



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La impostura contemporánea

Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez
a la luz del “Exemplo XXXII” de *El Conde Lucanor*

Maite Pizarro Granada

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



LA IMPOSTURA CONTEMPORÁNEA
ENRIQUE VILA-MATAS Y JUAN GABRIEL VÁSQUEZ A LA LUZ DEL
“EXEMPLO XXXII” DE *EL CONDE LUCANOR*

TESIS DOCTORAL
MAITE PIZARRO GRANADA
TUTOR: BERNAT CASTANY
DIRECTOR: JORDI GRACIA



Programa de doctorado en estudios lingüísticos, literarios y culturales
Barcelona, septiembre de 2023

ÍNDICE

Resumen	4
Agradecimientos	5
Introducción	6
Objetivo	7
Metodología	8
1. Presentación de los autores analizados	9
2. Primeras aproximaciones teóricas al concepto de reescritura	16
2.1. Impostura argumental y estructural	17
2.2. Revisión de la tradición ejemplar	27
2.3. Caracterización de una nueva ejemplaridad	35
2.4. La impostura de la fama: literatura vs historia en un contexto ejemplar	45
3. Justificación de la elección del “Exemplo XXXII” de <i>El conde Lucanor</i>	49
4. Honra y reputación, un cuestionamiento a la originalidad de la modernidad temprana	58
4.1. La reescritura hipertextual: entre la tradición y la poligénesis	65
4.2. Fama y canon intelectual en la obra de Enrique Vila-Matas.....	78
4.3. Fama y memoria histórica en Juan Gabriel Vásquez	89
4.4. Esquema mistificador	99
5. Contra la verdad de la modernidad temprana: mistificación y mistificados	103
5.1. Formas de parodia en Enrique Vila-Matas	103
5.2. Máscaras y simulacro en Juan Gabriel Vásquez.....	153
6. Contra la autoría de la modernidad temprana: mistificadores y desmitificadores	189
6.1. Desestabilización de la credibilidad del erudito en Enrique Vila-Matas	190
6.2. Desconfianza en la figura del cronista en Juan Gabriel Vásquez.....	204
7. Resultados del análisis	228
8. Conclusión	231
9. Bibliografía	234

También la verdad se inventa

Antonio Machado

Abstract

This research argues that the approach to illusion in six contemporary novels by Enrique Vila-Matas and Juan Gabriel Vásquez represents a social rewriting of the moral message found in "Exemplo XXXII" from *El conde Lucanor*. The update is primarily based on the dialogue between medieval notions of honor and contemporary reputation. It employs anamorphic exemplarity, a personal theoretical approach that functions as a metaphor for a distorted pictorial perspective. From the medieval tradition, it draws persuasive mechanisms of the topic and the model, while from contemporary thought, it incorporates uncertainty, variability of perspective, and questioning of three pillars of earlier modern thinking. The ultimate goal is to establish an intertextual dialogue that combines tradition and originality.

Resumen

Esta investigación plantea que la manera de abordar la ilusión en seis novelas contemporáneas de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez es una rescritura social del mensaje moral del "Exemplo XXXII" de *El conde Lucanor*. La actualización se basa principalmente en el diálogo entre las nociones de honra medieval y reputación contemporánea. Además, recurre a la ejemplaridad anamórfica, un enfoque teórico personal que opera como metáfora de una perspectiva pictórica deformada y que aúna las nociones teóricas de transposición temática intertextual, hipo e hipertexto, transreferencialidad y parodia. De la tradición medieval extrae los mecanismos persuasivos del tópico y el modelo, mientras que del pensamiento contemporáneo toma la incertidumbre, la variabilidad del punto de vista y el cuestionamiento a tres pilares del pensamiento moderno más temprano. El objetivo es, en última instancia, establecer un diálogo intertextual en que confluyan la tradición y la originalidad.

Agradecimientos

A mis padres, que me inculcaron el amor por la literatura. A mi hermana y sus gestiones trasatlánticas. A Marisol Perales, que me transformó en uno de sus personajes. A Rocío Rodríguez, que me introdujo en la literatura hispánica. A Lola y la editorial Somos Libros, que me han permitido ver la vida desde el otro lado de la página. A Jordi Gracia, que me presentó a Juan Gabriel Vásquez. Y, sobre todo, a Diego Lorenzini, que me ha acompañado siempre y que ha sabido hacer de la impostura un arte sincero. A todos muchas gracias.

Introducción

Esta propuesta de investigación se adentra en el mundo de la impostura –entendida como el engaño con apariencia de verdad– y establece una relación de equivalencia entre el “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor* y seis novelas contemporáneas de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez. A saber, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *Los informantes*, *Las reputaciones* y *La forma de las ruinas*. Concretamente, propone que el corpus de obras contemporáneas seleccionado reescribe el mensaje moral del “*Exemplo XXXII*”, pero ya no en clave moral, sino social.

A grandes rasgos, la gran diferencia entre el relato medieval y las novelas contemporáneas es el factor moral. Mientras el cuento ofrece un marco narrativo fuertemente orientado a educar y definir el buen comportamiento del lector, las novelas solo se hacen cargo del aspecto social. Es más, insisten en desafiar convenciones morales preestablecidas como la confianza en la verdad histórica del plano político y artístico-intelectual. De manera que esta propuesta de reescritura no pretende extrapolar la naturaleza moral de la Edad Media al presente, sino constatar la dimensión social del relato ejemplar medieval y, por añadidura, su profunda relación de semejanza con las obras contemporáneas.

La actualización del mensaje ejemplar considera principalmente el diálogo entre las nociones de honra medieval y reputación contemporánea, ambas estrechamente vinculadas a las apariencias y al principio de conformidad social, la tendencia a imitar o a secundar el comportamiento del entorno. Sin embargo, también tiene en cuenta las diferencias derivadas de los contextos de producción de las novelas contemporáneas (siglo XXI) y el relato medieval (siglo XIV). Por este motivo recurre a la “ejemplaridad anamórfica”, un enfoque personal que opera como alegoría de una perspectiva pictórica deformada y que necesita de un punto de vista específico para revelar una imagen velada.

Esta perspectiva anamórfica permite definir un mensaje ejemplar atemporal que advierte sobre la naturaleza social de la verdad, al tiempo que perfila la reputación como un producto creativo, colectivo y culturalmente transversal. Desde este punto de vista, se entiende que la honra no solo es un fenómeno social que ha recibido diferentes nomenclaturas, sino que, además, es la respuesta al impulso humano de inventar y de habitar (incluso de manera inconsciente) mundos coherentes. Por eso, aunque hace seiscientos años se haya expresado en clave moral, hoy, de la mano de las obras escogidas,

se revela social y capaz de alojar, mediante la cita de elementos premodernos, una crítica mucho más propia de la modernidad tardía.

Objetivos

El objetivo principal es evidenciar puntos de contacto entre la impostura de la honra que se desarrolla en el “Exemplo XXXII” de *El conde Lucanor* y la impostura de la reputación que se expresa en las novelas contemporáneas de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez. Lógicamente, este diálogo tiene valor en sí mismo en tanto ejercicio intelectual, pero, además, está orientado a demostrar una continuidad ejemplar más allá de la mera consciencia lectora o del impulso humano por extraer enseñanzas en un contexto literario actual.

A grandes rasgos, tanto el discurso premoderno del cuento medieval como las novelas contemporáneas escogidas (modernas tardías o posmodernas) son expresiones diacrónicas de la fama y constituyen una representación de la realidad que se valida socialmente. Por tanto, se deduce que su diálogo supondría una reescritura capaz de actualizar el género ejemplar del que es parte don Juan Manuel y, al mismo tiempo, situar a los autores contemporáneos en una tradición ejemplar premoderna.

Como parte de los objetivos secundarios, se espera demostrar una relación de equivalencia entre el principio de conformidad social que comenzó a trabajarse con fuerza a mediados del siglo pasado y dos aspectos clásicos de la fábula medieval. A saber, el modelo y el tópico. Puntualmente, el fenómeno social recién mencionado se reflejaría en el modelo del impostor y en el tópico del engaño a los ojos, *ludibrium oculorum*. Esto permitiría replicar y/o rastrear los roles narrativos del esquema mistificador que articula el cuento medieval en las novelas contemporáneas seleccionadas.

Igualmente, es una meta en sí misma la configuración de un instrumento metodológico como la ejemplaridad anamórfica, que permita perfilar una reescritura involuntaria al margen de la poligénesis. Es decir, una reescritura más anclada en las similitudes que es capaz de identificar una consciencia lectora antes que en una intención histórica, genealógica, filológicamente demostrable e irremediabilmente vinculada a la figura moderna del autor.

Por último, esta investigación pretende ofrecer una reflexión sobre cómo producciones literarias separadas por más de setecientos años se pueden hacer cargo de un mismo fenómeno social a partir de marcos de referencia diametralmente opuestos. En otras palabras, cómo los autores contemporáneos desestabilizan narrativamente la noción moderna de verdad y reafirman su identidad en una moraleja premoderna.

Metodología

Más allá de la metáfora, la ejemplaridad anamórfica –en tanto instrumento metodológico– se vale de nociones teóricas derivadas de la polifonía que planteó Bajtín y que más tarde profundizó Kristeva con su propuesta de intertextualidad. Pero específicamente se aboca a conceptos extraídos del trabajo de Genette (1989), como las categorías de transposiciones temáticas intertextuales y las relaciones de hipo e hipertextualidad. Asimismo, considera las reflexiones sobre transreferencialidad de Baños (2022) y las perspectivas sobre parodia que han aportado García-Rodríguez (2021) y Hutcheon (1989). Todas estas nociones teóricas revelan la presencia de un mensaje ejemplar parodiado, adaptado al contexto social contemporáneo y materializado de una forma específica. Es decir, entendido como un esquema con roles y personajes más o menos definidos, pero libre de cualquier tono prescriptivo o directriz moral concreta.

Con ayuda de estas referencias intertextuales, combina rasgos tanto de la tradición medieval hispánica como de las manifestaciones literarias más actuales, lo que constituye un cruce deliberado entre tradición y originalidad. De la herencia medieval, por ejemplo, extrae los mecanismos narrativos del modelo de impostor y del tópico del engaño a los ojos *ludibrium oculorum*. Del contexto actual, por otro lado, rescata tres aspectos clave: la incertidumbre, el punto de vista y el cuestionamiento a tres máximas de la modernidad temprana: originalidad, verdad y autoría.

Los primeros dos aspectos del contexto actual derivan de las reflexiones en torno a la noción de anamorfosis y el tercero está orientado a la desvinculación total de la directriz moral. Esto significa que, aun cuando en todas las obras se describa el mismo fenómeno social a través de los mismos mecanismos ejemplares de modelo y tópico, la enseñanza se caracterizará por activarse a través de la incertidumbre, mutar dependiendo del punto de vista del lector e inclinarse a cuestionar las nociones de originalidad, verdad y autoría más arraigadas a la modernidad temprana. Ante todo, la incertidumbre es el punto de partida de la ejemplaridad anamórfica porque nace de la impostura relacionada con el pacto ambiguo estructural y/o vinculada a la trama de las novelas.

Así, mediante un análisis narrativo definido por la identificación de mecanismos ejemplares argumentativos (modelo y tópico) y por la reinterpretación de los conceptos de originalidad, verdad y autoría (en un contexto de incertidumbre), el enfoque de la ejemplaridad anamórfica perfila una advertencia sin directriz moral sobre la ilusión. Y, además, muestra que tanto las obras contemporáneas como la fábula medieval utilizan la

impostura como un recurso narrativo que permite explorar la fragilidad de la identidad y la naturaleza artificial de la imagen social de manera paródica.

Mientras que en las novelas de Vila-Matas se parodia la credibilidad ligada a la fama del canon que compone la historia de la literatura, en las de Juan Gabriel Vásquez se pone en jaque la credibilidad de la historia política. En ambos casos la reputación aparece codificada por el mismo esquema mistificador y se proyecta como una ilusión socialmente validada que equivale al traje invisible del protagonista de la fábula medieval.

Cabe señalar que, al abordar cuestiones como la reputación, el rumor y el aura mítica de las figuras públicas, las producciones literarias de ambas épocas reflexionan sobre un tipo de ficción que se desarrolla fuera de los marcos de referencia de lo literario, pero sin el respaldo de la historiografía. Es decir, una ficción que tiene la capacidad de circular en el mundo real con valor de verdad al margen de la oposición clásica entre memoria y literatura. Y esto es algo muy importante por dos motivos. Primero porque cuestiona la naturaleza radical de aquella taxonomía moderna de escritura, es decir, relativiza los límites entre invención y registro histórico. Y segundo porque refleja un tipo de verosimilitud colectiva alejada de la autoridad institucional que refuerza la autoridad (y la autoría) anónima, tan característica del periodo medieval.

Ante todo, el enfoque de la ejemplaridad anamórfica prioriza la observación de relaciones de semejanza antes que la búsqueda de una tradición genealógica consciente o deliberada. Por eso recurre a conceptos como el tópico y el modelo del impostor en vez de a la demostración historiográfica de la influencia literaria, que, aunque sea probable, puede no necesariamente resultar cierta. Lógicamente, esto implica aceptar que la mera coincidencia pueda inscribirse en una tradición, es decir, que sin una intención deliberada la poligénesis de cuenta de una reescritura accidental o al menos no plenamente consciente.

1. Presentación de los autores contemporáneos

Por encima de las diferencias obvias, conviene tener presente que el gran tema de los autores escogidos es la impostura de la imagen pública. El panorama de su obra está definido por la ilusión social, lo que permite establecer la relación de equivalencia entre el concepto de reputación moderna y el de honra que encierra el ejemplo medieval. La clave de la reescritura, por tanto, es la relación de la fama con la memoria y, por añadidura, el reemplazo de la noción de verdad histórica descubierta por la noción de verdad histórica socialmente construida.

El primero de los autores escogidos es Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), intelectual catalán traducido a treinta y seis idiomas y altamente célebre por cuestionar los conceptos de originalidad, verdad, género literario y sujeto moderno. Destacan también como rasgos de su producción la ironía, la parodia, y un profundo sentido del humor. También, gran parte de su obra ha sido incluida dentro del catálogo de la autoficción y adhiere, consecuentemente, a los lineamientos del pacto ambiguo.

Empezó a escribir a principios de la década de 1970 y actualmente tiene más de veinte novelas publicadas, sin contar ensayos, artículos y guiones. Además, estudió derecho y periodismo, dirigió dos cortos e incluso participó como actor en algunas películas. Entre los premios más importantes que le han concedido se encuentra el Rómulo Gallegos, el Médicis, el Ciudad de Barcelona, el Herralde; el de Críticos de Chile y el FIL de Literatura en Lenguas Romances.

Aunque la mezcla de planos ficticios y reales sea uno de los aspectos que más han marcado su trayectoria como escritor, es recién con *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), su quinta novela, que empieza a usar ese recurso de manera sistemática. Se podría decir que, desde este título, el juego con el canon intelectual de occidente y la manipulación intencionada de referencias textuales se volvieron una constante en su producción literaria. Y dicho juego aún sigue generando cierta inquietud en los lectores, que nunca llegan a estar completamente seguros de la naturaleza del texto que leen. Por más que se haya vuelto reconocible la fórmula de Vila-Matas, los receptores se deben conformar con dudar sobre estar leyendo una ficción novelesca inspirada en datos reales, una ficción ensayística cuya verosimilitud imita la estética referencial, un hecho histórico adornado de ficción, etc. Este efecto se entiende en el contexto de la ausencia de marcos de referencia tradicionales, pero, sobre todo y para efectos de la investigación, apunta al tema de la reputación y la honra como fuerzas generadoras de ficción porque la consolidación de cualquier acuerdo social –y la fama es un acuerdo social– genera un horizonte de expectativas concretas. Precisamente en este horizonte tienen sentido los marcos de referencia que a veces separan diametralmente la historia (realidad) y la literatura (ficción).

Contrario a lo que se podría esperar, la respuesta de la crítica española a esta novela no fue positiva. Al parecer, acostumbrados al realismo que dominaba la escena nacional, los críticos no la vieron con buenos ojos y mostraron su disconformidad. De hecho, tiempo después y a propósito de las malas críticas a *Una casa para siempre* –novela que finalmente salió elegida en Francia como uno de los mejores libros traducidos en 1988–,

Vila-Matas dejó de vincularse tan directamente con los circuitos literarios nacionales: “Eso me decidió a aplicarme a mí mismo la ley de extranjería y dejé de ser un escritor español” (Vila-Matas, 1988, s/p). Aquella mala respuesta española, sin embargo, contrastó con el tremendo éxito que tuvo en Latinoamérica y otros países europeos.

De hecho, en una conferencia, para el IX Congreso Internacional de la Lengua Española en Cartagena de Indias, el propio Vila-Matas (2007) señaló: “Pertenezco a un tipo de autor que no cree en la división entre escritores latinoamericanos y españoles. Todos habitamos la misma lengua. Yo hace años ya que siento que crucé todas esas fronteras” (párrafo 1). Eventualmente la crítica española también reconoció sus aportes a la novela contemporánea y en la actualidad ocupa un lugar importante dentro de los escritores nacionales de excelencia como Eduardo Mendoza, Javier Cercas y Javier Marías. Prueba de ello son los premios Ciudad de Barcelona, Herralde, Fundación José Manuel Lara, la Real Academia española, Leteo y el de la crítica de la narrativa castellana, entre muchos otros reconocimientos.

Por otro lado, está el caso del colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973), un autor más joven, cuya obra ha sido nacional e internacionalmente bien recibida tanto por la crítica como por los lectores. Al menos en lo concerniente a los aspectos formales y a la estructura narrativa, su estilo es menos ecléctico que el de Vila-Matas, aunque también problematiza las nociones de verdad, mentira y sujeto moderno. Vásquez “estudió derecho, pero en 1996 su vida tomó otro rumbo, cuando decidió vivir en París, yendo a la saga de los autores del boom y de la *Lost generation*” (Maeseneer & Vervaeke, 2013, p. 209). Tras ese despertar literario estuvo en Bélgica y en España, principalmente en Barcelona, ciudad donde gestó buena parte de su producción y se acercó a temáticas relacionadas con la sociedad colombiana.

Su obra está compuesta por novelas, cuentos y ensayos, pero, además, destacan sus trabajos como traductor y su participación en el ámbito periodístico como columnista. Gracias a *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), *El Ruido de las cosas al caer* (2011), *Las reputaciones* (2013), *La forma de las ruinas* (2015) y *Volver la vista atrás* (2020) se ha perfilado como un exponente destacado en la narrativa latinoamericana y es considerado por muchos una de las voces más lúcidas de su generación. Esto se refleja en las críticas “particularmente elogiosas que ha recibido tanto en España como en Latinoamérica” (p. 209).

Hasta la fecha ha sido traducido a veintiocho idiomas y es indiscutible su alcance internacional. Además de una atmósfera social y política que refleja una investigación

profunda, este escritor se alimenta de expresiones artísticas diversas. Según ha reconocido en varias entrevistas, la literatura latinoamericana y la anglosajona son “influencias mayores en su obra” (Vervaeke, J., 2018, p. 3). Asimismo, uno de los aspectos más presentes en su propuesta es la tendencia a mostrar la relación entre el relato histórico oficial y la sociedad que lo genera. Sin embargo, su particularidad no deriva del retrato de Colombia, sino del afán desestabilizador tras el gesto de remover la memoria; cuestión que ha suscitado una identificación masiva y una afinidad sutil con el desencanto contemporáneo, tan propio de la modernidad tardía o de la posmodernidad.

Fuera del hecho de ser exponentes reconocidos de la narrativa contemporánea y de profesarse una admiración mutua, la aproximación narrativa que cada uno muestra es significativamente diferente. Esto, no obstante, no representa un problema para la propuesta porque las obras seleccionadas de ambos autores tienen un punto muy fuerte en común: todas se caracterizan por promover una reflexión sobre la impostura de la imagen pública. Además, coinciden en tres aspectos narrativos vinculados con la fábula medieval: la noción de simulacro, la pertenencia a una tradición hispana y la vacilación no fantástica. Y precisamente de estas mismas coincidencias bebe la reescritura hipertextual del “*Exemplo XXXII*” como se verá más adelante.

Esencialmente, lo que logra la ejemplaridad anamórfica como instrumento de análisis es tomar tres novelas de cada autor y hacerlas dialogar con el mensaje ejemplar de la fábula medieval a partir de la semejanza de la impostura social que encarnan sus representaciones históricas y/o legendarias. Bajo ningún punto de vista sugiere extrapolar las conclusiones que de aquí deriven a las obras completas de cada uno. Es decir, la propuesta de reescritura no permite generalizaciones extensivas, sino observaciones concretas y acotadas.

Del primer autor, Vila-Matas, las obras escogidas son *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Bartleby y compañía* (2000) y *El mal de Montano* (2002). Mientras que de Vásquez las obras seleccionadas son *Los informantes* (2004), *Las reputaciones* (2013) y *La forma de las ruinas* (2014). Ante todo, estas seis novelas desarrollan el tema de la fama y su vínculo con la dimensión histórica, lo que se vincula muy fuertemente con el concepto de honra. Mientras en las novelas de Vila-Matas hay una historia de la literatura que se reescribe y que tambalea, en las de Vásquez hay una historia política que parte siendo clara y que rápidamente ofrece versiones múltiples y enfrentadas entre sí.

Así, por ejemplo, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, la referencia a la historiografía es bastante evidente desde el título en adelante. Toda la novela se articula a partir de relatos absurdos alrededor de los artistas *shandys*. Y cada dato se presenta como supuestamente investigado, confirmado y compendiado por el narrador, una especie de historiador. Si bien la novela recurre a nombres reconocidos del panorama artístico e intelectual del siglo XX, también inventa varios personajes, mezcla hechos y describe escenas paranormales o mágicas. Sin entrar en detalle, manipula las leyendas que componen el canon intelectual occidental del siglo XX y tiene el poder de sembrar la duda en los lectores, que acaban viendo deformada (replicada, negada, inventada) una memoria colectiva.

En *Bartleby y compañía*, Vila-Matas vuelve a tergiversar la historia, pero esta vez elimina el factor mágico-paranormal y no se limita al siglo XX, sino que aborda la historia literaria de occidente en completo desorden abarcando desde la antigüedad en adelante. Lo hace mediante la voz de un oficinista y a partir del fenómeno del escritor ágrafo que bautiza como bartleby en honor al protagonista de aquel famoso cuento de Herman Melville. En definitiva, nuevamente recurre a varios nombres célebres, leyendas admiradas y personajes denostados para reescribir el canon de la alta cultura.

En *El mal de Montano*, los nombres famosos de los escritores también son material para el narrador y para las muchas caras que este va adoptando a lo largo del relato. La reflexión sobre la fama y la imagen pública arranca de un análisis sobre los diarios íntimos de una selección de autores reputados, lo que, en teoría, debería inspirar más confianza dada la impostura de la fama, pero muy pronto se revela que no es así. En resumen, todo el enfoque vilamatiano trabaja con la fama de los intelectuales que conforman la historia de la literatura.

