en algún momento una suerte de vértigo. Cada uno de sus libros es una exploración del mundo a través de una escritura que se concibe como territorio inusual y sospechoso. Si al principio, en el momento de abrir las primeras páginas, creemos andar por comarcas reconocibles, muy pronto comenzamos a dudar hacia donde dirigir los pasos, de qué bastón asirnos para seguir la marcha. Es lo que ocurre con *Dietario voluble*, un libro que pareciera ofrecernos el registro diario de la vida del escritor Vila-Matas y que, poco a poco, nos abre los ojos a otras formas de la escritura del yo, difíciles de distinguir, asir o clasificar.

#### ANFIBIOLOGÍA GENÉRICA

La contraportada del libro, publicado por Anagrama en su colección “Narrativas hispánicas”, afirma que se trata del “cuaderno de notas personal de Enrique Vila-Matas”, específicamente de los años comprendidos entre 2005 y 2008. De igual modo, se establece la idea de que tal cuaderno conforma un “diario literario” que “va proponiendo la desaparición de ciertas fronteras narrativas y abriendo camino para la autobiografía amplia”, en donde “la realidad baila en la frontera con lo ficticio” y se logra “novelizar la vida”. Para quien conoce la obra previa del escritor español no debe resultar sorprendente esta mezcla de formas y su afán de experimentación. Al menos desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y muy marcadamente con *Bartleby y*



*compañía* (2000), el espíritu vanguardista de la obra vilamatiana se volvió marca reconocible y recurrente. Así lo expresa el propio escritor español: “Me formé literariamente viendo el cine de vanguardia de los años 60. Y lo que vi en aquellas películas me pareció tan asombrosamente natural que para mí el cine siempre ha sido aquello que vi en esa época de innovaciones estilísticas sin fin. Yo me formé en la era de Godard. Eso es algo que debería advertirse en la faja de mis libros a todo aquel que comprara uno de ellos” (Vila-Matas 2013c: 127).

¿En qué consisten las “innovaciones estilísticas” con las que el *Dietario voluble* pone en jaque al lector? En principio, en la constante metamorfosis del texto. Quiero decir: en la repetida alteración que tiene el contrato de lectura al que estamos expuestos. Si comenzamos con la creencia de leer notas a la manera de un diario, pronto percibimos, un tanto extrañados, que no existe tanta heterogeneidad entre las distintas entradas, y que, en cambio, sí tenemos el tono y los mecanismos estereotípicos del ensayo (claro, con una construcción argumentativa fragmentada lo cual le otorga otro ritmo, muy singular, a las asociaciones). Si la meditación en torno a un tema va hilvanando continuidad entre distintos fragmentos, también hay saltos muchas veces dados por el registro de ciertos traslados. Sí, el relato de viajes nos asalta por momentos, con su capacidad para dar cuenta de geografías ajenas y realidades nuevas. Asimismo, el género de las memorias aparece de cuando en cuando: fragmentos narrativos en donde se recuerda lo vivido en etapas del pasado, sin la instantaneidad relativa de las anotaciones diarias, es decir, sin el recuento evocativo sobre el día a día, poniendo más el acento en los sucesos exteriores que en la vida interior.<sup>1</sup> ¿Puede hablarse entonces del *Dietario...* como un género *mutante*? Quizá sí, en la medida en que, en términos pragmáticos, el

---

<sup>1</sup> Según José Amícola, las memorias “ponen el acento en el ‘what’” y “la autobiografía solicita una indagación del ‘who’, es decir que mientras las primeras se especializan en los eventos exteriores, la autobiografía insiste en dar pintura a los sucesos interiores del Yo, central en la narración [...] Lo importante dentro del género de las memorias es que ellas permiten afirmar el ‘haber estado allí’” (Amícola 2007: 16).

libro pareciera estar en constante transformación y eso de algún modo desconcierta. En el título se halla ya esa extrañeza: la obra no se afirma como diario sino como un “dietario”. Según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, este término remite al:

1. m. Libro en que se anotan los ingresos y gastos diarios de una casa.
2. m. Libro en que los cronistas de Aragón escribían los sucesos más notables (DRAE en línea).

De igual modo, el calificativo “voluble” del título anuncia ya la ambivalencia a la que el lector se enfrenta: un libro que no es constante, una obra que varía conforme se avanza en las páginas.

Si además estamos conscientes de que el *Dietario...* recoge muchas de las notas publicadas por Vila-Matas en su columna de *El País*, junto con otros fragmentos del cuaderno que no habían sido publicados, más nuevas anotaciones hechas específicamente para el libro, las dudas en torno al estatuto genérico se multiplican: hay aquí también periodismo de opinión, artículos incluso de coyuntura, ensayos.

Para colmo, varios críticos han visto a este *Dietario...* como un texto de carácter novelístico (Masoliver 2008, Gómez Trueba 2009, Pinto 2008) y sin duda hay elementos que nos permitirían tal lectura. Claro, estaríamos hablando de una novela sin trama tradicional, de algún modo cercana al tipo de literatura que buscaban ejercer narradores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor o Marguerite Duras. En una de sus columnas publicadas en *El País* (después incluida con variantes en *Aunque no entendamos nada*), Vila-Matas refiere su fascinación con la estética que provenía del *Nouveau Roman*, la propuesta de los narradores objetivistas que centraban su escritura no en el desarrollo de la trama, sino en la disgregación del sentido y de la individualidad:

[...] cuando tenía 15 años, vi en Barcelona la película *El año pasado en Marienbad*, siempre con el objeto de tratar de entenderla, ya que sentía que el filme me desafiaba y me hacía dudar de mi inteligencia, puesto que, por mucho que pusiera de mi parte, no lograba entenderlo nunca. [...] Ocho o nueve veces vi el filme y no lo entendí nunca, pero es que nunca. Luego, con el tiempo, perseguido por aquella experiencia de juventud, fui entendiéndolo de mil maneras distintas. Todavía hoy la película me entusiasma, aunque no es precisamente lo que le dije a su guionista y gran responsable del duro enigma, Alain Robbe-Grillet, la tarde en Barcelona en que le conocí y no pude evitar comentarle la cantidad de veces que había visto *El año pasado en Marienbad* [...]. –¿Y la entendiste al fin? -me preguntó de inmediato Robbe-Grillet. [...] –No. Sigo sin entenderla –le dije. Vi como la sonrisa de Robbe-Grillet se triplicaba, feliz supongo de haber comprobado que, tantos años después, *El año pasado en Marienbad* seguía causando trastornos y siendo una fuente de energía creadora, una inagotable fuente de interpretaciones. (Vila-Matas 2010b)

Una pregunta es recurrente en el libro: ¿qué ocurre cuando no ocurre nada?, ¿cómo puede narrarse tal experiencia? En el *Dietario...* la trama es mínima, interior, desconcertante; se trata del relato de una transformación deseada, pero fracasada y, al final, sin sentido. El personaje central, un escritor-lector que registra su vida en un cuaderno, hace comentarios sobre su entorno inmediato, recuerda su pasado, viaja a distintas ciudades y, mientras tanto, reflexiona sobre literatura, cine, pintura..., pero sobre todo desea ser otro, tener una vida distinta, cambiar. Según Alan Pauls, el motor de la obra de Vila-Matas consiste en “la voluntad de vivir una vida diferente” (Pauls 2009). Luego de un episodio médico, el protagonista supone que puede alcanzar ese parteaguas vital, para más tarde revelar que no sólo es imposible la auto-transformación, sino que resulta anodina y ficticia: el sentido de la vida (y del yo) tiende a lo irrelevante. Si hay relato aquí, no se trata de una narración tradicional, sino de una que se sostiene a partir de digresiones fragmentadas por la secuencia cronológica del texto, y por el modo en que la meditación reflexiva pareciera ordenar los sucesos, los recuerdos y la autofiguración del narrador. Quizá por ello, Vila-Matas escribió, pensando en su propia obra, lo siguiente: “Así como Godard decía que quería hacer películas de ficción que fueran como documentales y documentales que fueran como películas de

ficción, yo he escrito –o pretendido escribir– narraciones autobiográficas que son como ensayos y ensayos que son como narraciones” (Vila-Matas 2013c: 127).

Vale la pena decir, en este sentido, que Vila-Matas es un escritor muy autoconsciente del tipo de búsquedas estéticas en las que se halla inmerso. Lector de Blanchot, Barthes, Deleuze... e influido fuertemente por las ideas teóricas de la Nueva Crítica, se ha inscrito de manera conciente en una tradición que piensa la literatura como un ejercicio de experimentación formal, en donde la ruptura de las convenciones resulta un modo de abrir el campo y luchar contra las formas más comerciales de la escritura:

Me reconozco en aquellos escritores lúcidos que sienten que de algún modo la obra está fundada sobre la nada, que un texto para tener validez debe abrir nuevos caminos, debe tratar de decir lo que aún no se ha dicho. Considero que en una descripción incluso obscena hay siempre un componente moral: la voluntad de decir la verdad. Y encuentro que cuando se usa el lenguaje sólo para fabricar un *best seller* hay en ello una cierta inmoralidad, mientras que, en cambio, hay una búsqueda ética en la lucha por crear nuevas formas. (Vila-Matas 2013a: 240)

Esta autoconciencia crítica lo ha llevado a escribir diversos textos de poética personal, de gran utilidad para quien busca comprender cómo el propio autor reflexiona sobre su escritura. En uno de ellos, Vila-Matas hace una declaración sobre su *Dietario...* afirmando explícitamente la heterogeneidad formal del libro:

[...] no es exactamente una recopilación de mis textos publicados en los tres últimos años. He manipulado el material procedente de los mismos y añadido textos inéditos, y montado un libro que ha de leerse como un diario en el que me decanto más que nunca por una fórmula que borra las fronteras entre la ficción, el ensayo y la biografía. Un libro en el que los géneros se suceden como estados de ánimo. (Vila-Matas 2013a: 239)

La ambigüedad textual de la obra está dada, más allá de la anfibiología genérica y las indeterminaciones de la trama, por el pacto ambiguo que detenta el libro, siempre balanceándose entre lo referencial y lo ficticio. Si bien existen muchos elementos verificables, como el colapso renal que sufrió Vila-Matas en

2006 y que está registrado en las anotaciones del *Dietario...* que corresponden al mes de mayo del mismo año,<sup>2</sup> también es cierto que existen elementos que nos llevan a la duda constante sobre el estatuto referencial del texto. Al recordar los orígenes del *Dietario...*, que habría comenzado a escribir desde los 14 años, el narrador afirma: “No encuentro escrito, a lo largo de todo 1963, un solo sentimiento que sea verdadero. Y, al mismo tiempo, tengo la impresión de que si no hubiera escrito aquel dietario, la vida se me habría secado o algo parecido” (262). Este tipo de apuntes metatextuales suelen aparecer con la intención de generar dudas, suspicacia, entredichos: “Le cuento a bocajarro a un señor del barrio que Jordi Llovet escribe mis libros y hasta mi dietario” (80). Más adelante vuelve a poner en cuestión quién escribe qué: “¿Se habrá puesto a escribir ya Jordi Llovet mi próximo libro?” (107).

El vaivén es constante. Vila-Matas manipula al lector haciendo que, en un ir y venir de su confianza, mantenga el contrato referencial de lectura, pero siempre plagando de nudos sin certeza sus palabras. El uso de fechas, nombres y detalles precisos logran que el lector *crea* lo dicho, aunque veracidad y verosimilitud estén siempre jugando a conciliar o separar sus destinos. En un momento del texto, por ejemplo, introduce una nota a pie de página que refuerza el contrato referencial de lo escrito: “Parte de lo anotado en mayo en este dietario fue trasladado –sin perder su condición de narración de hechos reales– a la ficción titulada *Porque ella no lo pidió*, relato de *Exploradores del abismo* (Anagrama, Barcelona, 2007)” (36). Tal fórmula es repetida para referir, en otros fragmentos, hechos que se supondrían referenciales. En abril de 2007, por ejemplo, podemos leer otra vez datos puntuales: “Voy al Registro Civil (expediente 4859/06) a firmar unos papeles. Sí, mañana, 10 de abril, me

---

<sup>2</sup> “Fui a Buenos Aires con la idea de desaparecer unos días y acabé hospitalizado en el Vall d’Hebron en Barcelona. No me han quedado muchas ganas ya de volver a intentar esfumarme en un hotel argentino” (36-37).

caso” (119). Oficios burocráticos, información datada o precisiones documentales sirven para reforzar la referencialidad del texto. De igual modo, en la continuación del *Dietario...* incluida en *Una vida absolutamente maravillosa* (Vila-Matas 2011c), tal veracidad está subrayada por el subtítulo y las fechas: “Segundo dietario voluble. Notas de un diario personal (Septiembre de 2008 - marzo de 2011)”. Es así como, al jugar con el sentido referencial del texto, la escritura del yo aparece constantemente como una oscilación entre impulso autobiográfico y artificio. Lo dice Rodrigo Pinto al reseñar el libro: “Vila-Matas [...] muestra cómo la biografía sirve de materia a la ficción y cómo, también, la ficción se infiltra en la biografía y cambia sutilmente la manera en que el escritor percibe el mundo” (Pinto 2008). También Vila-Matas sostiene, en una entrevista, la imbricación entre literatura y vida que está presente en su texto:

Digamos que *Dietario voluble* es una propuesta en la línea generalmente transgénica de mis últimas obras. Y digamos también que el libro es una guía que me permite percibir la arquitectura interna de mi obra. Creo que se muestra ahí, con más claridad que nunca, el modo en que vida, lectura y escritura se entretejen y cristalizan en lo que hago. (Vila-Matas 2013b: 191)

#### SOLIPSISMO E INTERTEXTUALIDAD

Importa pensar esta ambivalencia de la obra en relación con las formas que adquiere la autofiguración a lo largo del texto. Desde el inicio, quien narra se presenta como escritor (“Como en tantas mañanas de mi vida, me encuentro en casa escribiendo”: 11) y la propia escritura aparece pronto como preocupación central, de modo que el protagonista imagina títulos (“Lo que pasa cuando no pasa nada”: 17) y tramas para futuros libros (“Me gustaría escribir una novela en la que alguien viaja a Dublín para investigar el paradero del bastón de Artaud”: 103), o recupera las enseñanzas de otros artistas para aplicarlas al propio oficio: “Recuerdo que el pintor Delacroix solía decir que hay dos cosas

que la experiencia debe aprender: la primera es que hay que corregir mucho; la segunda es que no hay que corregir demasiado” (26). Este pensarse como escritor y más ampliamente como artista y creador, está construido en torno a reflexiones en donde la escritura es protagonista fundamental, ya sea como mecanismo para encontrar la propia voz (“Es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir”: 52) o para poblar de significados a la existencia (“esa forma de vivir que es escribir”: 26). Estamos ante una obra *autoconsciente, reflexiva, autogeneradora*,<sup>3</sup> un artefacto preocupado por su propio proceso de creación y su devenir textual. En ciertos pasajes, incluso, la escritura afecta los destinos vitales ajenos, determinándolos de manera substancial:

[...] escribí la historia de mis relaciones misteriosas con el faro y la publiqué en un libro que reunía artículos. Y un día de Sant Jordi de hará unos años se me acercó un joven de Tarragona y me contó que, habiendo viajado a Cascais con mi libro, había conocido a una joven portuguesa y habían ido a dormir aquella misma noche a una pensión frente al faro. Ella se enamoró de él al verle y escucharle de noche, junto a las cortinas del cuarto [...], leyendo el fragmento dedicado a aquel paisaje [...] Cuando pienso en todo aquello, me digo que al escribir adquirimos más responsabilidades de las que creemos. Podemos llegar a ser responsables incluso de matrimonios, aunque espero que no de sus desgracias o de sus divorcios. Durante años, esa pareja de Cascais vino a verme y saludarme todos los días de Sant Jordi. Desde hace cuatro años han dejado de hacerlo. (98-99)

Si lo escrito puede propiciar el encuentro efímero con otros, también puede llevar a cierto solipsismo desde el cual es imposible comprender a los semejantes. Hay momentos en donde la escritura, de hecho, aparece como una atmósfera que rodea toda la realidad del personaje, aislándolo de algún modo. “¿Escribir es intentar saber qué?” (94) le gritan en la calle, incidental y misteriosamente. Por ello no resulta extraño que en la primera frase del libro quien habla parece no tener otro mundo sino el de la letra: “Aquí estoy en mi

---

<sup>3</sup> La teorización sobre la metaficción es amplia. Los términos que recupero aquí provienen de los planteamientos de Robert Alter (1975), Michelle Boyd (1983) y Steven Kellman (1980), respectivamente.

cuarto habitual, donde me parece haber estado siempre” (11). Esta imagen del sujeto incomunicado y solitario se refuerza a través de constantes escenas de escritura de carácter autorreferencial, cuya reiteración habla, a su vez, del texto como espacio para invocar otros escenarios y otras voces:

La canción que escucho sin cesar desde hace rato, Batiscafo Katiuskas, es de los Antônia Font, un grupo musical mallorquín que oigo a través del ordenador portátil mientras escribo esto. (94)

Escribo ahora sobre ese faro en un hotel [...] Me hubiera gustado que al menos este gigantesco hotel, fantasmagórico y destartado en invierno, fuera el mismo de la costa atlántica portuguesa en el que rodó Wim Wenders *El estado de las cosas*. (98)

Ya sean referencias musicales, cinematográficas o literarias, la obra recurre de manera obsesiva a las citas, como si la única compañía posible, a la hora de escribir sobre el yo, fuese la suma de otras discursividades. A la soledad se le combate con palabras, ideas e imágenes ajenas. El orbe vilamatiano es así un espacio poblado por voces otras, que invocan a su vez realidades alternas. Incluso el futuro –la intención utópica del yo– se muestra configurado mediante citas:

Me gustaría marcharme a Nueva York [...] Pero estoy casi seguro de que, por comodidad, la ciudad elegida será París, donde sobre el papel lo tengo más fácil todo. Sí, me iré a vivir a París a pensar –como Pessoa cuando estaba en Sintra y quería estar en Lisboa, aunque cuando estaba en Lisboa quería estar en Sintra– que tendría que estar viviendo en Nueva York. (148)

Pero no sólo las imágenes del porvenir se proyectan mediante referentes ajenos. En el pasado inmediato y en el presente de la enunciación muchas veces el personaje se autofigura en el acto de leer textos que poseen rasgos comunes a los que tiene el cuaderno que él mismo está escribiendo: los diarios de Jules Renard (61), Kafka (67) y José Carlos Llop (94), el *Diario de lecturas* de Alberto Manguel (34), la autobiografía de Raúl Escari (63) o la biografía de Louis de Rougemont (95) comparten la intención por dejar registro de una vida, construir memoria en relación con un sujeto. También se refiere otro tipo de



textos ambiguos como el *Diario de un mal año* de J. M. Coetzee (194), la novela de carácter autobiográfico *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke (41) o la carta ficticia de Hugo von Hofmannsthal (263). En todos estos casos, la ambivalencia entre lo ficticio y lo referencial, así como la lucha entre géneros, resulta un modo metaficcional para seguir mostrando la capacidad autorreflexiva del propio *Dietario... Sobre Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso dice: “un libro inclasificable, escrito mucho antes de que hubiera tantos libros híbridos o inclasificables como ahora. En él, Monterroso zigzaguea de un género a otro, y pasa del ensayo al relato, y de éste a la digresión o el divertimento [...] Los diferentes fragmentos están unidos por citas literarias [...]” (22). La autorreferencialidad está otra vez presente e incluso se vuelve explícita en otros momentos del texto. Al glosar el libro *En defensa de la intolerancia* de Slavoj Žižek, el narrador hace una reflexión sobre el placer intelectual que produce estar ante obras que Žižek caracteriza como *modernistas*, y que serían comprensibles y disfrutables solamente para quienes tienen altas competencias lectoras:

‘En el modernismo’, escribe Žižek en un ensayo de hace años sobre Joyce, ‘la teoría sobre la obra se incluye en la obra: la obra es una especie de ataque preventivo a las posibles teorías sobre la misma.’ A causa de esto, Žižek deduce que es absurdo reprochar a Joyce que no escribiera para un lector ingenuo, sino para alguien que tuviera la posibilidad de reflexionar, es decir, para alguien que pudiera leer con énfasis teórico. (125)

Como todo buen diario, el libro de Vila-Matas incluye de este modo su auto-poética, pero también introduce otro rasgo estereotípico de la escritura diarística: la imagen de una autofiguración negativa a combatir. En este caso tal *negatividad* tiene que ver con la dificultad para entrar en contacto con los otros de carne y hueso, de modo que el libro muestra su carácter antisocial permanente. Al salir a caminar, el narrador suele ocultarse o disfrazarse para no ser reconocido:

[...] caminar de nuevo por la ciudad natal, donde, cuando crees reconocer a alguien por la calle, tienes un momento de pánico. (55)

[...] no me he ocultado por eso. Sencillamente, es que hoy no estoy para nadie. Cuando llego a casa, noto que hoy no estoy especialmente sociable. Ni falta que hace, por otra parte, pues no encuentro a nadie en casa. Todo es triste. Pienso en aquello que escribiera Blanchot: 'Cuando estoy solo, no estoy'. No estoy ni para este dietario. No sé si me encuentro bien. (35)

También durante sus viajes, prefiere evitar ser visto, preservar el aislamiento. Por ello, en múltiples ocasiones lo vemos en la habitación de su hotel, o haciendo, la mayoría de las veces, paseos solitarios. Su ideal parece ser siempre la desaparición:

[...] durante más de setenta horas nadie de la organización se había puesto en contacto conmigo y había acabado atrincherándome en mi cuarto de hotel temiendo que me iría de aquella ciudad sin haber visto a nadie de los que me habían invitado. «A punto estuvo de ser un viaje fantasmal», dije. Y nada tan cierto. De hecho, en Lyon me convertí en un espectro a la espera de que alguien se acordara de mí. Me transformé en un fantasma que para matar el tiempo –que se deslizaba absurdo– comenzó a escribir un relato titulado *La espera*. Llegué a encontrarle tan notable encanto a mi condición de olvidado que sufrí una decepción cuando por fin fui descubierto en el hotel por alguien de la organización y vi arruinada mi feliz situación de invitado ignorado. (153)

El aislamiento se hermana con la actitud defensiva. Al tener un problema con su computadora, recurre a un técnico que le despierta sentimientos de odio, los cuales se multiplican cuando debe salir a la calle mientras la descompostura es resuelta (92-94). Emociones similares aparecen cuando describe la modernización sufrida por Barcelona (145-147) o los cambios en la seguridad de los aeropuertos (68-69). Al abordar un avión, le brota la misantropía y el odio a los infantes:

Me rodean como si vieran en mí a un hombre paciente, al padre perfecto. No saben los pobres lo mucho que los odio. 'Cualquier persona inteligente o decente odia a la mitad de sus contemporáneos', escribió Cioran. Y seguramente se quedó corto en cuanto al porcentaje. (81)

De hecho, retraimiento y enfermedad son un leitmotiv conjunto que recorre al libro. En Buenos Aires se la pasa sin salir de su hotel, observando

desde su habitación el cementerio de La Recoleta (“Una vista obsesiva, enfermiza, mortal. ¡Vaya viaje!”: 37); ya con síntomas negativos, regresa a Barcelona e ingresa al hospital (36-37). También se presenta afectado por otro tipo de padecimientos, derivados de la ficción: “He despertado cautivo del *síndrome Oblómov*, esa pulsión que toma su nombre de las costumbres apáticas del personaje de una novela que Iván Goncharov escribió en 1958” (78). Al ir a una clínica, se manifiesta infectado por un microbio inexistente, pero a partir del cual la misantropía vuelve a surgir:

Volvía a esa duodécima planta a la que acudo cada tarde para una inyección intravenosa dentro de un tratamiento que intenta liquidar una bacteria hasta hoy única y desconocida –la olopdrysdizina– que me ha sido imposible liquidar por vía oral [...] A simple vista, por la forma de sus sillones, la planta entera parece una peluquería de señoras, un salón de belleza. Los enfermos no son muchos, una minoría selecta. Aunque es bien sabido que en una minoría selecta hay una mayoría de imbéciles. (51)

Ya sea a través de enfermedades imaginarias o reales, la paradoja no se hace esperar. La incomunicación y clausura es vivida por quien escribe a partir de referentes disímiles. El narrador se autofigura como un ser incapaz de establecer comunicación con su realidad inmediata, pero está, en cambio, todo el tiempo inscrito en un diálogo continuo con libros, escritores, películas. Lo que no es posible hacer en el mundo cotidiano (entrar en contacto), parece lograrlo la escritura, pero sobre todo la lectura, que surge como actividad no sólo complementaria, sino fundacional. Sin ella, la posibilidad de escribir resulta imposible –como si se tratase de una causa primera de la cual se deriva el resto de las cosas: “*Leyendo escribiendo*, de Julien Gracq, es sin duda uno de mis libros favoritos. La escritura se origina en la lectura, se escribe porque otros antes que nosotros han escrito y se lee porque otros antes que nosotros han leído” (259).

Antes que escritor, el narrador se muestra como lector y así, el acto de la lectura se vuelve una de las figuras más significativas del libro. De hecho,

dentro de las formas de autofiguración que recorren el texto, es quizá la más importante: el protagonista no es sino un lector compulsivo, radical, que cifra su vida siempre a través de citas. Es gracias a ellas que su intercambio con otros se vuelve funcional. Al narrar un malentendido en el cual Claudio Magris, en el bar de un hotel, se lleva por confusión su abrigo, el narrador afirma:

Como es un gran germanista, le hablo del involuntario intercambio de sombreros que se da al inicio de *El Golem* de Gustav Meyrink. Y entonces cae en la cuenta de lo que ha pasado. En guiño kafkiano, al ver que mi denuncia en recepción ha quedado interrumpida, me dice que se alegra de comprobar que ya no quiero llevarle ante la Ley. (30)

Además de las innumerables escena de lectura, a lo largo del texto aparecen, de manera constante y por momentos descomunal, citas y alusiones a múltiples obras. La intertextualidad pareciera ser el único horizonte que permite darle sentido al mundo, el origen de la felicidad posible: “No sé por qué me gusta leer a ciertos autores cuando comentan los libros de los otros. Acostumbro a hacerlo orientado en casa en dirección al sol, cuyos rayos me obligan a hacer un esfuerzo añadido para leer, aunque es un esfuerzo –no me gusta que leer me resulte siempre tan fácil– que acabo agradeciendo” (105). La lectura permite el cambio de ánimo, es un espacio de hallazgos y remedios, apunta a la voluntad de transformación, al fin de la melancolía, en suma, hacia una nueva existencia: “Breve arrebató de alegría y de fiesta leve, gracias tan sólo a unos pocos destellos de sol y lectura. Como si hubiera iniciado una segunda vida” (105). Lo cierto es que esa existencia pareciera posible sólo en el texto.

#### APROPIACIÓN Y PRÉSTAMOS

Más allá de todas las citas que incorpora, el narrador realiza reseñas o comentarios de películas (como *La vida de los otros* de Florian Henckel von Donnersmarck o *Pulse* de Kiyoshi Kurosawa) y de libros (*Los hermosos años del*

*castigo* de Fleur Jaeggy, *The Dark Room* y *Trabajo de campo* de Rachel Seiffert, *Nixon. La arrogancia del poder* de Anthony Summers, *Los tiempos hipermodernos* de Gilles Lipovetsky, *Atrás hacia la felicidad* de Aaron Rosenblum, *La ciudad en invierno* de Elvira Navarro, *Voces en el laberinto* de Céline Curiol, *Prenez soin de vous* de Sophie Calle, entre otros). De igual modo, escribe perfiles de cantantes, escritores o artistas: Serge Gainsbourg (56-57), Pau Riba (87-89), Cortázar-Bioy Casares (130-133), Pepín Bello (133-137). Al mostrarse como cinéfilo exquisito y como lector puntilloso, lo que se vuelve muy perceptible es la dimensión ensayística del *Dietario*... En realidad, sus reflexiones van más allá de temáticas artísticas; también ensaya (aunque de manera marginal) sobre política, urbanismo y otras cuestiones de la contemporaneidad, pero lo esencial es el estatuto de intérprete. Y sobre todo, el mecanismo de la interconexión instantánea, el efecto de estar ante un sujeto que es capaz de establecer los vínculos entre la experiencia cotidiana y lo que otros han reflexionado o escrito sobre la misma.

Al estudiar las obras de Vila-Matas, el crítico Roberto Ferro afirma que cada uno de sus libros podría catalogarse “como un compendio de lecturas”, pero hace una aclaración: “En Vila-Matas, sin embargo, ese compendio es menos una recopilación que un dispositivo de funcionamiento, una compleja red de instrucciones, modos de figuración y criterios de escribir sobre ese tema tan inasible como es la propia vida” (Ferro 2004: 3). Hay en esta construcción literaria a través de citas, todo un programa de escritura que tiene que ver con diversas estrategias del préstamo textual y que pone en crisis los principios de originalidad y propiedad de las obras consideradas como literatura. Vale la pena detenerse en cómo opera dicho programa estético en el *Dietario*...

Existen muchas formas de diálogo intertextual entre el libro y otras obras u autores. En principio están la cita literal, la alusión, la glosa y la paráfrasis como mecanismos centrales para inscribir textos ajenos en el propio.

Más allá de éstos, me interesa detenerme en uno en particular al que Vila-Matas recurre: la adaptación de frases de otros a nuevos contextos. Si algo practica una y otra vez el narrador es la transposición de palabras o ideas ajenas mediante su reescritura, haciéndolo, a veces, de modo inmediato. Una breve entrada de 2007 consiste en una cita que parece no tener mucho sentido en su relación con el resto del libro, y, en principio, el lector supone que su inclusión tiene que ver con un componente estético derivado de lindar con el absurdo:

- “Cuando empecé a pasar las tardes en el cuarto de baño, no tenía previsto instalarme en él...” (Jean Philippe Toussaint, *El cuarto de baño*)

No obstante, dos entradas más adelante (en la misma página), el narrador reescribe la cita, planteando ya modificaciones, de modo que utiliza las mismas palabras, pero ya apropiadas a sus propias vivencias:

- Cuando, a la vuelta de Colombia, empecé a pasar el día entero en mi gabinete de estudio, no tenía previsto instalarme en él [...] (119)

En su ensayo “Intertextualidad y metaliteratura”, Vila-Matas se refiere a esta estrategia de adaptación en los siguientes términos: “Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito” (Vila-Matas 2013c: 123). Este inusual método de paráfrasis (basado en la cita alterada) que Vila-Matas concibe como método personal de escritura, opera a veces como ejercicio lúdico con el texto citado. Al recordar el título de un libro de poemas de Fabio Morábito (*De lunes todo el año*), afirma: “un título bellísimo, por mucho que siempre me invite a pensar en la palabra luto, pues aún no logro olvidarme de que durante mucho tiempo pensé que el libro se titulaba *De luto todo el año*” (122). La variación se presenta en forma de alusión (explícita o implícita) a otros textos. Es el caso del famoso inicio de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (“Vine

a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre”), el cual utiliza para otorgarle resonancias literarias a sus viajes (“Vine a Lyon porque me dijeron que aquí me esperaba un trabajo”: 142) o también para generar complicidad irónica con el lector:

Vine a la vetusta Lyon –ahora lo comprendo- a escribir la primera frase de la biografía de Robert Mitchum. (144-145)

Creo que en el fondo vine hasta aquí exclusivamente para poder inscribir en mi dietario la descripción de este pueblo de la costa atlántica francesa y, sobre todo, para anotar una frase que exigía, si quería que fuera verdadera, que me desplazara hasta esta playa. ¿La frase? Es sencilla y auténtica: ‘Vine a La Baule para poder escribir que estoy en La Baule’. (167)

De este modo, el libro, además de “compendio de lecturas” o “collage de citas” (Ferro 2004: 3, 4), puede ser percibido como incógnita a descifrar, en la medida en que la libertad creativa de Vila-Matas apuesta a que el lector debe el origen de los textos cifrados en su propia escritura, muchos de los cuales no están aludidos de manera explícita, sino de forma intencionalmente oculta. “A fin de cuentas, poner una cita –como bien sabía Sterne y yo sabía ya entonces– es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices”, dice Vila-Matas en “Intertextualidad y metaliteratura” (Vila-Matas 2013c: 127). Su obra lo que produce son lectores partícipes, implicados, en suma, coautores. En el mismo ensayo, Vila-Matas refiere las acusaciones de plagio que pesaron sobre Laurence Sterne y lo defiende afirmando que “cuando ‘tomaba prestado’ de sus favoritos (Cervantes, Rabelais, Montaigne y Burton) confiaba justificadamente en que el lector culto reconocería las fuentes: es decir, en ningún momento trataba de ocultar la procedencia de semejantes pasajes, sino más bien al contrario: procuraba dar las pistas” (Vila-Matas 2013c: 124).

Algo similar ocurre en el *Dietario...* que oculta muchas citas, pero hace guiños y deja huellas. En términos pragmáticos, lo que ocurre es que la referencialidad se desplaza del mundo real al mundo textual; conforme avanza la obra, el lector no busca ya comprobar (como quería Lejeune) los datos de la

vida de Vila-Matas o las referencias que hace a la realidad, sino ir en busca del origen y la veracidad de las citas que refiere. Así, ante una escritura que cifra misterios, la investigación se vuelve la actividad lectora fundamental. Una muestra se halla en las siguientes oraciones que activan el juego (la complicidad) entre autor y lector: “Existe un punto a partir del cual ya no es posible regresar, y ése es el punto al hay que llegar. Alguien acaba de susurrarme esta frase al oído. Luego, despierto. Y es como si acabara de regresar de algún lugar, de alguna frase” (80). No hay pistas del origen de la frase, pero sí de que es una cita. El aforismo incorporado es de Kafka (aunque nunca se nos confirme) y está ligeramente modificado respecto a otras versiones, como puede apreciarse cuando uno lo compara con la reciente traducción que hizo Claudia Cabrera: “A partir de un cierto punto, ya no hay regreso posible. Éste es el punto a alcanzar” (Kafka 2005: 23). De hecho, casi ninguna cita es referida de manera estrictamente literal y aunque en la escritura ensayística (a la que está cercano el libro) opera la cita de memoria, en el caso de Vila-Matas la afectación del texto original no es resultado de la imprecisión del recuerdo, sino de una intencionalidad específica. ¿Cuál es su significado?

Recuperando el concepto de *estética citacionista* propuesto por Marjorie Perloff, Cristina Rivera Garza afirma que estas prácticas textuales, basadas en la apropiación de las palabras de otros, utilizan el “reciclaje, la copia, la recontextualización y el dialogismo inter o transtextual” para dismantelar “nociones verticales de autor y autoridad” (Rivera Garza 2013: 80, 84). En su planteamiento, Rivera Garza se refiere a múltiples casos, desde obras construidas a partir de citas multilingües (*Cantos* de Ezra Pound, *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin), hasta los conceptualistas estadounidenses actuales, pasando por la poesía concreta brasileña de los cincuenta, las poéticas del Oulipo de los sesenta, y diversos escritores españoles y latinoamericanos



que de un modo u otro están usando formas de apropiación y desapropiación textuales (Agustín Fernández Mallo, Pablo Katchadjian, Hugo García Manríquez...). En todos ellos lo que hay, según Rivera Garza, son perspectivas que privilegian “la composición sobre la expresión” (Rivera Garza 2013: 87) y piensan el papel del escritor, ya no como el de “creador único”, sino como el de “recreador que, a través de distintos métodos que pueden ir desde las restricciones oulipianas hasta las reescrituras efrásticas, cura las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir” (Rivera Garza 2013: 93). En ese sentido, la finalidad de este tipo de estéticas consiste en atacar la idea de originalidad y dar muerte al “yo lírico, con su carga de individualismo e interioridad” (Rivera Garza 2013: 87).<sup>4</sup>

En un fragmento del *Dietario...*, el narrador recupera algunas ideas de Fernando Savater para reformular la noción de originalidad en relación con la repetición de lo dicho previamente por otros, y como un modo de no asfixiar la escritura literaria:

[...] las personas que no comprenden el encanto de las citas suelen ser las mismas que no entienden lo justo, equitativo y necesario de la originalidad. Porque donde se puede y se debe ser verdaderamente original es al citar. Por eso algunos de los escritores más auténticamente originales del siglo pasado, como Walter Benjamin o Norman O. Brown, se propusieron [...] libros que no estuvieran compuestos más que de citas, es decir, que fuesen realmente *originales*... Plenamente de acuerdo con Savater cuando dice que los maniáticos anticipas están abocados a los destinos menos deseables para un escritor: el casticismo y la ocurrencia [...] Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que le vienen a uno a la pluma cuando se

---

<sup>4</sup> Esto se conecta de manera muy clara con lo postulado por Roland Barthes en su clásico ensayo sobre “La muerte del autor” (1968), en el cual critica el papel del autor como generador de sentido del texto, poniendo de ese modo en jaque el mito de la originalidad: “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa *precisamente* la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas” (Barthes 1994a: 69).

empeña en esa vulgaridad suprema de ‘no deberle nada a nadie’. Y es que, en el fondo, quien no cita no hace más que *repetir* pero sin saberlo ni elegirlo. (227)

Otro modo de hablar de este tipo de estéticas de la apropiación es pensándolas como obras parasitarias, como ejercicios de antropofagia creativa o intelectual o como escrituras secundarias o subordinadas. El propio Vila-Matas, en otro de sus libros (*El mal de Montano*) reflexiona sobre Borges y, siguiendo algunas ideas de Alan Pauls, afirma que “Pierre Menard, autor del Quijote” es la máxima expresión de la ética de la subordinación y del parasitismo literario que Borges practicó:

Nada tan confortante como esa idea de Pauls de que una importante dimensión de la obra de Borges se juega en esa relación en la que el escritor llega siempre después, en segundo término, en plano subalterno [...], llega siempre más tarde ese escritor y lo hace para leer o comentar o traducir o introducir una obra o un escritor que aparecen como primeros, como originales. Ya decía Gide que tranquiliza mucho saber que original siempre es el otro. (Vila-Matas 2002: 124-125)

No obstante, este tipo de nociones suelen poseer una carga negativa o incluso peyorativa, en la medida en que siguen pensando estas prácticas de escritura desde concepciones tradicionales o románticas en torno a la obra y al autor. Se califica de “parásita”, “secundaria” o “antropófaga” a una estética porque rompe con la fetichización del autor (en tanto genio individual) y con la idealización de la obra (como monumento terminado, trascendente e inmutable). No es el caso de Vila-Matas, quien utiliza tales calificativos como un modo de reivindicar la desobediencia y la transgresión de ciertas prohibiciones. ¿A qué me refiero con esto último? No sólo al hecho de combatir la idea de originalidad, sino al supuesto mismo de que las palabras y las ideas sean un asunto de posesión y de propiedad. Pongo un ejemplo apuntado por Javier Pérez Andujar en una reseña: la cubierta del *Dietario...* reproduce con variaciones lo que dice la cubierta de *Leyendo escribiendo*, la obra de Julien Gracq, tan admirada por Vila-Matas. En el primer caso aparece esto: “Al tratarse de un diario literario que se origina en la lectura, es una obra escrita

desde el centro mismo de la escritura...”; en la obra de Gracq podemos leer lo siguiente: “*Leyendo escribiendo* es una obra escrita desde el corazón mismo de la escritura. La escritura se origina en la lectura...” (citado en Pérez Andujar 2009). ¿Se trata de un plagio? En algunos textos Vila-Mata parece afirmarlo: “La única reacción posible no es el desafío ni la destrucción sino, solamente, el robo: fragmentar el antiguo texto de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus rasgos según fórmulas irreconciliables, del mismo modo en que se maquilla una mercadería robada” (Vila-Matas 2013c: 128-129). La apropiación es justificada aquí como un modo de atacar la “ideología burguesa”, fuera de la cual “no existe ningún espacio lingüístico” (Vila-Matas 2013c: 128). Pero también como un modelo a partir del cual todo se conecta para construir “una cultura apocalíptica de la cita literaria” (2013a: 241).

#### EL YO HIPERTEXTUAL: VANGUARDISMO CONSERVADOR

En esta suerte de terrorismo textual, Vila-Matas concluye haciendo referencia a unas supuestas palabras de Montaigne, que el lector ya no sabe si fueron escritas por el padre del ensayo o están siendo inventadas: “Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin” (2013c: 129). Lo cierto es que uno termina estando siempre en guardia, en buena medida porque otra de las estrategias intertextuales que utiliza con frecuencia Vila-Matas es la atribución apócrifa, la pseudocita o la falsificación:

No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. (2013c: 124)

En realidad no hay propiamente plagio en la escritura de Vila-Matas. Se trata de algo más complejo: una estrategia escritural para hacer evidentes (y al

mismo tiempo burlar) los principios de autoridad y propiedad que sostienen al sistema literario. Rivera Garza plantea el problema en estos términos:

Lejos de volver propio lo ajeno, regresándolo así al circuito del capital y de la autoría a través de las estrategias de apropiación tan características del primer enfrentamiento de la escritura con las máquinas digitales del siglo XXI, esta postura crítica se deja regir por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura que, develando el trabajo colectivo de los muchos [...], atienden a lógicas de cuidado mutuo y prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado. Lejos, pues, del paternalista *dar voz* de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad. Y por comunidad aquí me refiero no sólo al entramado físico que constituyen el autor y el lector y el texto, sino también [...] a esa experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros que son constitutivos del texto. (Rivera Garza 2013: 22-23)

Haría falta pensar hasta qué punto Vila-Matas consigue ejercer una escritura de la desapropiación como la que plantea Rivera Garza, pero lo cierto es que el escritor español está consciente del juego en el que se encuentra inmerso y las consecuencias que tiene el tipo de estética citacionista que está practicando. Por ello hace que su narrador reflexione sobre el asunto. Luego de comentar una frase de Piglia, el diarista pone el acento en la relación existente entre apropiación y criminalidad: “La literatura como una forma de pensar nuestra relación con lo ilegal” y enseguida se afilia a lo borgeano: “Pierre Menard, que reescribió el Quijote y, al parecer, es pariente mío” (111). Como se ve, la transgresión resulta un divertimento, pero también un modo de actualizar la pregunta por la propiedad de los textos: ¿a quién pertenecen las paráfrasis casi textuales, los pastiches y los “préstamos” con los que juega Vila-Matas? En una entrada del *Dietario...* el narrador relata un suceso que pone en duda la posesión de sus propias obras y establece el contexto en el que la escritura contemporánea se produce, es decir, los cambios que experimenta la literatura frente a la tecnología y sus facilidades para la copia y la reproducción

de palabras. Cuando se percata de que alguien escaneó y subió a Internet una novela suya, el protagonista apela al autoescarnio:

Pasada la inicial sorpresa y las consiguientes dudas sobre si debía indignarme ante un hecho como aquél, reaccioné tomándolo todo por el lado más pragmático. Recordé que cuando escribí aquel libro, aún no tenía ordenador y, por tanto, nunca había tenido ese libro guardado en mi disco duro. Me pareció de pronto muy útil tener colgada allí esa novela, porque a veces copio fragmentos de mis propios libros para ilustrar alguna respuesta en alguna entrevista hecha por e-mail [...] creo que de algún modo, con esa espontánea reacción y casi de forma inconsciente, tomé una posición personal ante el dilema que afecta al libro por venir. Y es que puede ocurrir que las grandes cuestiones mundiales se resuelvan [...] discretamente [...], meditando sin tensiones sobre el asunto, desdramatizándolo mientras [...] distraídamente nos disponemos a plagiar en la Red un fragmento nuestro, es decir, a asestarle secretamente en privado el golpe de gracia a nuestra propia autoría. (53-54)

La perspectiva de plagiarse a uno mismo, además de privilegiar la difusión de los textos por sobre su mercantilización, supone concebir lo literario como discurso socialmente construido, cuyos sentidos se multiplican en la medida en que más que la intención del autor (o su existencia) lo que predomina es la capacidad del lector para establecer las conexiones faltantes y descifrar los juegos intertextuales e irónicos latentes en el texto. Esta poética de la apropiación, este escribir a través de citas reformadas o falsas, implica una apuesta por las palabras ajenas y un ejercicio de confianza en las capacidades del lector, en suma, una apología de la interconexión, pero también detenta el ideal de fundir la propia escritura con la de los autores homenajeados. Con ello, Vila-Matas logra construir un procedimiento que quebranta la noción de la cita como principio de autoridad, y así se observa el sentido del humor presente en todo el proyecto:

[...] en los orígenes de todo lo que escribo está el método que podríamos llamar de Laurence Sterne que, cuando hablaba de *cerrar la puerta de mi estudio*, quería decir *alejarme de aquellos autores a los que en mi biblioteca suelo plagiar*. Hay un famoso fragmento de Sterne donde se lee una tremenda embestida contra los autores poco originales y plagiarios y se habla de un propósito de enmienda por parte del propio Sterne, que dice que no va a copiar más. Lo genial de ese fragmento con propósito de enmienda es que a su vez está plagiado de *Anatomía*

*de la Melancolía*, de Richard Burton, concretamente del prefacio titulado *Democritus Junior to the Reader*. (Vila Matas 2013c: 123)

Si Sterne critica el plagio desde el plagio mismo (en un prefacio de carácter eminentemente irónico), Vila-Matas hace lo propio al establecer una variante del nombre del autor de la *Anatomía...*, Robert Burton, y sustituirlo por el de un actor hollywoodense: Richard Burton. Hay algo de actitud iconoclasta en todo esto. Alan Pauls lo expresa de este modo: “[...] la primera persona es menos un yo que una pura conectividad, el principio de una suerte de delirio comunitario, y hasta qué punto lo que nace de ese big bang no es tanto un mundo como un hiper mundo, matriz de dos, tres, mil mundos posibles en los que ya nadie podrá decir “yo”, “mío”, “mi”, sin caer en la comedia o hacer el ridículo” (Pauls 2006).