En Vásquez, en cambio, las figuras de renombre no son artistas o intelectuales, sino políticos y/o personas al servicio de la construcción de la imagen pública del mundo político. En *Los informantes* quizá esta caracterización no sea tan clara desde el principio porque toda la historia se desarrolla a partir del desenmascaramiento de un profesor de oratoria reputado que no ocupa un cargo público. Pero, aun así, es un personaje que protagoniza en carne propia un episodio clave en la historia política reciente de Colombia y que muestra un vínculo muy estrecho con Demóstenes, político ateniense que le sirve de inspiración y máscara para proyectar una identidad falsa. Por tanto, la imagen pública sobre la que aquí se reflexiona sí es esencialmente política.

En *Las reptaciones*, por otro lado, el foco está en un caricaturista político ficticio (aunque inspirado en el dibujante real Ricardo Rendón) que tiene el poder de encumbrar o destruir la vida pública de las personas que retrata. Toda su soberbia le viene de ser presuntamente imparcial, pero un solo hecho al final de su carrera desestabiliza su red de certezas, lo obliga a replantearse su vida y a aceptarse como persona en el plano íntimo y personaje en el plano social.

Y en *La forma de las ruinas*, la imagen pública de los políticos vuelve a aparecer de la mano de las teorías de la conspiración alrededor de dos magnicidios que marcaron la historia política de Colombia y que, para muchos, definieron el panorama violento que durante años debió enfrentar este país. En todos estos casos, la fama se plantea como una ficción colectiva y social que se puede dar tanto de forma espontánea (no premeditada) como deliberada y conscientemente dirigida a ciertos fines. Esto implica la aceptación del rumor y la leyenda como posibles formas de ficción que avanzan sin marcos de referencia literarios y que tienen la capacidad de legitimarse socialmente. En otras palabras, permite difuminar los límites entre historia (realidad) y literatura (ficción) que muchas veces se expresan como reminiscencia del pensamiento moderno temprano.

Esta visión panorámica de las novelas escogidas permite ver algunos rasgos que serán muy útiles durante el análisis. Al plantear la historia de la literatura y la historia política como ficciones socialmente validadas, por ejemplo, las novelas dan cuenta de una tendencia muy fuerte al simulacro, lo que se refleja en la expresión del principio de conformidad social. La reputación, a fin de cuentas, es una construcción ficticia que circula en el mundo real gracias a su validación social.

Igualmente, ambos autores son exponentes de la literatura hispana y esto no solo incluye el uso del mismo idioma, sino también la pertenencia a una tradición castellana como aquella de la que proviene el “*Exemplo XXXII*”. Además, las maneras en que las seis novelas abordan la impostura de la imagen pública proyectan el ridículo como un agente trágico similar a la del cuento medieval. En el caso de Vila-Matas es a través de la burla sistemática al lector, mientras en el caso de Vásquez, es mediante la decepción de los personajes que, tras haberse sentido seguros, ganadores o poderosos, se vuelven ridículos, patéticos y/o derrotados.

Ante todo, las seis novelas dan un espacio muy importante a la duda, ya sea que apunte al temple anímico de los personajes o a una posible sensación de los lectores. Todas arrastran indeterminaciones y misterios argumentativos que nunca se resuelven por completo, lo que, de acuerdo con la teoría de la recepción de Iser (1987), promueve entre

los lectores la tendencia a completar y dar coherencia al texto a través de su propio conocimiento de mundo. Esto, a su vez, es un proceso cognitivo altamente compatible con la necesidad de extraer un ejemplo que apuntan Amélie Florenchie & Isabelle Touton (2013), referentes indiscutibles cuando se trata de entender la ejemplaridad contemporánea. Por lo tanto, la duda deviene en un potencial didáctico y/o doctrinal contemporáneo altamente compatible con el concepto de reescritura que aquí se propone.

Por último, esta selección de obras se caracteriza por mostrar distintos grados de metaficción, lo que se evidencia en la tendencia a la estética referencial. En el caso de las novelas de Vila-Matas esa referencialidad está bastante exacerbada por el juego que dan los narradores y las citas bibliográficas. Y en el de Vázquez no es muy diferente. En *Los informantes* el relato adopta la apariencia de una crónica periodística. En *Las reputaciones* resalta cada vez más los paralelismos con la historia de Rendón, personaje histórico que sirve de inspiración. Y en *La forma de las ruinas* no solo hay una coincidencia brutal entre la voz del narrador y la identidad del autor, sino que, además, se añaden anexos de pruebas forenses como un cráneo y una vértebra, lo que, sin duda, difumina las fronteras entre historia y literatura más de lo que consigue normalmente la literatura histórica.

En definitiva, todas estas novelas se hacen cargo del conflicto que supone tomar conciencia de la naturaleza real e imaginaria de la identidad social. Juan Gabriel Vázquez expresa principalmente un cuestionamiento a la historia política oficial, mientras que la obra de Enrique Vila-Matas cuestiona el relato histórico que configura el canon literario de occidente. Pero, por encima de sus diferencias, es importante remarcar que la crítica contemporánea a la historiografía moderna, presente en las novelas seleccionadas, arrastra la misma enseñanza sobre la impostura presente en el “Exemplo XXXII” de *El conde Lucanor*. Y esta coincidencia constituye el primer paso del análisis orientado a la reescritura del texto medieval.

Mediante la identificación de ciertas marcas narrativas persuasivas se revela que las obras analizadas comparten un mensaje de advertencia muy similar al del relato medieval. No obstante, como es de esperar, esta enseñanza sufre modificaciones durante el proceso de adaptación al contexto actual y se expresa libre de cualquier valoración moral. Esto implica situar la reflexión en un plano sociológico antes que ético y abrir la reflexión a autores provenientes de áreas como la sociología y la psicología social.

2. Primeras aproximaciones teóricas al concepto de reescritura

Ciertamente, no es raro ver arquetipos y motivos literarios reaparecer constantemente en producciones actuales dando un giro a la tradición. Sin embargo, más allá del lugar común, existen estructuras lógicas y narrativas que destacan por su especificidad. Es decir, hipertextos que engloban aspectos puntuales de discursos anteriores y que muchas veces constituyen homenajes, críticas y parodias (a veces intencionales y a veces accidentales) que resultan formalmente reconocibles. Esta investigación precisamente se basa en la noción de hipertexto y, a través de ella, propone una entrada de lectura de acuerdo con la que ciertos rasgos narrativos recurrentes en la obra de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez reescriben el mensaje contenido en el “Exemplo XXXII” de *El conde Lucanor*. El objetivo es, en última instancia, perfilar una ejemplaridad contemporánea.

Asimismo, hay que tener presente que la actualización de la ejemplaridad implica el reconocimiento de una advertencia sobre la impostura sujeta a presiones sociales. Y esta advertencia, aunque siga evocando una dimensión literaria educativa, ya no puede entenderse en términos impositivos y/o morales. Se vuelve necesaria, entonces, una redefinición de la naturaleza y la función del ejemplo en literatura, lo que deviene en la ejemplaridad anamórfica.

Este es un enfoque teórico propio que sirve de instrumento de análisis, toma elementos de la teoría hipertextual y, al mismo tiempo, considera aspectos de la hermenéutica dialógica y de la teoría de la recepción. Es decir, permite entender el sentido de los hipotextos que devienen en hipertextos reflexionando en torno a ciertas marcas del corpus narrativo, pero sin limitarse a ellas.

En términos generales, las nociones sobre intertextualidad de las que se nutre son dos: el proceso de transposición temática hipertextual que apunta Genette (1989) y la transreferencialidad de variantes de contenido de la interdiscursividad de Baños (2022). Ambas, perspectivas que se enfocan en la identificación de influencias literarias modificadas, lo que permite caracterizar los mecanismos argumentativos tradicionales-medievales de modelo del impostor y tópico del engaño a los ojos como hipertextos mutados.

La teoría de la recepción, por otro lado, aporta un potencial interpretativo mucho más amplio al ahondar en la flexibilidad de la disposición lectora. Puntualmente, contempla el poder creativo del lector (Iser, 1987, p.143) y su horizonte de expectativas (Jauss, 1981), lo que se refleja en la importancia del punto de vista del receptor (alegoría

pictórica de la anamorfosis) y en la caracterización de un contexto de recepción histórico y sociocultural como el que refleja la crítica a los tres pilares de la modernidad temprana.

Mientras la hipertextualidad permite establecer una relación de parentesco entre los mecanismos argumentales (modelo y tópico) de la ejemplaridad medieval y los de las novelas contemporáneas, la teoría de la recepción garantiza una disposición lectora que pone el foco en el punto de vista y el horizonte de expectativas del lector. La ejemplaridad anamórfica constituye así una herramienta que permite constatar un vínculo hipertextual mediado por una disposición lectora activa.

Por último, puesto que tanto la impostura como la ejemplaridad son elementos con una historia literaria propia, conviene hacer un breve repaso de ambas. Esta sección se divide en tres subapartados. Los primeros dos corresponden a la revisión de las dos grandes tradiciones literarias que atraviesa la propuesta. A saber, la impostura vinculada a la ilusión de la anamorfosis y la ejemplaridad con énfasis en los mecanismos argumentativos de modelo y tópico. Finalmente, el tercer subapartado toma elementos de las dos revisiones anteriores y perfila la ejemplaridad anamórfica como instrumento para rastrear las transposiciones temáticas (tópico del engaño a los ojos y modelo del impostor) tomando elementos de las revisiones anteriores.

2.1. Impostura argumental y estructural

Considerando que la literatura en sí misma constituye una representación ficticia, hablar de expresiones de impostura en la narrativa actual podría parecer redundante. Sin embargo, la elección temática apunta a una cuestión mucho más específica, el reconocimiento de la naturaleza doble que encierra la noción de engaño literario. Por un lado, existe una tradición que toma el embuste como eje argumental, mientras que, por otro, está la corriente de ficciones que se valen de la falsificación formal, es decir, de la ambivalencia estructural. Por eso, para lograr una aproximación adecuada a la noción de impostura literaria es necesaria la consideración de ambas vertientes.

Dentro de la categoría argumental, Ulises es el arquetipo literario del impostor por antonomasia. Artífice de las estrategias militares que les valieron la victoria a los griegos en la guerra de Troya y líder indiscutido de los hombres que emprendieron el regreso a Ítaca con él, este héroe destaca por su inteligencia y es ampliamente celebrado en la tradición literaria occidental que cimentan epopeyas como *La Iliada* y *La Odisea*. Su inteligencia le venía de ser descendiente de Sísifo, el más astuto de los hombres, quien fue condenado a arrastrar eternamente una roca en el Tártaro luego de que engañara a la muerte. Sin embargo, a diferencia de aquel pariente desgraciado, el personaje de Ulises

solo cosechó gloria, no castigos. Sin duda constituye un excelente representante del triunfo de las apariencias y de la vulnerabilidad del concepto de *Aletheia* (*a-lethe*/ no-fallo en la percepción de la verdad), es decir, triunfo del mundo de las cosas ocultas.

Con su gloria inmortal, Ulises bautizó a toda una estirpe universal de personajes impostores y estafadores que, alejados o cercanos a la vereda moral, encarnan el arte del engaño hasta la actualidad. Sumado al hecho de que las nociones de idealismo y de trampa a la percepción fueron ampliamente desarrolladas por los griegos antiguos a través del pensamiento platónico –especialmente mediante el “Mito de la caverna”–, el tópico del engaño a los ojos, *ludibrium oculorum*, parece ser de muy larga data. No obstante, fue en la Edad Media cuando el motivo evolucionó y halló en la figura del diablo un villano responsable de enturbiar la relación de correspondencia entre el plano físico y el espiritual. Antes de eso, el llamado “mundo de los fenómenos” no era personificado ni llevado al plano del victimario. Simplemente, constituía el engaño de la experiencia.

La sociedad teocéntrica medieval llamó a desviar la mirada de los goces mundanos porque estos eran artilugios del demonio y ocultaban la verdad divina. Así, por ejemplo, en *Los milagros de nuestra señora*, de Berceo, Satanás recurre al disfraz, mientras que en el *Libro de Sendebarr*, se describen los engaños y maquinaciones de las mujeres. En ambos ejemplos hay un agente activo de la impostura, es decir, un impostor.

Y aunque con el tiempo la impronta religiosa en contra de la impostura parece haberse diluido, el tópico del engaño a los ojos se mantuvo y se hizo presente en pícaros famosos como *Simplicius Simplicissimus*, de Hans Jakob Christoph, en Alemania; *The unfortunate Traveller: or, the Life of Jack Wilton*, de Thomas Nashe, en Inglaterra; y *Pedro Urdemalas*, en España, entre otros. Ciertamente de aquí en adelante hay muchísimos casos interesantes, pero basta con mencionar algunos de los más representativos de la literatura universal.

En el siglo XVIII, la impostura como fuente de inspiración se reflejó magistralmente en *Las aventuras del barón Munchausen*, del escritor y científico alemán Rudolf Erich Raspe; así como en el personaje de la marquesa de Merteuil, de la novela epistolar *Las amistades peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos. El siglo XIX está marcado por embusteros como Uriah Heep, el villano de la novela de inspiración autobiográfica *David Copperfield* (Charles Dickens) que enmascaraba su avaricia tras gestos de falsa humildad y buenas intenciones. Mientras que el siglo XX ve nacer a personajes como el estafador Félix Krull, de Thomas Mann; y el misterioso multimillonario Jay Gatsby, de F. Scott Fitzgerald, que miente sobre sus orígenes

humildes y la naturaleza turbia de sus negocios, pero que demuestra ser el único ser humano real en un mundo cínico y elitista. Todos, impostores que hacen de esta condición el motor de su vida.

Actualmente dos de los casos de impostura más célebres a nivel argumental son *El Adversario* del francés Emmanuel Carrère y *El Impostor* del español Javier Cercas, ambas, novelas que cuentan la historia de farsantes que llevan la mentira al extremo. *El adversario* narra cómo el falso médico Jean-Claude Romand asesinó a su propia familia (padres, mujer e hijos) y cómo después trató sin éxito de suicidarse para no tener que enfrentar el hecho de haber fingido por completo un trabajo y una vida. La segunda novela, *El impostor*, cuenta la vida de Enric Marco Batlle, sindicalista español antifranquista que se hizo pasar por sobreviviente de un campo de concentración nazi. Ejerció como secretario general de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y como presidente de la Amical de Mauthausen de España, pero fue descubierto en 2005 por un informe del historiador Benito Bermejo Sánchez. En estos casos los personajes viven para alimentar un engaño y protagonizan hechos ocurridos en realidad, por lo que constituyen ejemplos excelentes del arquetipo del impostor y, además, representan casos estructurales de difuminación de planos.

Respecto de la segunda categoría, la formal estructural, hay que señalar que ha sido estudiada de manera mucho más sistematizada a partir del último tercio del siglo XX. Desde que Serge Doubrovsky acuñó el término “autoficción” en 1977, no ha dejado de estudiarse el fenómeno de la difuminación de límites entre literatura y realidad. Se ha hablado de bucles autorreferenciales, novelas de investigación de escritor, metalepsis y paratextos apócrifos, entre otros temas relacionados. Sin embargo, con el tiempo estas etiquetas han demostrado ser insuficientes o restrictivas en las posibilidades que ofrecen a la teoría y los estudios literarios, sobre todo porque muchos de los rasgos de la autoficción o de la metaliteratura han existido desde los orígenes mismos de la escritura moderna y no constituyen una innovación substancial. Prueba de ello sería el marco argumental de *El Quijote*, según el cual la novela no es una creación de Miguel de Cervantes, sino la transcripción de la obra de un supuesto historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli.

Esto claramente supone una confusión de planos y una ambivalencia equivalente a la de la autoficción cuatro siglos antes de Doubrovsky. Incluso anteriormente, en la Edad Media española, existieron algunos célebres autores que recurrieron al artificio retórico de presentarse como narradores de las obras y confundir los límites entre

realidades. Algunos de estos casos fueron Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz y don Juan Manuel:

Berceo, escribe Joaquín Artiles, "está en sus poemas con una presencia casi física", proclamando la autoría de sus obras con un verso que es casi una declaración. "Yo Gonçalo de Verçeo nomnado"; todavía se debate hasta dónde alcanza la vertiente autobiográfica del *Libro de Buen Amor*, cuyo autor no duda en presentarse ante sus posibles lectores: "yo, Juan Ruiz, Arcipreste de Fita"; también *El conde Lucanor* empieza introduciendo a su autor: "Este libro fizo don Iohan, fijo del..."; y hasta el autor de *La celestina*, quien al parecer tenía motivos para ocultar su nombre, se decide a perpetuarlo en unos acrósticos iniciales. (Bayo, 1995, p. 38)

Y si se trata de rastrear modelos más actuales, pero anteriores a Doubrovsky, es inevitable remontarse al influjo y los juegos del argentino Jorge Luis Borges, quien, ya a comienzos del siglo XX, recurría a la falsificación y a la impostura formal como técnica literaria en *Historia universal de la infamia*. Según constató el propio escritor en el prefacio de la edición de 1954, "(las historias) son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias" (Olea-Franco, 2008, p. 56).

Aunque todas estas categorías no respondan al mismo perfil, tienen como denominador común una especie de doble militancia anfibológica que inspira vacilación en los lectores y que Alberca (1996) ha descrito muy bien en *El Pacto Ambiguo*. Si bien aquí se vincula la autoficción con la ambigüedad, "la primera no sería sino una de las manifestaciones que se acogen a dicho pacto" (p. 10). De hecho, en este texto también se mencionan y comentan otros casos, cuya asociación con el tema surge a partir de los juegos de apariencia. Ejemplo de ello son las novelas de aspecto biográfico, epistolar, documental, etc. Lo cierto es que no siempre la tergiversación está dada por la coincidencia de la identidad de un autor que es también narrador y personaje. A veces simplemente hay un elemento que genera duda o que enturbia las certezas del pacto de credibilidad. De modo que, para efectos de esta investigación, es preferible definir el objeto de estudio como una tendencia literaria a la falsificación o al disfraz antes que como una expresión de autoficción.

Quien ha hecho una detallada revisión de las falsificaciones narrativas en España ha sido Joaquín Álvarez Barrientos, que ha publicado textos como el volumen colectivo *Imposturas literarias españolas* (2011) y el artículo de la revista Occidente *Retablo de imposturas* (2015). Ambas, contribuciones substanciales al tema, pero ninguna tan afanosa y rigurosa como *El Crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, “la más completa información sistematizada que conocemos sobre el asunto” (Lama, 2015, p. 89). En este texto El mismo autor define la literatura apócrifa como un recurso formal y estilístico que hasta ahora se ha ubicado en los márgenes, pero que tiene motivos de sobra para incluirse en el paradigma del canon. “Por eso una de sus líneas maestras es mostrar que los forjadores de embustes literarios no son estrambóticos y marginales en la República de las Letras, sino que suelen ser `miembros integrados’” (López, 2015, p. 333). Desde Unamuno y Azorín, hasta Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Roberto Bolaño y César Aira, esta línea narrativa ha ido creciendo y se ha ganado su lugar.

Asimismo, el autor destaca el valor del engaño para determinar los temas que importan a la sociedad en un momento dado, pues “todo aquello que interesa se falsifica” (Álvarez Barrientos, 2014, p. 16). En términos generales, el planteamiento de Álvarez Barrientos avanza con un tono reivindicativo y se pregunta sobre los límites de la escritura literaria y la autonomía del texto porque advierte en ellos un potencial creativo significativo. Desde este punto de vista, “inventar un autor, un apócrifo es, hasta ahora, el modo máximo de creación literaria, el mayor acercamiento para conseguir que la literatura tenga el mismo estatuto y valoración que la realidad” (p. 39-40). Lejos de ser una deformación de los géneros novelescos, la mezcla de planos supone una vuelta de tuerca de la narrativa que, sin renunciar a las herramientas más tradicionales, se entrega a un amplio abanico de posibilidades interpretativas.

Junto con la invención de un autor, la creación de un ambiente híbrido meta ficcional y los paratextos apócrifos no ficcionales (epílogos, prefacios, notas al pie, etc.) que están incluidos en la ficción, existe una tendencia en ascenso que consiste en integrar en una novela contenidos de tipo ensayístico: “novelas que se presentan bajo el aspecto y la estructura externa del catálogo, diccionario, enciclopedia o manual; es decir, que se disfrazan bajo la engañosa apariencia del libro erudito” (Gómez-Trueba, 2017, p. 24). Si bien este tipo de impostura no supone una confusión entre los roles de autor, narrador y personaje; ni necesariamente entre hechos ficticios fácilmente constatables en la realidad, sí se vincula con la transgresión de géneros y con el disfraz o la falsificación de las

taxonomías históricas. Y ello justifica de sobra la decisión de renunciar a la categoría de autoficción para adherir a la de engaño o impostura.

Fundamentalmente, la delimitación conceptual de esta ambivalencia se ha orientado a los “guiños textuales y extratextuales a través de los cuales se llama la atención sobre las figuraciones de autor, en el rol del lector y en los efectos de ambigüedad, debilitamiento de la verdad e incertidumbre” (Escobar-Vera, 2017, p. 69), aunque el tema excede los dominios del autor. Ante todo, es necesario considerar que los textos puedan ofrecer marcas de distracción o engaño que ni siquiera han sido designadas formalmente o sobre las que no hay un acuerdo convincente. Además, el nuevo contexto de la ambivalencia refleja una tendencia a la valoración positiva desde una vereda creativa, moral y estética, algo que las primeras reflexiones sobre ambigüedad no contemplaron con pocos prejuicios.

Según Gómez-Trueba (2017), “ahora más que nunca las novelas juegan a despistar a los lectores, ocultándose bajo el disfraz de otros géneros literarios y haciendo de la falsedad, el engaño y la impostura uno de los valores estéticos más interesantes de nuestros días” (p. 23). Eso sí, estos disfraces no significarían nada sin la existencia de un receptor proclive a la duda. Además de los velos formales, la ambigüedad está dada por la participación de un lector suspicaz que se resiste a asumir como ficción el texto que se le presenta.

Existen, por ende, dos clases de lectores potenciales: “La de los extraños (o desinformados) [...] y la de aquellos otros que, por disponer de información extraliteraria, no se pueden sustraer al impulso de pensar un vínculo real del autor o la autora con ellos” (Reisz, 2016, p. 87). La ambigüedad de estas novelas impostoras radica en una intencionalidad del autor que solo se concreta en la mente de un receptor definido, lo que se traduce en identidades o formas múltiples dependiendo del punto de vista. Unos estarán frente a una novela que haga gala de conceptos como la reinterpretación, la apropiación o el plagio; mientras que otros simplemente se enfrentarán a un texto que respeta e inspira el clásico pacto de verosimilitud.

Sobre este tema, y en medio del discurso que realizó en la Universidad de Monterrey, Enrique Vila-Matas comentaba la técnica de adaptación, parafraseo o plagio que utilizaba el escritor y humorista irlandés Laurence Sterne. Este último, en el primer capítulo del quinto volumen de *Tristram Shandy*, criticaba a los autores copiones y poco originales: “¿Nos vamos a pasar la vida fabricando libros como los boticarios fabrican recetas, limitándonos a echar cosas de una vasija en otra?” (Iser, 1988, p. 259-260).