“Conectividad” dice Pauls, para referirse al interminable salto de una referencia a otra (de un texto al siguiente) lo que genera el efecto de un devenir sin fin. Lo que Vila-Matas construye es una suerte de yo hipertextual, una subjetividad que se difumina en medio de la saturación de referencias a las que está expuesta y que representa, de manera paradigmática, el tipo de experiencias a las que nos enfrentamos en el mundo virtual. Un fragmento de la obra retrata, de modo muy significativo y no sin ironía, lo anterior:

Desde mi individualismo extremo, que trataré de atenuar mañana sin falta, observo ahora aterrado en la pantalla los movimientos de un joven triste que emprende un viaje a un lugar desconocido. Otro vuelve a casa. Se oye un *blues* lejano. Un tercer *hikikomori* llega a una ciudad sin nombre. Un soltero escribe cartas desde ningún sitio, desde el espacio blanco abierto en su mente. Un quinto joven emprende un viaje en busca de aquel primer solitario, que ya hace tiempo que se perdió. Un sexto *hikikomori* va vagando por el espacio infinito de la pantalla. Y me digo que haré muy bien mañana pisando la calle, viendo las nubes y los árboles y tocando todas las cosas que hay por ahí, aunque sepa que están aquí mismo, en la ventana obsesiva y fantasmal de mi pantalla siempre, siempre iluminada. (120)

Cada vez que estamos frente a una pantalla, accedemos a páginas que nos llevan a otras páginas a través de links que se multiplican, fragmentando

nuestra experiencia de lectura. Si los textos ganan contextos y densidad al inscribirse en universos relacionales, pierden coherencia, unidad y cierre en el pragmatismo de quien accede interminablemente a la realidad exponencial de vínculos por visitar. De tal modo, el autor se desvanece en medio de un ensamblaje hipertextual, mientras el lector debe participar interactivamente en un entorno de carácter además de expansivo, virtual.<sup>5</sup>

Esta virtualidad, en la que opera la obra de Vila-Matas, tiene efectos significativos. Aunque el ideal es disolver la subjetividad en el anonimato e ir contra la producción en masa de literatura basada en la jerarquía del “autor”, el dispositivo vila-mateano posee la capacidad para multiplicar al infinito nuevos textos y de algún modo, esto le permite conectarse con la lógica de la repetición propia del mercado. Por otra parte, remarcar de modo tan tajante ese “individualismo extremo” que le impide un contacto más tangible con el mundo, reduce la radicalidad de su formulación (la idea de desaparecer al autor) y, paradójicamente, tiende a restituir su figura, glorificándola. Esto está ficcionalizado en el libro que Vila-Matas publicó después del *Dietario...* Como ha señalado Pierre Herrera, *Dublinesca* tematiza “el renacimiento del autor” y “la muerte del lector” (Herrera 2012: 416), a través de un protagonista que deja de ser editor para dar el salto a la escritura, todo con la finalidad de combatir lo que considera el gran problema de occidente: la muerte del autor anunciada desde la teoría por Barthes. En ese sentido, *Dublinesca* (Vila-Matas 2010a) sería “un simbólico funeral por la era de la imprenta, el fin de la Galaxia Gutenberg, por toda la teoría literaria del siglo XX, así como por los escritores

---

<sup>5</sup> Cuando Barthes afirma que quien habla en un texto no es el autor, sino el lenguaje, traslada el sentido del texto hacia el lector: “De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal” (Barthes 1994a: 71).

que priorizan al lector en sus obras” (Herrera 2012: 404). En otras palabras, Vila-Matas no termina por dismantlar la idea de autor que critica Barthes, sino que a partir de procedimientos que parecen desvanecerlo, termina por reinstaurarlo.

Quizá esto explica la consagración del propio Vila-Matas: su obra expresa, como pocas, el modo en que las vanguardias se institucionalizan, el proceso a partir del cual lo marginal y heterodoxo se convierte en *mainstream*. Esto es claro cuando vemos el prestigio que ha adquirido y la enorme cantidad de libros que el escritor español ha publicado, sobre todo en los años más recientes,<sup>6</sup> pero también en su búsqueda de un estilo que lo singularice, que lo vuelva único, como lo afirma el narrador del *Dietario*...:

[...] mientras los libros sigan teniendo rugosos o lisos lomos, habrá vida en la playa y seguiremos buscando cínicamente, lejos de nuestros privados delitos contra la autoría, ese estilo que llega al fondo de las cosas, ese estilo que contiene las desdichadas formas de la individualidad, de la libertad, de la independencia, acaso también de la maestría. (55)

Lo que observamos aquí es una paradoja o una tensión dentro de la obra de Vila-Matas: las estrategias de apropiación, surgidas de las renovaciones vanguardistas, pueden operar también como refuncionalización de aquello que buscaban dismantlar. Se trata de una suerte de vanguardismo conservador. Aunque se busca de muchos modos reivindicar una escritura basada en formas dialógicas que rompan con la idea de “propiedad” y “originalidad” que sustentan al campo literario, la intertextualidad vilamatiana no deja de lado el

---

<sup>6</sup> La consagración de Vila-Matas puede constatarse con la edición que en 2011 Random House Mondadori decidió hacer de varios libros que compilan los géneros que más ha practicado (*En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos* y *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*). De igual modo, se nota en la cada vez mayor publicación de libros de crítica sobre su obra, el primero de los cuales apareció en 2007 (*Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, editado por Margarita Heredia) o con la realización de congresos dedicados a su estudio, como el que se llevó a cabo en la Universidad de Neuchâtel en diciembre de 2002 (“Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas”). Otro dato relevante está constituido por los recurrentes premios que ha recibido desde el 2001, sobre todo a partir de la aparición de *Bartleby y compañía*, verdadero parteaguas en la construcción de su prestigio.



aislamiento como terreno a partir del cual se representa al mundo. Es como si la obra se gestara desde una óptica cerrada en sí misma, en donde la textualidad constituye toda la realidad posible, de modo que la escritura puede seguirse reproduciendo a partir de los hallazgos estéticos alcanzados, pero no necesariamente logra establecer un diálogo fuera de su circuito o de su red de referencias.

En este sentido, en su obra hay apropiación, pero no desapropiación. En la medida en que sigue apelando al universo letrado como centro, no anula el principio de distinción respecto a las jerarquías culturales y los modos de conocer la realidad. Por el contrario, refuerza el estatuto de autoridad que tiene al autor como centro. Así, su diálogo con los bienes culturales del pasado no consigue abatir el lugar de prestigio del autor como detentador de una *estética de lo sublime* en beneficio de una *estética relacional*.<sup>7</sup> La multiplicidad de las voces incorporadas al *Dietario...* no es el objeto central de configuración del discurso, sino el autor como dispositivo que concentra la tradición y la pone a su servicio para, nuevamente, construir capital simbólico. Por ello se puede decir que en la obra vilamatiana no hay una desarticulación de la forma en que los discursos dominantes se generan y se reproducen. El regreso a la lógica de circulación del capital se erige, además, sobre una práctica individual y no a partir de “comunalidades de escritura” como quisiera Rivera-Garza (es decir, como procesos sociales de escritura muy concretos que atiendan la lógica del cuidado mutuo), ni generaría imaginarios comunitarios; en cambio, propondría la virtualidad y la desaparición “de la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 1994a: 65), como dispositivos fundamentales para producir textos sin parar –con toda la lógica de acumulación que trae esto consigo.<sup>8</sup> El hecho de

---

<sup>7</sup> Los términos son de Rancière (2011).

<sup>8</sup> Ahondando en la despersonalización de la escritura y su relación con la escritura perpetua, dice Barthes: “sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al

que sus últimos libros se perciban como la repetición de una fórmula (Sánchez Prado 2011) habla del modo en que las lógicas del mercado editorial han incidido en Vila-Matas y muestra que su propuesta estética ha perdido impulso renovador.

Así, quienes han hablado de la obra de Vila-Matas como una metáfora del mundo contemporáneo, en el cual predomina la experiencia del hipertexto (la experiencia de ir de un texto a otro a través de una serie de links infinitos), de algún modo han percibido la distopía que también está encerrada en su obra. Y es que Vila-Matas usa la apropiación como mecanismo a partir del cual se pueden generar siempre nuevas textualidades en diálogo con otras previas, sin necesidad de salir de ellas. En ese sentido, su obra pareciera una máquina de producción textual en donde sujeto y experiencia pierden realidad frente a la omnipotencia del lenguaje, lo cual está acompañado de una restauración de la figura autoral en tanto genio individual y gestor (heterodoxo, sí) de originalidad y propiedad.<sup>9</sup> La crítica Luz Horne, al analizar las transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea, postula que la discontinuidad que producen ciertas estrategias vanguardistas enfatiza “la artificialidad de la representación” y vuelve imposible “cualquier tipo de mimesis” (Horne 2011: 21), generando un arte “autorreferencial, antinarrativo y altamente estetizado” (Horne 2011: 15). Me parece que eso es justo lo que le ocurre a la obra de Vila-Matas: su propuesta de apropiación intertextual (y de representación hipertextual) muestra signos de agotamiento y expresa los

---

libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente” (Barthes 1994a: 70).

<sup>9</sup> No quiero decir que para conseguir llevar a buen término una estética de la cita que transgrede del todo la noción tradicional de autoría deba llegarse al extremo suprimir la firma y producir textos fuera de la circulación del mercado editorial. El hecho es que no existen en la actualidad las condiciones socioculturales para conseguir la radicalidad de los objetivos del citacionismo. Por ello, lo que importa es la finalidad con la cual se opera la apropiación textual: si lo que se busca es la imaginación de un mundo común basado en la vincularidad (y no un mundo aislado basado en la individualización) estaríamos ante estéticas de apropiación críticas (y no ante estéticas de apropiación mercantilizantes).

dilemas de escribir desde la vanguardia en la actualidad. Para comprender mejor esto, es necesario analizar el modo en que la otredad está representada en la obra vilamatiana.

#### FICCION DE CONTACTO

Existe una serie de escenas a lo largo del *Dietario...* que remiten constantemente a la cuestión del otro, de modo que en el narrador pareciera haber empatía y búsqueda de vínculos. De igual modo, Vila-Matas en sus entrevistas suele hablar sobre el asunto, haciendo ver su capacidad para ponerse en otro lugar, siempre dispuesto a situarse en perspectivas que no son las del egocentrismo común:

El extraño siempre es el que viaja. Cuando uno viaja tiende a pensar que son raros los del lugar en el que estás y es al revés, el raro eres tú [...] Es una equivocación que tenemos siempre al entrar a un lugar y juzgarlo como extraño. (Bertaza 2014)

En realidad la posibilidad de contacto con el mundo en el *Dietario...* pareciera conseguirse a través de las citas. No obstante, los intertextos lo que producen es un intercambio virtual desconectado de lo material. Se trata de una *ficción de contacto*, un intercambio aparente. A decir verdad, las interacciones en el interior de la obra remiten siempre a una evasión de los cuerpos a través de las palabras. Y es que en la conciencia del yo virtual que produce Vila-Matas, resulta imposible salir de la textualidad. En otras palabras, el libro nos diría que se puede escribir a través de otros (estética de la apropiación), pero no se puede hablar con ellos, de manera concreta. El personaje se encuentra alejado de los cuerpos reales, en conflicto con la materialidad, pues el texto es todo lo que hay. Más allá de la red hipertextual no hay nada que posea un valor. Cada vez que el narrador sale del universo de los libros y se enfrenta a los otros reales, aparece de inmediato la negatividad

del mundo, su horror insoportable. De ahí que se privilegie, una y otra vez, la primacía de la literatura sobre la realidad del mundo. Para el narrador del *Dietario...* la vida es menos relevante que el artificio, y la ficción siempre supera a la vivencia cotidiana. Así, la única experiencia positiva surge cuando nos alejamos del mundo.

Hay en el *Dietario...* una confrontación de fondo entre el mundo del texto y el mundo del cuerpo. Los afectos del narrador están condicionados entre esos polos: siente pasión por las palabras, o las múltiples experiencias encerradas en ellas, pero no ocurre lo mismo hacia los cuerpos. Podría decirse que la afectividad hacia otros cuerpos está rota, carece de intensidad y no opera desde el principio del encuentro y la creatividad derivada del mismo. En ese sentido, el *Dietario...* reproduce una afección pasiva y disciplinada, propia de las narrativas hegemónicas.<sup>10</sup> Esto es lo que lleva al narrador a establecer una distancia respecto el mundo social concreto, a la arena pública en general y al presente; pero no frente al universo de la letra. Se trata de una representación de los excesos a los que ciertas teorías textualistas han llegado. El aislamiento del narrador se vincula con el fascinante vacío al que pueden llevar los metalenguajes, y en ese sentido, Vila-Matas pareciera no poder escapar a cierto logocentrismo, en la medida en que su fe por el universo letrado, produce un circuito de intercambios obstruido.

Esta fetichización del texto y la palabra, acompañada de un olvido del cuerpo y una negación de los afectos materiales, implica una noción de otredad excluyente. Para entenderlo, hay que intentar responder a ciertas preguntas cruciales: ¿qué *otros* son los que el *Dietario...* reivindica?, ¿con quiénes dialoga

---

<sup>10</sup> Al hablar sobre la dimensión política de los afectos, Gilles Deleuze afirma que la pregunta ética fundamental es si un sujeto puede llegar a afecciones activas y cómo (Deleuze 1975: 210). Según su perspectiva: “la potencia de actuar es la única forma real, positiva y afirmativa de un poder de ser afectado. Mientras nuestro poder de ser afectado se halle colmado por afecciones pasivas, está reducido a su mínimo, y manifiesta solamente nuestra finitud o nuestra limitación” (Deleuze 1975: 216).

el narrador?, ¿cuál *diferencia* es la que pone de relieve? El narrador entra en diálogo con escritores y artistas, gente de letras; se mueve predominantemente en el interior de la alta cultura; el mundo letrado es el espacio donde se siente cómodo. El diálogo, según la obra, sólo es posible dentro de un círculo cerrado constituido por el mundo intelectual, artístico y escritural. Los letrados son los otros que importan; cualquier extrañeza distinta es rechazada o estigmatizada. Esta textualidad clausurada y repelente tiene que ver con un impulso aristocrático, y con una concepción misantrópica de la literatura como coto privilegiado. Así, la escritura y la lectura parecen tener como función crear una defensa contra el mundo, construir barreras para no estar con los otros. En todo caso, esta ficción de contacto, simula un intercambio en donde los préstamos y los diálogos son posibles, aunque sólo a través de la página, porque el cuerpo lo que muestra es rechazo.

La autofiguración pública del propio Vila-Matas en conferencias, fotografías y entrevistas coincide con esta cosmovisión. Es bien conocida su tendencia a practicar, desde joven, una suerte de dandismo en su modo de vestir y posar ante la cámara. Adscrito a la tradición gestual de Oscar Wilde, Vila-Matas hace suya la voluntad disruptiva y extravagante del dandi como “generador de poses” (Sutherland 2011: 17). Ya en su primera novela (*En un lugar solitario*) se hallaba presente su interés en la apariencia como mecanismo de autofiguración: “Elige tu mejor aspecto...” son las palabras con que inicia la obra (Vila-Matas 2011b: 61). De igual modo, la caracterización extravagante que hace de los shandys en *Historia abreviada de la literatura portátil* (Vila-Matas 1985) resulta acorde con su entusiasmo por la fabricación de la exterioridad del cuerpo.

En el *Dietario...* hay un momento en que el narrador se autofigura usando el disfraz y practicando la simulación como método para conseguir establecer distancia social: “Ahora voy andando por la Travessera habiendo

tomado toda clase de precauciones. Cuello alto del abrigo, grandes gafas de sol, sombrero. Juego a inventarme que me he vuelto susceptible y que no deseo que me pare nadie por la calle. Y todo porque acabo de leer a Julien Gracq” (100). Este pensar la vida como “permanente construcción escénica” (Sutherland 2011: 17), basada en una “elegancia otra” (De Villena 2012: 7), también trae consigo, como queda patente, un paradójico posicionamiento social. Según Luis Antonio de Villena, “a la mayoría de los dandis genuinos, el público habitual no les interesa. Buscan el aplauso de una minoría y el desdén de la mayoría garrula, que ellos tomarán por una forma diferente del aplauso” (de Villena 2012: 10). Tradicionalmente, la indumentaria dandi “cumplía una doble función: por un lado, distinguía a su portador del resto de caballeros de su círculo social y, por otro, lo aproximaba a sus miembros en virtud de la fascinación que suscitaba en ellos” (García y Primo 2012: 21). Al reflexionar en un artículo sobre la concepción de modernidad en Baudelaire, el propio Vila-Matas lo asocia con el dandismo y habla de su vestimenta afectada:

Lo importante para Baudelaire era *distinguirse*, divertirse solo como un héroe y hacer aparecer una subjetividad capaz de hacer desaparecer precisamente la subjetividad, de modo que lo que convierte a Baudelaire en alguien que se distingue de sus semejantes es paradójicamente su desaparición detrás de su distinción. (Vila-Matas 1999)

Tal voluntad de distinción implica un modo de separarse de la masa homogénea a la que condena un elemento eminentemente material y concreto: el trabajo. Esto es algo que percibe Sergio Pitol al escribir sobre Vila-Matas con motivo del Premio Rómulo Gallegos que obtuvo el escritor español en 2001:

[...] a este dandy, con gestos de Buster Keaton, le es imposible posar ante sus lectores o sus amigos como un intelectual pomposo, engreído, imperial, sino como un mero hombre de letras que jamás emite una respuesta absoluta, contundente ni totalitaria. Su elegancia, su cortesía, su sentido común se lo impedirían. Su individualidad es radical, como rigurosa y perfecta su excentricidad; su sabio vaivén entre el juego y la disciplina hace a este espécimen humano no parecerse a nadie y alguien a quien nadie puede calcar, porque una imitación resultaría vulgar y destemplada. (Pitol 2001: 102)

Como se ve, el ejercicio de distanciamiento solipsista que está presente en el *Dietario*... no es ajeno a la diferenciación estilizada que muestra la herencia del dandismo en tanto práctica socio-cultural contraria a la masificación: “el dandi es sobre todo el rebelde de lo singular, el que aspira a la difícil quimera de que cada uno sea cada uno, contra el enemigo mortal, la masa, de lo gregario” (de Villena 2012: 15).

Más allá de la vestimenta, Vila-Matas ha remarcado, una y otra vez, su timidez extrema y su dificultad para entrar en contacto con otros. En un ensayo titulado “Sobre la angustia de hablar en público” relata una escena en donde por primera vez tuvo que hacerlo “obligado por la cantidad de estupideces que estaba oyendo” durante un coloquio sobre Orson Wells (Vila-Matas 2004: 47). Aquí, el horror de las palabras ajenas es lo que lo lleva a salir de su encierro personal. Otra anécdota que Vila-Matas narró durante su encuentro con jóvenes durante la Feria Internacional del Libro de Guadalajara me parece crucial, pues se trata de una *ficción de origen*<sup>11</sup> en donde ya aparece la misantropía con la cual se autofigura Vila-Matas de manera constante. Al hablar de cómo inició su contacto con los libros remite a la necesidad que tenía, desde niño, de no convivir con los otros:

Logré escapar leyendo. Tomaba un libro y me iba a la sombra de un pino. Tomaba el libro no para leerlo sino para estar solo. La idea era aislarme. Si estaba solo, con la excusa de que leía, no me molestaban. Claro, un día mis hermanas se dieron cuenta que a veces tenía el libro de cabeza, y comprendieron que era un impostor. El asunto es que entré en contacto con la literatura para aislarme de mi familia. Y luego he continuado en la escritura para aislarme de la familia mundial. Escribir me permite aislarme, pero hay una paradoja en esto: me aislo del mundo para hablar del mundo. En esta contradicción me he movido siempre. (Hernández 2015)

---

<sup>11</sup> La novela familiar (Freud 1992), el recuerdo de la infancia (Braunstein 2008) y la ficción de origen (Piglia 1979) son nociones similares que permiten hablar del modo en que un sujeto constituye su memoria y se figura en relación con ese pasado simbólicamente fundacional.

Las fotografías incluidas en el *Dietario...* confirman, de manera icónica, la autofiguración que vengo describiendo. En la que encabeza su ficha de autor, en la solapa del libro, Vila-Matas es retratado de perfil con gabardina negra y lentes oscuros, cual actor de cine negro hollywoodense. La portada de la obra también incluye una fotografía suya, pero esta vez de espaldas, vestido igualmente de negro y con una mano introducida entre el pantalón y la camisa, dejando ver buena parte de la palma. Si el gesto remite a algo es a una pose poco natural, a una dramatización en donde lo artificioso se vuelve central. En cualquier caso, nunca se muestra mirando al lector; por el contrario le da la espalda y esconde sus ojos tras las indescifrables gafas.



Fotografía de Daniel Mordzinski



Fotografía de Olivier Roller

De este modo, Vila-Matas construye su autoimagen, bajo la sombra del dandismo: se trata de una reivindicación individual frente a la masificación circundante, considerada como carente de todo valor cultural. En sus fotografías, ante la posibilidad de interacción, lo que ofrece la imagen de Vila-Matas es distancia, artificio y simulación, exactamente igual que el personaje



que narra su *Dietario*... En cierto sentido, el exceso de citas que la obra incorpora a su cuerpo textual funcionan del mismo modo: se habla a partir de otros, pero también se les utiliza para construir un proceso de enmascaramiento, “como si ocultar resultara esencial para recomponer nuestra maltrecha singularidad”, dice el narrador (266). De ahí que un tema que recorre al libro sea la imposibilidad de mostrarse, “la necesidad del secreto” (267), otra vez el ideal de desaparecer.<sup>12</sup> Esto, sin embargo, tenía sentido cuando Vila-Matas ocupaba un lugar marginal dentro del campo literario hispánico; frente a su éxito, tal ideal más que difícil de sostener resulta artificioso. En la exacerbada política de la pose que practica actualmente Vila-Matas puede apreciarse una clara voluntad de actuación dirigida a un público, en el sentido de a un espectador. Este performance, basado en el culto a la imagen, obnubila el gesto político del dandismo clásico y habla de cómo se celebra más el propio cuerpo que el de los otros. La timidez de Vila-Matas ha quedado subsumida a su propio éxito. En la *sociedad del espectáculo* (Debord 2012), la política de la pose se instituye y subordina toda radicalidad icónica a la lógica de promoción de la industria cultural.

Tzvetan Todorov escribió, hablando del solipsismo, que “cuanto más repugnante es el mundo, más fascinante es uno mismo” (Todorov 2009: 39). Además, asocia el solipsismo al nihilismo en la medida en que ambos se fundan sobre la noción de que “el yo y el mundo están radicalmente separados, es decir, que no existe un mundo común. Sólo puedo afirmar que la vida y el universo son del todo insoportables si previamente me he excluido de ellos. Y de forma recíproca, decido dedicarme en exclusiva a describir mis propias experiencias sólo si considero que el resto del mundo no tiene valor, y además, no me incumbe” (Todorov 2009: 39-40). Cuando la literatura se vuelve una muralla

---

<sup>12</sup> Cristina Rivera Garza afirma que la opacidad del yo puede constituirse como “el testimonio de un desconocimiento” (Rivera Garza 2013: 64), pero en un sentido contrario al que aquí practica Vila-Matas.

para protegernos del resto del mundo, lo que se deriva además de una moral individualista, es una forma de *cuidado de sí*, que no asume la contraparte del *cuidado de los otros* en general –lo que implicaría prácticas colectivas de interacción y no huida de lo social. La idea de comunidad en Vila-Matas es muy cercana a la que describe Roberto Esposito cuando critica cómo la sociedad moderna ha construido su identidad a partir de la noción de volvernos inmunes a los otros, de concebirlos como amenaza (Esposito 2009). Así, el terrorismo textual que practica Vila-Matas no termina por construir una comunidad incluyente que propicie subjetividades abiertas.<sup>13</sup> Pero sí hay una noción de lo común, remitida a los intercambios inmateriales que propicia la literatura ya sea con amigos escritores, editores, artistas o con algunas personas cotidianas cuya referencia identitaria es la cultura letrada. Así, Vila-Matas apela a la experiencia estética del lector cómplice, al público que celebre su *postura*, pero no a generar lazos más allá de lo imaginario.

#### UN CANON ALTERNATIVO

Más allá de las contradicciones internas en la obra de Vila-Matas, es importante hacer una revisión de otros mecanismos asociados a su autotransfiguración que pueden revelar, de un modo más complejo, la importancia de estudiar una obra como la suya, en el sentido de cómo es reveladora de las formas en que se construye cierto tipo de subjetividad contemporánea. Como hemos visto, la habilidad de Vila-Matas para rastrear referencias precisas en el

---

<sup>13</sup> A diferencia de Martin Heidegger (quien planteaba que ser libre, en medio de un mundo masificado, consistía en apropiarse de uno mismo), Emmanuel Lévinas afirmó que la libertad tenía que ver con salirse de uno mismo, dado que el hombre no es un sujeto cerrado y autosuficiente, sino un ser responsable del otro. La subjetividad implica, para Lévinas, asumir la apertura a la alteridad lidiando con la relación asimétrica que se vuelve evidente cuando el yo se encuentra expuesto al rostro del otro (Lévinas, 1999). Todo lo contrario a la espalda de Vila-Matas en la portada del *Dietario*...

archivo, sobre todo literario y europeo, es un rasgo definitorio de su obra. Él mismo, respondiendo a sus detractores, lo sostiene:

[...] algunos de mis paisanos [...] ven sólo ‘citas literarias’ donde siempre hubo una visión del texto narrativo como un tejido intertextual abierto continuamente a referencias múltiples; ven sólo ‘citas’ donde siempre hubo la necesidad de ver cualquier texto como eje de una experiencia literaria, cultural o artística mucho más amplia que el mismo texto; ven sólo ‘citas’ donde siempre hubo en realidad la necesidad de relacionarlo todo. (Vila-Matas 2013d: 209)

El tejido intertextual al que Vila-Matas se refiere es significativo pues le ha permitido construir y transmitir un canon de lecturas, cosa que no muchos escritores consiguen. Christopher Domínguez ha notado ya este fenómeno: “El sitio privilegiado que Enrique Vila-Matas ocupa en la narrativa mundial se debe, en no poca medida, a su presencia como el postulante de un canon” (Domínguez 2008: 78). Lo interesante de pensar en esa selección de autores y textos es que nos ayuda a comprender el tipo de lector que Vila-Matas proyecta ser. En el *Dietario...* nos propone una genealogía de autores que él caracteriza como marginales y de los cuales abreva su obra. Al referirse a Beckett, el narrador afirma: “Hay una correspondencia artística de Sebald con este autor y, por supuesto, también con Robert Walser y Franz Kafka, tan próximos a lo marginal, a la pequeñez y a la desaparición” (122). Además de ciertos escritores con prestigio que ha revitalizado en varios de sus libros (Proust, Melville, Pessoa, Perec, Gombrowicz...), sus afinidades electivas surgen del rastreo de autores de algún modo extraños o poco conocidos. Es el caso de Alejandro Sawa, un “escritor hoy nada leído” (29), cuya vida le resulta un ejemplo de la dificultad para acceder al reconocimiento.

Fue este Sawa una especie de rey de tragedia, que murió ciego y con alucinaciones en esa austera casa de Conde Duque. En su bohemia feliz de París había sido amigo de Verlaine y amante de una aristócrata. Pero cuando dejó atrás las luces francesas y regresó al Madrid infame de su época, su vida fue una vida de gorrión atrapado. Y es que en Madrid ser bohemio no ha sido casi nunca una fiesta. (29)

Pierre Michon, Ricardo Menéndez Salmón e Ignacio Martínez de Pisón serían otros integrantes de la constelación de escritores que reivindica el narrador del *Dietario*... A ellos los asocia con “la alta literatura que cultivan todavía algunos héroes o severos chiflados” (230). Además de configurar un canon alternativo, este tipo de autores le permiten sostener alegatos en contra del mercado editorial (“me siento cercano a quienes, como John Updike, están convencidos de que la obra escrita habla por sí misma y se encuentran incómodos cuando se ven empujados a la fastidiosa promoción del producto, a ejercer de anuncios andantes y parlantes de sus libros”: 53). En esto se nota cierta nostalgia del autor, ya presente en otras de sus obras, respecto a aquella época en que la literatura aún no se convertía en industria cultural. Frente a ese hecho, el narrador lee las ideas de Enzensberger en torno al “perdedor radical” (91) y postula como resistencia posible la preservación de cierto anonimato, u otras actitudes (como el culto de la vida íntima) que le impidan a un autor ser cooptado por la maquinaria de la producción de libros en masa. De ahí que casi al inicio del *Dietario*... celebre lo escrito por el peruano Enrique Prochazka, a quien más adelante califica como “hombre borrado” (150) y quien de algún modo personifica el ideal de la desaparición que todo el libro postula:

[...] uno tiene éxito porque se agita como loco, o logra que los demás se agiten como locos por uno, o bien los demás lo obligan a uno a agitarse como loco. Según esta noción a mis textos les sucede lo que les sucede porque yo no me agito. De hecho escribir estas líneas ya me parece acercarme demasiado a la visibilidad y al agitarse [...] Me borré en paz, hace años. (24)

Es bien sabido que uno de los temas que han fascinado a Vila-Matas es la relación entre obra y silencio, entre escritura y desaparición; a este vínculo lo ha denominado “la literatura del No” (Vila-Matas 2000: 12). Uno de sus libros (*Bartleby y compañía*) está dedicado a reflexionar sobre los escritores que dejaron de escribir o nunca lo hicieron, los que de distintos modos sufrieron el malestar del ágrafo, es decir, la parálisis creativa, y dejaron la palestra o renunciaron al prestigio. Esta “poética de la negatividad” (González 2014: 69-

71) vuelve a aparecer en el *Dietario*... cuando el autor hace el retrato de Pepín Bello, un escritor tan al margen de la literatura que decidió no dejar obra: “A José ‘Pepín’ Bello (Huesca, 1904) siempre le gustó estar en la sombra. De hecho, dice que *figurar* es lo que menos le gusta del mundo [...] Parece que le esté viendo ahora mismo al discreto Pepín Bello, decano de los artistas sin obras, ágrafo recalcitrante, consumado *bartleby* que *prefirió no escribir*” (135-136).

Si algo le llama la atención a Vila-Matas es la excentricidad de aquellos personajes fracasados, olvidados o borrados, que han quedado al margen o de algún modo han desaparecido, los “solitarios radicales” (76) que se hallan fuera de la “normalidad”, en buena medida porque ofrecen la posibilidad de una vida con valores alternativos a los del éxito y la fama. Esta perspectiva aunque remite sobre todo a artistas, también se proyecta hacia otros personajes de la vida cotidiana cuya condición es hallarse al margen del mundo social. Sobre un indigente de París afirma: “Me atrae irremediabilmente su personalidad. No hay persona que salude más en París que este *clochard*, que hoy me ha hecho recordar a otros dos mendigos, también de estirpe intelectual...” (32) Del mismo modo recupera la figura de dos aviadores franceses que intentaron cruzar el Atlántico, pero no lo lograron: “La gloria que ellos buscaban la consiguió el norteamericano. Y sobre Nungesser y François Coli cayó el olvido” (123).

En cualquier caso, el interés por el tema del fracaso suele estar vinculado en su narrativa con una valoración positiva de la vida extravagante y heterodoxa, que no se rinde al sentido común, al cliché de las formas de existencia más aceptadas, o a valores convencionales como la popularidad y el reconocimiento. No es extraño que este tipo de personajes y temas se hayan vuelto más marcados conforme el propio Vila-Matas comenzó a adquirir prestigio y pasó de ser un escritor de culto a un autor consagrado y muy leído.

Pareciera, de hecho, un mecanismo de compensación. En una conferencia dictada en la Biblioteca Nacional de Madrid, Vila-Matas piensa la reputación que ha alcanzado desde esta perspectiva, es decir, como conflicto latente e irresoluble:

Creo que en mi vida han chocado al menos dos tensiones siempre: afán de alcanzar cierto reconocimiento público de mis trabajos literarios, ser ‘alguien’ en la vida, conviviendo todo esto con una contradictoria pulsión radical hacia la discreción; la necesidad de estar y la de no estar al mismo tiempo, y también la necesidad de escribir, pero a la vez la de dejar de hacerlo, y hasta la de olvidarme de mi obra. Todo esto ha guiado mis pasos obsesivamente en los últimos tiempos: esa contradicción entre querer seguir escribiendo y desear dejarlo. Ser el activo Picasso y producir todo el tiempo, y hasta quitarme de en medio –suicidarme o desaparecer, vamos– como Rigaut y Jacques Vaché, también como Cravan, todos ellos artistas sin obra. Hablar mucho, como mi padre, y a la vez conocer las sabias pausas del silencio, como mi madre. Dos posibilidades de las que ya habló Kafka: hacerse infinitamente pequeño o serlo. (2013d: 210)

Como se ve, el deseo de ser otro que aparece a lo largo de la trama del *Dietario...*, el ideal que posee el protagonista de cambiar y alcanzar otra vida, está construido sobre la oposición entre vida íntima y vida pública, entre invisibilidad (ausencia de nombre) y visibilidad (prestigio). Por ello, resulta lógico que la representación de los “escritores mayores” sea negativa, como en general lo es la autofiguración del narrador a lo largo del libro:

[...] me impresionaban porque parecían vencidos, derrotados; se les notaba apáticos y parecía que no se interesarán por nada. No hace mucho, supe que de joven Paul Auster había tenido con los escritores mayores impresiones parecidas y que ahora que ha envejecido se ha dado cuenta de lo que les pasaba a aquellos viejos: sentían que nadie iba a ser capaz de cambiarlos, que no vendría ningún jovencito a descubrirles nada. (51)

En oposición a esto, los artistas jóvenes son representados a través del signo de lo auténtico y están marcados por el sello del vanguardismo, la experimentación y la novedad rupturista: “me interesan los escritores de estilo o pretensiones vanguardistas que tratan de hacer tabla rasa de la gran rigidez de la tradición acumulada e ir en busca de percepciones nuevas, del gesto casi

infantil que devuelva al arte la facilidad de realización que tuvo en sus orígenes” (197).

Al respecto hay que recordar lo que decía Alan Pauls sobre el tipo de desciframiento que puede observarse en los diarios. Su hipótesis es que en lugar de registrar el autoconocimiento, la escritura de un cuaderno personal consiste en el recuento de la anhelada autotransformación. Los diarios no registran lo que somos, mas sí lo que queremos ser. Los deseos (no la realidad), es decir, el cambio –y la conciencia sobre su necesidad. Por eso, dice Pauls, el diarista está “menos preocupado por contar, confesar o recordar que por seguir un rastro, la huella que la mutación va dejando mientras se produce” (Pauls 1996: 10). Este rastro está presente en el *Dietario...* a través del tópico de la resurrección. La búsqueda de una mutación personal constituye una lucha por vivir de modo auténtico, fuera de la lógica enferma del mundo, como lo hacía durante su juventud:

Hay un antes y un después de mi catarsis de semanas atrás. ‘Cuando algo concluye, uno debe pensar que empieza algo nuevo’, recuerdo que me dije entonces. Y así ha sido. Al principio sabía lo que había perdido, pero no lo que podía comenzar. Avancé a tientas y lo que llegó fue la irrupción de cierto sentido de la calma aplicado a la vida. Llevaba demasiado tiempo con la impresión de que la organización del mundo me estaba arrojando cada día más a un futuro de creciente velocidad que me arrebatava el presente y me obligaba siempre a vivir en el futuro, en la vida que no existe. Era como si viviera no para vivir, sino para ya estar muerto. Ahora todo tiene otro ritmo, vivo fuera ya de la vida que no existe. A veces me detengo a mirar el curso de las nubes, miro todo con curiosidad flemática de diarista voluble y paseante casual: sé que hago reír, pero ando yo caliente. Y cuando escribo en casa, me acuerdo de los días en que era muy joven y en esa misma mesa de siempre comencé a escribir y para mí hacerlo era apartarme, detenerme, demorarme, retroceder, deshacer, resistirme precisamente a esa carrera mortal, a esa frenética velocidad general en la que después acabé viéndome involucrado. (44-45)

Escapar de la velocidad, volver a la calma, aparece aquí como deseo de volver al pasado. El cambio está asociado al regreso, de algún modo a dejar de ser, acabar con la vida construida. Al respecto, vale la pena recordar otro de los libros de Vila-Matas: *Suicidios ejemplares*, un volumen dedicado a narrar

inmolaciones imaginarias. En él aparece un cuento en el cual un personaje singular (cuyo mayor temor consiste en “llegar a tener éxito en la vida”), se empeña en pasar desapercibido y mantenerse en el anonimato. Abraza el fracaso con fe (“siempre le había gustado”) pues éste le permite ejercer su “rechazo total del sentimiento de protagonismo” (Vila-Matas 1991: 63). Ante la disyuntiva sobre si debe publicar o no lo que escribe, el personaje se pregunta “¿Para qué exhibirme [...] y por qué dar a la imprenta mis textos si en lo que yo escribo sospecho que no hay más que una ceremonia íntima y egoísta, una especie de interminable y falsificado chisme sobre mí mismo, destinado, por tanto, a una utilización estrictamente privada?” (Vila-Matas 1991: 64). Hacia el final el personaje decide ceder los derechos sobre sus obras, pero al mismo tiempo hace una afirmación que resume la poética de Vila-Matas: “La obligación del autor es desaparecer” (Vila-Matas 1991: 75-76). El relato “El arte de desaparecer” concluye con el escritor alejándose de su país en un barco (Vila-Matas 1991: 63-76).<sup>14</sup> El ideal de desvanecerse para ser otro vuelve a surgir en el *Dietario...*, pero ya no solo como estrategia para preservar la marginalidad, sino como un modo de recobrar la vitalidad. De ahí que las metáforas del despertar, el renacer o el abrir los ojos, se repitan y se impongan: “[...] por fin volvía a ser yo mismo. Yo, que estos días estoy volviendo a ser el que era, estoy regresando poco a poco a la vida, como si despertara de un desvanecimiento” (50).

#### VIAJAR: DESTERRITORIALIZAR LA IDENTIDAD

Si desde el reconocimiento de Vila-Matas, la voluntad de cambio aparece en sus libros como añoranza del pasado y del margen, en el *Dietario...* también se

---

<sup>14</sup> También en sus libros de ensayo, la idea de trasmutar la vida propia, escapar de la existencia (o abandonarla) es un tema recurrente. Un ejemplo de ello es un ensayo titulado “Escribir es dejar de ser escritor”, incluido en *El viento ligero en Parma* (Vila-Matas 2004: 131-134).



expresa como utopía realizable a través del viaje. Nótese cómo el narrador espacializa el afán de renovación de su escritura, remarcando el carácter de extranjería propio de quien aún no ha sido normalizado, pero con la conciencia de quien conoce ya las ventajas de serlo:

[...] me dieron ganas de ir a la deriva por las calles de una ciudad para mí desconocida, pero en la que tendría mi único domicilio. Y me pareció saber que ese lugar podía estar en un enclave muy extranjero que me ayudaría a convivir mejor con mi voz estrictamente individual. Allí mi consigna propia podría ser la de seguir los pasos de un autor nuevo que saldría de mi propia piel y que habría pasado por muchas ciudades mestizas y ahora estaría viviendo en una ciudad sin límites ni fronteras, apremiado por la necesidad de llenar el vacío con nuevas palabras y convertirse en un autor distinto al que siempre fue: un autor que sería como un lugar, como una realidad nueva, como una ciudad inventada: un lugar donde uno pudiera sentirse plenamente anómalo, forastero, alejado, aunque con casa propia. (26-27)

En el *Dietario*... la búsqueda de una metamorfosis interior está asociada al desplazamiento. “Se trata de llevar la vida al otro lado” (214), afirma el narrador al relatar la hazaña del funambulista Philippe Petit, quien cruzó sobre un alambre de acero (sostenido entre las torres gemelas del WTC) el cielo de Nueva York, en el viaje a Manhattan que realizó en 1974. La frase, por supuesto, no sólo remite a cambiar de lugar para preservar la vida, sino a magnificarla a través del desplazamiento. De ahí el peso que le da al relato de viajes dentro de la obra. Son múltiples las anotaciones que se hacen en el transcurso de algún recorrido o estancia por ciudades y países sobre todo europeos, aunque no exclusivamente: Buenos Aires (36-40), París (17-21, 32-33, 48-49, 76, 138-141, 219-222), Madrid (29-31, 133-137), Roma (45-46, 192-195), La Baule (101-103, 166-167), Nueva York (151-154), Praga (66-68), Cartagena de Indias (21-23), Sofía (27-28), Pescara (46-47), Mallorca (94-95), Póvoa de Varzim (98-99), Liubliana (124-126), Maribor (126-127), Lyon (141-145), Finlandia (175-178), Mantua (178-184), Segovia (55) y Colombia (119), son los lugares registrados en el diario. De igual modo, también se relatan algunos viajes hechos en el pasado, de manera que Islandia (57), Lisboa (97), Bolonia

(128) y México (184-186) son recorridos gracias a la memoria del narrador. Incluso éste recoge el relato de viajes ajenos, como el de Louis de Rougemont a Australia y Nueva Guinea (95-96), el de P. Petit a Nueva York (214-217), el viaje que narra W. G. Sebald a Verona (252-254), el de una de sus amigas a Cracovia (138) y el de otra a Nueva York (274-275). Importa esta última ciudad, sobre todo para comprender el tipo de tensión que el libro construye entre espacios distópicos y utópicos a la hora de ejercer la narrativa del yo.

En una entrada de julio de 2007, el narrador relata lo que observa y piensa mientras espera poder cruzar una calle de su propia urbe, Barcelona: “¿No podría ser diferente la ciudad? [...] Inmóvil en el semáforo, me quedo imaginando algo así como un paisaje moral nuevo, digamos que experimental. Pero resulta tan diferente Barcelona en ese paisaje que acabo perdiéndome en mi propia nueva geografía” (164-165). El deseo de abandonar la ciudad natal es un leitmotiv reiterado en todo el libro y está asociado con la imagen de decadencia (sobre todo cívica) de la metrópoli. Hay mucho de evasión en todo esto. El viaje resulta aquí un modo de fugarse de la propia realidad. Frente a esto, el “paisaje moral nuevo” al que apela el narrador suele ser Nueva York:

Barcelona [...] era una ciudad que al menos antes miraba a Europa y que tenía vida interesante, sobre todo intelectualmente. Pero la ciudad está espantosa ahora, por muy de moda que esté en el mundo. Está de moda, por otra parte, por esa permisividad que no están dispuestas a conceder otras ciudades europeas más importantes y más serias. Aquí a Barcelona viene todo el mundo a cagarse en la calle, y hasta les aplauden. La ciudad se ha vuelto un parque temático y no pienso tardar mucho en irme de ella para empezar una nueva y mejor vida. Me gustaría marcharme a Nueva York, que es la ciudad que está anotada en primer lugar de mi lista mental. (148)

Si espacialmente Nueva York aparece como lugar utópico y de renovación personal y estética, en general la representación del viaje a lo largo del libro posee una significación positiva. Incluso cuando narra los viajes de otros, el desplazamiento supone la comprobación de anhelos, de modo que viaje y sueño aparecen asociados. Sobre un viaje de su hermana, el narrador

comenta: “Volvió y dijo que China era tal como la había soñado. Es curioso. Sergio Pitol regresó la semana pasada de un viaje a China y lo único que me comentó fue que allí no había parado de soñar” (138). El viaje como espacio onírico sintetiza bien el imaginario de viajar como experiencia que posibilita vivir otras vidas, o al menos que hace sentir la propia vida como algo ajeno:

[...] me acordé de momentos inquietantes de algunos de mis viajes, me acordé de los crepúsculos en los que me he encontrado muy solo caminando por calles extrañas a mi vida, calles ajenas pero que al mismo tiempo potenciaban en mí la sospecha de que tenía un domicilio fijo desde hacía años en esa ciudad extranjera por la que caminaba. Yo tenía allí un domicilio y volvía a casa. (25)

En el *Dietario...* el viaje genera familiaridad con lo ajeno y hace pensar el propio hogar como espacio extraño. En ese sentido está representado como una experiencia de la alteridad interior, sobre todo como una experiencia del desdoblamiento. Tener una vida doble o vivir una contraparte de la existencia personal resulta, una y otra vez, un tópico del libro. Una cita del doctor Johnson es recuperada por el narrador para explicar su relación con los viajes: “me gustaría mucho pasar el resto de mi vida viajando por el extranjero, si en algún otro lugar pudiese pedir prestada otra vida, para pasarla después en casa” (28). La duplicación del viaje está también asociada a la escritura, ambas actividades son puertas de entrada a un mundo otro, a la vida que no nos pertenece. Conforme avanza el *Dietario...* esto se vuelve más evidente. Al inicio, pareciera sólo tratarse de una metáfora (“sentirse extranjero en el mundo creo que es una de las condiciones de la escritura, habitar el mundo de una forma un poco esquinada”: 26), pero esto va cambiando hasta convertirse en una verdadera convicción que el narrador llevará a sus últimas consecuencias, de modo que serán otros los que viajen por el protagonista, o será el viaje imaginario o virtual lo que sustituya al viaje físico. Al ver una película de Stanley Kubrick, el narrador se proyecta en los sucesos que observa en la pantalla, de modo que el viaje pareciera ser el resultado de lo que hace ese otro protagonista, el de la cinta:

Sentí que era yo quien regresaba a casa por esas calles de Nueva York de cartón piedra. A veces miraba hacia el horizonte y me decía ‘Yo vivo por allí’. Y me di cuenta de que mi *secuencia* literaria preferida venía siendo, desde hacía ya unos cuantos años, la de un hombre paseando por una ciudad para él desconocida, pero en la que sin embargo tenía un domicilio. Aunque a la deriva, el hombre caminaba en realidad siempre de vuelta a casa. No sabía exactamente quién era, pero volvía a casa, una casa que sentía suya, pero que del todo no lo era. (25-26)

Este tipo de proyecciones en donde la imagen permite una suerte de desplazamiento imaginario de la identidad (lo ajeno resulta propio) son muy significativas, pues contribuyen a poner en duda ciertas convenciones del relato de viajes tradicional, sobre todo la que asume que la verosimilitud se construye relatando lo vivido a partir de una retórica de la presencia, de un hacer creíble el hecho de haber estado ahí, en un sitio particular y concreto.<sup>15</sup> Si es cierto que el narrador se sitúa caminando en una plaza o escribiendo en un hotel, en realidad poco es lo que describe o narra de aquello que vive en términos físicos y concretos. Las vivencias son mínimas de modo que la referencialidad concreta se pierde. Habla de lo que lee, medita o recuerda, como si el viaje fuese la oportunidad para pensar, asociar y citar, no para testimoniar:

No tener mucho que contar de mi viaje es algo que parece darle la razón al eminente doctor Johnson cuando, a mediados del siglo XVIII, observa lo poco que los viajes por el extranjero enriquecen la conversación de quienes han estado en otros lugares [...] Para el doctor Johnson, en los viajes no somos la misma persona sino otra, acaso más envidiable, pero estamos perdidos para nosotros, así como para nuestros amigos. Nos vamos de nuestro país y también nos vamos de nosotros mismos. (28)

Viajar es perder la identidad, o algo peor: la experiencia, la cual es cada vez más difícil de preservar. Jorge Carrión afirma que, en la medida en que los viajes se han modificado, su representación ha sufrido transformaciones sustanciales. Hoy los viajes se relatan de otro modo, con otros lenguajes. En un

---

<sup>15</sup> Al establecer la “situación básica” del viaje como género, Beatriz Colombi afirma que se trata de “una narración en primera persona, en la que el narrador, que es al mismo tiempo el protagonista de la historia, cuenta una vivencia de desplazamiento espacial pretendidamente factual”, de modo que este tipo de escritura procura otorgar múltiples “detalles [...] pruebas o constancias de la base empírica de aquello que se cuenta” para “convencer al lector sobre la propiedad verificable de lo dicho” (Colombi 2010: 13).

mundo dominado por la multiplicación y la instantaneidad de la imagen, el viaje escrito parece perder peso, o al menos parece carecer ya de lectores (Carrión 2009). El agotamiento de la época de oro de los viajes ha traído consigo que el género reflexione sobre su propia extenuación. Este desfallecer del género pareciera estar expresado en el *Dietario...*, pero para Vila-Matas el texto sigue teniendo una función, aunque sólo se trate de una operación nostálgica que define parafraseando a Pessoa: “escribir es perder países y dibujar nuevos mapas en la ceniza que nos dejaron los ímpetus de la experiencia” (127).