Paradójicamente esta denuncia la estaba haciendo a través de palabras plagiadas del prefacio de *Anatomía de la Melancolía* de Richard Burton.

Al parecer Sterne tenía en consideración el grado de conocimiento de la audiencia o de los lectores: “Al menos 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” (Vila-Matas, 2008, párrafo 5). Y el caso del propio Vila-Matas es bastante similar, aunque está más orientado a la copia manipulada que al parafraseo. Varias de sus citas falsas o ficticias han sido descubiertas, pero otras circulan en la realidad como si nunca hubieran sido intervenidas. Existe incluso una frase de Marguerite Duras que el catalán cambió deliberadamente, pero que no esperaba que cobrara vida propia: “Decidí cambiarla. Lo que no esperaba era que aquel cambio llegara a calar tan hondo, pues últimamente la frase falsa se me aparece hasta en la sopa, la citan por todas partes” (Vila-Matas, 2008, párrafo 9).

Finalmente, es también el grado de conocimiento de un lector lo que puede conducir a su extrañamiento o a la duda de lo supuestamente verdadero, ya que formalmente no existiría diferencia entre ficción y realidad. En este contexto precisamente tiene cabida la teoría de la recepción que desarrolla a finales del siglo XX Wolfgang Iser (1987). Más que una perspectiva tradicionalmente hermenéutica, el foco en la recepción se hace cargo del grado de conocimiento del lector, así como de su contexto, lo que, sin duda, enriquece el análisis narrativo y lo hace transitar entre distintas disciplinas. La filología, la psicología y la filosofía se revelan así capaces de confluir y dialogar en lo literario, algo muy propio de los estudios culturales en que se inscribe esta propuesta. Pero, además, su evocación garantiza las condiciones para plantear la reescritura o la actualización de la tradición desde una vereda que aúna en sí misma el rigor científico y la creatividad.

Llevado al plano del análisis discursivo, por ejemplo, el grado de conocimiento del lector está vinculado con la teoría de los marcos cognitivos de George Lakoff, según la que el pensamiento está condicionado por estructuras ideológicas previas: “One of the major results in the cognitive and brain sciences is that we think in terms of typically unconscious structures called ‘frames’ (sometimes ‘schemas’). Frames include semantic roles, relations between roles, and relations to other frames” (Lakoff, 2010, p. 71). Y esto, a su vez, se relaciona con la ecléctica hermenéutica dialógica de Hans-Georg Gadamer, que pone el foco en “la elaboración de lenguajes sin centro capaces de seguir el

movimiento de las significaciones de las cosas, en sus múltiples relaciones [...] y de pensarlo y concebirlo en nociones fluidas que permitan nuevas aperturas de verdad para lo real” (Gama, 2021, p.32). Es decir, se condice con la idea de un sentido líquido y no estáticamente oculto.

Asimismo, siguiendo la corriente de Lakoff, la impostura puede llegar a ser confundida con la realidad, pues “la comprensión emerge de la interacción, de la negociación constante con el ambiente y con los demás, y en este sentido la verdad depende de la comprensión que emerge de nuestro desenvolvimiento en el mundo” (Nubiola, 2000, p. 81). Solo el reconocimiento de la apariencia de otro género (referencialidad engañosa), la búsqueda de coincidencias entre ficción y realidad a manos del propio lector, y la identificación de cualquier elemento disruptivo para el pacto de credibilidad generarían las condiciones comunicativas necesarias para pactar la ambivalencia.

La impostura, por consiguiente, es un fenómeno fundamentalmente pragmático y orientado al mundo de las apariencias. Tanto la ambigüedad narrativa estructural como la ambigüedad argumentativa de las tramas “estaría en consonancia con el principio de la simulación por el que parecen regirse buena parte de las manifestaciones sociales o culturales de nuestro tiempo” (Alberca, 1996, p. 10). Y esto ocurre porque ambas están atravesadas, de algún modo, por la incertidumbre.

Para profundizar un poco más en este aspecto conviene liberar a la impostura de cualquier valoración moral y pensarla en términos de representación. En *Cultura y simulacro*, por ejemplo, Baudrillard (1978) explica la condición posmoderna citando un relato de Borges acerca del mapa de un territorio que llega a reemplazar al territorio mismo. Según este planteamiento la realidad habría dejado de existir para dar paso a la hiperrealidad (construida por simulacros o modelos virtuales) y ya solo quedaría el mapa. Algo parecido se esconde tras el principio de la simulación de las novelas que adhieren al pacto ambiguo o lo abordan argumentalmente.

El disfraz o los recursos lingüísticos que construyen la atmósfera de falsedad bien podrían ser verdaderos, pues respetan el principio de credibilidad que caracteriza a la literatura. Sin embargo, es la duda del receptor lo que alerta sobre la presencia de una realidad que coincide con su representación. Bien construida la verosimilitud, no existe manera de distinguir ficción y realidad. Incluso si es que los lectores se vuelcan a investigaciones absurdas y agotadoras, la vacilación prevalece y lleva irremediablemente

a preguntarse por el mensaje de la ambivalencia. ¿Qué representa la problematización y confusión de estas categorías narrativas tan tradicionales en un contexto hiperreal?

El ejemplo típico de Baudrillard (1978) para ilustrar el estado de hiperrealidad es Disneyland, un mundo que encarna lo imaginario y que sirve para definir lo verdadero por oposición. Supuestamente toda la sociedad estadounidense constituiría un simulacro que se tomaría como si fuera cierto, pero que no pasaría de ser una representación virtual. En este sentido la literatura definida como la producción de ficciones podría estar cumpliendo una función de contraste. Es decir, podría estar siendo designada como indiscutiblemente imaginaria para, así, identificar en la escritura de no ficción la única realidad aceptable. Pero ¿qué pasa con la escritura que adhiere al pacto ambiguo o que genera extrañamiento de otras formas? ¿Se siente acaso como indiscutiblemente imaginaria?

Aquí surge la noción de anamorfosis como metáfora útil de las interpretaciones que acarrea la ambivalencia literaria. El concepto ha sido extraído del mundo de las artes plásticas, concretamente de la pintura, y consiste en crear a partir de la perspectiva una imagen ilusoria que “presentada frente al espectador desde un punto convencional [...] aparece deformada y sin sentido. Es justo desde un punto de vista adecuado, que no suele resultar un punto de vista natural, cuando la figura representada adquiere sentido” (Sánchez-Ramos, 2015, p.8).

A diferencia del trampantojo, que también constituye un efecto visual, la anamorfosis no guarda una relación estrecha con el espacio ni con el entorno arquitectónico, sino con el observador, que se ve obligado a adoptar un punto de vista específico y poco convencional, en este caso, el del extrañamiento y la duda constantes. Como decía el sacerdote jesuita Andrea Pozzo, pintor italiano del siglo XVII: “Ya que la perspectiva no es más que una falsificación de la verdad, el pintor no está obligado a hacer que la pintura parezca real cuando se ve desde cualquier lugar, sino solamente desde un punto determinado” (p. 8).

De la misma manera, la ficción literaria siempre ha sido una falsificación de la realidad, y el escritor no está obligado a hacer que ciertos mensajes sean visibles para todos los lectores cuando se leen desde cualquier punto de vista. Y dado que, como ya se ha visto, el extrañamiento frente a ciertos tipos de textos implica la aceptación de una verdad negociable, muchas veces devorada por su propia representación, la duda del lector constituye el punto de vista ideal para una interpretación anamórfica.

Concretamente, la metáfora de la anamorfosis sirve para recalcar la importancia del punto de vista lector e ilustrar la necesidad de una disposición lectora determinada al momento de proponer la reescritura. Además, permite introducir las bases de la teoría literaria de la recepción. De acuerdo con Iser (1987), la obra literaria involucra tanto la creación del autor como la interpretación del lector, por lo que la conciencia de este último es un elemento indispensable. Esto significa que “el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura” (p.104). Y en este caso, la propia revelación de la impostura constituye un proceso creativo.

La perspectiva de este crítico, además, considera las indeterminaciones del texto que se sitúan en la incertidumbre (pacto ambiguo) y que intuitivamente son rellenas por el lector. El impulso creativo de dichos vacíos dialoga con una necesidad lógica de explicaciones ejemplares (Florenchie & Touton, 2011, p. 43). Y mientras más se prive al receptor de información, este formulará más explicaciones desde su punto de vista (p.108). En otras palabras, si se sitúa el acto lector en el plano de la incertidumbre “se incrementarán los vacíos o indeterminaciones de los que depende el grado de adaptabilidad del texto y su capacidad para producir su efecto, pues estimulan la participación del lector en la coejecución y la constitución del sentido del texto” (Teresa-Ochoa, 2013, p.180).

La impostura que aquí se busca definir, por ende, no es tanto un mensaje oculto que debe ser descubierto como sí una construcción de sentido. La anamorfosis como recurso retórico explicativo apunta a esa relatividad. Y su elección tiene mucho que ver con el poder simbólico de las técnicas pictóricas que históricamente ha servido para ilustrar cambios de paradigma.

En el Renacimiento, por ejemplo, se buscaba transmitir la relación entre la pintura y los observadores para reflejar el punto de vista del ser humano antes que el de la divinidad. La perspectiva cónica no solo destacaba la importancia de la dinámica sujeto-objeto, sino que, además, encerraba los códigos del pensamiento antropocéntrico, el hombre como centro del universo. Y de una forma similar, la anamorfosis sirve para ilustrar un cambio de paradigma de la misma tradición, en el contexto de la ambivalencia literaria, y su posible vínculo con ciertas marcas de persuasión y/o convencimiento.

En definitiva, mientras que algunos receptores estarían frente a una novela que adhiere al pacto ambiguo; otros verían en el mismo relato tan solo el pacto de verosimilitud de toda la vida. Y en caso de que se dé la primera situación, es necesario

situarse desde la incredulidad, ya que esto impregna al relato una suerte de fuerza canalizadora que entra en consonancia con los mensajes ejemplares de la literatura medieval. En este contexto se justifica una posible construcción ejemplar, ya que, aunque a simple vista esta clase de relatos –derivados del *exemplum* y caracterizados por facilitar la comprensión de máximas morales– no se relacione directamente con la narrativa del engaño (ya sea estructural o argumental), la adopción necesaria de un punto de vista evoca una conexión entre ambas expresiones literarias y parece legitimar una entrada de lectura según la cual las novelas de la falsificación funcionarían como actualizaciones contemporáneas de estructuras didácticas.

Puesto que la simulación arrastra un mensaje sobre la problematización de los planos reales y ficticios en un contexto hiperreal, este discurso anamórfico insta una cierta pauta de observación o reflexión que bien puede extrapolarse a una dinámica educativa. Esto y la idea de que “el lector muchas veces busca un mensaje moral, aunque ni siquiera sea consciente de ello” (Florenchie & Touton, 2011, p. 43) –pues existiría una sed por extraer de los textos enseñanzas– generaría las condiciones necesarias para plantear una reescritura irónica o una adecuación contemporánea de la literatura doctrinal.

No obstante, hay que precisar que no es la novela la que se describe en términos anamórficos, sino la ejemplaridad o el mensaje persuasivo derivado de ella. El relato siempre podrá interpretarse de la manera más tradicional por un lector que no atiende a los elementos discursivos que funcionan como distracciones; o que no maneje un grado de conocimiento extraliterario que lo faculte para dudar de la pureza de la ficción que se le presente. El ejemplo contemporáneo, entonces, aparecería deformado o simplemente invisible sin la adopción de una posición definida que lo dote de sentido.

Por otro lado, la tendencia creciente a la falsificación no tendría caso sin la ambivalencia que solo toma forma en la mente del lector. En este contexto, faltaría definir qué características tendría la ejemplaridad contemporánea y cuánto de sus orígenes históricos conserva para plantear una metodología de análisis aplicable al corpus contemporáneo seleccionado.

2.2. Revisión de la tradición ejemplar

La tradición de una literatura persuasiva y didáctica se remonta a la corriente formativa escolar de Ovidio, a las colecciones de apólogos de Esopo y Aviano, y a los tópicos de la comedia y la tragedia clásica en la Antigüedad. Sin embargo, alcanzó su punto de máximo desarrollo con el *exemplum* medieval, aquel popular relato con función educativa que servía para adornar y facilitar la comprensión de máximas morales. Fábulas, cuentos,

anécdotas, leyendas, etc. Prácticamente cualquier expresión narrativa breve de origen oriental u occidental cabía dentro del género si era capaz de ilustrar una moraleja inserta en un discurso más amplio.

La razón por la que esta fórmula fue particularmente prolífica en el Medioevo es que reunía en sí misma dos características indispensables en la producción literaria del periodo: la enseñanza y el deleite. Dicha “propiedad exigida a los relatos era afín a la idiosincrasia medieval, en la que el hombre estaba más habituado a razonar con métodos alegóricos, analógicos e inductivos que por caminos deductivos” (Cándano-Fierro, 2000, p. 8).

El propio don Juan Manuel, autor del célebre *exemplum* *El Conde Lucanor* (siglo XIV) destacaba el hecho de que el atractivo de este género era parte de una estrategia didáctica, ya que el relato debía endulzar la enseñanza con “palabras falagueras et apuestas [...] segund la manera que fazen los físicos, que cuando quieren hacer alguna melizina [...] mezclan con aquella melizina [...] açucar o miel o alguna cosa dulce” (Blecua, 1982, p. 12-13). Dicho de otra manera, el goce derivado de estas historias siempre estuvo al servicio de un fin educativo, característica que hoy no goza de prestigio en el mundo de la literatura y que parece ser más un antecedente histórico que un motor creativo.

Hay que acotar que, aunque el *exemplum* inspirara de manera más o menos consciente la retórica de las épocas venideras, no sobrevivió integralmente como género, no al menos en lo que se refiere a estructura. Lo que sí ha trascendido más claramente es su rasgo constitutivo esencial: la “ejemplaridad novelesca” (Cándano-Fierro, 2000, p. 7), aquella condición narrativa de lo que sirve o puede servir de enseñanza y modelo. Si hoy hablamos de *exemplum* es en términos casi exclusivamente históricos, es decir, de su herencia y proyección en otras manifestaciones literarias, pero no de su relación directa con los sermones, las prédicas o la propaganda de cualquier tipo.

La literatura ejemplar típicamente medieval ha desaparecido, no obstante, existen varios casos contemporáneos que actualizan su legado y lo reformulan. Después de todo, “se enmarca en una tradición literaria de la que [...] siguen valiéndose los escritores actuales, a veces no tan conscientemente; ante todo, porque el ejemplo forma parte de nuestro discurso, de nuestro logos” (Florenchie & Touton, 2011, p. 9). Lo importante es que, aun sin ser una fórmula fresca es posible rastrear en ella marcas transmisoras de ideología que sobreviven y se reformulan constantemente.

En el siglo XVI, por ejemplo, la narrativa educativa se expresó en obras como el “*Fructus Sanctorum* (1594), de Alonso de Villegas, calificado por José Fradejas como “el más copioso ejemplario de nuestro Renacimiento” (Aragüés, 1999, p. 10). Mientras que en el siglo XVII la corriente literaria educativa apareció trastocada y subvertida en varias obras barrocas como las *Novelas Ejemplares* o la comedia *El Retablo de las Maravillas*. Ambas, escritas por Cervantes y ambas prohibidas en 1635 por constituir géneros literarios peligrosos, elementos de subversión social que reflejaban vicios para entregar su mensaje moral (Rubio, 2014, p. 135). Si bien en este punto ya no se hablaba de colecciones de *exempla* propiamente tales, la ejemplaridad siguió manifestándose en otros géneros literarios.

En el siglo XIX se constató una fugaz resurrección de la impronta moral como resistencia a los referentes perniciosos de la novela realista y al espíritu moderno en general. Y la impronta moralizadora del siglo XX llegó con fuerza de la mano de las corrientes políticas totalitarias, que, a su manera, también querían personajes ejemplares, nuevos héroes y santos que representaran el espíritu del régimen y que sirvieran de instrumento educativo, algo que más tarde contrastó con ciertas producciones ejemplares antifascistas como la compilación de relatos históricos *Los Usurpadores* (1949), escritos por Francisco Ayala en el exilio (Florenchie & Touton, 2011, p. 14).

Asimismo, durante el siglo XX destacan obras literarias que expresan una ejemplaridad paródica o satírica y rescatan así la herencia cervantina. Algunos casos son “la serie de microrrelatos paródicos titulada *Crímenes ejemplares* que Max Aub publicó en México en 1957 o la variación de Enrique Vila-Matas en *Suicidios ejemplares* (1991)” (p. 14). Ciertamente, la parodia como alteración del mensaje moral no es una novedad y, de hecho, ya se ponía en práctica desde los orígenes del *exemplum* para “atentar la moral oficial o criticar la hipocresía vigente” (p.12), lo que emparenta a las narraciones con el contraejemplo más ancestral.

Como muestra este breve repaso histórico, la ejemplaridad literaria ha manifestado una presencia constante que se traduce en la transmisión de cierto contenido ético y modélico ya sea serio o paródico. Pero más allá de la ridiculización o el enaltecimiento de los dogmas a través de referencias directas, las ficciones narrativas contemporáneas se caracterizan por contener una ejemplaridad mucho más sutil o implícita. Al menos desde el siglo XX en adelante, cuando “la estética, al parecer de muchos, se habría separado de la moral, siguen proliferando los relatos ejemplares, aunque no ejemplares de una manera simplista y dogmática [...], sino compleja, ambigua

e incluso contradictoria” (Casas-Janices, 2013, p. 394). Y esto quiere decir que existen rasgos ejemplares más allá de la expresión literal del dogma.

Tal como planteaba Iser (1987), en un escenario contemporáneo, los lectores completan y coconstruyen de manera mucho más libre el mensaje del texto. Esto, en el plano educativo, representa la sublimación de su capacidad interpretativa y un acercamiento a las raíces mismas de la literatura ejemplar, ya que el género “no solo supone una ‘aptitud’ pedagógica por parte de quien cifra el saber, sino también una competencia exegética por parte de quien debe descifrarlo” (Bravo, 2000, p. 305). La identificación de una enseñanza, en definitiva, se entiende como un rasgo creativo (tanto del autor como del lector) digno de ser considerado en los análisis por implicar una dimensión a veces ignorada.

Ciertamente, la producción literaria y española del siglo XX tuvo muy pocos panfletos y parodias obvias en comparación con la inmensa cantidad de obras de carácter moral velado que trajo consigo el auge de la literatura autorreferencial. José María Izquierdo (2001) vincula este rasgo a la remota influencia estética del *exemplum* medieval porque equipara la reivindicación de la moral privada que se da en la literatura testimonial contemporánea con la “reivindicación del capital religioso que suponía la existencia de santos locales” (p.6). Y esto constituye la renovación de una tradición a través del trabajo en torno a la conciencia de los personajes.

El mensaje en estos casos no se expresa de manera impositiva o dogmática, sino desde la búsqueda de un conocimiento profundo del yo. Ejemplos de ello son nombres como Juan Marsé (1933), Manuel Vázquez Montalbán (1939) y Eduardo Mendoza (1943), entre otros, quienes se posicionaron desde la autoconsciencia literaria antes que desde la histórica (p. 10). No es necesario ahondar en ello, pero hay una “sorprendente abundancia de memorias y autobiografías publicadas en España a partir de 1975, que, desde esta fecha hasta hoy, superan en número a todos los libros de este tipo de los siglos precedentes (Romera Castillo, 1991, p. 170)” (Alberca, 1996). De modo que se podría decir que en España la ejemplaridad literaria contemporánea más reciente está cimentada sobre una intencionalidad narrativa compatible con la subjetividad y la escritura autorreferencial.

Asimismo, es posible identificar en las producciones del siglo XXI una continuidad clara de esta tendencia a la autorreferencia de finales del siglo XX. En los últimos años, por ejemplo, el interés de la crítica española en el desarrollo de la literatura del yo (con énfasis en el pacto ambiguo) ha experimentado un aumento significativo que

se refleja en la inmensa cantidad de investigaciones sobre Enrique Vila- Matas, Javier Marías o Luis Goytisolo (Casas, 2014, p.10). Todos estos autores y teóricos ponen el acento en la autorreferencia y el cuestionamiento personal. Y si se acepta que, como plantea Izquierdo (2001), existe un vínculo entre la moral reivindicativa y la autorreferencia literaria, entonces, la ejemplaridad literaria española contemporánea es esencialmente autorreferencial. Es decir, no impone una directriz moral, pero sí evoca una moral de la subjetividad, lo que concuerda con la difuminación de planos que acarrea el yo como recurso retórico y que Manuel Alberca expone en *El pacto ambiguo*.

Igualmente, no hay que perder de vista el caso latinoamericano, que en este aspecto ha mostrado un comportamiento bastante similar. “No son pocas las novelas hispanoamericanas que, un tanto al margen del debate teórico europeo o como reacción a este, realizaron la hazaña con que Douvrosky inauguró la discusión sobre la autoficción” (Negrete-Sandoval, 2015, p.239). Es común que resuenen nombres de escritores como Fernando Vallejo, César Aira o Juan Gabriel Vásquez, y que se destaque el “trabajo de la crítica argentina, en especial la que se cuestiona los límites de la autobiografía y se interroga por sus derivas autoficcionales, como sucede en los trabajos de Nora Catelli (2007), José Amícola (2007), Julio Premat (2009) y Alberto Giordano (2007, 2008, 2011)” (Casas, 2014, p.9). Este auge latinoamericano de la novela autorreferencial, testimonial y/o biográfica también ofrece, de acuerdo con la visión de Izquierdo (2001), un cariz ejemplar.

Por otro lado, en el libro *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea* Isabelle Touton y Amélie Florenchie aportan una visión panorámica sobre el fenómeno y demuestran que las opiniones sobre lo que es y no ejemplar están divididas. Existen autores que ponen el acento en la responsabilidad social como un rasgo deseable de la escritura y critican la supuesta indiferencia de las expresiones narrativas actuales autorreferenciales o metaliterarias por considerarlas poco conectadas con la realidad. Dicha crítica apunta a “un relativismo estético, moral e ideológico que tanto Isaac Rosa como Ricardo Menéndez Salmón señalan como uno de los grandes peligros de la literatura que se escribe hoy” (Casas-Janices, 2013, p. 392).

En cambio, otros autores como Paloma Díaz-Mas entienden la ejemplaridad desde una distancia irónica y subvierten el sentido original de la enseñanza medieval en una especie de reconocimiento y trasgresión simultáneos. A pesar de no estar directamente emparentado con la experimentación formal de los casos de impostura, autorreferencia y metalepsis, este enfoque implica una actitud más abierta al respecto. Es decir, una

disposición más abierta a la empatía que los personajes del relato son capaces de despertar en el receptor, antes que a un mensaje moral exclusivamente cifrado por el autor: “La lección no se da directamente: el lector, al que se considera libre y capaz de sacar sus propias conclusiones, ha de acceder al sentido del texto gracias a una comprensión afectiva” (Florenchie & Touton, 2011, p. 14).