#### UNA POÉTICA DE LA SIMULACIÓN

Si escribir es un modo de lidiar con la experiencia perdida, en ese desafío se da una mudanza profunda en relación con la espacialidad, que se vuelve más dúctil, más incierta, más virtual. Antes que traslado físico, el desplazamiento resulta de muchos modos imaginario. Los textos y las citas, siempre están de por medio: son el eje rector. El contacto con los libros es la experiencia fundamental, no el contacto con la realidad. Claro, este tipo de espacio permite saltar de un lugar a otro, de un texto al siguiente, produciendo desplazamiento: así opera la intertextualidad. Pero también reduce los intercambios *vis-à-vis*.<sup>16</sup> De ahí que cuando el narrador piensa en la traducción (tema tan caro a la crónica de viajes), el cambio de lengua no está asociado con una interacción, sino a la propia escritura personal. Una de las entradas del *Dietario...* refiere

---

<sup>16</sup> Resulta significativo que uno de los pocos enfrentamientos con la otredad que el narrador describe en el *Dietario...* se lleva a cabo a través de fotografías y concluye en incertidumbre: “Ante alguna de las fotos hindúes, he sentido el impulso de desviar la mirada cuando he creído ser mirado por las personas retratadas. Concretamente, en una de ellas –una imagen en la que predomina el amarillo y hay cinco personas de cierta edad–, me he encontrado con el vivo retrato de un hindú sin nombre, un viejo que lleva pintura roja en la frente y, excepto los ojos, el resto del rostro velado. Si no fuera porque es improbable, afirmaré ahora mismo que es el viejo hindú que hace años, en un antiguo claustro cátaro de las afueras de la ciudad de Soria, me traspasó con una sola mirada y luego salió sigilosamente del lugar. Siempre he pensado que en su gesto había algo especial para mí, que no quiso decirme algo, nunca he sabido qué” (211).

esta cita de Justo Navarro: “Ser escritor es convertirse en otro. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo” (139).

La subjetividad: una alteridad restringida. Esa parece ser la fórmula resultante del tipo de traslados realizados por el narrador. Llama la atención el intento constante por desterritorializar la identidad, la cual sí tiene un asidero (Barcelona), pero que el narrador expresa con mucha ambivalencia. Por momentos abraza tal referente: “Aun así, creo que me gusta vivir aquí. Al menos en la Travesía no hemos de amurallarnos” (34). En otros, hace lo posible por desprenderse del mismo, como cuando reflexiona sobre los cuadros con naturalezas muertas de Giorgio Morandi: “Es posible que en mi inconsciente los haya relacionado con la idea de que nada es de ningún sitio concreto y que el estado más lúcido del hombre es no tener nada y sentirse extranjero siempre” (128). En varias entrevistas, el propio Vila-Matas enfatiza su condición de ciudadano del mundo y piensa las ciudades que sitúa en sus textos como escenarios intercambiables, de modo que da lo mismo estar en un lugar o en otro, como si todo fuese un *no-lugar* que propicia el desprendimiento, la desapropiación, la condición de extranjería –en buena medida idealizada.

Yo busco territorios, geografías distintas para los diferentes libros, simplemente porque hay que colocar lugares y nombres de ciudades, tanto inventadas como no [...] Mi literatura está situada en todas partes del mundo. Los hombres todos somos iguales, lo que sí queda es el decorado distinto que hace a la realidad parecida. Busco nuevas geografías y nuevos espacios para situar las acciones, pero en realidad lo que me interesa no es el paisaje o el país, porque para mí todos los países son iguales. Me considero un ciudadano mundial, ni catalán, ni barcelonés. (Villagrán 2001)

Es claro que los lugares ajenos son utilizados y subsumidos a los intereses propios, volviéndose simples paisajes de la cosmovisión personal que nunca se pone en duda frente a la otredad. Lo interesante en todo caso es que la tensión entre desplazamiento e identidad tiende a representar el viaje como metáfora de la disolución de la individualidad, como si el traslado, en toda su

virtualidad, llevara a la desaparición del yo, a su duplicación, o a su disgregación. En un momento dado, al encontrarse dentro de un vagón, describe una escena que remite a la incertidumbre de la percepción subjetiva, pero también al poder de la imaginación que trae consigo el ideal de desaparecer: “Voy a Blanes en el incierto tren de cercanías y me fijo en un hombre que va de luto, y por un momento creo que no he visto bien. Voy con el libro de Sebald, voy leyéndolo hasta que levanto la vista y confirmo que, en efecto, he visto mal. Ni siquiera está el hombre. Puede hablarse de una desaparición fulminante del pasajero, del viajero imaginado” (122).

La noción del viaje imaginario o mental aparece constantemente en el texto, de manera que en ciertos momentos dudamos de la realidad de los desplazamientos narrados, como si el diarista en efecto no saliera de Barcelona, ni se moviera de su habitación:

Inicio entonces un viaje mínimo alrededor de mi cuarto de hotel de París. Me levanto, ando pausadamente hasta la pared del fondo. Paseo por la habitación. En la televisión suena música feliz de Bora-Bora. Vagabundeo mientras busco en mi paseo una épica íntima, la tranquila aventura del viaje mínimo. (81)

Esta sensación de inmovilidad se presenta asociada al dominio y repetición de *no-lugares* como los cuartos de hotel y los aviones, pero sobre todo a espacios despersonalizados, en los cuales ciertos objetos, además de los libros, cobran una importancia absoluta:

Nunca hasta ahora se me ocurrió pensar que ese sencillo y frágil jarro podría ser el símbolo de mis viajes mentales, de cierto nomadismo cerebral. Pero seguramente lo es, porque sin él sería un escritor más sedentario: me da alas el factor Morandi, y a veces hasta me siento al amparo del misterio y la simplicidad de ese jarro. (128)

Los viajes, generalmente asociados al encuentro con la otredad, en Vila-Matas remiten a girar sobre uno mismo. Por ello, llega a asociar el viaje con un elogio del hogar y del encierro: “en el espacio doméstico, en el hogar, es donde el viajero empedernido se juega realmente la vida, la capacidad o la incapacidad

de amar y construir, de tener y dar felicidad, de crecer con valentía o agazaparse en el miedo” (274). En esto se halla la originalidad con la cual Vila-Matas se inserta en la tradición del relato de viajes; pero de igual modo aparece aquí nuevamente el solipsismo.

“Viajero inmóvil que toma el sol y de allí no sale” (95), el narrador refiere las crónicas de viaje que hicieron famoso a Louis de Rougemont publicadas en *Wide World Magazine* y el escándalo posterior cuando se supo que las había escrito sin salir de la Biblioteca del Museo Británico. Al relatarlo celebra cómo “después viajó por el mundo dando conferencias y anunciándose como ‘el mayor embustero del mundo’” (96). Contrario a los preceptos del periodismo y el testimonio, el *Dietario...* concibe al viaje como una impostura que tiene como protagonista a un sujeto desterritorializado al que no le interesa el espacio ajeno sino reivindicar su propia imaginación previamente construida. En una conversación con André Gabastou, Vila-Matas afirma que en *Dietario...* quiso sostener la noción de que el mundo es un escenario en el que todos actuamos papeles que hacen de la vida simple simulación:

[...] es una costumbre mía narrar viajes antes de hacerlos. En bastantes ocasiones, me adelanto a lo que pueda pasar y lo cuento en artículos que publico en *El País*, donde colaboro habitualmente. Miro, por ejemplo, en Google en qué hotel me hospedaré e imagino cosas que pueden sucederme allí. Luego, cuando llego a ese hotel, trato de que me ocurra lo que ya anteriormente he escrito. No creo que sea tan raro lo que hago, es sólo una manera más de imitar al romano Petronio, que en su encierro juvenil escribía historias que él protagonizaba, hasta que un día decidió vivir lo que había escrito. (Vila-Matas, 2013b: 185)

En *Dietario...* la realidad es un derivado de la ficción, la vida una representación y el mundo un lugar donde lo valioso es vivir simulando. No extraña por ello la referencia a su (frustrada) colaboración con Sophie Calle (“He aceptado su propuesta de escribirle una historia que ella luego tratará de vivir”: 20), ni tampoco esa sensación permanente de que toda la vida constituye una realidad de segundo orden frente a otra dimensión escrita o futura (“ya en el momento de vivirlo parecía estar yo viviéndolo exclusivamente para el



recuerdo”: 60). La inversión jerárquica entre vida y ficción produce el efecto del artificio que va impregnando todo el libro y nos lleva a pensar que todo es un embuste. “Busco el recogimiento, porque suele ser más interesante la literatura que la vida. No sé si es paradójico, pero me gusta muchísimo la vida porque, digan lo que digan, se parece a una gran novela” (259). La impostura se multiplica al grado en que las certezas que habíamos ido construyendo en páginas previas se van difuminando, pues son puestas en duda o negadas en muchas situaciones:

Simulé que leía *Los tiempos hipermodernos* de Gilles Lipovetsky, y que tomaba notas, muy especialmente de la parte en la que se habla del *hiperconsumismo* en el que tan inmersos estamos en la actualidad. De tanto simular, acabé leyendo ese libro realmente. (93)

Ya en el aeropuerto, me aburre la espera y acabo dedicado al juego de ser lo que no soy: un odiador. (81)

En Vila-Matas la escritura autobiográfica decanta en una poética de la simulación que lleva al lector a poner bajo sospecha el pacto de lectura que establece con el texto. Es a lo que el propio Vila-Matas llama “automitografía” y que podría definirse como una poética “basada fundamentalmente en cargar de sentido al absurdo y considerar que lo esencial de la realidad se encuentra en los libros” (Vila-Matas 2003b: 7). En su conferencia “La levedad, ida y vuelta”, al hablar sobre cómo ha evolucionado su obra, se refiere a tres etapas:

En la primera, creo haber desplegado una intensa indagación sobre el sinsentido. Y en la segunda (en deliberada coincidencia con la tan metaliteraria segunda parte del *Quijote*) me dediqué a construir una automitografía. En mi tercera y última –supongo– etapa, busco literalmente el difícil brillo de lo auténtico, aproximarme a la verdad a través de la ficción, acercarme a esa verdad que hay en todo camino propio. Dicho de otro modo: tratar de no traicionarme nunca a mí mismo. (Vila-Matas 2013d: 209)

Los títulos de varios otros textos de Vila-Matas (como su novela *Impostura* de 1984, su antología personal *Recuerdos inventados* de 1994 o su “Autobiografía caprichosa” de 2007) son acordes con el fingimiento de su

*Dietario...* cuya característica es ser *voluble*, o como lo afirma el propio Vila-Matas en una entrevista, estar constituido por una resuelta mitomanía: “*Dietario voluble* es una obra literaria en el pleno sentido del término. Todo el dietario es la creación de una personalidad ficticia, parecida en algunos aspectos a mí” (Vila-Matas 2013b: 183). Existe una relación muy significativa entre la forma del texto y la idea de subjetividad que practica Vila-Matas. Difícil leer la obra como una novela tradicional, en la medida en que la trama tiende a la disolución, pero esa es justo la intención de su autor, apelar a una narración poco convencional que narre “lo que pasa cuando no pasa nada” (17). Es como si la identidad disgregada del protagonista redujera la posibilidad de una trama sólida: si el sujeto pierde consistencia y la realidad deja de ser tangible, el *telos* de la historia narrada no puede mantenerse con la carga de intriga y complicidad que espera un lector convencional. El anti-heroísmo del personaje se vincula con esto y plantea así no sólo una identidad fantasmática, sino una imagen de la crisis del sujeto contemporáneo:

¿Quién soy yo? ¿Quién es cada uno de nosotros? La persona que uno era y que se separó de uno mismo al dormirse, se une a nosotros al despertar, pero no puede ser que sea exactamente la misma que la del día anterior. Tal vez por eso, cuando algún alma indiscreta me pregunta si, dada la fiebre de separaciones conyugales que nos invade, no me he planteado separarme algún día de mi pareja, suelo responder: ¿Cómo me voy a separar si cada día me separo un poco más de mí mismo? (161-162)

Es importante entender de donde proviene toda esta poética de la simulación que practica Vila-Matas. En los años sesenta y setenta, diversos escritores latinoamericanos, en aras de ejercer una postura política, reivindicaron la centralidad del referente (como la literatura testimonial, por ejemplo); de modo que pudieran transgredir convenciones estéticas vinculadas a la noción de autonomía literaria. En sentido contrario a ellos, Vila-Matas combatió la estética del realismo español y el vínculo entre literatura y arena pública, para renovar los modos de escribir en un país donde el realismo ejercía

la hegemonía estética (Masoliver 2012: 419-420). Al hacerlo a través de una estrategia metatextual reivindicó un tipo de autonomía literaria que desconectaba al texto de su referente y establecía una distancia respecto al mundo social y al presente. Así lo justifica el propio Vila-Matas en distintas intervenciones públicas:

A mí me hace gracia que estamos en un país, que es España, en el que literariamente la realidad se considera como algo muy interesante [...] Y eso es lo que todos los escritores españoles hasta ahora en su vida se han limitado a hacer [...] copiar una realidad que nadie sabe cuál es. (Ordoñez 2013)

Siempre la misma cuestión: ¿Qué porcentaje de verdad hay en lo que usted cuenta? [...] la pregunta nacional sigue ahí, como un dinosaurio inamovible [...] Últimamente, habiendo publicado un libro sobre París, me limito a citarles a Borin Vian ('todo en mi novela es verdad porque está todo inventado'), o bien a mí mismo ('también un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles'), y muy especialmente a Roland Barthes: 'Toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica'. Yo creo que mis libros deberían ser vistos como lo que realmente siempre han sido: libros escritos por personajes de novela. (Vila-Matas 2003a: 17-18)

En cualquier caso, esa simulación constante referida a su autotfiguración, pone en el centro y promueve un tipo de subjetividad no desligada de la visión solipsista del mundo que busca transmitir. Si, como hemos visto, la obra de Vila-Matas no es utópica, sí consigue articular un retrato nítido y quizá preciso de lo que es la sociedad actual, con su desapego respecto a la realidad circundante, su atomización exponencial y su interacción simulada en redes virtuales, que operan bajo la lógica de la espectacularización del yo y muchas veces desprovistas de afectos reales que impliquen al otro. Acaso nos hallamos ante una imagen de la realidad cercana a la *modernidad líquida* de la que habló Zigmunt Bauman (1999), en la cual la incertidumbre generada por la velocidad de los cambios, la inmediatez de los valores y la instantánea circulación de información, le ha otorgado a los lazos sociales una condición de vertiginosa fragilidad y provisionalidad. Ese parece ser el retrato que hace

Vila-Matas de la realidad actual: una comunidad imposible ante el estado fluido y volátil de nuestras maneras de interactuar.

Por lo demás, llama la atención que exista una correspondencia entre una autfiguración solipsista, la representación subordinada de la alteridad, la exacerbación de la política de la pose, el éxito comercial, la búsqueda de autonomía literaria, la desconexión con la arena pública, la desterritorialización de la identidad, la distancia respecto al presente y una propuesta estética que ha perdido su impulso transgresor. Esos son los rasgos fundantes de la *automitografía* que practica, profusamente y con fascinación, Enrique Vila-Matas.

Si se piensa bien, yo siempre he escrito ocultándome, dando falsas pistas y al mismo tiempo ofreciéndole al lector aspectos insólitos de mis diferentes personalidades, todas verdaderas. Nada me molestaría más que saber quién soy, aunque la tensión de mi escritura procede de ahí, pues viene siempre de la empecinada, casi obsesiva, búsqueda de mi identidad más única, también la más próxima a la ficción, aunque al mismo tiempo, paradójicamente, la más cercana a la verdad. (Vila-Matas 2011b: 14)



## CONCLUSIONES.

### LAS METAMORFOSIS DE LO AUTOBIOGRÁFICO

*¿Bajo qué condiciones un yo puede hablar?*

Judith Butler

*Imaginación pública vs. narración íntima.* ¿Puede la literatura contribuir a la imaginación de proyectos colectivos? Cuando uno se percata del modo en que las escrituras del yo se han apoderado de la escena editorial, la pregunta por la dimensión política de lo literario puede suponerse, en principio, cancelada. Los desplazamientos de lo público hacia lo íntimo, y de los otros hacia el yo, parecen hablar de la suspensión de lo político como motor de la escritura. Si lo que sustituyó a las narrativas que operaban a partir de un fermento político (como el testimonio o la novela del exilio) fueron las escrituras autobiográficas, es necesario ponerles atención para comprender hasta qué punto estas formas textuales (por paradójico que parezca) son capaces de transmitir experiencia colectiva.

\* \* \*

*Apogeo de las escrituras del yo.* Durante la hegemonía del *Boom*, una serie de autores estaba ya explorando este tipo de escritura pero de manera marginal; años después pareciera no sólo haberse multiplicado, sino constituir uno de los nichos más fértiles a los que acuden cada vez más escritores, y no sólo me refiero a los hispanoamericanos. De manera creciente, los narradores trabajan con formas de lo autobiográfico desde el ámbito novelístico. Los textos que le ponen atención al yo se han ido popularizando, creando nuevas formas de lectura y alimentando a géneros canónicos como la novela. Este otro *boom* pone

en el centro de la discusión las formas de la subjetividad contemporánea. Y también las maneras que tienen los sujetos para liberarse (o no) de los mecanismos de control, dominación y disciplinamiento implícitos en toda construcción identitaria.

\* \* \*

*Recentramiento de la “no ficción”.* La producción, importancia y forma de las *escrituras autobiográficas* se han modificado desde los años sesenta hasta la actualidad. Esto se debe a una serie de transformaciones culturales de las que Iberoamérica no ha estado exenta, desde la “reorganización de la dimensión cultural por parte de los mass-media” (Sarlo 1997) hasta la inscripción de la política en la “sociedad del espectáculo” (Debord 2012), pasando por el nacimiento del ciberespacio y la erosión de los lugares legítimos de enunciación tradicionales. En particular, un proceso se ha vuelto significativo en la recepción de lo autobiográfico: los textos considerados de “no ficción” o “referenciales” han adquirido mayor relevancia tanto para la industria editorial, como para la academia y otros espacios de consumo cultural. Así, se han vuelto importantes en la discusión sobre el espacio público contemporáneo, sobre las subjetividades y sobre lo estético, a pesar de haber sido durante largo tiempo menospreciados como géneros discursivos secundarios, ya sea desde las ciencias sociales, la historia o la literatura.

\* \* \*

*Boom del testimonio.* La emergencia de ciertos géneros mal llamados “menores” como instrumento para reflexionar sobre la realidad tiene que ver con lo que Anette Wieviorka denominó “la era del testigo” (Wieviorka 1998). Nos encontramos en una época en la cual dejar testimonio de los distintos regímenes de terror que se vivieron en el siglo XX adquiere gran importancia, ante la necesidad ética de construir una cultura crítica que impida que esa

violencia extrema se repita. A este interés colectivo por la transmisión mnemotécnica del ayer como elemento fundamental para intentar comprender qué sucedió y para evitar que los crímenes del pasado ocurran de nuevo, Andreas Huyssen lo ha denominado “el estallido de la memoria” (Huyssen 2002). El hecho de que la memoria se haya convertido en una preocupación central de la cultura contemporánea occidental ha provocado un movimiento que tiende a darle un sitio público al recuerdo privado. Para comprobarlo basta hacer un recuento de varios procesos que coexisten hoy en día: el estudio de la literatura testimonial en la academia, la discusión en torno a los museos y su capacidad para transmitir o estetizar el recuerdo, los múltiples estudios y programas que tienen como eje y método de análisis la historia oral, así como la sistemática recopilación de testimonios en los ámbitos más diversos, lo que ha provocado un auge del documental como género dirigido a un público masivo, capaz de llenar la programación de varios canales televisivos y de obtener importantes premios cinematográficos. Este giro hacia el pasado ha puesto en el centro de discusión aquellos discursos útiles para la reconstrucción del recuerdo, entre ellos, los textos autobiográficos, capaces de constatar experiencias pretéritas y, en ese sentido, propicios para participar en la construcción de una memoria común.

\* \* \*

*Crisis de la representación.* La obsesión actual por revisar el pasado, en una especie de boom del testimonio, viene acompañada de la crisis en las formas de representación, ese quiebre en los modos de narrar y de concebir el relato, que desde mediados del siglo pasado se ha discutido y hoy en día es más vigente que nunca. Clifford Geertz resume la problemática al afirmar que vivimos una *refiguración del pensamiento social*: “Lo que estamos viendo no es simplemente otro trazado del mapa cultural [...] sino una alteración de los principios mismos del mapeado” (Geertz 1980: 63). El proyecto iluminista suponía la existencia de



una sola respuesta para cualquier problema y una sola forma de representación correcta del mundo, de modo que éste podía ser ordenado de modo racional si se era capaz de describirlo y concebirlo de manera adecuada. No obstante, la conciencia sobre la centralidad del lenguaje en la percepción de la realidad, las transformaciones provocadas por la globalización, el debilitamiento de las instituciones liberales, el surgimiento de nuevas sensibilidades y el interés por sujetos sociales antes ignorados, permitió toda una serie de líneas de pensamiento que, en distintas áreas, abogaron por la ruptura de esa visión totalizadora de la verdad, la cual traía consigo una concepción monológica de la cultura y su representación. Poco a poco las categorías fijas del pensamiento ilustrado fueron siendo reemplazadas por sistemas divergentes de representación, que reconocían la importancia de la heterogeneidad y la diferencia, la multiplicidad de interpretaciones y el necesario desmantelamiento de una concepción de la realidad entendida como totalidad uniforme. Frente al descrédito de los llamados *metarrelatos*, se revaloró aquellos discursos que no pretendían dar explicaciones totalizadoras de la realidad, y que emergían de lugares de enunciación marginales. Entre este tipo de formas de escritura se halla el relato autobiográfico.

\* \* \*

*Cultura postliteraria.* La crisis de la representación ha puesto en trance los lugares de enunciación, la autoridad narrativa y los géneros desde los cuales se solía aprehender la realidad. Esto, en la esfera de lo artístico, implicó varios procesos que cada campo cultural sigue procesando a su manera y que, de muchos modos, había vislumbrado Walter Benjamin en su momento (Benjamin 2015). Vivimos una época marcada por una cultura postliteraria en donde la “pérdida del aura”, la descentralización de la letra y el fin de la autonomía han modificado las nociones clásicas del arte (obra, autor, ficción, originalidad, autenticidad, unidad, contemplación...) y han difuminado las fronteras entre

los diversos campos (político, económico, cultural), han hecho estallar los límites disciplinarios y han puesto en duda la especificidad de las prácticas sociales. Así, se ha pasado de la autonomía de la obra a la heteronomía del texto, de la centralidad del autor a la del lector (Barthes 1994a), de la referencialidad a su ilusión (De Man 1991), de la noción de totalidad a la de fragmentación, de los géneros discursivos a la hibridación o a la ausencia de los mismos, del canon a su diseminación (Derridá 1997), de la originalidad a la apropiación, la copia y el pastiche, de la unidad y trascendencia del objeto artístico a la condición efímera y al proceso de la obra inacabada. Refiriéndose a estas transformaciones estéticas en la esfera literaria, Josefina Ludmer ha hablado de *literaturas postautónomas* (Ludmer 2008), las cuales estarían constituidas por nuevas condiciones de producción, circulación y recepción, tendrían como presupuesto el fin de las divisiones tradicionales (entre ficción y realidad, formas nacionales y cosmopolitas, realismo y vanguardia, literatura pura y literatura comprometida) e implicarían una nueva episteme para leer de modo distinto los textos por venir. En las escrituras autobiográficas actuales se filtran buena parte de estas transformaciones.

\* \* \*

*Identidades paradójicas.* Leer textos como espacios de representación de los imaginarios culturales es una posibilidad valiosa de la crítica literario-cultural. En este caso, permite apreciar la relación entre identidades narrativas y narraciones de la identidad. En las obras de Martín Caparrós (*Una luna. Diario de hiperviaje*), Sergio Pitol (*El mago de Viena*) y Enrique Vila-Matas (*Dietario voluble*), lo común en la forma en que se autorrepresentan los sujetos es que configuran su personalidad a partir de diversas contradicciones interiores que los constituyen. Caparrós construye una autfiguración basada en la tensión entre independencia crítica y poder cultural, entre privilegios y desigualdades, entre incorporación a un centro y compromiso con un margen;

formalmente, consigue resolver el conflicto con una estrategia paradójica: ejerciendo lo autobiográfico para demoler al yo. Por su parte, Pitol propone un narrador bajo sospecha, cuyas máscaras autobiográficas se construyen a través de una autofiguración desplazada, la cual se multiplica por los obsesivos e infieles relatos de la memoria; de ese modo logra hablar, al mismo tiempo, sobre la necesidad y la imposibilidad de los proyectos autobiográficos. Por último, Vila-Matas construye un yo hipertextual, inscrito en un diálogo continuo con referentes múltiples, pero incapaz de establecer comunicación con su realidad inmediata; este paradójico vanguardismo conservador, basado en una estética de la apropiación, difumina el género autobiográfico, al grado de hacerlo irreconocible. En todos los casos, el proyecto autobiográfico es puesto en duda a través de *figuras paradójicas* de la identidad.

\* \* \*

*Heterogeneidad textual.* La ambigüedad es un elemento que adquiere forma textual. Cuando la crisis de la representación y las formas de autofiguración se encuentran, producen mezclas formales visibles en los relatos del yo. Los textos que nos ocupan sitúan lo autobiográfico en zonas fronterizas vinculadas a otros géneros, como la crónica, el ensayo o el relato de viajes. De este hecho se desprende una comprobación: mientras en Caparrós el *ethos* que proviene de la crónica sobrevive o persiste luego de la hibridación, en Pitol la voluntad ensayística logra conciliar sus diferencias con la narración, para permitir que opere una textualidad cuyo impulso dominante es construir memoria crítica. Por su parte, la heterogeneidad que está presente en la escritura de Vila-Matas parece encaminarse a la novela: en la medida en que la digresión intertextual se vuelve el mecanismo fundamental de su escritura, los géneros adquieren el carácter de una simulación, de modo que toda representación de la realidad conquista el signo de lo artificial.

\* \* \*

*Relatos identitarios.* Las autofiguraciones de Caparrós, Pitol y Vila-Matas, expresan la complejidad que ha adquirido la constitución del sujeto en el mundo actual. De ese modo, constituyen relatos rotos, fracturados, sobre la identidad, formas de narrar su sentido disgregado. Como sugiere Jean-Philippe Miraux, dar cuenta de la “zona de sombra” que es el yo puede ejercerse a través de regiones borrosas, opacas, de la escritura (Miraux 2005: 16). Así, el uso de formas limítrofes de lo autobiográfico tiene que ver con la conciencia de un yo cada vez menos asible. Tramas cuyo sentido se encuentra disperso, pactos de lectura ambivalentes y figuraciones autocríticas referidas a identidades diseminadas, escindidas o en proceso de disolución... lo que tenemos es una suma de incertidumbres que refieren a las crisis de la subjetividad actual y a las formas de narrar que la acompañan.

\* \* \*

*Narraciones autoconscientes.* Un rasgo de las retóricas autobiográficas contemporáneas es su alto grado de autoconciencia. Esto es comprobable al explorar las estrategias literarias particulares de cada autor en términos de metaficción, ironía y otros tropos literarios. La reflexividad de los textos tiene que ver con el hecho de que los autores estaban concientes de que sus ejercicios autobiográficos estaban destinados a la publicación, lo que provoca que un fuerte componente de metanarratividad suela estar presente en las obras. Me refiero a los momentos autogeneradores de cada libro: aquellas escenas en las cuales el autor se muestra en el acto de leer o escribir, o reflexiona sobre los mismos en función del volumen que tenemos en las manos. La autoconciencia textual se aprecia también en el diálogo irónico que establecen con la tradición autobiográfica y la imposibilidad de inscribirse en ella de manera clásica. Del mismo modo, el tipo de figuraciones que se construyen es síntoma de la condición especular de lo autobiográfico: aunque con matices, el yo se ofrece a través del autoescarnio y de la puesta en duda de su punto de vista, es decir, de

su autoridad narrativa. En ese sentido, estas retóricas autobiográficas construyen *retratos autocríticos*. Esto, por supuesto, remite a los entuertos de la subjetividad contemporánea.

\* \* \*

*Autofiguras negativas.* Un elemento común a todas estas puestas en escena del yo es la dimensión negativa de las mismas: la narrativa autobiográfica a la que nos enfrentamos pareciera estar marcada por relatos anti-épicos que se refieren a sí mismos en términos de una *autocrítica epistemológica* (y en algunos casos *moral*), como si existiese un anti-heroísmo implícito en las etopeyas aquí construidas. Según Bajtín, gracias al relato autobiográfico surge la idea de heroísmo en la literatura, pues sólo el héroe es capaz de construirse una autoconciencia a partir de la confesión (Bajtín 1982). Lo significativo es no sólo que estos relatos son protagonizados por antihéroes, sino sobre todo que la tentativa confesional funcionaría en ellos como un modo de redimir la culpa del fracaso –individual (respecto a la propia vida) y colectivo (respecto a la modernidad). En un ensayo sobre escritores diaristas, Alan Pauls afirma que el gran tema de los diarios en el siglo XX es la enfermedad y una de sus funciones, lo que el llama la “coartada terapéutica” (Pauls 1996: 14). El planteamiento podría extenderse a la escritura autobiográfica iberoamericana de estos años, concebida como una suerte de confesión laica que a través del relato de la experiencia, no recobra la salud, pero en la lucha con los fantasmas del propio yo, sí expone los signos de su enfermedad.

\* \* \*

*Imposibilidad autobiográfica.* Hacer una autobiografía para narrar la vida de ciertas subjetividades disgregadas, sujetas a incertidumbres insalvables, es poner de cabeza los presupuestos tradicionales del género autobiográfico. Los

tres libros son textos que se distancian de la ortodoxia en el arte de narrar la propia vida. De tal modo, niegan una perspectiva esencialista en torno a la identidad y a los modelos en que se la escribe. Si los géneros cambian y se adaptan a contextos nuevos, tanto Caparrós, como Pitol y Vila-Matas establecen un posicionamiento crítico al respecto. En la forma heterodoxa de su escritura hay una mirada política frente a la tradición. Por ello, sus textos niegan las convenciones de la autobiografía clásica y afirman, de diversos modos, los preceptos contrarios: la identidad no es una esencia sino algo construido; no hay la posibilidad de conocimiento fidedigno; la existencia no es un devenir coherente, total y lineal; el sujeto no es monolítico; el destino vital no tienen un sentido (un *telos*) en sí mismo; el texto no es un retrato de la realidad ni remite de manera auténtica al referente; la escritura “referencial” puede llevar al falseo, la simulación o la ficción; la intimidad es una máscara; los individuos no son autónomos ni están autoconstituidos, sino que se encuentran horadados por la alteridad; la identidad no es el relato sobre un individuo, sino sobre sus conexiones con la colectividad.

\* \* \*

*Pactos ambiguos.* La anfibiología de los textos se vive como experiencia estética concreta. Desde una dimensión pragmática, las obras de Caparrós, Pitol y Vila-Matas construyen retóricas autobiográficas que desestabilizan los contratos de lectura irradiados por los textos. A cada momento, la experiencia del lector remite, alternativamente, a la especificidad formal y a la indeterminación genérica, de modo que se vuelve complicado responder a la pregunta sobre cómo leer la obra o de qué modo puede clasificarse. Aunque con fuertes matices, resulta difícil asegurar en qué sentido son textos referenciales o ejercicios ficcionales que mimetizan textos referenciales (produciendo efectos de realidad que legitiman contratos de ficción). En ese sentido, estos pactos de incertidumbre refieren a las dos líneas teóricas que se han desarrollado en

torno a la idea de autoficción (como evolución de la autobiografía o como recurso de la novela). Lo importante, en todo caso, es que generan relatos hermenéuticos, en la medida en que la identidad genérica casi resulta indecible. Formas fluctuantes o mutantes, las narraciones hacen vacilar respecto a la relación entre el texto y su referente, entre autor y representación textual, entre realidad y ficción. De esa manera, refuerzan la desconfianza en el poder de la mimesis y recuerdan la “muerte del autor”: al discutir los límites de la representación, remarcan su carácter de apertura a los contextos interpretativos, otorgándole un lugar central a la exégesis, el análisis y la lectura.

\* \* \*

*Alegorías del conocimiento.* Los textos autobiográficos constituyen imágenes del lector, representaciones de formas de conocimiento específicas. En ellos es posible detectar los cambios en la noción de comprensión que operan en el mundo social. En su momento, Foucault habló de la modernidad como una constante crítica epistemológica. Su devenir puede apreciarse en la evolución del género autobiográfico, que en la actualidad parece adscribirse a una epistemología de carácter posmoderno y a formas de pensamiento *débil* (Vattimo 2000). Se puede hablar así de las construcciones del yo como alegorías de la lectura y como figuras de interpretación. En lo autobiográfico, la relación entre el yo y la verdad lanza interrogantes significativas: ¿qué se puede decir sobre la realidad?, ¿qué se puede decir desde el yo? En las obras de Caparrós, Pitol y Vila-Matas se expresan perspectivas epistemológicas que adquieren un carácter complejo al concebir la realidad como algo difícil de descifrar, aprehender o explicar. Así, comparten una mirada fracturada por la ausencia de certezas a las que puede acceder la razón y/o la letra. Esta puesta en duda del logocentrismo no funciona del mismo modo en cada autor, pues opera sobre grados de certeza y referencialidad diferenciados. En Caparrós, el conocimiento

del mundo es problemático pero posible, de ahí que la idea de referencialidad sea menos transgredida. Las autobiografías de Pitol diversifican la comprensión en múltiples autorretratos, ninguno de los cuales logra revelar la verdad del pasado, de modo que la referencialidad resulta puntual, pero siempre atravesada por la incertidumbre. Por su parte, Vila-Matas propone un orbe textual cuya coherencia e inteligibilidad se vuelven irrelevantes; la imposibilidad de aprehender el sentido proviene de la virtualidad del mundo de la letra y del desapego a todo referente que no sea un ejercicio de simulación, tan propio de nuestras interacciones virtuales y líquidas (Bauman 1999).

\* \* \*

*Figuraciones en movimiento.* Estudiar el funcionamiento de las *escrituras del yo*, a partir de una variedad de formas de escritura que acuden al sesgo autobiográfico de manera heterodoxa, y que tienden a la conformación de textos fronterizos (en donde los géneros se mezclan y los pactos de lectura se complejizan), se vuelve más productivo cuando tienen como motivo en común la idea del viaje. En los tres textos, el desplazamiento físico opera como detonador de la autofiguración, generando imágenes del yo con particularidades muy significativas. Caparrós, a lo largo de su diario de viaje, se presenta como un cronista con un conflicto ideológico profundo, en donde el compromiso político choca con el lugar de privilegio desde el que habla; el autoescarnio que practica constituye su método para poder hacer la crónica de la otredad desde una perspectiva que no detente una violencia epistémica. Por su parte, Pitol se proyecta como un viajero cosmopolita y excéntrico que habla de sí a través de experiencias ajenas, pues la realidad se le presenta siempre como algo inasible, difuso o en descomposición; es a través de la reescritura constante de sus viajes como intenta paliar la infidelidad de sus recuerdos. El caso de Vila-Matas es distinto, pues su autorretrato da cuenta de un lector obsesivo, cuyos viajes son un ejercicio de evasión e impostura construido a través de un mundo



imaginario plagado de citas, fuera del cual la misantropía invade al sujeto; son las digresiones, la apropiación y la simulación lo que le permiten un contacto virtual con voces ajenas, aunque éstas sólo provengan de textos y no de cuerpos concretos.

\* \* \*

*Territorios, prácticas, contactos.* Todo relato de viaje está anclado a la representación de los espacios, a las prácticas que se ejercen en ellos y a la relación que se establece con los otros. Cuando el autobiógrafo relata sus desplazamientos se sitúa frente a la otredad de manera específica, ya sea proyectándose hacia ella o defendiéndose de la misma. ¿El viaje hace posible la comunicación?, ¿retrata lugares de ambigüedad y conflicto?, ¿construye *zonas de contacto, heterotopías, desterritorialización*? En *Una luna...* el difícil trato con los otros (a través de entrevistas, trabajo de campo y encuentros *vis a vis*) permite reterritorializar las experiencias inestables del yo, de modo que los espacios ganan en valores identitarios y el reconocimiento del otro se vuelve posible. En *El mago...* el ejercicio mnemotécnico de los viajes desvanece los espacios o los extrapola, pero este recordar se lleva a cabo en un lugar casi siempre fijo, definido y no central (Xalapa), desde el cual se recupera el contacto que hubo en el pasado con sujetos concretos y se le valora como experiencia vital y enriquecedora. Por el contrario, en *Dietario...* los espacios aunque son variados, se vuelven más difuminados e imaginarios, y tienden a la desterritorialización, lo que va acompañado de una práctica solipsista concreta: el narrador lee y escribe de modo aislado, refugiándose del mundo, de manera que el encuentro con los otros de carne y hueso resulta infranqueable. Como se ve, nos encontramos ante tres formas de cosmopolitismo frente a la globalización que van de la reapropiación del lugar (Caparrós), el diálogo crítico desde un margen (Pitol) y el aislamiento autocomplaciente frente a las transformaciones mundo (Vila-Matas).

\* \* \*

*Formas de la alteridad.* La cuestión política de lo autobiográfico también está vinculada con qué *otros* son los que se configuran en las obras. Qué otredad se vuelve visible en un texto remite a qué dimensión de lo social está siendo valorada y cuáles otras silenciadas. Si las obras de Caparrós, Pitol y Vila-Matas responden de cierto modo a formas de la marginalidad social, las diferencias resultan muy significativas: mientras el margen perseguido por Pitol y Vila-Matas se expresa a través de grupos afines de sujetos excéntricos cercanos a la alta cultura, Caparrós entra en contacto con otredades subalternas, ajenas al mundo letrado e incluso al mundo occidental. Así, a través de una *retórica del desplazamiento*, logra romper con la noción de autonomía de la esfera literaria, o al menos con las referencias en torno a las cuales esta práctica se alimenta, lo que no termina de ocurrir con las obras de Pitol y Vila-Matas, que al poner en el centro a la letra, reinstauran ciertas formas de logocentrismo, más allá de la *política de la amistad* (Pitol) o de la *ficción de contacto* (Vila-Matas) que enarbolan. En ese sentido, la heteronomía de *Una luna...* es mayor a la de las otras obras, en la medida en que se genera a distintos niveles un proceso de articulaciones que ponen en entredicho al sujeto, su modo de constituirse en el discurso y la manera en que es percibido por otros. Por supuesto, en *El mago...* y en *Dietario...* también se generan espacios heterogéneos (heterotopías) donde el sujeto se disgrega para ser otro, pero ahí, identidad y alteridad conforman una extimidad literaria (Pitol) o tienden a disolverse y a subsumir la alteridad en el yo (Vila-Matas). Esto último confirmaría la idea de Silvia Molloy de que la escritura autobiográfica en América Latina está más cercana a una ideología de carácter más comunitario, frente a lo que ocurre en la literatura hispánica. Si esto es verdad, resulta factible pensar que existen una serie de mecanismos generales de composición y de expresión literarias propios de las escrituras autobiográficas, que se van modificando de acuerdo a los distintos contextos

culturales, lo cual les provee de su particularidad, más allá de las elaboraciones concretas que cada escritor, por sus recursos e intereses personales, logra imprimirles. También de ahí se deriva su valor. En otras palabras, las retóricas autobiográficas son más o menos significativas, dependiendo del modo en que configuren el vínculo entre identidad y otredad. O del modo en que lleven a cabo procesos de des-identificación del yo en su relación con el otro.

\* \* \*

*Cuerpos y afectos.* Los textos autobiográficos contemporáneos son experimentos formales y epistemológicos sobre cómo escribir sobre los otros. No sólo son proyecciones de una subjetividad, sino imágenes de una colectividad. Como afirma Jacques Rancière, “Si la literatura testimonia de algo que importa a la comunidad, es por ese dispositivo que introduce la heteronomía en el yo” (Rancière 2006: 53). La forma en que se representa la relación con la otredad tiene que ver con nuestro uso de los espacios, pero también con el modo en que el mundo del cuerpo y el mundo del texto interactúan, con la afectividad que se construye hacia las corporalidades ajenas. En Caparrós, el texto siempre apunta a prácticas, espacios y cuerpos concretos con los que se haya en tensión y frente a los cuales se proyecta, se deja afectar y actúa (hablando, escuchando, observando). Esto le otorga una dimensión que en los otros dos libros está mucho más diluida, ya sea por la distancia del recuerdo (Pitol) o por la virtualidad del hipertexto y el solipsismo que éste conlleva (Vila-Matas). Si los afectos son activos en Caparrós y diferidos en Pitol, en Vila-Matas la afectividad hacia lo otro (en tanto que cuerpo) está rota y sus afectos resultan así más pasivos. Quiero decir que en *Una luna...* se puede hablar con el otro desmantelando al yo (*introspección crítica*), en *El mago...* se dialoga con uno mismo hablando de los otros (*autofiguración desplazada*) y en *Dietario...* se puede escribir a través de otros, pero no se puede hablar con ellos (*poética de la simulación*). Para sintetizarlo, el *cuidado de sí* en relación con el *cuidado de los*

*otros*, es más propositivo en la obra de Caparrós y su efecto político se vuelve más evidente. En el otro extremo, el libro de Vila-Matas muestra la interacción entre yo y colectividad como espacio de carácter más distópico, pero más realista: se trata de un retrato más preciso de la contemporaneidad.

\* \* \*

*Ideología de las formas.* Para pensar la cuestión estética de una obra autobiográfica en relación con su dimensión ideológica hay que considerar que las autofiguraciones son al mismo tiempo formas de subjetivación y modos de desidentificación. La literatura, cuando lleva a cabo retratos del yo, pone en duda (o refuerza) los modos tradicionales de construir lo familiar y lo extranjero, las semejanzas y las diferencias. Raymundo Mier afirma que es necesario pensar la obra literaria “como lugar de suspensión y enrarecimiento de las identidades, conjugación y compenetración de los sentidos, como fusión y tensión condensada de las afecciones” (Mier 2008). Esto es claro cuando leemos ideológicamente la forma heterodoxa de las obras. Mientras la *crónica del yo* de Caparrós pone en jaque la identidad propia del género textual frente al absoluto valor de la diferencia, la *fuga de géneros* de Pitol permite reconciliar lo ajeno con lo propio a través de un reconocimiento intertextual de la alteridad en la intimidad, mientras la *automitografía* de Vila-Matas ejerce la apropiación de una otredad textual y virtual que le permite ponerse a salvo de una otredad concreta y circundante. De tal modo, para cada quien *la diferencia* implica conflicto ético y yuxtaposiciones (Caparrós), diálogo que germina por la excentricidad y la disolución de las formas consagradas (Pitol), o solipsismo basado en el artificio de una interacción escritural que se mantiene a salvo de un otro amenazante (Vila-Matas).