También hay quienes –como Maylis Santa Cruz, Miryam Roche o Isabelle Fauquet– tratan el tema desde los modelos de género; mientras que otros como Philippe Merlo lo trasladan al ámbito de la literatura infantil. En general estas perspectivas comparten una base teórica más o menos similar en relación con la ejemplaridad y en varios casos son influenciadas por el trabajo de Emmanuel Bouju, Vincent Jouve o Philippe Forest, lo que, dentro de la diversidad de puntos de vista, otorga cohesión metodológica, aunque no refleja acuerdo en absoluto (Casas-Janices, 2013, p. 392).

Por otra parte, de la mano de la filosofía literaria de Javier Gomá, la ejemplaridad contemporánea vuelve como gran protagonista de las cuatro obras que componen su famosa tetralogía: *Aquiles en el Gineco* (1998), *Imitación y experiencia* (2001), *Ejemplaridad pública* (2002), *Necesario, pero imposible* (2004). En todos estos libros el autor reflexiona sobre el rescate de una línea intelectual ejemplar que aglutina conceptos como prototipo, imitación, admiración, etc. Además, reivindica la existencia de modelos compartidos y establece una clara diferencia entre ejemplo y ejemplaridad (Gomá, 2014).

Sin duda, hay muchísimas aristas desde las que se puede reflexionar sobre la ejemplaridad literaria del siglo XXI. Y varias de ellas se muestran abiertas al diálogo. No obstante, más allá de lo interesantes que puedan resultar sus cruces, es importante destacar que todos los enfoques están orientados al convencimiento y a la persuasión. Incluso cuando no hay una directriz moral, sí hay un ejemplo que absorber. Por eso conviene situar el concepto de la ejemplaridad en su dimensión argumentativa y resaltar la tendencia a la ironía, los prototipos de conducta y la autoconsciencia (memoria y moral privadas) de las producciones contemporáneas.

Tal como dice Isaac Rosa, “toda novela incluye una interpretación del mundo, una información, unos valores. Y eso está al margen de las intenciones del autor [...] La falta de ejemplaridad no deja de ser una forma de ejemplaridad; y la contraejemplaridad también lo es en el fondo” (Florenchie & Touton, 2011, p. 32). Pero no en todas las novelas se puede rastrear un rol persuasivo más allá de la voluntad del lector, y, definitivamente, no todas las novelas coinciden en el mensaje que proyectan. De modo que la exploración de la dimensión argumentativa sirve para definir cierta objetividad,

evitar perderse en la virtualidad interpretativas de los receptores y no acabar creando categorías demasiado laxas o abarcadoras. En otras palabras, por encima de la creatividad y el potencial exegético del receptor (Iser, 1987), hay ejes argumentativos que cumplen un rol más o menos constante y que constituyen un vínculo para todos reconocible entre la impostura y la tradición ejemplar. Estos son el modelo y el tópico, ambos, basados en el concepto de acuerdo social y principio compartido.

Desde la antigüedad clásica la dimensión argumentativa de los tópicos constituye un primer acuerdo entre la audiencia y el emisor, una especie de respaldo desde el que se construye el mensaje moral y una manera sistematizada de tratar un tema para que el orador pueda ganar en parte el apoyo de la audiencia antes incluso de exponer sus argumentos. De acuerdo con Slomkowski, “es una prótasis o proposición universal que actúa como hipótesis de los silogismos hipotéticos elaborados a partir de la misma” (Escobar, 2000, p. 127). Y esto lo transforma en una idea diseñada para mejorar o garantizar la asimilación de otra nueva. Por encima de las discusiones etimológicas, un tópico es un motivo o una fórmula recurrente con valor persuasivo, es decir, "a standard form of rhetorical argumentation or a variably expressible literary commonplace" (p. 123). Con esta definición extraída de la tercera edición del Oxford Classical Dictionary (1996), Ángel Escobar aclara que el concepto alude a dos vertientes clásicas persuasivas: la literaria y la retórica filosófica. Ambas tienen en común el sentido de familiaridad o de idea compartida por la comunidad que dota al nuevo discurso de credibilidad y autoridad y que hace que la enseñanza sea más digerible para los lectores. De hecho, Aristóteles ya en el siglo IV a.C. otorgaba a “la *communis opinio*, propia de la mayoría, determinada a menudo por la poderosa fuerza de la costumbre, así como al testimonio de los sabios, una función clave dentro de su teoría gnoseológica” (p. 128), lo que demuestra que las relaciones retóricas están trazadas desde el principio.

Dentro de la tradición ejemplar lo anterior no debe sorprender, pues, tal como señalan Amélie Florenchie e Isabel Touton (2011), “la eficacia del dispositivo didáctico depende de la existencia de unos valores que todos compartan, de un sistema moral preexistente” (p. 12). El acuerdo previo representa los cimientos de una nueva idea y constituye un nexo entre lo dicho y lo no dicho, entre el pasado y el presente del mensaje que se adapta a las exigencias del contexto. Esto significa que “los tópicos no solo adquieren el valor de motivos recurrentes o bien de frases cristalizadas, esto es, meros clichés, sino que además colaboran con el intento de persuadir al receptor sobre ciertas ideas y concepciones políticas, estéticas, filosóficas” (Schere, 2017, p. 60). En definitiva,

su potencial sugestivo está al alcance de cualquier narración y/o ficción que pretenda proyectar una ideología, lo que, irremediablemente lo vincula a la literatura ejemplar no solo desde un punto de vista historiográfico, sino también práctico y filosófico.

Al igual que los mitos literarios, los tópicos están relacionados con “la plasticidad y el carácter acomodaticio de los argumentos que los componen, con su capacidad para adaptarse a realidades culturales cambiantes y con la contingencia de su representatividad” (Crespo, 2015, p. 31), razón por la cual no es extraño que sufran cambios o mutaciones en función de su contexto y de la situación moral en la que están inmersos. Aun así, el mensaje del tópico se mantiene esencialmente inalterable. Puede cambiar el escenario, los personajes y las motivaciones, sin embargo, las funciones que estos elementos cumplen y el mensaje que entregan no se alteran significativamente. A no ser que, en vez de una reversión de las historias que encarnan el motivo se esté frente a una reformulación del tópico mismo, este eje argumentativo constituye un buen ejemplo de transformación hipertextual sería de acuerdo con la terminología temática genettiana.

Asimismo, al hablar de persuasión o de ideologías transmitidas a través de los textos edificantes, es necesario destacar el rol del modelo o ejemplo admirable, ya que, al igual que el concepto de tópico, constituye un acuerdo tácito o deliberado de la estructura social dominante y funciona como una prueba del carácter argumentativo del ejemplo que es posible encontrar en la narrativa actual: “(En el antiguo exemplum) el orador presentaba una corta comparación o una breve fábula, sacada de las historias de la mitología (reales) o inventadas (ficticias), protagonizadas por personajes admirables, para sacar de ellas conclusiones relativas al presente” (Florenchie & Touton, 2011, p. 10)”. Aquello resulta particularmente relevante si se considera que la búsqueda literaria de modelos dignos es un recurso propio de la *inventio* retórica y de la persuasión por analogía. Después de todo, estas herramientas ya habían sido definidas por el mundo antiguo y todavía le confieren al discurso a una autoridad ancestral.

Tal como señala Dolores Nieto (1993) citando los poemas hagiográficos y Juglarescos de Manuel Alvar, las creencias del Medioevo tenían un carácter universal y por ello “el pueblo aceptaba todo aquello que respondía, no tanto a la singularidad de cada bienaventurado cuanto, al ideal cristiano de la vida; de ahí las monótonas repeticiones de tópicos, las analogías de unas vidas con otras” (p.14). En estos casos las dificultades asociadas a la diversidad social (culto e inculto) de la audiencia se subsanaban con el denominador común de la fe, pues “este tipo de literatura solo se explica desde `ese mutuo consejo que supone una fe común que informaba la mentalidad del hombre medieval’”

(p.14). Dicho en otras palabras, el modelo admirable, imbuido del contexto religioso, diluía la pluralidad de escenarios y personalidades que pudieran presentarse en el Medioevo y constituía otra forma de persuasión que se complementaba con el principio compartido por el mismo grupo social que proyecta el concepto de tópico.

El héroe y el antihéroe constituyen, así, una encarnación recurrente del modelo admirable y reprochable respectivamente. Es “una de las estrategias persuasivas más importantes de la literatura medieval [...] encarna el modelo de comportamiento que el autor quiere transmitir [...] y busca la simpatía e identificación del receptor” (Campos-García-Rojas, A, 2001, p. 12). Esto implica que, haciendo a un lado su dimensión prescriptiva, es capaz de persuadir al receptor y promover en él la práctica de una línea educativa concreta. Por eso el ejemplo, así como la figura del héroe o del modelo puede considerarse un recurso persuasivo propio de los relatos en un sentido transversal y un dispositivo de actualización contemporánea de la tradición.

Finalmente, ambos factores (modelo y tópico literario) confluyen en la formulación de una estructura argumentativa persuasiva y constituyen rasgos narrativos ejemplares medievales compatibles con el contexto actual. Esto, llevado al plano de la literatura de la impostura, implica ciertas concesiones o retoques, pero, al mismo tiempo, presenta varios puntos de encuentro.

2.3. Caracterización de una nueva ejemplaridad

La revisión anterior muestra dos líneas muy compatibles. Por un lado, hay una impostura (argumental y estructural) estrechamente vinculada con el punto de vista del lector, es decir, una impostura anamórfica. Y por otro, hay una ejemplaridad cuya actualización depende principalmente de los mecanismos argumentativos del tópico y del modelo. La confluencia de ambas tradiciones permite perfilar un nuevo tipo de ejemplaridad, la anamórfica.

Como instrumento de análisis, la ejemplaridad anamórfica se hace cargo de la impostura a través de la confluencia de dos aspectos esenciales: la relatividad interpretativa que aporta la teoría de la recepción (Iser, 1987) y la dimensión persuasiva, cuyo cénit se expresa en el *exemplum* medieval. A su vez, esta última se puede constatar gracias a los lazos hipertextuales que ofrece la perspectiva genettiana en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Genette, 1989), puntualmente a través de los procesos de transposición temática que se enmarcan en el régimen de transformación seria.

En este libro Genette plantea una taxonomía de polifonías textuales (una continuidad muy clara de los planteamientos de Julia Kristeva y Mijaíl Bajtín) que bautiza como

transtextualidad. Y de todas las formas de transtextualidad, destaca la hipertextualidad. En sus propias palabras: “No hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero, como los iguales de Orwell, algunos lo son más” (p.19).

Esencialmente, la semejanza que aborda esta propuesta de reescritura, a través de la ejemplaridad anamórfica, viene del vínculo hipertextual entre la honra medieval y la reputación contemporánea. Los conflictos en torno a la imagen pública que desarrollan las novelas de Vila-Matas y Vázquez se comportan como hipertextos del conflicto que la fábula medieval despliega alrededor de la honra. Y esto ocurre por dos motivos. Primero porque tanto la honra como la reputación constituyen ilusiones validadas socialmente (expresiones del principio de conformidad social) y segundo, porque ambas recurren a los mecanismos argumentativos de modelo del impostor y tópico del engaño a los ojos para advertir al lector sobre la ilusión.

Ya se abordará este aspecto con más profundidad, pero por ahora basta considerar que tanto la honra como la reputación son transposiciones temáticas hipertextuales que, en las novelas contemporáneas, replican y actualizan el esquema narrativo de la fábula medieval. Es decir, estos mecanismos argumentativos reescriben la advertencia ejemplar del cuento del siglo XIV en las obras de Vila-Matas y Vázquez y actualizan así la tradición ejemplar.

No obstante, la idea de una ejemplaridad contemporánea –o de una lectura contemporánea siquiera– no se muestra compatible con la tan característica dimensión moral de la literatura ejemplar. Y tampoco basta con trasladar esa responsabilidad al poder exegético virtual que expone la teoría de la recepción de Iser (1987) porque la multiplicidad de miradas resultantes de este ejercicio de imaginación sería abrumadora.

Entendiendo esta limitación, la ejemplaridad anamórfica termina de actualizarse a través del horizonte de expectativas de Jauss (1987), un rasgo que también ha contribuido a perfilar la teoría de la recepción, pero que pone el foco en la realidad histórica y cultural del colectivo lector (p.57). Por ende, junto con la fuerza creativa que emana del punto de vista del receptor, hay que considerar un contexto de recepción actual y vinculante para la mayoría.

Para Jauss (1981) la recepción también “se define como un acto de doble faz que incluye el efecto producido por la obra de arte y el modo en que su público la recibe” (p.34). Pero se centra un poco menos en el lector individual al considerar el concepto de horizonte de expectativas, una especie de marco histórico, ideológico y cultural grupal.

Desde su vereda, “el postulado metodológico que la estética de la recepción quiere introducir en la interpretación científica distingue los dos horizontes del efecto implicado y de la recepción actualizada de la obra de arte” (Jauss, 1981, p.34) y esto incluye una cosmovisión de lugar y momento.

Al abordar la impostura de la imagen pública, ya sea como honra medieval (hipotexto) o reputación contemporánea (hipertexto), existen ciertos rasgos ideológicos del contexto de recepción actual que es bueno considerar al plantear una reescritura. No solo porque sirven para caracterizar el pensamiento crítico de los lectores del siglo XXI, sino también porque permiten desestimar la impronta moral de la tradición ejemplar. Y esto, paradójicamente, ofrece algunos puntos de diálogo hipertextual con la tradición medieval.

Los rasgos escogidos para caracterizar y actualizar el contexto receptor contemporáneo son el rechazo de la originalidad, la desconfianza hacia los grandes relatos y la relativización de la autoría. Todos, aspectos que se definen en oposición a tres pilares de la modernidad más temprana (originalidad, verdad y autoría) y son fácilmente asociables a la posmodernidad, un término que fue utilizado por primera vez en 1979 por Jean François Lyotard en *La Condición Posmoderna*. También hacen referencia a la superación de la modernidad, es decir, a una circunstancia específica de las sociedades desarrolladas más que a una época determinada. Y encarnan el auge de las subjetividades, la desconfianza hacia el discurso institucional colectivo y el resquebrajamiento del ideal de progreso (Vásquez, 2011, p. 3).

Sin embargo, no existe realmente un acuerdo sobre la naturaleza de la condición posmoderna, de modo que la simple mención de esta corriente resulta insuficiente para caracterizar el pensamiento contemporáneo. Actualmente, son muchas las teorías artísticas, culturales y filosóficas que construyen la posmodernidad. “Se trata, pues, de un tipo de pensamiento en el que caben temáticas dispersas y, a menudo, conjuntadas sin un hilo teórico claro” (p. 2).

Y así como hay partidarios de la posmodernidad, existen también los detractores. Dentro de las líneas sociológicas que critican la propuesta de Lyotard (1979), está la de la modernidad tardía. Pensadores como Scott Lash, Ulrich Beck y Anthony Giddensy, que adhieren a ella, critican el prefijo “post” por sugerir la superación de aspectos modernos vigentes. Y podrían tener un punto importante, ya que la relativización del poder del autor y la desconfianza en los discursos históricos unitarios bien podría entenderse desde parámetros modernos más maduros como los de la modernidad líquida, de Zygmunt Bauman, para quien los pilares de la primera modernidad flaquean. Es como

si “la posibilidad de una modernidad fructífera y verdadera se nos escapara de entre las manos como agua entre los dedos” (Hernández-Moreno, 2016, p.279). Asimismo, se “asocia la segunda modernidad con el advenimiento de una cierta humildad en las ciencias sociales que dejan de creer en claves universales” (Arditi, 2005, p. 449). ¿No es acaso este concepto compatible con la crítica a los discursos históricos unitarios?

Por otro lado, ideas como el cambio vertiginoso y la inestabilidad ya fueron pensadas por Marx y Engels: “Todo lo sólido se desvanece en el aire, todas las relaciones anquilosadas saltan por los aires, todo lo que es sacro termina siendo profanado” (p.449). ¿Y qué pasa con aquellas obras renacentistas que por coincidencia encarnan los valores posmodernos? Para Milan Kundera (1987), por ejemplo, Cervantes es uno de los grandes creadores de la Edad Moderna porque el tipo de novela que propone supone el despliegue simultáneo de muchas visiones de la realidad. *El Quijote* y la tradición que funda no dan respuestas, sino que plantean preguntas, lo que implica la coexistencia de una multiplicidad de verdades en vez de una única certeza rectora (p.6). Es decir, constituye una verdad relativa y fragmentada con el poder de inventar a la sociedad, y no solo de representarla. ¿Cómo podría estar agotada la modernidad, entonces?

Finalmente, más que la elección de una u otra línea, parece apropiado destacar que existen rasgos—como el rechazo de la originalidad, la desconfianza en los grandes relatos y la relativización de la autoría— que, independiente de la vereda teórica desde la que se defiendan, caracterizan el pensamiento actual. Y puesto que estos puntos de rechazo son tendencias ideológicas contemporáneas, pero no máximas morales, pueden adoptar un valor moral diferente en cada lector sin dejar de constituir un vínculo colectivo y sociohistórico común. En otras palabras, la moral depende de un potencial interpretativo personal externo al texto, y no representa una verdad única, ni original, ni está sujeta al juicio de un creador. O al menos así se entiende a partir del horizonte de expectativas del siglo XXI aquí trazado, lo que perfila al ejemplo derivado de la relación hipertextual como un ejemplo amoral.

A su vez, la caracterización del pensamiento actual refleja una relación hipertextual con el mundo medieval que vio nacer el *exemplum*. Y esto, como se verá con más detalle en el capítulo siguiente, implica que, pese al quiebre con la tradición medieval que podría suponer la amoralidad de la ejemplaridad anamórfica, el pensamiento contemporáneo que cobija al nuevo didactismo resulta, en un sentido acotado, bastante cercano al del Medioevo.

Visto desde un prisma práctico, el descubrimiento de un potencial mensaje ejemplar está determinado por la adopción necesaria de un punto de vista. Y esto implica que, con base en la misma materialidad (que ya no es única ni original), pero desde otro ángulo, hay más obras que encierran otros relatos, que niegan la existencia de un único gran discurso y que constituyen muchísimas interpretaciones alejadas de la voluntad o la consciencia del autor. Tanto el tópico del engaño a los ojos (*ludibrium oculorum*) como el modelo del impostor (mistificador) representan la base de una ejemplaridad que alerta sobre el embuste de los principios modernos más tempranos –primero como una premisa aceptada por la audiencia con anterioridad y luego como un modelo antiejemplar– en lo que a imagen pública se refiere.

Respecto de la originalidad, que es el primer principio moderno que la ejemplaridad contemporánea rechaza, hay que decir que, aunque surge con el Renacimiento y ligada a las nociones de derecho de autor y retribución económica, responde fundamentalmente a la corriente de pensamiento romántico del siglo XIX. “Es habitual, para definir el romanticismo, acudir a la noción de originalidad tal y como la entendemos hoy en día: los escritores románticos [...] son los primeros en exaltar el mérito insustituible de la novedad, del hallazgo personal, de lo que ‘ya está dicho’” (Martín-Baños, 2006, p. 285). Si se atiende al significado prerromántico, habría que pensar que el término alude a los orígenes y los lineamientos establecidos en el pasado y no exactamente a lo nuevo. No obstante, la idea que se impone hace siglos es la romántica. Y esta noción, precisamente, es la que atacan muchos creadores contemporáneos. Javier Marías, por poner un ejemplo, adopta una postura marcadamente crítica al concepto de originalidad cuando señala que:

Una de las plagas de la literatura del siglo XX ha sido el afán apriorístico de la originalidad. Una obra puede resultar original, pero si hay un afán previo de escribir algo nunca visto o de innovar tremendamente, los resultados no suelen ser gran cosa. (Steenmeijer, 2001, p. 72)

Es evidente que el escritor no solo considera esta pretensión creativa estéril, sino también nociva. De igual forma Enrique Vila-Matas señala que “nunca se crea a partir de la nada en cuanto podríamos decir que crear es saber utilizar la cita y conocer la tradición de la que proviene, saber manipularla y convertirla en otra cosa, transformándola” (Vila-Matas, 2019). La idea de que el mundo es copia de una copia podría ser tan antigua como

los planteamientos de Platón o la expresión latina *Nihil novum sub sole* (nada nuevo bajo el sol) del “Eclesiastés” en el Antiguo Testamento, sin embargo, los autores que adhieren a la corriente posmoderna o moderna tardía y rechazan la noción romántica de originalidad suelen ser tremendamente originales huyendo de esta categoría, lo que no deja de ser paradójico.

En cierto grado, la manera en que evolucionan las ideas copiándose a sí mismas recuerda al planteamiento de Richard Dawkins en *El gen egoísta* de 1976. En este texto sobre antropología y biología evolutiva se plantea que el término meme (del griego “minema” y del inglés “gen”) sirve para designar el equivalente cultural de los genes y describe a una unidad mínima de transmisión cultural bastante similar al símbolo. Según esta perspectiva, existen ciertas ideas que se transmiten, mutan, desaparecen y están sometidas a procesos de selección, algo que no es en absoluto incompatible con la idea de la diversidad y la individualidad como partes de un todo líquido e inestable. Así, se valoraría la capacidad de asimilar otras voces antes que la búsqueda de una genuinamente nueva.

En definitiva, la compatibilidad entre la ejemplaridad contemporánea y el rechazo de la originalidad como máxima posmoderna se sustenta en los modelos antirrománticos de escritores que alcanzan la singularidad renunciando a su defensa y, sobre todo, exponiendo su artificio. Tanto el tópico del engaño a los ojos como el modelo de impostor permiten concluir que la novedad es una ilusión y que los individuos más originales son ilusionistas. La ejemplaridad contemporánea, así, persuade sobre la necesidad de cambiar el paradigma.

Sobre el rechazo actual que existe hacia grandes verdades como los relatos históricos unitarios es preciso señalar su relación con la inhabilitación de ciertas herramientas de control. Después de todo, “detrás de cada intención totalitaria, de cada mega relato como pretensión de interpretación última y definitiva sobre la realidad y el sentido del mundo, se esconde un afán de poder” (Vásquez, 2011, p. 7), algo que no es ajeno a la obra de los historiadores. Cada vez se acepta más la idea de que este tipo de discurso es constantemente manipulado para satisfacer las necesidades de centro rectores e ideologías concretas. Y por eso la aceptación de su naturaleza subjetiva conlleva la desestabilización y desacople de dicho control. En este sentido, la ejemplaridad contemporánea no pretende adoptar un tono realmente prescriptivo y controlador, sino sugestivo y ligado al discurso argumentativo. P

Esto obliga a pensar en un relato coherente y útil a ciertos fines, pero con muchas menos pretensiones de veracidad que las que tradicionalmente ha planteado el pensamiento moderno más temprano. Desde finales del siglo XX, “la historia entendida como enunciado, se convierte en una de las disciplinas más afectadas por el giro cultural de la posmodernidad y se concibe ahora como una ciencia insuficiente para conocer el pasado” (Crespo, 2015, p. 36). Sin embargo, la desconfianza o el rechazo es hacia el oficialismo histórico moderno, no hacia la disciplina como herramienta, que, de hecho, puede servir, en el contexto actual, al descubrimiento de nuevas ideas sin pretender satisfacer una verdad universal.