\* \* \*

*Políticas de la pose.* Para comprender las diferentes retóricas autobiográficas iberoamericanas es fundamental también atender las proyecciones públicas que los escritores promueven a través de mecanismos que van más allá de lo inscrito en la textualidad de sus palabras impresas. En sus intervenciones públicas, los escritores adoptan formas de vestir, entonaciones de voz, posturas corporales... que también inciden en su autofiguración hacia el público. En los tres casos, estas *políticas de la pose* (Molloy 2012), presentes a través (pero también más allá) de las mediaciones del mercado editorial, se vinculan con modos de discrepar contra ciertas formas instituidas de cada campo cultural: tanto Caparrós como Pitol y Vila-Matas se proyectan, en sus respectivos contextos, como sujetos disidentes. No obstante, como en la autofiguración textual, también en estas imágenes de escritor rastreables a través de fotografías, entrevistas y otras participaciones visibles, existen diferencias notables entre los tres. Caparrós fomenta la imagen de un intelectual (al mismo tiempo escritor y periodista) que observa de frente a sus interlocutores y que, a través de una estrategia de provocación constante, está dispuesto a posicionarse y debatir ideas no sólo vinculadas a la literatura, sino en primera instancia inscritas en el ámbito de lo político, detentando con ello un claro compromiso social. Por su parte, Pitol se muestra como un escritor excéntrico y cosmopolita, abierto no a la confrontación y la disputa con el otro, sino a la conversación amigable y erudita, a partir de su experiencia diplomática y de su amplio recorrido por el mundo. Por último, Vila-Matas es quien construye de manera más consciente su autoimagen más allá de los textos, la cual pareciera estar fincada en la noción del letrado radical y solitario, que frente a la posibilidad de interacción, sólo puede ofrecerle al lector distancia, retraimiento o simulación, en un performance basado en el culto a la imagen del dandy que ha hecho de su vida estetización.

\* \* \*

*Posturas.* La interacción entre la pose pública y la autofiguración textual (la *postura*, en palabras de Meizoz, 2007) es importante para comprender la coherencia de cada proyecto estético, pero también para indagar en la relación que se tiene, tanto con las instancias que distribuyen capital simbólico, como con los interlocutores a los que están dirigidos los textos. Estos escuchas son muy distintos entre sí: Caparrós le habla sobre todo a la izquierda, Pitol al mundo literario y Vila-Matas a sus lectores en tanto público. También es diferente la complejidad identitaria que encierra tales *posturas*, como lo puede constatar una comparación de los usos etopéyicos que hacen de la fotografía. En ellas Caparrós no varía demasiado de porte, actitud o vestimenta, Pitol es muy diverso en su interacción con la cámara y Vila-Matas todavía más, buscando renovar constantemente su imagen, la cual tiende a ser cada vez más actuada. *A contrario sensu* de lo anterior, en la autofiguración textual Caparrós detenta una mayor multiplicidad de oficios (novelista, cronista, viajero, entrevistador, intelectual), Pitol lo hace en menor medida (escritor, traductor, viajero), mientras Vila-Matas sólo se concibe como letrado. En las fábricas de la subjetividad, pareciera que quien detenta una identidad menos variada dentro del texto autobiográfico, buscara diversificarla mediante otras instancias o dispositivos de autoconstrucción exteriores al mismo.

\* \* \*

*Plataformas de enunciación.* No toda la interpretación de textos autobiográficos debe anclarse a la autofiguración. Una explicación complementaria a las diferencias entre retóricas autobiográficas discrepantes se deriva del lugar y el momento en que surgen sus escrituras frente al mercado editorial. Bourdieu enseñó que no sólo importa lo qué se dice o el cómo se lo dice, sino el lugar mismo de la enunciación. Mientras *Una luna...* apareció por primera vez en una edición de autor, *El mago...* salió a la luz en una editorial con alto prestigio simbólico (Pre-Textos) y en el caso del *Dietario...* en una empresa que además

de renombre posee una altísima circulación y promoción comercial (Anagrama). Esto se deriva de la distinta posición que ocupa cada uno de los escritores en el mercado de los bienes simbólicos hispanos, dentro del cual Caparrós sería el menos reconocido, premiado y estudiado de los tres, mientras que Vila-Matas sería el más leído y el que tendría mayor proyección internacional, como lo muestran la cantidad de traducciones que su obra ha tenido. Que Caparrós sea el más joven no es necesariamente la razón de esta diferencia. Hay que buscar una explicación más sociológica: la centralidad que sigue teniendo la literatura española en la dinámica del mercado de libros en Iberoamérica, así como el peso que fue ganando una editorial como Anagrama en tanto plataforma para canonizar autores y formas de escribir en las décadas en que Vila-Matas desarrolló su proyecto estético. Así, la obra de Vila-Matas, al ser beneficiada por la centralidad editorial de España, ha sufrido los cambios que la propia industria del libro le ha impuesto incluso a las estéticas más transgresoras, en aras de generar mayor capital. En ese sentido, en el devenir de la obra de Vila-Matas (quien primero fuera autor de culto y en la actualidad escritor de amplio público) se hace evidente el proceso por el cual la desaparición del autor como intelectual (a la manera en que todavía opera en Caparrós) fue acompañado por el surgimiento del *escritor superestrella*. Este proceso, analizado por Jean Franco (1981) al reflexionar sobre el legado del *Boom* en términos comerciales, trajo consigo modos nuevos de representar lo real. Tal representación adquiere connotaciones singulares de acuerdo a los posicionamientos específicos que tiene un escritor frente a problemáticas intelectuales de su lugar de enunciación.

\* \* \*

*Referencialidades.* Si la transgresión frente a la tradición autobiográfica es compartida, no lo es el lugar desde el cuál se ejerce, por ello es importante tomar en cuenta las formas diferenciadas de discutir y disputar sentido dentro

del campo cultural propio y las tradiciones literarias específicas. Las transgresiones estéticas de la obra de Caparrós remiten a posicionarse frente al discurso monolítico autoritario del Estado argentino de los años ochenta, mientras que Pitol escribe contra los moldes estéticos nacionalistas del México sesentero; por su parte, Vila-Matas lo que combate a través de su obra es la estética hegemónica del realismo español de los años setenta. Estas particularidades traen consigo funciones públicas y objetivos ideológicos muy distintos, aunque se concreten en retóricas autobiográficas, en ciertos sentidos, similares. En relación con el uso que le dan al referente, las diferencias son notables. Caparrós reivindica el valor de la no-ficción para conectar la escritura con la esfera pública, Pitol hace uso de formas cosmopolitas antisolemnes que permitan escribir de modo más complejo sobre el pasado y Vila-Matas multiplica la metatextualidad para desconectar el referente del texto. Es claro que respecto a la autonomía estética las posturas de Caparrós y Vila-Matas no podrían ser más contrarias: el primero escribe para romper la desconexión de la literatura frente al mundo, el segundo lo hace para remarcarla. No siempre las transgresiones llevan al mismo lugar. Algo similar ocurre cuando se piensan las formas de temporalidad histórica que cada quien retrata a la hora de narrar sus experiencias: mientras el interés de Caparrós está conectado con un presente (social y políticamente conflictivo) que atestigua con mirada etnográfica y sintaxis dubitativa, Pitol se vuelca en su obra hacia la exploración ficcional de un pasado inaprensible y siempre reescribible, mientras Vila-Matas nos lleva a situarnos en espacios virtuales de apropiación textual en donde el futuro es el horizonte hacia el que es necesario proyectarse individualizadamente. Como se ve, las retóricas autobiográficas de los escritores americanos no son fieles, y muchas veces son contrarios en cuanto a su carga política, a los modelos europeos clásicos y contemporáneos.

\* \* \*



*Transgresión, circulación, recepción.* Ninguna obra literaria de autofiguración puede escapar a las tensiones entre las formas de construir al yo y los modos en que su circulación depende del grado de transgresión que muestre frente a los modelos estéticos, políticos y culturales dominantes. Como sostiene Jacques Rancière, la literatura consiste en la irrupción del desacuerdo (1996, 2006), su valor radica en su voluntad de disenso, en su capacidad no de retratar el mundo, sino de significarlo –a través de un lenguaje que escapa a sus usos oficializados. No obstante, entre mayor disrupción plantee una obra frente a las convenciones, será más reducida su recepción. Las fábricas del yo que hemos analizado operan en esa coyuntura tensa: las estéticas que, suspendiendo el sentido común, postulan formas de subjetividad transgresoras e inapropiables, en la medida en que circulan y adquieren adeptos, tienden a ser más fácilmente asimiladas por el mercado. Quizá por eso, el libro de Caparrós tuvo mucho menor recepción que los de Pitol y Vila-Matas, a pesar de haber sido publicado en una segunda oportunidad en Anagrama: se trata de una obra cuya estética transgrede de manera más profunda los fundamentos del sistema literario, al explorar límites y referentes que van más allá de lo artístico (como la etnografía), al situarse desde el comienzo en una discusión intelectual que rebasa todo tipo de autonomía estética, y al establecer un tipo de hibridación que no se ha vuelto comercial (como sí lo ha conseguido la ficcionalización de la propia vida practicada por Pitol y Vila-Matas). Es en suma una obra menos legible en el panorama de las estéticas e ideologías dominantes y por lo mismo más resistente a la normalización y la reproducción, como lo muestra el que no haya otro libro, ni por parte del propio Caparrós, similar a *Una luna...* En el otro extremo, llama la atención que en la obra de Vila-Matas exista una correspondencia entre la representación subordinada de la alteridad, la exacerbación de la política de la pose, el éxito comercial, la búsqueda de autonomía literaria, la desconexión de la arena pública, la distancia respecto al presente y una propuesta estética que ha perdido su impulso transgresor.

\* \* \*

*Crisis de las ficciones públicas.* En su *Elogio del amor*, Alan Badiou afirma que “cuando el contexto es depresivo y reaccionario, lo que tratamos de poner al día es la identidad” (Badiou y Truong 2012: 92). No es casual que el auge de la escritura autobiográfica en América Latina haya ocurrido en el momento en que declinó el Estado de Bienestar y entraron en crisis las instituciones que le proveían un sustento discursivo al espacio público. Las retóricas autobiográficas de Caparrós, Pitol y Vila-Matas emergen justo cuando se desmorona la demarcación tradicional entre lo público y lo privado tal y como estaba configurada hasta el momento. De hecho, sus escrituras implican un desplazamiento del espacio público al espacio íntimo; o leído de otro modo, una invasión de lo público por lo privado. El boom de las escrituras autobiográficas en los últimos años puede considerarse, entonces, una reacción ante la eclosión de lo público, una respuesta ante la cancelación neoliberal de los procesos políticos que tenían como centro a la colectividad y no al individuo. Así, las cada vez mayores amenazas que provienen de la esfera pública generan no sólo la necesidad de una enunciación personal, sino que es desde ese espacio “propio”, donde se pueden expresar como contrarrelato político. En otras palabras: interesa la escritura autobiográfica actual porque en su emergencia y en su forma puede apreciarse hasta qué punto están en crisis las ficciones públicas, los relatos colectivos y las prácticas comunitarias. El regreso al yo es, de algún modo, una respuesta que busca construir sentido en otro lugar, frente a la profunda crisis de las instituciones, el liberalismo político, las narrativas nacionales y los relatos identitarios nacionalistas. Cuando el poder de las ficciones sociales escasea, se producen vacíos en la forma de imaginar y transmitir experiencias comunes, de modo que escribir sobre uno mismo es una suerte de compensación de la experiencia perdida. Como dice Ricardo Piglia en una entrevista, “la experiencia se completa con ingredientes imaginarios [...] A

medida que la noción de destino personal desaparece, hay quienes piensan que los destinos claros de la ficción pueden ser usados como modelos para su vida propia” (Consiglio 2013).

\* \* \*

*Descentramiento del intelectual.* Las obras de carácter autobiográfico que se han publicado en Iberoamérica de manera reciente construyen figuras autorales que ponen en duda las convenciones clásicas de la autobiografía y al mismo tiempo producen espacios textuales difíciles de clasificar, pero que poseen rasgos comunes: detentan una noción disgregada de la identidad, una epistemología de la complejidad y una puesta en duda de las jerarquías autorales de la narración. Las autofiguras de Pitol, Caparrós y Vila-Matas se centran en la figura del letrado, caracterizándolo en términos de culpa ideológica, malestar moral o anti-heroísmo, lo cual es una expresión de la crisis del intelectual y del papel cada vez más marginal que tiene la literatura en el espacio público. Esto se vincula con dos fenómenos interrelacionados entre sí: por una parte, los discursos literarios (y su valor estético) son cada vez menos socialmente significativos (Sarlo 1997) y, por otro lado, estos discursos han perdido densidad estética y política frente a los criterios dominantes del mercado editorial (Sánchez Prado 2012b). El capital simbólico de los escritores (y el modo en que se distribuye) se ha modificado a tal grado, que la idea de que el intelectual sea capaz de “decir la verdad al poder” (Said 2004) ya no opera como lo hacía hasta los años setenta; su voz ha perdido relevancia y eficacia en la esfera pública. Se trata de una crisis profunda de las funciones públicas de la ciudad letrada (esa formación discursiva cuyos rasgos clásicos estudió Ángel Rama), la cual se expresa a su vez como crisis de la representación estética en términos de voces narrativas incompetentes o no autorizadas. Por eso las obras de Pitol, Caparrós y Vila-Matas constituyen retóricas autobiográficas inestables y formas de figuración autocríticas que implican, en el fondo,

representaciones del descentramiento del intelectual en el campo cultural actual. Si Caparrós problematiza aún el estatuto del intelectual como voz disidente frente a los efectos negativos del poder, en el otro extremo Vila-Matas reduce el vínculo entre escritor y discusión colectiva, reivindicando una perspectiva solipsista y con ello disolviendo al escritor como actor político. Este proceso de descentramiento de la letra, tiene que ver, a mi juicio, no solamente con la crisis de representación intrínseca a la escritura contemporánea, la *precariedad biográfica del yo* (Bauman 2001) o la *precarización subjetiva* (Reguillo 2010), es decir, esa imposibilidad cada vez mayor que tienen los sujetos contemporáneos de narrar su vida y darle sentido a través de ese relato, frente al sinsentido y amenazas crecientes del mundo que los rodea. En el caso del escritor, tal precarización se expresa como pérdida de seguridad en torno a la autoridad de su propia voz. De ahí que los retratos autobiográficos recientes siempre sean perspectivas autocríticas, imágenes rotas, expresiones de una impotencia.

\* \* \*

*Mundos comunes.* A la hora de pensar qué tan compatibles son las formas de la subjetividad contemporánea con proyectos de acción colectiva y experiencias vinculadas a *lo común*, nos enfrentamos necesariamente a imágenes en fuga, territorios inciertos y prácticas simbólicas heterogéneas y diversas. Como hemos visto, a pesar del proceso de “declive del hombre público” (para utilizar la expresión acuñada por Richard Sennett, 1978), el giro subjetivo dentro del cual se inscriben las autofiguras que hemos analizado es un fenómeno que no cancela la posibilidad de pensar lo público. Lo que se ha vivido es un desplazamiento del lugar de enunciación de lo político, frente al cual la construcción de subjetividades coherentes y asibles se vuelve muy problemática. Néstor García Canclini, al pensar la condición híbrida de la cultura latinoamericana, sostenía que existían una serie de “estrategias para

entrar y salir de la modernidad” (García Canclini 1990). Esa lógica de fronteras porosas y tensiones continuas, encarnada de muchos modos en la forma de los textos analizados, es la que condiciona el modo en que el yo se inserta en el espacio político del presente. La imaginación pública de nuestros días está poblada de territorios y subjetividades que están en constante metamorfosis y sufren traslados incesantes, en un adentro y un afuera poco definibles. Como afirma Reinaldo Laddaga, en una época carente de certezas y en que “la centralidad de la literatura como arte se pone en duda” (Ladagga 2010: 46), el escritor habla de sí mismo, presentándose “a medias semienmascarado, en medio de sus personajes que, de la misma manera que él, viven en mundos sin fronteras que pueden descubrir o en coordenadas que encuentran en sus mapas, y que al encontrarse improvisan mecanismos por los cuales edifican frágiles y pasajeros mundos comunes” (Ladagga 2010: 55). Como lectores que creen aún en la literatura como un espacio de lo posible, quizá haya que rastrear, en medio de esas comunidades “frágiles y pasajeras”, los modos discursivos en que pueden comenzar a ser enunciadas formas distintas de concebirse a uno mismo, que impliquen priorizar la diferencia del otro y no la autodefensa e inmunidad de lo propio. Quizá en este tipo de escrituras autobiográficas (complejas, paradójicas, autocríticas) puedan estar las señas para pensar otro tipo de lazos sociales, una comunidad que no se constituya desde lo que nos es común y nos aísla, protege o inmuniza, sino que se constituya desde lo que nos es ajeno e impropio. Como dice Jacques Rancière, “no nos faltan ideales, nos faltan subjetivaciones colectivas. Un ideal es lo que incita a alguien a hacerse cargo de los otros. Una subjetivación colectiva es lo que hace que todas estas personas, juntas, constituyan un pueblo” (Aeschimann 2016).

\* \* \*

*Preguntas abiertas.* La duda es el origen y el destino de toda investigación. Una serie de interrogantes subyacen cualquier reflexión sobre cómo se construye el relato de la primera persona: ¿puede el yo narrar su propia vida?, ¿puede el yo conocer su pasado?, ¿puede el yo volverse literatura?, ¿puede el yo constituirse a sí mismo?, ¿puede el yo hablar de lo público? En este trabajo ha buscado responder afirmativamente a esta última cuestión y he indagado sobre el modo en que las narrativas autobiográficas pueden entenderse como espacio ajeno a lo político o, por el contrario, consiguen a veces conformar nuevos lugares de enunciación para la articulación político-cultural, desde el campo de lo simbólico. En esa línea, interrogar la forma estética que adquiere la enunciación de lo subjetivo ha sido fundamental para valorar hasta que grado un yo es capaz de transmitir, desde el ámbito de lo sensible, experiencias colectivas, constituir retóricas pluralistas y enarbolar formas comunitarias (no inmunitarias) de pensar los vínculos entre individuo y comunidad, entre identidad y otredad. Esta investigación deja abiertas diversas preguntas y preocupaciones que se encuentran sugeridas en los pliegues de su indagación. Enumero las que consigo precisar para vislumbrar horizontes de sentido y que se proyectan hacia distintos campos de reflexión y de estudio: ¿cuál es la capacidad de los discursos literarios para modelar subjetividades distintas a las que los imaginarios y las prácticas sociales hegemónicas condicionan para constituirnos como sujetos?, ¿es posible que la literatura vuelva a configurar ficciones colectivas, imaginarios en torno a lo común o alegorías identitarias, frente a la atomización social, la precarización biográfica y la crisis del intelectual?, ¿cómo reactivar y redefinir las funciones de lo literario frente al desmantelamiento de la ciudad letrada, la pérdida de autoridad de los intelectuales y la desatención generalizada hacia la crítica cultural?, ¿cómo pensar esta renovación dentro de un mercado de bienes simbólicos que opera cada vez más con criterios de rentabilidad y derivados de la cultura del espectáculo?, ¿cómo conseguir que un discurso que actúa de manera marginal

sobre los individuos, como el literario, incida en el ámbito de lo público, en un momento en que las redes sociales y la videosfera en general tienden a la construcción de subjetividades neoliberales basadas en la cultura del ego y la desconexión frente a la esfera política?, ¿han dejado de ser, los textos literarios, formas imaginarias de resolver conflictos del mundo (simbolizando lo aún ininteligible), para ser discursos socialmente poco significativos que sirven para procesar el horror de lo real sin poder reconfigurarlo?, ¿qué formas de cosmopolitismo estético propician violencia epistémica y mirada colonial, o por el contrario, permiten diálogos interculturales de carácter más crítico?, ¿cómo ejercer autoridad discursiva sin generar formas de enunciación que reproduzcan desigualdades o generen efectos de violencia simbólica?, ¿cómo conseguir que la representación del espacio propio, en un mundo globalizado (es decir, desigual), no desterritorialice la voz propia en aras de una mayor circulación editorial?, ¿de qué modo constituir formas estéticas rupturistas cuya excentricidad no sea reapropiada (y despolitizada) por la maquinaria de la publicidad?, ¿puede un texto basado en la firma autoral construir horizontes e imaginarios no patriarcales?, ¿cómo pensar el concepto de frontera como herramienta heurística para la esfera de lo estético?, ¿hasta qué punto los textos que tienen a la hibridación genérica como elemento central expresan una voluntad de rebeldía frente a las convenciones literarias o reproducen la crisis de los marcos institucionales para organizar lo social?, ¿pueden las subjetividades críticas (ya sean polifónicas o escindidas, desplazadas o abiertas a la vulnerabilidad) articular procesos de autonomía, de cuidado de sí y de los otros, así como de resistencia colectiva, frente al embate de una sociedad cada vez más disciplinaria, individualizada y marcada por los signos de la biopolítica?, ¿puede la crítica (y las humanidades en general) establecer retóricas de valor, hallar formas de politicidad alternativas y constituir comunidades de sentido para imaginar futuros basados en la vulnerabilidad común que hoy nos acecha y nos devuelve, una y otra vez, a la cárcel del yo?

## BIBLIOGRAFÍA

### CORPUS PRINCIPAL

- Caparrós, Martín (2009). *Una luna. Diario de hiperviaje*. Barcelona: Anagrama.
- Pitol, Sergio (2006). *El mago de Viena* [2005]. Bogotá: Fondo de Cultura Económica / Pre-Textos.
- Vila-Matas, Enrique (2008). *Dietario voluble (2005-2008)*. Barcelona: Anagrama.

### OTRAS OBRAS CITADAS DE MARTÍN CAPARRÓS

- (1986) *No velas a tus muertos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2003) “Taller de periodismo y literatura”. Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y Corporación Andina de Fomento. Relatora: María Paulina Ortiz. Cartagena, 16-20 de diciembre.
- (2004) *Larga distancia [1992]*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- (2007a) “Seguimiento a un refugiado liberiano”, en *Soho*, núm. 81, enero.
- (2007b) “Detrás de Kakenya, la massai nigeriana”, en *Soho*, núm. 82, febrero.
- (2007c) “Por la crónica”. Ponencia en el *IV Congreso de la Lengua Española*. Cartagena, 21-24 de marzo.
- (2008) “Contra los cronistas. Una diatriba de Martín Caparrós”, en *Etiqueta negra*, núm. 63, octubre. <<http://etiquetanegra.com.pe/?p=280011>>
- (2009a) *Una luna. Diario de hiperviaje*. Barcelona: Anagrama.
- (2009b) “Partir”, en *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 462, junio, pp. 27-29.
- (2012) Participación en el *Segundo Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias*, organizado por la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano. México: Museo de Antropología e Historia, 10-12 de octubre.

### OTRAS OBRAS CITADAS DE SERGIO PITOL

- (1966) *Sergio Pitol* [Autobiografía]. México: Empresas Editoriales.
- (1987) *El tañido de una flauta* [1972]. México: Fondo de Cultura Económica (Lecturas mexicanas, 99).
- (1989) *La casa de la tribu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1996) *El arte de la fuga*. México: Era.
- (1998) *Pasión por la trama*. México: Era.



- (2000) *El viaje*. México: Era.
- (2001). “Vila-Matas premiado”, *Letras Libres*, agosto, pp. 101-102.
- (2002) *Adicción a los ingleses. Vida y obra de 10 novelistas*. México: Lectorum.
- (2006a) *El mago de Viena* [2005]. Bogotá: Fondo de Cultura Económica / Pre-Textos.
- (2006b) *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007) *Trilogía de la Memoria*. Barcelona: Anagrama.
- (2008) *Obras reunidas V. Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2010) *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Oaxaca: Almadía.
- (2011) *Memoria 1933-1966*. México: Era.
- (2013) *El tercer personaje*. México: Era.