Tanto el modelo del impostor como el tópico del engaño a los ojos dialogan con la artificiosidad de la construcción histórica e invitan a extraer una enseñanza a partir de su desmantelamiento. Siguiendo esta línea, la constatación de la ambivalencia de la literatura posmoderna que evoca elementos biográficos y adopta el lenguaje técnico de la historia supone una crítica a la ingenuidad moderna y educa en el sentimiento de desconfianza. De hecho, actualmente es común encontrarse con casos de metaficción historiográfica moderna, un término acuñado por Linda Hutcheon para referirse a ficciones históricas narcisistas en “que se realiza una reflexión consciente acerca del ejercicio narrativo, y en la que se pone de manifiesto la artificiosidad del discurso histórico o la imposibilidad de conocer la historia en su totalidad” (p. 39). Esto se relaciona perfectamente con la idea de un texto que instruye sobre la necesidad de aceptar la naturaleza imprecisa de la historia en tanto disciplina, pero no desprecia a la historia por ello, dado que es capaz de extraer una enseñanza provechosa a partir de ella.

El tercer punto que marca la compatibilidad de la nueva ejemplaridad con el pensamiento contemporáneo es la relativización del poder del autor y el fortalecimiento de la figura del lector. Desde una vereda fundamentalmente receptiva el texto no se basa tanto en la voluntad o la intención del escritor como en la forma que adopta en la consciencia de los lectores. Y esto responde a la aceptación de la naturaleza virtual de la obra literaria, que no se identifica por completo ni con el autor ni con el lector, sino con la convergencia de ambos polos (Iser, 1987). No obstante, resulta innegable que la tradición ha sido mucho más insistente en la importancia que se le reserva al escritor como creador y solo hasta los primeros atisbos de pensamiento posmoderno y moderno tardío es que la situación se ha nivelado dándole más protagonismo a la recepción del mensaje.

De estas reflexiones está pavimentada la década de 1960. Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida deben ser los exponentes más célebres de esta crisis. Con

ellos “la autoría se transforma en el espejismo de la propiedad intelectual, mientras que la figura del autor se transforma en marca de origen o género [...] Frente al autor, el lector y el texto se erigen en los verdaderos protagonistas de la escritura” (Pérez, 2004, p. 2). En este contexto, la misma disciplina hermenéutica, a manos de Gadamer, “cobra un nuevo giro, ya no pretende aprehender el único y verdadero significado del texto, sino manifestar las diversas interpretaciones del texto y las diversas formas de interpretar” (Vásquez, 2011, p. 6), lo que significa que la exegesis no debe estar puramente orientada a descifrar el significado de los discursos, sino a aclarar los potenciales. Siguiendo la misma idea, el rol del lector denota la pluralidad de referencias de las perspectivas, y, por ende, la diversidad de sentidos del texto que la lectura actualiza. En este proceso se suceden actos de imaginación que hacen coincidir el punto de vista y el sentido del texto, el mismo poder de transformación que Iser (1987), desde la teoría de la recepción, adjudica solo a la experiencia de la lectura

Además de desestimar la impronta moral de la tradición ejemplar, la caracterización del horizonte de expectativas de la ejemplaridad anamórfica ofrece algunos ecos del contexto medieval. Y estos ecos apuntan a la relativización de la originalidad, la construcción consciente de una verdad y la autoridad en un mundo en que prima la anonimidad. Es decir, son puntos de contacto que permiten fundar una conexión más sólida entre las novelas contemporáneas y el origen mismo del *exemplum* del siglo XIV porque en vez de poner el foco en lo moral refuerza la desconfianza hacia la objetividad del discurso histórico y permite situar la reescritura de la imagen pública en el plano de la historiografía.

Por ejemplo, el rechazo al principio romántico de la originalidad, tan propio del pensamiento moderno tardío, dialoga con las nociones medievales de autoría múltiple del plano artístico y cultural. Y esto queda muy bien reflejado en el *modus operandi* estable que constituía el trabajo grupal en los talleres de pintura: “Detrás de un autor de renombre, compete hablar de un taller cuyos miembros participaban en distintos cometidos de la obra” (Pérez-Monzón, 2012, p. 111-114). Además, en términos cooperativos la copia no tenía un significado necesariamente desdeñoso.

La originalidad medieval era una noción tremendamente relativa y vinculada, no solo al inventor de fábulas, sino también a los editores, correctores, traductores, distribuidores y patrocinadores de ciertas obras. Por tanto, no era entendida en términos de invención, sino de autoridad y oficialismo: “En la Edad Media, ‘todo está sabido y dicho [...], la tarea intelectual se reduce a una labor de copiar y coleccionar. De ahí surge

el interés por acuñar sabiduría y traducir consiguientemente a las lenguas vernáculas” (Carrillo, 2008, p. 2).

Lógicamente, en este periodo tampoco tenía cabida la exaltación del espíritu romántico que aspira a la originalidad en tanto novedad consciente, pues “la comprensión del mundo no se concibe como función creadora, sino como adopción e imitación de contenidos ya dados, y la lectura es la expresión simbólica de tal actitud” (p.2). Tal como plantea la obra literaria de Enrique Vila-Matas, el descubrimiento de una voz se logra a partir de la asimilación de otras voces y modelos que sirven de ejemplo, lo que lleva a la noción de verdad conscientemente construida.

El segundo eco medieval del horizonte de expectativas contemporáneo se funda en el hecho de que la admiración a los héroes y el rechazo hacia los antihéroes durante la Edad Media era más importante que la fidelidad del relato, pues ambos estaban orientados a la extracción de una enseñanza antes que al registro de un acontecimiento. Atendiendo a la suspicacia natural de la época actual, se podría decir que la percepción medieval no resulta tan ajena. Después de todo, una de las ideas contemporáneas de más alto impacto y aceptación en esta materia es que los textos históricos son “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (White, 2003, p. 109). Esto tiene mucho que ver, por ejemplo, con los cantares de gesta y la poesía heroica que cumplía una función documental y propagandística a la vez.

A pesar de aquel grado de imprecisión, la sociedad medieval era consciente de la necesidad de cultivar una historia y de la utilidad de los modelos ejemplares en esta dinámica: “‘Un ser humano sin cultura, un ser humano que ignora el pasado, no es más que una bestia estúpida’, decía Matthieu Paris en el siglo XIII. En un sentido más concreto, el historiador podía buscar en el pasado modelos ejemplares” (Le Goff, 2003, p. 342). La educación extraída del modelo condenable del impostor, por ejemplo, establece un claro lazo con la disciplina histórica y con la literatura ejemplar a la vez, pues “muchos libros de historia comenzando por el *Libro de hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo, que tuvo un impresionante éxito en la Edad Media, para sus lectores no eran otra cosa, sino colecciones de ejemplos” (p.342). Por lo que la manera medieval literaria de abordar el discurso histórico evoca la coexistencia de varias historias (versiones) y el rechazo de un relato único, verdadero y fidedigno.

Igualmente, el Medioevo fue un periodo en el que las verdades se validaban a partir de la cita de un nombre prestigiosa. Como ya ha quedado establecido, el criterio

que primaba no era lo verdadero, sino lo auténtico: “No faltaron ejemplos en los que un documento había sido confeccionado por un autor que sabía que no era verdadero, pero que esperaba la aprobación de una autoridad para convertirlo en auténtico” (p. 345). Y aunque los historiadores señalaran que su relato representaba lo que había ocurrido realmente “pensaban a menudo que su deber era también aportar los mejores ejemplos, su deber era contar más bien lo que debía haber sucedido” (p.345). Se podría decir incluso que esta práctica constituía una suerte de manipulación textual consciente y socialmente aceptada, pero supeditada al poder ejemplar de los modelos.

Respecto de la validación por autoridad, el tercer eco, hay que decir que la historiografía medieval exhibió una impronta marcadamente persuasiva y consensuadamente ficticia. Por tanto, la desconfianza actual en el discurso histórico evoca un eco o atmósfera medieval en la medida en que la Edad Media constituye “un periodo que más que haber sido reconstruido, ha sido en gran medida ‘inventado’ por la historiografía. Tal y como sostiene Jacques Heers” (Crespo, 2015, p. 42).

Ciertamente, la relativización del poder del autor y el fortalecimiento de la figura del lector evocarían rasgos medievales asociados a la problematización de la noción de escritor que rigió hasta pasado el siglo XV. “Explica Roland Barthes que aquello que por anacronismo podríamos llamar ‘escritor’ en la Edad Media era esencialmente un ‘transmisor’, una especie de renovador de la materia absoluta, de los textos clásicos, que suponían la fuente de toda autoridad” (Bayo, 1995, p. 37). Y en cierta forma esta suerte de autoría desacreditada se entiende por el reconocimiento del Dios cristiano como gran artífice de toda creación que domina y comanda otras tareas literarias como las de los compiladores y comentaristas.

La noción de un eje rector divino diluye la concepción moderna de autoría y apunta a la transmisión colectiva, lo que implica, para el texto, cambios graduales, pero constantes. De igual forma, la anonimidad de ciertos romances, cantares de gesta y autos sacramentales sacrifica la atribución del derecho por nombre en favor de la supervivencia del mensaje (texto) y devuelve a la audiencia un poder exegético mayor.

No obstante, y tal como se ha señalado antes, existen autores cuyos nombres han sobrevivido al tiempo por involucrarse directamente en la ficción, algo que hoy, sin duda, cabría en la categoría de las obras que conforman el pacto ambiguo, hoy por hoy muy en boga. Si bien los autores contemporáneos no renuncian a recibir el crédito de sus obras ni se encomiendan a una fuerza divina superior y omnipotente, sí reconocen que su participación en el proceso creativo tiene ciertas limitaciones y que buena parte de la obra

que proyectan es responsabilidad de los medios de producción, el contexto y, sobre todo, los receptores. En este escenario, el lector se yergue como un nuevo tipo de creador que está supeditado a ciertos lineamientos del autor, pero que contribuye en la definición del texto como un factor primordial de la polifonía aceptada y promovida por el espíritu contemporáneo.

2.4. La impostura de la fama: literatura vs historia en un contexto ejemplar

A partir de las reflexiones anteriores se concluye que la ejemplaridad anamórfica constituye un instrumento metodológico compuesto por dos grandes tradiciones literarias: la ejemplaridad y la impostura. De la primera extrae los mecanismos argumentativos de modelo del impostor y tópico del engaño a los ojos, *ludibrium oculorum*. Y de la segunda, la disposición lectora en que confluyen el potencial exegético del lector y su horizonte de expectativas. Dicho horizonte consiste en una caracterización sociohistórica del contexto del siglo XXI a partir de los cuestionamientos a la originalidad, la verdad y la autoría. Y, a su vez, estos rasgos que constituyen una separación clara respecto de la modernidad temprana permiten desestimar la impronta moral de la tradición ejemplar y suponen (más allá de su dimensión moral) puntos de contacto entre el contexto medieval y el contemporáneo.

En resumen, todo este entramado literario y teórico permite exponer la relación de equivalencia entre la honra medieval del “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor* y la reputación contemporánea de las obras escogidas de Juan Gabriel Vásquez y Enrique Vila-Matas. Como se verá en los capítulos siguientes, a través del prisma de la ejemplaridad anamórfica, la fama de la imagen pública (sea esta honra medieval o reputación contemporánea) se proyecta en un esquema narrativo mistificador –extraído de la fábula medieval y común a los textos analizados– que está vertebrado por los mecanismos argumentativos señalados (el tópico del *ludibrium oculorum* y el modelo del impostor) y que adhiere a los tres pilares de la modernidad tardía ya expuestos.

Asimismo, es necesario acotar que la fama explicada a través del esquema está muy enfocada en la figura de la celebridad histórica. Las obras escogidas de Juan Gabriel Vásquez y Enrique Vila-Matas, de hecho, ponen en conflicto la verosimilitud de la historia política y la historia literaria respectivamente. Por tanto, la imagen pública sobre la que reflexionan es esencialmente historiográfica. Y desde este enfoque, la impostura de la fama se levanta como un rasgo inherente a los discursos de la memoria colectiva.

En este contexto contemporáneo gana fuerza la idea del simulacro historiográfico por aludir a una representación actual que reemplaza al antiguo referente (el pasado es

ausencia) y por promover su aceptación desde la tradición y el acuerdo. Según dicho concepto las obras de los autores seleccionados no solo evidencian la verosimilitud del mundo literario en cuanto artificio lingüístico, sino que también evocan la verosimilitud de un mundo real representado y socialmente validado. Sin duda, la naturaleza de la imagen pública es en gran medida una simulación, es decir, un artificio social construido a partir de hechos y rumores compartidos por un grupo. Pero, además, dicha artificiosidad se incrementa al hablar de personajes famosos ausentes como lo son las figuras históricas muertas que aparecen citadas en varias de las novelas seleccionadas, pues en este caso ni siquiera existe la posibilidad de confirmar la concordancia entre la representación y el referente.

En pocas palabras, la manera en que el tópico del *ludibrium oculorum* se expresa en el mensaje ejemplar de la fábula medieval es altamente creativa. En vez de plantear el descubrimiento de una verdad histórica impedida por una venda en los ojos, sugiere la aceptación de la venda como la propia mirada e incluso como un mecanismo que define el objeto de observación. El punto de vista, por tanto, es un acuerdo colectivo que determina la percepción individual y configura la existencia del objeto que se mira, lo que significa que no existe un paisaje previo a la contemplación. Conviene, entonces, preguntarse qué tan parecida es la impostura literaria que caracteriza al pacto ambiguo y a las tramas de las novelas escogidas con la representación historiográfica.

Esta acotación es importante porque, aunque los dos escritores actuales sean marcadamente diferentes y, a primera vista, difíciles de equiparar, ambos confluyen en la desacralización del discurso histórico positivista, que ante sus ojos se revela falso, inexacto o incompleto. Mediante el cuestionamiento a la fiabilidad del registro biográfico y autobiográfico; la crítica al oficialismo que pretende explicarlo todo; o el uso desplazado de la narración autorreferencial que aspira a alcanzar una verdad objetiva, los dos autores apuntan sus dardos contra las tres grandes certezas de la primera modernidad que caracterizan el horizonte de expectativas contemporáneo. Y, en definitiva, coinciden en que tanto la literatura como la vida están construidas a partir de ficciones que pueden manipularse.

Sobre la idea de un pasado inestable Umberto Eco señala que es posible resignificar la historia desde una consciencia presente: “Puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad” (Eco, 1985, p.74). Y si se trata de caracterizar la pretensión de objetividad historiográfica, el contraste con la literatura es esencial. Es bastante

reconocido, por ejemplo, el hecho de que el discurso novelesco funciona como forma de adiestramiento intelectual porque acepta la ficción como parte esencial de su mutabilidad identitaria. Sin embargo, hasta hace no tanto tiempo esto no era extrapolable a la historiografía. Solo recientemente se ha aceptado que existe una intervención autoral significativa y que, a pesar del mayor acceso a herramientas y fuentes, la objetividad epistémica no pasa de ser una ilusión. De a poco los debates de esta disciplina se han desplazado de las ciencias sociales a la crítica literaria, al punto de redefinir el diálogo entre ambas.

Tal como dice Jaume Aurell (2019), medievalista de la Universidad de Navarra, la historia en los diferentes periodos ha negociado con distintas disciplinas. Así, por ejemplo, durante la E.M. tuvo que compenetrarse mucho con la retórica y la teología, mientras que en el siglo XVIII lo hizo con la filosofía. A partir, sobre todo, del siglo XIX, negoció con las ciencias sociales: la sociología, la antropología, la economía, etc. Pero en la década de 1970 el debate se trasladó radicalmente a la crítica literaria y los autores de referencia dejaron de ser antropólogos culturales como Levi Strauss o sociólogos como Norbert Elias para ser autores vinculados al mundo literario como Clifford Geertz, Paul Ricoeur y Mijail Bajtín.

Precisamente esta nueva alianza, que refleja un cambio de mentalidad, es coherente con la crítica a la primera modernidad que plantea la fama de las novelas escogidas, pues permite que las reflexiones literarias tengan lugar y sentido en los planos literario y extraliterario. Por otro lado, las herramientas de la literatura de la falsificación o de la impostura difuminan las fronteras no para destruirlas, sino para criticar la ingenuidad de pretender fuera del ámbito literario la existencia de una verdad con anterioridad a la representación, además de reclamar como literarias ciertas parcelas historiográficas contemporáneas. Finalmente, mediante el concepto de impostura, las novelas escogidas evocan atmósferas ultradubitativas y critican al relato histórico cristalizado en un mundo construido de metáforas y ficciones en cambio perpetuo.

Principalmente, todo esto implica la aceptación de la verdad extraliteraria de la modernidad tardía como un constructo verosímil de ficciones convenidas. A fines del siglo XIX Nietzsche ya decía que “el intelecto, como un medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas primordiales en la ficción” (Nietzsche, 1873, p. 3). Para él, en plena modernidad, las reglas y las leyes de ser humano estaban dadas por: “la murmuración, la hipocresía, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, el teatro ante los demás y ante uno mismo, en una palabra,

el revoloteo incesante ante la llama de la vanidad” (p.3). Llegó a concluir que la verdad era tan solo una convención, un relato acordado por un grupo de personas. Y se podría decir que esta idea influyó notablemente en el valor epistémico del concepto que incluso hoy, a comienzos del siglo XXI, utilizan lingüistas tan célebres como Teun Van Dijk. Este intelectual, por ejemplo, sitúa su reflexión en el plano de la cultura e indaga en cómo “las comunidades epistémicas en el mundo usan diferentes criterios de verdad” (Londoño-Zapata, 2015, p. 5) porque “lo relevante no es lo falso o verdadero, sino lo que funciona como conocimiento en una comunidad” (p.6). Por supuesto aquella noción no es exclusiva de los estudios de la lengua, sino que también se aplica a la psicología cognitiva, la sociología, la antropología y los estudios culturales, donde la literatura se ha desarrollado con una fuerza notable.

También se podría decir que la idea de verdad en tanto acuerdo social es útil al estudio de la ficción literaria y particularmente compatible con el tema de la impostura, pues, aunque sea un constructo mental y moral colectivo, se puede vivir como si fuera parte de la realidad tangible. Ejemplos de este comportamiento son la religión, los sistemas económicos y las leyes (Harari, 2014, p.41-46), ficciones con impacto concreto en la realidad. Constantemente la sociedad insta a imaginar de manera colectiva nuevas verdades o a renovar los votos de la mitología que haya resultado ser más útil al propósito de turno. Y la sociedad moderna no es la excepción. De hecho, una de las cosas que la volvió célebre en sus primeras etapas fue su gusto por los mega relatos, es decir, por las ficciones que aspiran a explicar la realidad por completo: liberalismo, comunismo, feminismo. Todas grandes ideologías del siglo XIX que florecieron en el siglo XX y que se proyectan en el siglo XXI. Sin embargo, la más interesante para efectos del análisis literario aquí propuesto es el discurso histórico positivista.

Como se ha establecido en el capítulo anterior, el pensamiento contemporáneo tiende a renegar de la objetividad científica historiográfica y a chocar con el perfil de la primera modernidad. Fundamentalmente debido a su búsqueda empírica de conocimiento, la sociedad moderna más temprana negó la artificiosidad de su relato y no aceptó el carácter imaginario de los acuerdos que configuraron sus verdades, lo que, para los estándares del pensamiento contemporáneo, no tiene validez. No obstante, tanto las concepciones de modernidad tardía como de posmodernidad deben entenderse como una continuación y no como un quiebre absoluto respecto de los postulados modernos más tempranos.

Así, mientras que la modernidad líquida apunta a una maduración de ciertos principios modernos, la posmodernidad alude a su exacerbación: “Lo posmoderno no es ‘lo contrario’ de lo moderno, sino su rebasamiento. Es la modernidad misma que en su autocumplimiento invierte sus modalidades” (Vásquez-Rocca, 2011, p. 2). Sobre esta idea también hay que decir que el desvelamiento de la artificiosidad histórica en la narrativa es algo sumamente estudiado desde la segunda mitad del siglo XX. De hecho, la relación entre literatura e historia es tan estrecha que hay quienes señalan que hablar de ficción posmoderna o moderna tardía implica necesariamente hablar de literatura metaficcional e histórica. Esta homologación es acuñada en la década de 1980 por Linda Hutcheon y deriva de la afirmación borgiana de que tanto la literatura como el mundo son igualmente ficticios. Para esta investigadora, “(Postmodernism) clearly attempts to combat what has come to be seen as modernism's hermetic, elitist isolationism that separated art from the "world," literature from history. But it often does so by using the very techniques of modernist aestheticism against themselves” (Hutcheon, 1989, p.28). Es decir, la separación entre el arte del mundo y la literatura de la historia no tiene cabida en un contexto contemporáneo, pues la literatura se sitúa dentro del discurso histórico sin renunciar a su autonomía como ficción mediante la noción de parodia: “the intertexts of history and fiction take on parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the "world" and literature.” (Hutcheon, 1989, p.4).

Aplicada al ejercicio de reescritura, la noción de parodia historiográfica que enarbola Hutcheon no busca poner en ridículo el sentido o la estructura de la obra original –en este caso, la fábula medieval–, sino reinterpretarla o cuestionarla. Por consiguiente, para validar la crítica a la artificiosidad del pasado como común denominador entre autores conviene situar la noción de impostura en términos paródicos, pero no paródicos burlescos, sino paródicos críticos y/o subversivos.

Concretamente, la evocación paródica del discurso histórico en las novelas escogidas se logra mediante un análisis hipertextual de la fama que cuestiona los tres ejes que conforman la máscara moderna más temprana, lo que permite evidenciar la impostura del pasado narrado. Sin duda, este es un recurso significativo de la enseñanza desacralizadora, pero conviene apuntar ciertos matices que se expresarán en el análisis y que conciernen a la línea narrativa de los autores seleccionados.

3. Justificación de la elección del “Exemplo XXXII” de *El conde Lucanor*

Teniendo en cuenta las observaciones anteriores y las características de la ejemplaridad anamórfica, ya se puede plantear un objetivo de investigación que anuda los conceptos

de impostura y mensaje educativo en las obras de los autores contemporáneos. Pero para que la idea de la reescritura termine de cobrar sentido falta analizar teóricamente otro elemento, a saber, la conexión hipertextual con el “*Exemplo XXXII*” de *El Conde Lucanor*.

Más allá de la caracterización de una literatura ejemplar que respete los lineamientos de la modernidad tardía o de la postmodernidad, el objetivo general de esta investigación es definir cómo el mensaje educativo anamórfico actualiza el motivo del engaño a los ojos y el modelo del impostor cristalizados en el cuento de don Juan Manuel. Esto, sin duda, supone un nivel de especificidad mayor, pues el *Ludibrium oculorum* tiene una larga data y su estudio se remonta a la Antigüedad Clásica. Entonces, ¿por qué el foco en la Edad Media o incluso en el siglo XIV? Las corrientes filosóficas del idealismo, del mundo de los fenómenos y del engaño de la percepción ya fueron brillantemente expuestas por Platón y representadas en el mito de la caverna (La República, p.47). Y es de conocimiento general la advertencia que hace el filósofo griego sobre creer a rajatabla la información que aportan los cinco sentidos. Para él, que llegó a comparar a las personas indolentes con prisioneros en una cueva, la búsqueda de la verdad de las ideas es y será siempre lo más importante. No obstante, la forma en que se expresa el *Ludibrium oculorum* en esta corriente filosófica es diferente a la del cuento medieval.