## OTRAS OBRAS CITADAS DE ENRIQUE VILA-MATAS

- (1984) *Impostura*. Barcelona: Anagrama.
- (1985) *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- (1991) *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- (1994) *Recuerdos inventados. Primera antología personal*. Barcelona: Anagrama.
- (1999) “La estética de Baudelaire”, en *Revista de Libros*, 1 de octubre. <<http://www.revistadelibros.com/articulos/la-estetica-de-baudelaire>>
- (2000) *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- (2002) *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- (2003a) “Aunque no entendamos nada”, en *Aunque no entendamos nada*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, pp. 10-31.
- (2003b) “Para entendernos”, en *Aunque no entendamos nada*. Santiago de Chile: J. C. Sáez Editor, pp. 7-8.
- (2004) *El viento ligero en Parma*. México: Sexto Piso.
- (2007) “Autobiografía caprichosa”, en Margarita Heredia (ed.). *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 15-18.
- (2008) *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama.
- (2010a) *Dublinesca*. Madrid: Seix Barral.
- (2010b) “El llanto enigmático”, en *El País*, 28 de noviembre. <[http://elpais.com/diario/2010/11/28/catalunya/1290910046\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/11/28/catalunya/1290910046_850215.html)>
- (2011a) *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona: Random House Mondadori / DeBolsillo.

- (2011b) *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*. Barcelona: Random House Mondadori / DeBolsillo.
- (2011c) “Segundo dietario voluble. Notas de un diario personal (septiembre 2008-marzo 2011)”, en *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona: Random House Mondadori / DeBolsillo, pp. 311-364.
- (2011d) *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona: Random House Mondadori / DeBolsillo.
- (2013a) “Autobiografía literaria”, en *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), pp. 230-246.
- (2013b) “Dietario voluble”, en *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), pp. 183-191.
- (2013c) “Intertextualidad y metaliteratura” (Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey el 1 de agosto de 2008), en *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), pp. 123-129.
- (2013d) “La levedad, ida y vuelta” (Conferencia dictada el 26 de abril de 2012 en la Biblioteca Nacional de Madrid), en *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), pp. 209-223.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- Abenshushan, Vivian (2007). “Contra el ensayista sin estilo”, en *Una habitación desordenada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Equilibrista (Pértiga), pp. 101-108.
- Aeschimann, Eric (2016). “Cómo salir del odio: entrevista con el filósofo Jacques Rancière”, en *El diario.es*, 20 marzo 2016. Trad. Pablo La Parra Pérez. <[https://www.eldiario.es/interferencias/odio-Francia-Ranciere\\_6\\_504009609.html](https://www.eldiario.es/interferencias/odio-Francia-Ranciere_6_504009609.html)>
- Alberca, Manuel (1996). “El pacto ambiguo. En las fronteras de la autobiografía”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 1, Universidad de Barcelona.
- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2012). “Novelas del yo”, en Ana Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 123-149.
- Alter, Robert (1975). *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: The University of California Press.
- Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo / CINIG.
- Amossy, Ruth (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: PUF.

- Anguita, Eduardo y Martín Caparrós (1997, 1998). *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina (Tomos I, II, III)*. Buenos Aires: Norma.
- Arfuch, Leonor (1992). *La interioridad pública: la entrevista como género*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Facultad de Ciencias Sociales.
- (2002a). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2002b). “Público/privado/político. Reconfiguraciones contemporáneas”, en *Revista DeSignis*, núm. 2, Barcelona, marzo, pp. 125-137.
- (2002c). “Representación”, en Carlos Altamirano (comp.). *Términos críticos de Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 206-211.
- (2006). “La esfera íntima contemporánea: espacios y narrativas”, en Luis Henrique Sommer y María Isabel Bujes (eds.). *Educação e Cultura Contemporânea. Articulações, Provocações e Transgressões em Novas Paisagens*. Canoas, Brasil: Editora da ULBRA, pp. 11-22.
- (2007). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 143-157.
- Attridge, Derek (2011). *La singularidad de la literatura*. Trad. Ma. J. López Sánchez-Vizcaíno. Madrid: Adaba Editores.
- Augé, Marc (1993). *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Badiou, Alain y Nicolas Truong (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- (2011). “El problema de los géneros discursivos”, en *Las fronteras del discurso*. Trad. Luisa Borovsky. Buenos Aires: Los Cuarenta, pp. 11-66.
- Barrenechea, Ana María (2002). “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 200, julio-septiembre, pp.765-768.
- Barthes, Roland (1994a). “La muerte del autor” [1968], en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 65-71.
- (1994b). “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 179-187.
- Bartra, Roger (1985). *El mito de la melancolía. Literatura y ciencia en el Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Zygmunt (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- \_\_\_ (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_ (2009). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI.
- Beck, Ulrich (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (1991). “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, pp. 111-134.
- \_\_\_ (1998). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo [1938-1939]*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_ (2001). “Dos iluminaciones sobre Kafka”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus, pp. 197-221.
- \_\_\_ (2015). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica [1936]*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad [1982]*. México: Siglo XXI.
- Bertaza, Juan Pablo (2014). Entrevista a Enrique Vila-Matas. *Hipertexto*, programa del canal CN23 de la televisión argentina. Octubre. <<https://www.youtube.com/watch?v=KNhEdRu4g0g>>
- Blanchot, Maurice (1996). “El diario íntimo y el relato”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, Madrid, julio-agosto, pp. 47-55.
- Bou, Enric (1996). “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, Madrid, julio-agosto, pp. 121-135.
- Bourdieu, Pierre (2003). “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (eds.). *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 241-285.
- \_\_\_ (2011). “La ilusión biográfica”, en *Acta sociológica*, núm. 56, septiembre-diciembre, pp. 121-128.
- Boyd, Michael (1983). *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. East Brunswick: Associated University Press.
- Braud, Michel (2006). *La forme des tours: pour une poétique du journal personnel*. París: Seuil.
- Braunstein, Néstor A. (2008). *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. México: Siglo XXI.
- Canetti, Elías (1981). “Diálogo con el interlocutor cruel”, en *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 71-92.
- Carrión, Jorge (2009). *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. F. Sebald*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Casas, Ana (2010). “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión*

- del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 193-211.
- (2012). “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en Ana Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-42.
- Castro Ricalde, Maricruz (2007). “La *Trilogía de la memoria*. Hacia una expansión del canon”, en Teresa García Díaz (coord.). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitó*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 281-296.
- Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Charaudeau, Patrick (2012). “Los géneros: una perspectiva socio-comunicativa”, en Martha Shiro, Patrick Charaudeau y Luisa Granato (eds.). *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 19-44.
- Colombi, Beatriz (2010). “Prólogo”, en *Cosmópolis: Del flâneur al globe-trotter*. Selección de Beatriz Colombi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 11-33.
- Colonna, Vincent (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Tesis doctoral. París: Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales.
- (2012). “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, en Ana Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 85-122.
- Consiglio, Jorge (2013). “Sobre la experiencia vital” (entrevista a Ricardo Piglia), en *Perfil*, 20 de julio. <<https://www.perfil.com/noticias/cultura/sobre-la-experiencia-vital-20130720-0041.phtml>>
- Contreras Ríos, Isaura (2011). *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik*. Tesis de maestría. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* [1994]. Lima / Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Darrieussecq, Marie (2012). “La autoficción, un género poco serio”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 65-82.
- De Diego, José Luis (2000). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- De Man, Paul (1991). “La autobiografía como des-figuración”, en *Anthropos*, 29, pp. 113-118.
- De Villena, Luis Antonio (2012). “Prólogo”, en Leticia García y Carlos Primo (coords.). *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Ilustrado por Marina Domínguez Garachana. Madrid: Capitán Swing.
- Debord, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo* [1967]. Valencia: Pre-Textos.

- Deleuze, Gilles (1975). *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Muchnik.
- Derridá, Jacques (1997). *La diseminación* [1972]. Madrid: Fundamentos.
- Didier, Beatrice (1976). *Le journal intime*. París: PUF.
- (1996). “El diario ¿forma abierta?”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, Madrid, julio-agosto, pp. 39-46.
- Domínguez Michael, Christopher (2007). “Pitol, Sergio”, en *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 410-416.
- (2008). “La generación de Vila-Matas”, en *Letras Libres*, núm. 117, México, septiembre, pp. 78-80.
- Dosse, François (2006). “La sociabilidad intelectual”, en *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual* [2003]. Valencia: Universitat de València, pp. 51-60.
- Dobrovsky, Serge (2012). “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 45-64.
- Eagleton, Terry (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Península.
- Eakin, Paul John (1985). *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention*. Princeton: Princeton University Press.
- (1991). “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en Suplemento *Anthropos*, núm. 29, Barcelona, diciembre, pp. 79-93.
- Egan, Linda (1995). “El descronicamiento de la realidad. (El macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes)”, en Alfredo Pavón (ed.). *Vivir del cuento (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala (Destino Arbitrario, 12), pp. 143-170.
- Enrique, Álvaro (2006). “Ensayo general” (Reseña de *Los mejores cuentos, El mago de Viena y Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*, de Sergio Pitol), en *Letras Libres*, núm. 85, enero, pp. 70-72.
- Esposito, Roberto (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder.
- Fernández de Alba, Luz (2007). “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol”, en Teresa García Díaz (coord.). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 297-314.
- Ferro, Roberto (2004). “*El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?”, en *Hispanista, Revista eletrônica dos Hispanistas do Brasil*, núm. 18, julio-septiembre. <<http://www.hispanista.com.br/revista/El%20mal%20de%20Montano.pdf>>
- Foley, Barbara (1986). *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca / New York / London: Cornell University Press.

- Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines* [1978]. Barcelona: Paidós.
- (1994). *La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad*. París: Gallimard.
- (2009). *El gobierno de sí y de los otros*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Jean (1981). “Narrador/autor/superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 47, núm. 114-115, enero-junio, pp. 129-148.
- Freud, Sigmund (1992). “La novela familiar de los neuróticos” [1908], en *Obras completas*, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 213-221.
- García, Leticia y Carlos Primo (coords.) (2012). *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Ilustrado por Marina Domínguez Garachana. Madrid: Capitán Swing.
- García Canelini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo / Conaculta.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Garrido Domínguez, Antonio (ed.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- Gasparini, Philippe (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil.
- (2012). “La autonarración”, en Ana Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 177-209.
- Geertz, Clifford (1980). “Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social”, en *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México: Gedisa, pp. 63-77.
- (1987). “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura”, en *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa, pp. 19-40.
- Genette, Gérard (1990). “Fictional narrative, factual narrative”, en *Poetics Today*, núm. II, pp. 755-774.
- (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, Alberto (2006). *Una posibilidad de la vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2011a). *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2011b). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Glantz, Margo (2006). “El mago de Viena”, en *La Jornada*, 16 de marzo. <<http://www.jornada.unam.mx/2006/03/16/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>>
- Gómez, Rosa (sin fecha). “Entrevista a Martín Caparrós”, en *Paralelo 35. Revista virtual*. <<http://www.paralelo35.com/revista/arte/literatura/viajes/viajes.html>>
- Gómez Trueba, Teresa (2009). “Hay vida en la frontera: Mestizaje entre géneros y «novela» contemporánea”, *ÍNSULA*, núm. 754, octubre.
- González de Canales Carcereny, Júlia (2014). *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*. Tesis doctoral. Difo / Druck Bamber: University of St. Gallen.
- Guerra, Humberto (2007). “La estructuración espacial de la *Autobiografía* de Sergio Pitol”, en Teresa García Díaz (coord.). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 315-328.
- Gusdorf, Georges (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”, en Suplemento *Anthropos*, núm. 29, Barcelona, diciembre, pp. 9-18.
- Gutiérrez, Rafael (2011). “Sergio Pitol e os disfarces da autobiografia”, en *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, núm. 8, julio-diciembre, pp. 153-161.
- Habermas, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols. Madrid: Taurus.
- \_\_\_ (1993). *La lógica de las ciencias sociales*. México: Rei.
- Heredia, Margarita (ed.) (2007). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya.
- Hernández, Sònia (2015). “Mil jóvenes con Enrique Vila-Matas” (conversación pública). Feria Internacional del Libro de Guadalajara. 30 de noviembre de 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=-Mi0ODsjTog>>
- Herrera López, G. Pierre (2012). “El renacimiento del autor en *Dublinesca* de Enrique Vila-Matas”, en Felipe A. Ríos Baeza (ed.). *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México: BUAP / Ediciones Eón, pp. 401-418.
- Horne, Luz (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Huntington, T. G. (2006). “Pitol is and is not Mexican: About *El mago de Viena*”, en *Literal. Latin American Voices*, vol. 4, Houston, Texas.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Goethe.
- Jameson, Frederic (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jóvenes en movimiento* (2006). Informe sobre el Estado de la Población Mundial, Suplemento Jóvenes. Nueva York: Fondo de Población de las Naciones Unidas.
- Kafka, Franz (2005). *Aforismos de Zürau*. Trad. Claudia Cabrera. México: Sexto Piso.



- Kellman, Steven G. (1980). *The Self-Begetting Novel*. London: Macmillan.
- Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lejeune, Phillipe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- (1989). *On autobiography*. Prólogo Paul John Eakin; tr. Katherine Leary. Minneapolis, University of Minnesota.
- (1991). “El pacto autobiográfico”, Suplemento *Anthropos*, núm. 29, Barcelona, diciembre, pp. 47-61.
- (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- (1996). “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, Madrid, julio-agosto, pp. 55-75.
- Leleu, Michel (1952). *Les journaux intimes*. París: PUF.
- Lévinas, Emmanuel (1999). “El rostro y la exterioridad”, en *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Trad. Antonio Pitor Ramos. Salamanca: Sígueme, pp. 201-261.
- López Parada, Esperanza (1999). *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana.
- (2005). “Autobiografía libresca”, en *El Ángel* (Suplemento cultural de *Reforma*), 16 de octubre.
- Louis, Annick (2010). “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 73-96.
- Loureiro, Ángel G. (1991). “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29, ‘La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios de investigación documental’, diciembre, pp. 2-8.
- Ludmer, Josefina (2008). “Literaturas postautónomas 2.0”, en *Revista Z Cultural*, año IV, núm. 1, diciembre 2007 - marzo 2008. <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer>>
- Maingueneau, Dominique (1993). *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris, Dunod.
- (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- Maíz, Claudio (2000). “Para una poética del género autobiográfico. El problema de la intencionalidad”, en RILCE, vol. 16, núm. 3, pp. 585-606.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2008). “Un paisaje moral”, *La Vanguardia*, suplemento Cultura | s, Barcelona, 17 septiembre.

- \_\_\_\_ (2012). “Estrategias de seducción”, en Felipe A. Ríos Baeza (ed.). *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México: BUAP / Ediciones Eón, pp. 419-440.
- Mateos-Vega, Mónica (2010). “Pacheco, Monsiváis y yo vimos en la literatura nuestro mundo: Pitol” (entrevista a Sergio Pitol), en *La Jornada*, 6 de mayo, p. 4.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève / Paris, Slatkin Erudition.
- Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño (1995). “De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica”, en *Historia y Grafía*, núm. 4, Universidad Iberoamericana, pp. 245-261.
- Mier, Raymundo (2008). “Escritura, crítica y semiótica: ética y política de la práctica literaria”, *Andamios*, vol. 5, núm. 9, diciembre, pp.7-23.
- Miranda, Florencia (2012). “Textos, identidad genérica y mezclas de géneros”, en Martha Shiro, Patrick Charaudeau y Luisa Granato (eds.). *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 199-219.
- Miroux, Jean-Philippe (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme).
- \_\_\_\_ (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Monsiváis, Carlos (2005). “Un narrador satírico. Entrevista: Sergio Pitol” (entrevista a Sergio Pitol), en *Babelia* (Suplemento cultural de *El País*), 8 de octubre.
- \_\_\_\_ (2008). “Prólogo. ‘Todo está en todo’. Diálogo con Sergio Pitol”, en Sergio Pitol. *Obras reunidas V. Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-18.
- Montelongo, Alfonso (2007). “‘Asimetría’ en la obra de Pitol”, en Teresa García Díaz (coord.). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 93-107.
- Mukarovsky, Jan (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Neumann, Birgit (2008). “The Literary Representation of Memory”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín, Walter de Gruyter, pp. 333-343.
- Olney, James (1991). “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, en Suplemento *Anthropos*, núm. 29, Barcelona, diciembre, pp. 33-47.
- Ordoñez, Luis (2013). Entrevista a Enrique Vila-Matas. 9 de mayo. <<https://luisordon.wordpress.com/2013/05/09/enrique-vila-matas>>

- Pauls, Alan (1996). “Las banderas del célibe”, en *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, pp. 1-13.
- \_\_\_\_ (2006). “Razones para envidiar a Vila-Matas”. Nota escrita para la presentación de *Doctor Pasavento* durante la Feria del Libro de Buenos Aires, abril.
- \_\_\_\_ (2009). “La voluntad de vivir una vida diferente”. Solapa de la edición brasileña de *Suicídios Exemplares*. São Paulo, Cosac & Naify.
- Pérez Andújar, Javier (2009). “Acerca de *Dietario voluble*”, en *Barcelona Metrópolis*, primavera (marzo-junio). <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrperandujar1.html>>
- Piglia, Ricardo (1979). “Ideología y ficción en Borges”, en *Punto de vista*, año II, núm. 5, Buenos Aires, pp. 3-6.
- \_\_\_\_ (1999). *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- \_\_\_\_ (2001a). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (2001b). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_ (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Pinto, Rodrigo (2008). “Un dietario”, *El Mercurio*, 23 de agosto.
- Poe Lang, Karen (2008). “Escrituras autobiográficas: ¿confesión o autoficción?”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, núm. 16, enero-junio.
- Poirier, José María (2007). “Literatura y política. Entrevista a Beatriz Sarlo”, en *Revista Criterio*, año 80, núm. 2327, junio.
- Pozuelo Yvancos, José María (1985). “Teoría de los géneros y poética normativa”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.). *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: CSIC, pp. 393-403.
- \_\_\_\_ (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_ (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León. (Cátedra Miguel Delibes).
- Pratt, Mary Louise (2010). *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_ (2006). *Política, policía, democracia*. Trad. María Emilia Tijoux. Santiago de Chile, LOM.

- \_\_\_ (2011). “La estética como política”, en *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Petrecca, Luda Vogelfang y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, pp. 27-59.
- Reati, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- Reguillo, Rossana (2000a). “Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo”, en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 5, Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales / Fundación Social, enero, pp. 63–73.
- \_\_\_ (2000b). “Textos Fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie”, en *Diálogos de la comunicación*, núm. 58, Lima, Perú, FELAFACS, agosto, pp. 58-65.
- \_\_\_ (2010): “La condición juvenil en el México contemporáneo”, en Rossana Reguillo (coord.). *Los jóvenes en México*. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 395-429.
- Reyes, Alfonso (1994). “La fea” [1935], en *Obras completas de Alfonso Reyes. Tomos XXIII. Ficciones*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 189-197.
- Ribeyro, Julio Ramón (2003). *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricoeur, Paul (2001). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_ (2003). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Rivera Garza, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México: Tusquets.
- Rojas, Diego (2009). “El daño que hizo *Clarín* es inconmensurable. Entrevista a Martín Caparrós”, en Infonews, *Revista Veintitrés*, 24 de septiembre. <<http://www.infonews.com/nota.php?id=59423&bienvenido=1>>
- Rojo, José Andrés (2005). “Sergio Pitol: La parodia me ayudó a equilibrar mis neuronas” (entrevista a Sergio Pitol), en *El Ángel*, (Suplemento cultural de *Reforma*), 16 de octubre.
- Rorty, Richard (1990). *El giro lingüístico*. Buenos Aires: Paidós.
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres [1990]*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Said, Edward W (2004). *El mundo, el texto y el crítico [1983]*. Barcelona: Debate.
- Salazar, Jezreel (2005). “La crónica: una estética de la transgresión”, en *Razón y Palabra*, núm. 47, octubre-noviembre.
- \_\_\_ (2006a). “El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión”, en *Armas y Letras. Revista de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, núm. 54, enero-marzo, pp. 43-47.
- \_\_\_ (2006b). *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

- Sánchez Prado, Ignacio M. (2010). “La ansiedad del cosmopolitismo. Literatura mundial y cosmopolitismo estratégico en México”. Ponencia presentada en la Emory University el 20 de abril de 2010. Consultada en <<http://ignaciosanchezprado.blogspot.mx>>
- \_\_\_ (2011). “Dublinesca: reflexiones sobre una decepción”. Consultado en <<http://ignaciosanchezprado.blogspot.mx>>
- \_\_\_ (2012a). “Humores cosmopolitas. Sergio Pitol, la comedia literaria y el problema de la genealogía novelística”. Ponencia presentada en el congreso Juan Bruce Novoa de estudios mexicanos en UC Irvine en 2012. Consultada en <<http://ignaciosanchezprado.blogspot.mx>>
- \_\_\_ (2012b). “Para una literatura comprometida”, en *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 257-278.
- Sarlo, Beatriz (1983). “Literatura y política”, en *Punto de Vista*, núm. 19, Buenos Aires, diciembre, pp. 8-11.
- \_\_\_ (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- \_\_\_ (1997). “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en *Revista de Crítica Cultural*, núm. 15, noviembre, pp. 32-38.
- \_\_\_ (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schaeffer, Jean Marie (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.
- \_\_\_ (2006). *¿Qué es un género literario?* [1989]. Madrid: Akal.
- Senett, Richard (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- Shaw, Donald L. (1999), *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sprinker, Michael (1991). “Ficciones del ‘yo’: el final de la autobiografía”, en Suplemento *Anthropos*, núm. 29, Barcelona, diciembre, pp. 33-47.
- Steiner, George (1994). “Humanidad y capacidad literaria”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, pp. 19-27.
- Sutherland, Juan Pablo (selec. y pról.) (2011). *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, Tzvetan (2009). *La literatura en peligro*. Barcelona: Círculo de lectores.
- \_\_\_ (2012). *Los géneros del discurso*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

- Tschiltschke, Christian von y Dagmar Schmelzer (eds.) (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Vattimo, Gianni (2000). *El pensamiento débil* [1983]. Madrid: Cátedra.
- Vila, María del Pilar (2013). “El ensayo de Sergio Pitol, un cuaderno de bitácora”, en *Literatura y Lingüística*, núm. 27, Santiago de Chile, pp. 83-96.
- Villagrán, Fernando (2001). Entrevista a Enrique Vila-Matas. *Off the record*, programa de la televisión chilena. <[https://www.youtube.com/watch?v=zZmjZp\\_Qo74](https://www.youtube.com/watch?v=zZmjZp_Qo74)>
- Villanueva, Darío (1993). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.). *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor, pp. 15-31.
- Villoro, Juan (2000). “Pitol: los anteojos perdidos”, en *Efectos personales*. México: Era, pp. 52-58.
- \_\_\_ (2002). “El pasado que será. El diario como forma narrativa”, en *Letras libres*, núm. 39, marzo, pp. 24-28.
- \_\_\_ (2005). “Ornitorrincos. Notas sobre la crónica”, en *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz, pp. 9-19.
- Vital, Alberto (2012). *Quince hipótesis sobre géneros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Nacional de Colombia.
- Wieviorka, Anette (1998). *L'ère du témoin*. París: Plon.
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura* [1977]. Barcelona: Península.