Lo primero que habría que señalar para desarrollar esta nueva arista es que dentro de la literatura ejemplar en la que se enmarca el concepto de ejemplaridad anamórfica, el *Libro del Conde Lucanor* es uno de los antecedentes más potentes. La obra pertenece al canon obligado de la narrativa castellana medieval y resume en sí misma, no solo el espíritu didáctico del siglo XIV, sino también el saber compendiado de épocas precedentes y el ascendente prestigio de la lengua vernácula en Castilla.

Su autor, don Juan Manuel, sobrino de Alfonso X, el sabio, fue un escritor prolífico del circuito literario culto y un miembro destacado de su linaje, lo que ha contribuido a la valoración y conservación de su producción literaria. Lógicamente trabajar con esta obra supone el reconocimiento de su vigencia, pero al menos para el objetivo aquí planteado, dicha continuidad está ligada a un rasgo tan específico, que el vínculo en realidad está condicionado.

“Que alguien en los umbrales del siglo XXI se preocupe por la obra y el pensamiento de un escritor castellano del siglo XIV resulta, cuando menos, una tarea un poco chocante” (Vicedo, 2004, p.8). Sobre todo, cuando lo pretende hacer desde una vereda literaria contemporánea. Más que la obra literaria integral, lo que interesa es la

estructura ejemplar y la manera en que se concreta el motivo literario. Pero no en todos los relatos, sino exclusivamente en el “Ejemplo XXXII”. Esta es una historia que, en opinión de Francisco Javier Grande (2020), pertenece al grupo de relatos narrativamente complejos debido a la “constante antítesis entre la realidad de los engañadores y los fingimientos de los personajes” (p. 340).

Como es de esperar, la vigencia del cuento no radica en las recetas de comportamiento que encierra, sino en aquellos elementos que trascienden la finalidad moral, pero que, aun así, se mantienen atados a la naturaleza didáctica. Es decir, a los factores que revelen algún rasgo esencial del ser humano con la ejemplaridad.

El argumento del relato es simple. Tres burladores llegan al palacio de un rey moro prometiendo ser grandes tejedores y lo convencen de poder confeccionar un traje bellísimo con una tela de propiedades mágicas. Este género resultaría invisible para todos los hijos ilegítimos, lo que le permitiría al monarca expropiar los bienes de los vástagos falsos, ya que, tal como explica el *exemplo*, “los moros no heredan a sus padres si no son verdaderamente sus hijos” (Juan Manuel, 2006, p. 129).

Para llevar a cabo esta empresa, los estafadores se encierran en una gran sala, donde fingen trabajar arduamente. Como requisito especial, el rey debe ir solo a ver el trabajo terminado, sin embargo, decide enviar antes a dos criados a comprobar la belleza de la tela. Como ninguno se atreve a reconocer que no ve nada, porque eso significaría admitir su ilegitimidad, mienten y alaban el trabajo de los pillos. Y como los criados mienten, el rey piensa que la invisibilidad es prueba de su bastardía y no de la inexistencia de telas, así que termina exhibiéndose desnudo y rodeado de alabanzas de súbditos igual de asustados y mentirosos que él. Solo al final un “negro palafrenero”, que no cede a las presiones sociales, pues no tiene nada que perder, señala que el monarca está desnudo y desata una ola de confesiones.

Ante todo, el cuento encarna el éxito de la impostura que se alimenta de la presión social, lo que revela la naturaleza negociable de la realidad (Nubiola, 2000, p. 81) y la presencia de un discurso narrativo deliberado en la construcción de los acuerdos y las dinámicas sociales. Por tanto, las razones por las que se ha preferido aludir al “*Exemplo XXXII*” en desmedro de otras textualizaciones del mismo motivo son varias, pero todas tienden a coincidir en la desacralización social de la idea que se maneja sobre lo verdadero.

A diferencia del mito de la caverna o de cualquier otra expresión del tópico que siga esta línea, el cuento medieval no es una advertencia sobre las verdades ocultas al ojo

humano o una defensa del mundo de las ideas. El tema que realmente aborda es el carácter negociable de las certezas que nunca dejan de estar en proceso de construcción. Sobre todo, ahonda en el carácter ficticio de las creencias de turno. Religión, honor y honra, todos son productos de la imaginación que satisfacen las necesidades de una comunidad específica, pero que no esconden una verdad sagrada, perfecta o ideal, sino que la constituyen por sí mismos. Y esto es lo que lleva al primer argumento.

Mayor cercanía con la impostura del simulacro

La impostura social o la encarnación del *ludibrium oculorum* en el cuento medieval está más cerca de la idea de simulacro, postulada por Jean Braudillard, que del contraste entre el mundo de las ideas y de los fenómenos. Esto principalmente debido al remarcado estatus imaginario de la honra, así como a la sátira social a la que esta se ve sujeta en el relato. Por ende, la idea de que la máscara pueda reemplazar al rostro se vuelve una particularidad del tópico encarnado en el “*Exemplo XXXII*” y de todas las versiones posteriores que de él derivan, lo que supone una ventaja innegable para esta propuesta de análisis.

Con ello, por supuesto, no se busca negar la conexión que otras dimensiones narrativas del relato puedan llegar a tener con la tradición clásica platónica, sino establecer un foco social claro en la dimensión narrativa más nuclear. Es decir, en el cuento compartido por Patronio antes que en el diálogo nobiliario o en el registro proverbial y auto ficcional que proporciona don Juan como narrador y autor.

En este contexto, la versión del motivo encarnado en el “*Exemplo XXXII*” es considerablemente más cercana al mensaje que engloban otras expresiones de falsificación como el proverbio chino “Zhi Lu We Ma, que traducido al español quiere decir: ‘enséñame un venado y llámalo caballo’” (McGregor, 2009, p.29). Al menos para efectos de la reescritura este es un antecedente mucho más apropiado que el mito de la caverna, pues incluye directamente el elemento de la presión social y de la manipulación consciente de actitudes por conveniencia.

Según la historia, Zhao Gao le regaló un ciervo al emperador, pero se lo ofreció como si este fuese un caballo. Algunos oficiales de su ejército le siguieron la corriente y afirmaron ver lo mismo, mientras que otros hicieron notar sus dudas o su desaprobación. Finalmente, el jefe ejecutó a todos los que se negaron a llamar caballo al ciervo y así mantuvo a los soldados en cuya lealtad podía confiar. El proverbio se podría leer como una metáfora de la obediencia, es cierto, pero también –y esto es lo que quizá resulte más interesante para la propuesta de reescritura– como una explicación del principio de

conformidad social, aquella tendencia a imitar y secundar el comportamiento del entorno. Está claro que la opinión de las personas cambia en función del dictamen del grupo, ya sea por inseguridad, obediencia o deseos de ser parte de la comunidad. Y esto adquiere ribetes más profundos si, además, se considera que un ciervo o un caballo son entes tangibles y materiales. ¿Qué pasa con la visión dubitativa de una idea, un concepto, un ente intangible e imaginario como es el linaje ligado al honor o a la honra?

Esta breve digresión sirve para acotar el campo del tópico y vincularlo con un tipo de mirada colectiva artificial antes que con un enfoque literalmente ocular. Es decir, alude a ojos metafóricos y naturalmente tendientes a reforzar la opinión del rebaño. Es verdad que la desnudez es una condición físicamente comprobable que en todas las versiones del cuento se ignora para preservar las ventajas y garantías del estatus, pero la honra no. La honra es por completo una construcción humana, invisible, intangible, altamente sujeta a dudas y reformulaciones de la que no son responsables los burladores. Podría decirse que hasta constituye un timo anterior al de las telas con propiedades mágicas supuestamente capaces de revelar la bastardía. Fundamentalmente, este punto apoya la idea del paso de lo moral a lo social, pues mientras el primer enfoque está orientado al descubrimiento de la verdad tras el artificio, el segundo busca descubrir de qué manera el artificio constituye por sí mismo la realidad de turno.

Tradición hispana: uso del vernáculo y cristalización del ridículo como agente trágico

Por encima de la especificidad social del *ludibrium oculorum* que se da en el “*Exemplo XXXII*”, el cuento tiene muchísimas versiones y, tal como señala Molho (1976) se alimenta de varias influencias folklóricas. Básicamente, su estructura narrativa es la de la mistificación, lo que implica la presencia más o menos constante de un estafador (mistificador), un engaño (mistificación en sí), una víctima (mistificado) y un revelador del misterio (desmitificador) (p.48). El objeto mágico y los criterios que operan para descubrir la valía o la ilegitimidad de los observadores puede cambiar, pero los demás factores suelen mantenerse estables. He aquí el esqueleto primigenio que subyace a todas las actualizaciones. Corresponde al tipo 1620 de la clasificación de Aarne-Thomson y figura en el *Motif Index* de Stith – Thomson con el número K 445” (p.47).

Tirando del hilo, los primeros relatos que encarnan dicho esquema narrativo son orientales, provenientes de Turquía, India y Sri Lanka¹ (Montaner & Cruz, 2014, p.61-62). Muy probablemente fueron también el referente principal para la versión alemana del siglo XIII² (la más antigua registrada en Europa) y para la española del siglo XIV, es decir, para el “*Exemplo XXXII*” de *El Conde Lucanor*.

Sobre esta última reescritura, un dato interesante es que, revisando la tradición literaria, don Juan Manuel parece ser el primero en haber hecho una versión del cuento en castellano. Y aunque esto ya sea un motivo suficiente para marcar el punto de partida de una tradición hispana, no es el rasgo que la hace más especial o que insta una innovación desde el punto de vista narrativo.

Según Taylor (1927), “Juan Manuel ha creado lo que se convierte en la forma literaria clásica del cuento [...] El mérito del invento radica en la drástica utilización de la credulidad del rey para provocar la catástrofe” (Chávez-Vaca, 2021, p. 141-142). Esta ingenuidad trágica marca la diferencia y obliga a descartar otros antecedentes folklóricos del mismo tópico, aun cuando estos sigan una progresión temática similar. Al final, el ridículo como elemento trágico no está en el simple reconocimiento del embuste que hacen el monarca y sus caballeros, visires u oficiales (esto pasa en casi todos los casos con más o menor grado de humillación), sino en la histeria colectiva de un pueblo llano (supuestamente carente de honor y honra) que se comporta igual que su rey y que identifica en el miedo a perder su rol en la sociedad un agente capaz de universalizar los códigos del prestigio.

De hecho, a pesar de provenir de un libro escrito en el siglo XIV, la polémica que arrastra esta innovación narrativa es particularmente concerniente a los estudios literarios actuales. Después de todo, la validez de una honra no nobiliaria e independiente del concepto de linaje todavía se discute en el circuito académico culto, aunque en esta versión del relato se asuma casi de inmediato. Ciertamente, supone un quiebre respecto de otras versiones previas y, al no ser un quiebre puramente ornamental, funda una nueva tradición según la cual el miedo a la presión del grupo se vuelve transversal y no hace

¹ En la versión turca el objeto maravilloso es un turbante. En la india, es la figura de Dios encerrada en un palacio. Y en la de Sri Lanka, una capa. En cada caso la figuración maravillosa supuestamente es capaz de revelar la ilegitimidad del linaje (Montaner, A., & Cruz, M., 2014, pp. 61-62).

² “Trátase de una de las doce historietas que el juglar que se apodaba el Stricker atribuye a la malicia del clérigo Amis (Der Pfaffe Amis), el más antiguo representante de una tradición de bufonería eclesiástica, en la que más tarde habían de ilustrarse el cura de Kalenberg y el clérigo bufón Arlotto Mainardi” (Molho, 1976, p. 49).

diferencias entre estatutos ni jerarquías sociales. Solo quien no tenga nada que perder estará libre de temores.

Es evidente también que la ridiculización del personaje principal tiene versiones posteriores en otras historias como el entremés “El retablo de las maravillas” (1615), de Miguel de Cervantes; el cuento “Los trajes del emperador” (1837), de Hans Christian Andersen; y la reescritura con final alternativo del escritor chino Ye Sheng Tao³ (1930), entre muchas otras más. Sin embargo, antes de Juan Manuel no había sido tan hábilmente planteada como conflicto, por lo que, de cierta manera, el “*Exemplo XXXII*” constituye un primer referente de este tipo de engaño a los ojos y se puede considerar el padre de todas estas manifestaciones modernas.

Finalmente, la transversalidad del ridículo y la mentira reflejan un principio social que está codificado por un contexto moral, pero que no deja por ello de exhibir una dimensión psicológica clara. Por lo tanto, siguiendo la línea de la ejemplaridad anamórfica, constituye otro rasgo significativo para analizar el paso de lo moral a lo social.

Naturaleza didáctica y doctrinal

La tercera razón para considerar el motivo encarnado en el ejemplo medieval específico antes que en cualquier otra expresión literaria es la tradición doctrinal y didáctica medieval en la que está envuelto. Esto, dado que su reescritura no solo involucra al tópico del engaño a los ojos, sino también al modelo ejemplar (o los modelos ejemplares), es decir, a la estructura persuasiva central.

En este punto conviene precisar una diferencia taxonómica entre lo doctrinal y lo didáctico, pues la relación entre estos adjetivos es un rasgo que hace especial al cuento. Es cierto que ambos constituyen categorías de la prosa castellana medieval, sin embargo, mientras lo doctrinal proyecta una imagen global de una nueva sociedad, en lo didáctico “no se busca presentar el organismo social en su conjunto, sino los modos en que el hombre, inserto en él, debe procurar orientar su vida hacia la salvación de su alma” (Gómez, Redondo, F, 1987, p.23).

Históricamente se ha dicho que *El Conde Lucanor* es un caso de relato didáctico, dado que está enfocado a proporcionar modelos ejemplares. Sin embargo, la manera en

³ “En esta versión extendida del cuento, el encargado del desarrollo del motivo literario del ‘engaño a los ojos’ es el propio emperador pues se opondrá por orgullo a la constatación de la verdad por el ansia de ejercer su poder de forma despótica y tiránica [...] Este hecho hará que la situación se torne definitivamente insostenible y sean los soldados, junto con los propios miembros de la corte del emperador, los que apoyen una nueva revolución del pueblo que, esta vez sí, va a llegar a buen término. El emperador se verá así solo y se verá acorralado por las gentes que se abalanzarán sobre él para quitarle un traje que realmente nunca ha llevado” (Montaner, A., & Cruz, M., 2014, p. 66-67)

que el engaño se vuelve viral y afecta a cada casta en el “Ejemplo XXXII” también da cuenta de un modelo de organización social. Un modelo que, si nos adelantamos un poco, es el del pensamiento moderno tardío o el de la posmodernidad, pues lo endeble que resulta la verdad del honor y la honra se acerca a la liquidez de conceptos como la fama o la reputación actuales. Por tanto, la idea del mundo como un constructo de ficciones organizadas proyecta un modelo de sociedad colectivo, reforzado por fórmulas de comportamiento, pero tremendamente amenazado por la expresión de una individualidad díscola. Esto plantea una moral al servicio de las dinámicas sociales y sugiere una ejemplaridad didáctica y doctrinal a la vez.

Por otro lado, la tradición ejemplar en literatura e historia medieval, como ya ha sido señalado, estaba mucho más familiarizada con la difuminación de fronteras y, por tanto, con ciertos elementos modernos del pacto ambiguo. En aquel periodo existía una especie de manipulación textual consciente que dependía del poder ejemplificador de los relatos, lo que significa que se prefería un tipo de narración ucrónica antes que un relato pretendidamente fiel a los hechos ocurridos. El deber de educar era más fuerte que cualquier otra cosa.

Asimismo, aunque el lazo que establece la línea ejemplar medieval con los mecanismos persuasivos de modelo y tópico no sea un fenómeno exclusivo de dicha corriente, la combinación del enfoque educativo con el anhelo de autenticidad ucrónica sí es especial. Sobre todo, porque supone una consciencia mucho más sofisticada sobre la edificación de una verdad útil a los propósitos de un contexto específico. De la mano de esta tradición, la historia, la fama y la reputación quedan a merced de factores sociales-ejemplificadores, lo que las acerca a los terrenos de la ficción. De alguna forma, la importancia atribuida al estatus de lo verdadero se traslada a lo convincente, lo creíble y lo persuasivo.

Claramente, los relatos ucrónicos doctrinales, contruidos a partir de lo que debería haber pasado, hablan de la liquidez a la que están sujetos el bien y el mal antes que de estos conceptos en sí. Es decir que reflejan un fortalecimiento del plano social y una influencia clara de este en la definición de la directriz moral. Y esto da cuenta de una jerarquía en la que lo primero queda supeditado a lo segundo.

Componente biográfico y metaliterario

Por último, el cuarto motivo para decantarse por la versión cristalizada del tópico es el altísimo componente metaficcional del cuento medieval. En el “*Exemplo XXXII*” hay tres dimensiones metaliterarias que activan el pacto ambiguo, tan propio de la

escritura de la falsificación: una dimensión nuclear y dos dimensiones satelitales. La primera la constituye el relato que comparte Patronio con el Conde Lucanor. Las otras dos son parte del marco y están conformadas por la conversación entre el noble y su siervo, y la actividad reflexiva de don Juan. Esta configuración narrativa es uno de los antecedentes literarios más antiguos y reconocibles del pacto ambiguo, pues mezcla los planos de la realidad y la ficción al equiparar las identidades del narrador y del autor, algo que, dicho sea de paso, sucede en más de una oportunidad con las novelas de los autores escogidos.

Por otro lado, el que cada una de las dimensiones haga referencia a otra denota una tendencia a la metaficción, un gesto que refleja “conciencia de la escritura y de la fabulación, observación de la creación y reflexión sobre ella en el mismo acto creativo (Guerrero, 2012, p.123). Es más, la tridimensionalidad del cuento puede interpretarse como un tipo de impostura estructural que complementa y potencia la impostura argumental, lo que refuerza la idea de que “lo real es una construcción del lenguaje, o mejor, la realidad no existe más que como simulacro, todo es ficción (Torres, 2005, p.4).

Al fundirse (y confundirse) lo ficticio y lo real, la atmósfera dubitativa crece. En parte esto significa que el mensaje del cuento, tradicionalmente moral y claro, puede leerse desde la certeza o desde la duda dependiendo de la decisión del lector. Pero, sobre todo, necesita de la guía sintética y educativa de don Juan Manuel para encarnar la seguridad de la interpretación clásica. Solo esta última dimensión, en la que aparece el autor y el narrador homologados, es capaz de dar una respuesta clara al enigma de la ejemplaridad, lo que revela la vulnerabilidad de la esencia moral.

En otras palabras, los mensajes derivados de la dimensión nuclear y de la primera dimensión satelital se pueden desacoplar y sobrevivir de manera independiente, lo que revela que el discurso ejemplar es esencialmente social y solo superficialmente moral. Por lo tanto, el motivo literario se vuelve más preciso y evidencia un potencial de lectura alejado de la ejemplaridad prescriptiva (tanto en forma como en fondo), lo que facilita la actualización de los mecanismos argumentativos de modelo y tópico y lo acerca a la época contemporánea. Vistos los argumentos así, queda claro que la elección del motivo fijado en el cuento se debe fundamentalmente a que la cristalización proporciona más puntos de conexión para trabajar el paso de lo moral a lo social que cualquier otra expresión previa del tópico.

En resumen, la propuesta de reescritura de la imagen social (fama) está determinada por la relación hipertextual entre el “Ejemplo XXXII” de *El Conde Lucanor*

y la selección de obras de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez. A su vez, esta relación está mediada por la noción de ejemplaridad anamórfica. Y las razones para preferir el tópico fijado en el cuento medieval en vez de una forma abstracta o general son: la cercanía con la impostura del simulacro; la pertenencia a una tradición hispana; el contexto didáctico; y el componente metaficcional. Todos aspectos orientados a generar una transición fluida de categorías morales a categorías sociales.

Teniendo esto claro, el último requisito antes de abordar el análisis literario de las novelas seleccionadas es explicitar el paso de lo moral a lo social en el cuento medieval. Es decir, plantear una nueva interpretación del “*Ejemplo XXXII*” de *El conde Lucanor* cuyo mensaje ya no constituya una apología de la sinceridad, sino la normalización de un comportamiento humano clave dentro de cualquier modelo de organización social.

4. Honra y reputación, un cuestionamiento a la originalidad de la modernidad temprana

Esencialmente, este apartado proporciona una explicación sobre cómo el cuento medieval no solo está sujeto a lineamientos morales, sino también sociales o cómo lo moral acaba entendiéndose como una cara del acuerdo social. De modo que, habiendo una esencia narrativa constante, la interpretación del mensaje educativo constituye una acción líquida y altamente dependiente de factores circunstanciales como el sistema de creencias de los lectores perfilado a partir del horizonte de expectativas. Así, por muy didáctico que sea un tópico o la historia que lo encarna, las lecciones no se expresan de manera estática ni se mantienen fieles al escenario moral que las vio nacer, pues están más ligadas a la realidad y al acuerdo social previo de los receptores. El “*Exemplo XXXII*” no es la excepción y por ello, sin la presencia de lectores medievales, también puede sacudirse las concepciones éticas. Una enseñanza amoral resultará mucho más adaptable a la realidad y a la consciencia del lector contemporáneo. Asimismo, al no arrebatarse su esencia ejemplar, dotará al texto medieval de una vigencia natural.

Durante la Edad Media, por ejemplo, la moraleja del *exemplum* estaba dada por la revelación de un fenómeno humano y la sugerencia de un tipo de comportamiento específico (moral y marcadamente religioso) acorde a las circunstancias expuestas. En cambio, la ejemplaridad anamórfica y amoral comporta una enseñanza que, si bien puede dar cuenta del mismo fenómeno humano, no viene aparejada de una instrucción ética y, por tanto, está desprovista de cualquier carácter prescriptivo. En otras palabras, sobrevive en ella la atmósfera persuasiva sobre la transversalidad de un rasgo conductual, pero no la receta de comportamiento que de él se desglosaba.

Al mismo tiempo, la ejemplaridad anamórfica –derivada de la naturaleza ambigua y social de la observación– se conecta directamente con los ejes persuasivos del tópico y del modelo, lo que, de la mano de los estudios culturales, plantea un diálogo interdisciplinario entre un texto literario y un fenómeno perteneciente al campo de la psicología social. De esta manera, el “*Exemplo XXXII*” y su consecuente complejidad narrativa pueden ser interpretados como una suerte de antecedente medieval del principio de conformidad social, así como un argumento para legitimar la presencia de un modelo y un tópico literario didáctico amoral que subyace a la máscara prescriptiva de la ejemplaridad medieval. Lo que antes era consumido en clave moral, hoy se entiende en clave social, pese a siempre haber estado sujeto a la interpretación personal.

Aunque este cuento está envuelto en dos ficciones más, ya que el ejemplo posee tres dimensiones (la fórmula didáctica del sabio que aconseja a su señor, la historia que sirve de instrucción al noble y la escena en que don Juan Manuel manda a escribir el cuento y compone unos versos que resumen el mensaje moral que se ha intentado plasmar), el ejemplo que Patronio comparte con su señor es el que mejor permite establecer una relación directa con el principio de conformidad propiamente tal, así como con la dimensión social del mensaje moral.

Si se presta atención al comienzo del relato, se verá que lo que atormenta al conde es que alguien le ha propuesto un asunto provechoso, pero también le ha puesto la condición de mantenerlo en secreto. Y, si bien la historia que comparte Patronio da cuenta de los posibles efectos de la presión social en las personas sin la necesidad de implicar normas de comportamiento determinadas, la exposición del problema del noble atribulado y la reflexión derivada del relato sí que dotan al texto de un cariz moral. Es decir, se entienden como fórmulas persuasivas orientadas a promover un código de conducta específico: “A quien te aconseja encubrir de tus amigos / más le gusta engañarte que los higos” (Juan Manuel, 2000, p. 131).

Ciertamente, si se eliminasen estos versos, la enseñanza o el contenido ejemplar no sería tan evidente. Y puede que ni siquiera coincidiese con la conclusión del consejero. Esta estructura argumentativa y didáctica confirma la intención canalizadora de la literatura ejemplar medieval, pero, convenientemente, se presenta de manera desmontable, lo que quiere decir que se puede analizar por separado. En resumen, tanto la estructura del diálogo como la decisión de Juan Manuel de registrar el contenido sapiencial para la posteridad son elementos importantes en términos didácticos, pero conducen y guían las posibles reflexiones de la narración a un escenario demasiado

específico, rodeado de una certeza moral incuestionable, razón por la que están alejados de una lectura amoral.

El principio de conformidad social, por su parte, es un fenómeno proveniente del ámbito de la psicología social clásica que está dentro de los procesos de influencia y que da cuenta de “la adaptación de nuestra conducta o nuestro pensamiento a las normas de algún tipo” (Myers, 2006, p.704). Uno de los experimentos más famosos al respecto es el que realizó Solomon Asch, psicólogo polaco estadounidense que en 1951 aplicó varios ejercicios de visión falsos para demostrar la influencia de los grupos en los individuos. En cada equipo había entre siete y nueve participantes, pero solo uno era estudiado, todos los demás eran cómplices. A estos se les había indicado que debían contestar de forma incorrecta cuánto medían unas líneas. Como, además, el sujeto de prueba era siempre el último en responder, tenía la oportunidad de escuchar antes las respuestas de sus compañeros y siempre estaba expuesto a que la percepción del grupo modificara la suya propia. De esta manera “Asch observó que estudiantes inteligentes y sinceros hubieran sido capaces de decir blanco por negro con tal de coincidir con el grupo” (Myers, 2006, p.705).

Sus observaciones dieron pie a nuevas corrientes en el marco de la psicología social y han servido de referencia a grandes investigadores como Herbert Kelman, Stanley Milgram o Serge Moscovici, que profundizaron y relativizaron los resultados de aquellas primeras pruebas. Asimismo, son el punto de partida de conceptos tan en boga como la subjetivación. De cualquier forma, prevalece como común denominador la idea de que “cuando existe una presión real o imaginaria capaz de modificar opiniones o conductas, entonces se está hablando de conformismo” (Matus, 1993, p. 43). Asimismo, es un hecho bastante aceptado que la presión social, “puede ser ejercida tanto por un grupo de personas como por una sola” (p.43).

Teniendo en cuenta el concepto de conformidad social y el argumento del “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor*, las coincidencias saltan a la vista. Para empezar, la enseñanza que de manera tan didáctica plantea Patronio tiene dos facetas. La primera es más bien obsoleta y está sujeta a factores contextuales como el problema del conde o los versos de Juan Manuel, es decir, al marco. La otra, en cambio, deriva de la trama del cuento inserto y es capaz de revelar a los lectores del siglo XXI un rasgo psicológico connatural al ser humano y ampliamente mencionado en las ficciones cultas y populares de todas las épocas, el tópico *ludibrium oculorum* del (auto) engaño a los ojos.

Al abordar el motivo literario desde la psicología, se puede decir que la burla del *exemplo* es uno de tantos procesos sociales que reflejan el fenómeno de la conformidad. Y “lo que está en juego en tales procesos (de influencia) es, en efecto, el propio funcionamiento de las sociedades, es decir, su evolución” (Doise & Mugny, 1991, p. 14). Por lo tanto, aplicarlo a la literatura didáctica y doctrinal implica situar el análisis en el contexto del control de masas y, lógicamente, interpretar en clave social los mecanismos morales de la narración medieval (tópico y modelo). Esto significa que, al llevar a cabo una aproximación contemporánea del cuento, los dispositivos sociales de conformidad y obediencia reemplazan el código de conducta del siglo XIV, lo que conduce a una actualización amoral de la tradición castellana didáctica.

En el prefacio de su último libro, Cass R. Sunstein (2021) vincula el fenómeno social de la conformidad con la esencia misma de los seres humanos. Entre los ejemplos que escoge está el *Génesis*, como antecedente mítico-literario del primer hombre siguiendo a la primera mujer; o el surgimiento de religiones, civilizaciones y grandes ismos producto de conductas imitativas (p. 17). Básicamente, el libro describe el fenómeno de la presión social reconociendo su tremendo potencial tanto para el bien como para el mal, de modo que su postura no es moral. Aun así, responde a los principios de la ejemplaridad anamórfica, dado que, al margen de las valoraciones éticas y morales, se plantea una enseñanza o una advertencia ventajosa: no se decide, piensa o ve de forma independiente, sino a través del grupo.

Aplicado al argumento de la historia de don Juan Manuel, un enfoque como el de Cass R. Sunstein sienta las bases de la advertencia amoral y abre camino a un tipo de conocimiento más interpretable y representativo de la actualidad, es decir, a la enseñanza alejada de una postura valórica puntual. Lo que se busca al transformar un código moral en un código social es reconocer la coexistencia de la tradición y de la originalidad en un mismo motivo literario, que ha sido constantemente revisitado y que quizá hoy más que nunca sirva de espejo de la realidad.

Habiendo dejado claro este punto, el siguiente paso es definir el tipo de influencia que determina el comportamiento de los personajes. De acuerdo con lo planteado por Matus (1993) “las razones principales por las cuales se asume el conformismo son: a) la conducta de otros que puede llegar a convencer de que se tiene un juicio erróneo, y b) tratar de evitar el rechazo o el ridículo” (p.43). Algo curioso, en el caso del *exemplo* XXXII, es que ambos factores confluyen en la impostura del rey moro y resultan inseparables. Por una parte, la conducta de los burladores y de los criados enviados a

supervisar el estado del trabajo lleva a creer al monarca que él está equivocado, mientras que, por otra, hace que sienta miedo al rechazo de sus súbditos, que comparten sus mismos códigos sociales.

Cuando el rey los vio tejer y decir cómo era la tela, que otros ya habían visto, se tuvo por muerto, pues pensó que él no la veía porque no era hijo del rey, su padre, y por eso no podía ver el paño, y temió que, si lo decía, perdería el reino. Obligado por ese temor, alabó mucho la tela y aprendió muy bien todos los detalles que los tejedores le habían mostrado. Cuando volvió a palacio, comentó a sus cortesanos las excelencias y primores de aquella tela y les explicó los dibujos e historias que había en ella, pero les ocultó todas sus sospechas. (Juan Manuel, 2006, p. 130)

Sin duda, el comportamiento del monarca es una expresión de impostura que toma la forma del tópico del engaño a los ojos (*ludibrium oculorum*). Asimismo, resulta evidente que constituye un modelo (anti-ejemplar) del impostor, pues, por encima de valoraciones morales, el personaje es profundamente humillado. No obstante, en esta identificación hay algunas sutilezas que merecen ser mencionadas.

Para empezar, aunque este tópico sea esencialmente el mismo que Ernst Robert Curtius rastrea desde la antigüedad en la obra de Platón y Séneca y que es cristianizado en el Medioevo (Mundi, 2018, p. 99), aquí se expresa de una manera especial. En el motivo tradicional, por ejemplo, la belleza de las apariencias esconde una verdad oscura u horrible. En cambio, en el *exemplo* medieval es el miedo lo que esconde la verdad. En ambos casos el juicio está nublado, pero solo el segundo podría interpretarse como un caso de conformidad justificada en las dos razones principales que plantea Matus (1993).

Por otro lado, el modelo del impostor resulta escurridizo, pues arranca con los estafadores, pero poco a poco se extiende al reino completo. Prácticamente todos los personajes se vuelven impostores y tienen consciencia del tipo de engaño que realizan, así como de las razones por las que lo llevan a cabo. Sin embargo, hay que marcar una diferencia importante: los burladores son los únicos que no acaban autoengañándose, lo que los sitúa en el bando de los victimarios indiscutidos.

Asimismo, quien sale más dañado es el monarca, quien no solo descubre que lo han estafado, sino que, además, es apuntado por el pueblo como mentiroso e impostor. El rey moro, por tanto, sufre una doble victimización y encarna el espíritu de la enseñanza contenida en el ejemplo. Él es el personaje más ridículo porque se transforma en el bufón

de sus súbditos e invierte paródicamente todos los valores de nobleza y poder que arrastra la figura del jefe de Estado. No hay que perder de vista que: “El bufón es la inversión del rey, por ello este personaje se relaciona con la víctima sacrificial de ciertos ritos, en la transición entre la protohistoria y la historia” (Cirlot, 2005, p. 105).

En definitiva, cuando el tópico y el modelo (negativo en este caso) abordan la imagen pública, operan no solo como marcas de didactismo y ejes de la faceta persuasiva de la ejemplaridad anamórfica, sino también como confirmación de la naturaleza social del fenómeno descrito. Como ya se había comentado, su capacidad de convencimiento radica en el acuerdo social y los principios compartidos a los que remiten, por lo que, separados de las dimensiones morales del *exemplum*, revelan una enseñanza libre de valoraciones.

Por otro lado, al buscar el detonante del efecto dominó antes descrito, se vuelve evidente que la responsabilidad no recae en los pillos ni en su plan para engañar al rey, sino en la noción medieval de honra, que es la que “está referida a las complejas relaciones entre los miembros de la comunidad, es la fama o reputación, que descansa en la opinión de los demás” (Martínez, 2008, p.1). Es decir que, a pesar de la vuelta de tuerca que supone esta evolución de lo didáctico moral a lo didáctico social, el elemento social siempre ha estado fuertemente presente.

La propuesta de reescritura, finalmente, evidencia cómo las obras seleccionadas de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel-Vásquez desestabilizan el discurso manuelino usando herramientas similares y cómo reescriben la advertencia sobre el principio de conformidad. Esto, además de hacer referencia a la parodia intertextual de Hutcheon (1989), implica que, desde la ficción, las novelas critican el estatus de verdad de la historia y la reclaman como expresión de literatura, lo que no solo supone una evolución de lo moral a lo amoral, sino también la defensa de una poética de la impostura en el sentido más clásico del término. Dicho esto, lo único que queda antes de analizar las novelas contemporáneas como una reescritura del ejemplo es indicar cómo la fábula medieval puede considerarse una crítica a las máximas de la corriente de pensamiento moderno temprano que atraviesa el concepto de fama o imagen pública.

En concreto, la fábula medieval está atravesada por la impostura de la fama (honra). Y esta misma noción de fama ofrece puntos de contacto con la crítica a los tres pilares de la modernidad temprana, es decir, con el horizonte contemporáneo de expectativas que plantea la ejemplaridad anamórfica. Esto se traduce en que tanto el argumento central del ejemplo como los relatos satelitales que componen el marco pueden

ser leídos como un decálogo transversal de la impostura, o sea, como un diálogo entre el pensamiento premoderno y el pensamiento moderno tardío.

Por lo tanto, la fama del “*Exemplo XXXII*” permite abordar (a) la relativización de la originalidad, (b) la negación de verdad como gran relato y (c) la difuminación del perfil del autor de una manera similar a como lo hacen las novelas contemporáneas. Es decir, como si de un microcosmos premoderno e hipotextual anclado en el principio de conformidad se tratase.

Haciendo exclusiva referencia a la fábula medieval, el primer punto del horizonte de expectativas da cuenta de la reescritura castellano medieval de un esquema narrativo completo (compuesto por un mistificador, una mistificación, un mistificado y un desmitificador) y presente en la traición india, árabe y alemana. Los dos otros puntos (verdad y autoría) exhiben una dimensión argumentativa y estructural sobre dos grandes bloques del esquema mistificador, el de la ilusión y los ilusos (mistificación y mistificados) y el de los sujetos generadores y destructores de ilusión (mistificadores y desmitificadores) respectivamente. Al final, todos estos aspectos del “*Exemplo XXXII*” no solo diseccionan la narración ejemplar para dar cuenta de su conexión con el pensamiento contemporáneo, sino que, además, refuerzan la idea de un texto ampliamente ambiguo y determinado por el contexto de recepción. Es decir, marcado por la disposición lectora de la ejemplaridad anamórfica.

Así, por ejemplo, la fama como cuestionamiento a la originalidad está dada por la polifonía narrativa que evoca un esquema narrativo específico y que se expresan en el *exemplo* reescrito. Al replicarse el tópico del engaño a los ojos y el modelo del impostor, a través del esquema mistificador, estos ya no entran en conflicto con conceptos como la tradición o la copia. La contradicción quizá tendría sentido para los estándares de una modernidad positivista, pero no lo tenía en la Edad Media y, francamente, hoy resultaría anacrónico verlo así. Todo *El Conde Lucanor*, de hecho, es un compendio de historias populares desfolklorizadas que, al escribirse, pasaron a formar parte de la tradición culta de Asia, África y Europa, lo que significa que su actualización no se rige por una originalidad absoluta. Concretamente, la ficción que se valida socialmente es el tema de muchas otras manifestaciones literarias que siguen el mismo esquema narrativo.

Por otro lado, la fama como cuestionamiento de la verdad en tanto gran relato unitario se divide en dos grandes vías: la estructural y la argumental. Estructuralmente, se expresa en las narraciones satelitales. Específicamente, mediante la difuminación entre las categorías de ficción y realidad que plantea la incorporación de la figura histórica y

célebre de don Juan Manuel como personaje ficticio (mistificación). Es decir, como modelo de impostura que invita al lector (mistificado) a establecer un pacto ambiguo.

En cambio, la vía argumental –misma que constituye el antecedente medieval del principio de conformidad social– propone un cuestionamiento ligado a la fábula nuclear que desestabiliza la idea de una gran verdad y que la redefine como ilusión social (mistificación) a través del efecto que genera el tópico del *ludibrium oculorum* en ciertos personajes engañados (mistificados). Puede que el traje fingido carezca de las propiedades mágicas que los burladores le atribuyen, pero nadie puede negar que sí es capaz de revelar un rasgo significativo de la condición humana. Ciertamente, los pillos no construyen ropajes invisibles, pero sí logran hacer visible la vulnerabilidad de la honra, un acuerdo social que no por estar hecho de ficciones es inocuo.

Por último, la fama como cuestionamiento de la noción de autoría también está dada argumental y estructuralmente. La crítica del argumento apunta a la fábula nuclear, concretamente, a la acción de los burladores (mistificadores) que inventan la estafa, pero necesitan la fe del colectivo (mistificados que devienen en mistificadores de segunda categoría) para validar socialmente la ilusión. Además, está el rol del cochero que admite no ver nada, es decir, el desmitificador. La crítica de la estructura, en cambio, apunta a los relatos satelitales que configuran el marco. En este caso, el narrador omnisciente, situado en la periferia narrativa; el personaje de don Juan, que manda a escribir los versos morales; y el consejero del conde Lucanor son voces autorizadas de la misma advertencia y se perciben como dobles de sí mismos. Todos son mistificadores en distintos planos, lo que genera una sensación de autor múltiple que va en contra de la idea de un único gran autor.

Los siguientes capítulos explican, a través de un análisis narrativo, cómo la honra de la fábula medieval constituye un hipotexto de la reputación de las novelas contemporáneas. Es decir, cómo la reescritura de la imagen social sigue el mismo mapa del horizonte de expectativas que el “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor* y proyecta en un esquema mistificador los ejes argumentativos del tópico y del modelo.

4.1. La reescritura hipertextual: entre la tradición y la poligénesis

Como se ha expuesto en los capítulos anteriores, la relación hipertextual que se da entre la honra medieval de la fábula y la reputación contemporánea de las novelas apunta a los mecanismos argumentativos de modelo de impostor y tópico del engaño a los ojos. Concretamente, a un proceso de transposición temática que corresponde al régimen de transformación serio planteado por Genette en *Palimpsestos*. O, en palabras de Baños

(2022), investigador que aporta precisión al concepto a través de su propuesta de relaciones interdiscursivas, a una actualización de “temas, motivos, recursos literarios que ejercen de síntomas estilísticos (metáforas, metonimias, alegorías, símbolos, etc.), tópicos” (p. 288). Esta es la razón principal por la que es posible afirmar que la honra de la fábula medieval y la reputación de las novelas contemporáneas mantienen una relación hipertextual.

Argumentalmente, la advertencia del relato nuclear de la fábula es un antiejeemplo que parodia el estatus social (artificial) de verdad del que goza la honra. Y para evidenciar su reescritura en las novelas contemporáneas se ha preferido la transformación seria en detrimento del travestimiento (régimen satírico) y de la parodia (régimen lúdico) porque tanto la especificidad del tópico del *ludibrium oculorum* –que constituye un ejemplo del principio de conformidad social– como los modelos de impostura –que aparecen representados en los roles del esquema mistificador– se mantienen esencialmente estables. “Sería ingenuo imaginar que se pueda trazar una frontera estanca entre estas grandes diátesis del funcionamiento sociopsicológico del hipertexto” (Genette, 1989, p.42), pero, más allá de las dificultades taxonómicas obvias, hay una contante que resulta fácilmente identificable. Pueden cambiar las tramas y los contextos narrativos, pero no el foco en la fama ni los mecanismos persuasivos de la tradición ejemplar que se han definido a partir del enfoque anamórfico.

Ahora bien, la impostura estructural da cuenta de otro tipo de transformación hipertextual que, aunque también recurra a los mecanismos persuasivos de la tradición ejemplar, no reescribe la parodia sobre la honra del relato nuclear. Lo que hace es parodiar el marco narrativo de la fábula medieval adhiriendo al pacto ambiguo y desencadenando así la duda que permite extraer un ejemplo anamórfico. En otras palabras, cuestiona la confianza que inspiran los planos narrativos periféricos usando sus mismas herramientas. “El texto paródico, constituido sobre el mecanismo hipertrófico, juega así con la familiarización y desfamiliarización del recepto” (García-Rodríguez, 2021, p.271). Si en el cuento de don Juan Manuel la difuminación de fronteras entre ficción y realidad está orientada a reforzar la apariencia verdadera de la ficción, en las novelas contemporáneas, lo que se refuerza es el aura ficticia de la realidad. Y esto no solo supone una visión paródica de la verosimilitud, sino también una confluencia necesaria entre lo clásico y lo nuevo para subvertir, matizar y/o relativizar un discurso previo.

De acuerdo con el planteamiento de García-Rodríguez (2021) la parodia debe ser entendida “no como una enunciación literal, sino como un modo de codificación y

decodificación textual que se origina en una acción intencional” (p.274). Y precisamente aquella lectura doble a la que apunta es la que permite la impostura estructural y la disposición lectora que se ha comentado desde el principio. Igualmente, esta forma de abordar la dimensión formal resulta profundamente compatible con la noción de parodia historiográfica que defiende Hutcheon (1989). Principalmente, porque no busca ridiculizar a la fábula medieval, sino cuestionarla.

Al mismo tiempo, hay que considerar que las actualizaciones del modelo del impostor y del tópico del engaño a los ojos están atravesadas por la subjetividad propia de la disposición lectora. Concretamente, por su tendencia a dotar de coherencia aquellos segmentos narrativos indeterminados o caracterizados por la duda y la vacilación. Esto, como se veía en la revisión de la tradición ejemplar, tiene mucho que ver con la necesidad inherente de extraer ejemplos y, por ende, con el perfil de una nueva ejemplaridad (Florenchie & Touton, 2013). Pero, además, está limitado por la definición de un horizonte de expectativas sociohistórico (Jauss, 1981) que se opone a la modernidad temprana y que permite la vinculación probable de ideas dentro de un colectivo. Desde esta vereda se aspira a que “el crítico sea el mediador entre cómo se percibe el texto en el pasado y cómo se percibe en el presente” (Noura, 2023, p.79).

Puesto que se ha establecido que las ideas vinculantes son el cuestionamiento a la originalidad, a la verdad y a la autoría modernas, los primeros argumentos en favor de la reescritura muestran cómo los mecanismos argumentativos de la tradición ejemplar relativizan la originalidad y articulan, a partir de la noción de fama, un esquema mistificador del que derivan todos los demás cuestionamientos y reescrituras. Sin necesidad de bifurcarse en las líneas de análisis estructural y argumental todavía, la visión sobre la fama que proyectan las novelas contemporáneas muestra una dimensión social que sobrepasa a la dimensión moral del relato medieval y las limitaciones de casta social vinculadas a la honra.

Por tanto, lo que aquí se explica es cómo tanto el modelo como el tópico de la impostura que proyecta la fama de la fábula medieval toman lugar en un esquema narrativo mistificador que se replica en las novelas contemporáneas, aunque en clave social. Es decir, cómo la honra se actualiza en cada una de las obras literarias escogidas, de qué referencias se alimenta, cómo define roles impostores y por qué puede ser considerada un hipotexto medieval del principio de conformidad social.

Obviamente, trabajar con un tópico como el *ludibrium oculorum* implica encontrarse con diferencias significativas de enfoque. Al igual que con el estudio de

cualquier otro *topoi*, los filólogos suelen plantear una propuesta de interpretación a partir de una investigación rigurosa y con un alto componente histórico y documental. Sin embargo, no siempre estos planteamientos consiguen escapar de la ambigüedad, las desavenencias y la polémica epistemológica. Este es el caso de la poligénesis versus la reescritura, dos fenómenos literarios tradicionalmente enfrentados, que muchas veces han sido asignados a una misma obra dependiendo del punto de vista de los investigadores. Ambos se dan en el marco de los estudios comparados, pero mientras el primero apunta a la generación espontánea o casual de un mismo tema en diferentes culturas y/o momentos, (Villanueva, 1994, p.113), el segundo tiende a orientarse al vínculo deliberado que una obra literaria puede expresar en relación con una tradición específica:

Siempre que nos encontremos dos hechos literarios – o en general dos hechos culturales– A y B, de los que B –posterior en el tiempo– es parecido a A, tendremos que elegir entre dos explicaciones: la de que entre B y A haya una vinculación literaria o la de que no exista entre ellos vinculación literaria alguna. (Alonso, 1961, p. 6)

La cita anterior de Dámaso Alonso es un clásico que da luces sobre este asunto y permite establecer un primer acercamiento al concepto. Nace como una crítica al trabajo realizado por Ernst Robert Curtius y, ante todo, plantea un punto de vista rigurosamente disyuntivo. Es decir, la defensa de una relación que podrá validar o negar la causalidad entre expresiones literarias, pero que bajo ningún punto de vista descarta el factor causal como eje articulador. Desde esta perspectiva no existen interpretaciones que aludan a estados de conexión intermedia. Y esto implica que lo que no sea poligénesis deberá ser una reescritura de la tradición, y lo que no sea una reescritura con vínculos directos o comprobables deberá ser poligénesis.

Sin embargo, desde aquella reflexión se han levantado nuevas propuestas interpretativas, principalmente de la mano de los estudios culturales y de la literatura comparada. Investigadores como Osvaldo Pellettieri, Nilda María Flawiá de Fernández y Mina Estela Assis de Rojo se han caracterizado por abordar la reescritura de mitos clásicos en producciones literarias contemporáneas desde una perspectiva más amplia que la de la dicotomía de Dámaso Alonso. Assis de Rojo (1999), por ejemplo, ya proponía en su tesis doctoral publicada hace más de veinte años una metodología capaz de hacer dialogar las relaciones intertextuales con los polisistemas de Itamar Even Zohar y la

semiología de la cultura de Yuri Lotman. Igualmente, Herrero (2018) plantea que la intertextualidad es un mecanismo necesario para reescribir mitos; mientras que Martínez-Falero (2013) postula el componente de la desmitificación para dar cuenta de “las alteraciones entre un contexto social y otro o los intereses personales del autor que reescribe” (Romero, 2019, p. 669-670).

Ciertamente, la línea epistemológica que prioriza las semejanzas en vez de la filiación histórica atraviesa gran parte de la investigación académica actual. Esto significa que los autores señalados reconocen y se enfrentan a la ausencia de una relación directa y estrictamente causal entre las producciones literarias. Es decir, reflexionan desde un estado intermedio que admite la presencia de un vínculo hipertextual más allá de la conciencia del autor.

Igualmente, de la mano de la ejemplaridad anamórfica, existen razones para afirmar que esta propuesta de reescritura refleja un grado de compatibilidad que la sitúa en un limbo, es decir, entre la tradición y la poligénesis. Sobre todo, por la coincidencia de una impostura social que, evidentemente, muta desde el siglo XIV al siglo XXI, pero que en gran medida mantiene la esencia del referente medieval escogido. Esto, pues la adopción de un punto de vista para extraer una enseñanza dentro de un contexto ejemplar contemporáneo involucra la desmitificación de Martínez-Falero (2013) y permite que los dos autores escogidos confluyan en la tematización de la impostura como expresión literaria del principio de conformidad social.

Tal como se ha ido revisando hasta ahora, la ejemplaridad anamórfica prioriza la observación de relaciones de semejanza antes que la búsqueda de una tradición genealógica consciente o deliberada. Por esta razón es que trabaja con las transposiciones temática del lugar común (el tópico del *ludibrium oculorum*) y el modelo o el prototipo del impostor en vez de con la demostración historiográfica de la influencia literaria, que, aunque sea probable, puede no necesariamente resultar cierta. En otras palabras, la propuesta no funciona como una reescritura del relato completo, sino como la reescritura de la manera en que se expresa una enseñanza concreta, la de un fenómeno social. Obviamente, esto implica aceptar que la mera coincidencia pueda inscribirse en una tradición, es decir, que sin una intención deliberada la misma poligénesis de cuenta de una reescritura accidental o al menos no plenamente consciente. Por tanto, tal como plantea Castro (2018) propósito del fenómeno metaliterario en tres novelas de Enrique Vila-Matas:

No se trata de rastrear la huella de determinados textos en otros, sino de asumir que esa huella es inasible [...] que precede a un texto y a todas las producciones textuales que lo rodean, y las más de las veces se producen de forma inconsciente y automática, se trata de un eco que ni el propio autor identifica. (p. 247)

Si “la mente humana ha creado en dos momentos y lugares distintos un mismo (o muy parecido) producto” (Alonso, p.6), no necesariamente habría que demostrar un vínculo directo entre expresiones literarias para hacerlas parte de la misma tradición. Sobre todo, si se habla de un antecedente tan universal e icónico como lo es *El Conde Lucanor*. Como se ha visto en las primeras aproximaciones al concepto de ejemplaridad anamórfica, el motivo del *ludibrium oculorum* cristalizado en el “*Exemplo XXXII*” no se agota en el cuento castellano, sino que ha sido particularmente fértil, pues ha generado múltiples versiones tanto o más conocidas por el público actual.

Por otro lado, a pesar de estar textualizado en el cuento de don Juan Manuel, lo que aquí se analiza es, ante todo, un tópico canalizado, no una secuencia narrativa rígida. Es bien sabido que los tópicos son lugares comunes, pero también es cierto que tienen un amplio margen creativo para expresarse. Además, la gran mayoría de ellos no constituye una manifestación consciente y/o erudita de la mente de los escritores. Y el engaño a los ojos no es la excepción. La especificidad del enfoque en este caso se debe al supuesto carácter fundacional o hipotextual de la presión social cristalizada. Es decir, a la influencia de los grupos humanos en la percepción y comunicación de la información. No hay que olvidar que el valor de esta propuesta radica en la expresión del principio de conformidad social en un texto producido mucho antes de que se acuñara el término o existiera acaso aquella rama de la psicología.

De hecho, es altamente probable que Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vázquez conozcan el “*Exemplo XXXII*”. Pero incluso si –luego de preguntarles directamente por el rol que este hubiera podido tener en su escritura–, ellos mismos reconocieran no haberse visto influenciados por él, no sería por ello menos válido el vínculo de su obra con la de Juan Manuel. El que se plantea aquí, por tanto, no es un nexo histórico, sino teórico y literario. La constatación de la reputación como fenómeno humano específico que hace seiscientos años se expresó en clave moral como honra, pero que hoy, de la mano de la ejemplaridad anamórfica y de los autores escogidos, se revela social y altamente capaz de alojar, mediante la cita de elementos premodernos, una crítica mucho más propia de la modernidad tardía.

En definitiva, para rastrear la reputación como expresión del principio de conformidad en las seis novelas escogidas primero es necesario remitirse a conceptos como honor, honra y dignidad. Estos términos, actualmente más propios del plano jurídico que del literario, tienen una larga data y rodean la presión social del *ludibrium oculorum* desde la antigüedad clásica, si es que no antes, lo que ya nos inscribe en cierta tradición. Aun así, no es el objetivo abordarlo desde sus orígenes históricos, sino desde la contradicción brillante que encierra su formato medieval. Es decir, desde la ejemplaridad que funciona como manifiesto de un orden social y que al mismo tiempo lo niega.

Tanto en los textos de Enrique Vila-Matas como de Juan Gabriel Vásquez la reputación es siempre objeto de ambigüedad y dudas. Ya sea desde la dimensión estructural (estructuras que tienden al pacto ambiguo) o la argumental (tramas y personajes que encarnan los privilegios del estatus o la tragedia de la pérdida de este) las novelas escogidas tienen como gran denominador una ejemplaridad altamente ligada a procesos de subjetivación y perspectiva. Como se verá a lo largo de este análisis, la duda es un requisito *sine qua non* para evidenciar el vínculo entre la producción literaria premoderna del “*Exemplo XXXII*” y los textos contemporáneos analizados.

Por supuesto ninguno de los escritores seleccionados es considerado un moralista o alguien que adhiera siquiera a una moral evangelizadora a través de su literatura. Es, de hecho, la problematización de antiguas certezas asociadas al plano ético y moral aquello que los emparenta, por lo que es necesario no perder nunca de vista que la evolución social del *ludibrium oculorum* constituye el tronco de todas estas reflexiones. En otras palabras, la revelación de la conformidad como un elemento capaz de naturalizar convenciones grupales representa una constatación de un rasgo humano, pero nunca una directriz específica.

Ahora bien, ¿por qué la reputación sirve para esgrimir una crítica contra la originalidad? Esto se explica fundamentalmente por las muchas voces que evoca la honra como advertencia de un poder y un riesgo específico en las novelas. Su carácter hipertextual se expresa tanto en la actualización contemporánea del discurso medieval ejemplar como en la suma de influencias que los autores manifiestan de manera más o menos evidente en torno a las nociones de prestigio actuales.

La primera máxima moderna que se ha escogido relativizar es también la más aparentemente ajena al proyecto de reescritura. Se opone a la idea de un relato que sea al mismo tiempo original y antiguo o ya conocido, por tanto, presenta cierta

incompatibilidad con el gesto de actualizar la honra y caracterizarla de acuerdo con parámetros sociales. Lo que podría definirse como una originalidad de corte positivista o extrema en sus planteamientos es un impedimento para textos cuya influencia es múltiple y encarna formas metatextuales, paratextuales, hipo e hiper textuales. Diríase que, de acuerdo con esa especificación, podría ser un impedimento casi para cualquier texto, pero lo es sobre todo en aquellos discursos que trabajan aludiendo más evidentemente a otros discursos.

Así, las referencias a una reputación puesta en duda y la advertencia del ejemplo adaptada al mundo de las novelas gatillan una atmósfera llena de ecos. La originalidad acaba definiéndose como una suma de influencias antes que como el fruto de una inspiración plenamente individual. Y esto genera un lazo fuerte con el “Exemplo XXXII” de *El Conde Lucanor*, pues al hablar de la originalidad del relato medieval también hay que prestar atención a su naturaleza intertextual.

Como ha quedado establecido en el apartado sobre la justificación del tópico textualizado, la historia que narra don Juan Manuel no es técnicamente original, al menos en el sentido que proyecta cierta modernidad temprana. Sin duda es única por muchos motivos relacionados con el ingenio narrativo del noble, pero en estricto rigor, reproduce una estructura narrativa anterior. O sea, es una actualización de un relato mucho más antiguo y ampliamente compartido.

Resulta relativamente sencillo rastrear sus orígenes folclóricos mayoritariamente orientales. Y, de hecho, es bastante probable que el autor haya bebido de la tradición árabe y hebrea y que como señala Torollo (2016), todo *El conde Lucanor* sea una traducción cultural de “obras de maqāmāt en árabe y maḥbarot en hebreo que fueron leídas y/o escritas en el solar peninsular” (p.331). Incluso si la búsqueda se limitara al territorio europeo, habría antecedentes más tempranos que el “*Exemplo XXXII*” como *Das unsichtbare gemälde* (La pintura invisible), un cuento alemán del siglo XIII que, en vez de jugar con la idea de un traje invisible, utiliza un fresco para representar la misma metáfora:

Trátase de una de las doce historietas que el juglar que se apodaba el Stricker atribuye a la malicia del clérigo Amis (Der Pfaffe Amis), el más antiguo representante de una tradición de bufonería eclesiástica, en la que más tarde habían de ilustrarse el cura de Kalenberg y el clérigo bufón Arlotto Mainardi. (Molho, 1976, p.49)

Para crear su relato, don Juan también se podría haber inspirado en este cuento, el antecedente europeo más antiguo del que se tenga registro. Sobre todo, considerando su acceso a la literatura culta y su voluntad declarada de ser un hombre de letras. Sin embargo, poco importa en qué tradición se haya inspirado, pues lo verdaderamente relevante es su contribución narrativa. Es decir, la particular manera de plantear el mismo asunto con una dirección moral diferente, la especificidad del consejo fabulado, la traducción cultural como herramienta de consolidación política y, sobre todo, la incorporación de un marco que dota al ejemplo de tres dimensiones narrativas complementarias y desmontables.

Don Juan se inventa como testigo que manda a escribir versos y se incorpora en la historia. Pero no solo eso, también concibe un diálogo moralmente canalizador entre un noble y su siervo, de manera que hay originalidad en el sentido más literal del término (el de no copiar o imitar) y una inspiración rastreada, que resulta incompatible para los estándares de originalidad de la modernidad temprana.

Según las pautas de aquella corriente de pensamiento la fábula central podría ser considerada una especie de plagio disimulado o una demostración de cómo la Edad Media era incapaz de abrazar la noción de autoría apropiadamente. Para los estándares actuales, en cambio, la originalidad no riñe con la tradición, ni necesariamente con la copia. Es un concepto bastante más líquido de lo que fue en el pasado porque logra expresarse negándose a sí misma. Reconocer su presencia en la propuesta manuelina, por tanto, supone una crítica a la noción de originalidad más rígida y una defensa de la polifonía y de la intertextualidad con la que el concepto hoy se formula.

Asimismo, es con la identificación del principio de conformidad social, antes expuesto, que el ejemplo medieval principalmente gana vigencia y actualiza el modelo del impostor y el tópico del engaño a los ojos, lo que revela una contradicción. Sin duda, el alcance de la originalidad mediante su negación supone un punto ganado para las líneas de pensamiento actuales, pero una derrota para los estándares modernos más rancios, por lo que esta particularidad narrativa del “*Exemplo XXXII*” plantea una crítica directa a la primera de las máximas de la modernidad temprana aquí definidas y constituye un primer punto de convergencia para las novelas contemporáneas seleccionadas. Un logro no menor si se considera que la obra del noble se publica dos siglos antes de que el pensamiento moderno germine y casi cinco siglos antes de que –de la mano del Positivismo– se manifieste en todo su esplendor.

De esta manera, la reescritura arrastra una forma de expresión intertextual que desafía la noción de originalidad más rancia y sirve de puente entre la fábula manuelina y las seis novelas escogidas. Esta forma de expresión es el esquema mistificador, que está compuesto por la reputación como forma de mistificación, y la reputación como acción mistificadora y/o desmitificadora.

Puesto que, en cierta forma, el paso de la honra a la reputación es la constatación de un mismo rasgo social con diferente nomenclatura, puede estar sujeto a distintas condiciones sociales como tiempo y lugar. Esto significa que las dinámicas que lo definen son esencialmente las mismas, dado que responden a un rasgo psicológico connatural al ser humano que, además, se encuentra atomizado en el tópico literario del engaño a los ojos. Si en el relato medieval, por ejemplo, la verdad se configura a partir de lineamientos morales, en las obras seleccionadas se demuestra que estos pueden cambiar. Y con este gesto se genera la desestabilización que da pie a la reflexión. Mas allá de la distancia cultural y temporal, el concepto de reputación está profundamente emparentado con el de honra, lo que se ha visto explícitamente reflejado en el plano literario (predominantemente de corte decimonónico o más antiguo) y en el jurídico, donde alcanza el estatus de derecho humano.

Tal como ocurre en la dimensión literaria, en la dimensión jurídica, las definiciones de honor y honra manifiestan un vínculo fuerte que orbita el concepto de virtud. Así, por ejemplo, según la primera versión electrónica del *Diccionario de Ciencias Jurídicas, Políticas y Sociales* de Manuel Osorio, el honor se define como: “Vocablo con diversas acepciones, entre ellas: Estima y respeto de la dignidad propia. | Buena opinión y fama adquirida por la virtud y el mérito” (Osorio, 2004, p.462). Mientras que, según el mismo documento, la definición de honra es:

Cualidad moral que nos lleva al más severo cumplimiento de nuestros deberes respecto del prójimo y de nosotros mismos. | Gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas, la cual trasciende a las familias, personas y acciones mismas del que se la granjea. (p.462)

Aunque a veces incluso puedan llegar a usarse como sinónimos, apuntan, en estricto rigor, a distintos fenómenos. Y así también lo deja claro, desde el terreno literario, Ramón Menéndez Pidal, para quien la diferencia más importante se entiende en términos de responsabilidad individual versus responsabilidad grupal: “Honor es loor, reverencia

o consideración que el hombre gana por su virtud o buenos hechos. La honra, por su parte, aunque se gana con actos propios, depende de actos ajenos, de la estimación y fama que otorgan los demás” (Martínez, 2008, p.1).

Igualmente, para explicar esta discrepancia sirve remitirse a la etimología latina de las dos palabras: “El honor en latín proviene de las palabras *honor, honoris* cuyo significado es de rectitud, decencia, dignidad, fama, respeto, etc. Cualidades necesarias que las personas debían poseer para ejercer actividades públicas” (Echeverría, 2020, p.211). Y esto implica que, aunque se lo asocie con cierta fama, reputación o reconocimiento merecido, dicha valoración pública es solo consecuencia esperable o deseada de aquella virtud, no un requisito o una condición *sine qua non*. El honor, entonces, se conecta mucho más directamente con la esencia moral de la persona.

La honra, por otro lado, proviene de *honorare*, que en latín quiere decir: “demostración de afecto de una persona hacia a otra en razón de sus virtudes o méritos [...] tiene un carácter subjetivo, ya que se relaciona con las virtudes que el ser humano posee y con las cuales actúa frente a una colectividad” (p.211). Esta última, por ende, está fuertemente ligada a la noción de creencia, razón por la que, desde su origen mismo, toma distancia del honor. Es decir, la idea del grupo y de la imagen que frente a este se proyecta es lo que separa ambos términos más tajantemente.

De todas maneras, el gesto de la ofensa al honor ha estado históricamente conectado con la honra y a menudo su reparación se ha asociado con la reivindicación de la imagen pública de los sujetos. Quizá por ello resulte curioso pensar que, desde una perspectiva cronológica evolutiva, no siempre la estima social haya sido digna de todos. Es cierto que en el derecho romano este reconocimiento social se les negaba a los extranjeros, pero ya existía para los ciudadanos romanos y adoptó el nombre de *extimatio*, parte del “repertorio específico de conceptos que describían recompensas y ‘premios’ por logros relevantes y éxitos personales (una vez más, en la política y en la guerra): reputación y fama” (Hölkeskamp, 2019, p.83).

Y puesto que, al menos desde la Constitutio Antoniniana (212 d. C.) en adelante la ciudadanía era otorgada a todos los hombres y mujeres nacidos en el territorio romano, la institución jurídica de la *extimatio* estaba pensada para regular el honor de todos. Sin embargo, durante la Edad Media esto deja de ser así: “El honor toma otro matiz, ya que la civilización occidental estaba regida por el cristianismo [...] Entre los cambios que se dieron en relación con los romanos éste (el honor) era considerado como un patrimonio

exclusivo de las clases nobles” (Echeverría, 2020, p. 213). Y este precisamente es el mundo del “*Exemplo XXXII*”.

La literatura castellana medieval como cualquier otra expresión cultural que se encontrara bajo el dominio de la cristiandad adhería indudablemente a esta noción restrictiva del honor y de la honra. Y aunque los códigos asociados fueron evolucionando con el tiempo, el que aún exista la discusión literaria sobre si la nobleza es o no un requisito indispensable en la configuración del honor y la honra, da luces sobre cierta variabilidad mínima en épocas posteriores.

En el contexto en que le tocó vivir a Juan Manuel, la separación entre nobles y plebeyos era una certeza que iba más allá de lo meramente literario. Esta era una condición de mundo, un reflejo del orden divino y de la jerarquía que la Edad Media establecía a partir de las dinámicas entre señores y siervos. El rey temía y respetaba a Dios, su señor; el noble temía y respetaba al rey, su señor; y el siervo temía y respetaba al noble que le brindara protección, pues era su señor. No había nada en este férreo equilibrio que pudiera entenderse de otra manera, razón por la que, en principio, el cuento no parece rebatir estas ideas. De hecho, el compendio entero está dedicado a otros nobles y los únicos personajes que se mantienen constantes son el conde Lucanor (noble) y Patronio (su siervo).

La cosmovisión medieval se refleja en *El Conde Lucanor* y no parece acusar recibo de aquellas reflexiones que formuló ya hace tanto tiempo la Antigua Roma. Sin embargo, sería ingenuo suponer que la dignidad de las personas y su imagen social hayan desaparecido simplemente porque se les negara un nombre. La vida en comunidades se siguió desarrollando y solo por pertenecer a un colectivo las personas mantuvieron una imagen social, una especie de honra no reconocida como tal al no ser dignos de honor, al menos en un sentido legal. En otras palabras, una fama o reputación que, sin ser de la calidad o del virtuosismo atribuido a la nobleza, manifestaba un comportamiento bastante similar al que la gente muestra en la actualidad.

Considerando lo anterior, es posible afirmar que las relaciones de prestigio y desprestigio que se dan en el “*Exemplo XXXII*” apuntan al concepto de honra y se configuran desde el rey hacia abajo. Después de todo, cada uno de los súbditos, a excepción del cochero negro, imita la conducta del monarca e identifica en la desaprobación pública una amenaza a su imagen social. Y esto se da incluso en el pueblo llano, que, en teoría, carece de honor y honra.

En las novelas analizadas las relaciones de prestigio también quedan claramente establecidas, aunque no exista una sola referencia a la honra entendida en términos nobiliarios o cortesanos. Tanto Juan Gabriel Vásquez como Enrique Vila-Matas construyen universos narrativos en que la fama y su problematización evocan la advertencia del ejemplo medieval, activan la duda en los lectores y dan pie a la ejemplaridad anamórfica.

En Enrique Vila-Matas, la selección de novelas aborda la honra a partir de la noción de prestigio intelectual. Específicamente, plantea una reflexión sobre el canon presente en la historia de la literatura y muestra de qué manera este atraviesa distintas parcelas literarias como el género, la retórica, algunas ramas de la filosofía, la estética o la crítica especializada, de la mano de la taxonomía de autores célebres.

En Vásquez, en cambio, la selección de novelas aborda la honra a partir de la noción de prestigio político e histórico. Fundamentalmente, reflexiona sobre la memoria colectiva como relato respaldado en la autoridad de las instituciones. Así, la nobleza de los héroes y de los villanos del relato nacional se pone en duda y se lleva al plano de lo legendario.

Siempre el denominador común de las obras es el cuestionamiento de cierta regla o precepto ligado a la reputación que sirve (o ha servido en el pasado) para validar un canon, un discurso o un modelo imperante. Con este gesto se logra la desestabilización del relato oficial y la constatación de un proceso mistificador que transforma en personajes a las personas y que muchas veces se revela capaz de circular en contextos extraliterarios.

Más allá de las diferencias entre las obras seleccionadas, la importancia de la fama vertebrada la acción y conduce al *ludibrium oculorum* que encierra el principio de conformidad. Asimismo, define roles alrededor de la impostura como modelos ejemplares. Por lo tanto, el concepto arrastra en sí mismo los mecanismos persuasivos de la tradición ejemplar antes identificados y ofrece un escenario fecundo para plantear una relación hipertextual entre la honra medieval y la reputación contemporánea.

Concretamente, el tópico y el modelo, en tanto mecanismos de transposición temática (Genette, 1989) se proyectan en el mismo esquema mistificador que Moho (1976) utiliza para explicar las influencias folklóricas de *El retablo de las maravillas*, es decir, el mismo esquema mistificador de la fábula medieval. Así, hay en todas las novelas roles de mistificadores, mistificaciones, mistificados y desmitificadores que, al adherir al principio de conformidad social, expresan el *ludibrium oculorum* de la misma forma en

que lo hace la advertencia del “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor*. Esto ya se explicará más adelante y con más detalle. Por ahora basta con contextualizar el tipo de honra-reputación que se expresa en cada autor contemporáneo.

4.2. Fama y canon intelectual en la obra de Enrique Vila-Matas

Siguiendo la línea de la contextualización de la fama en las novelas de Vila-Matas, está *Historia abreviada de la literatura portátil*, relato que muestra el devenir de la sociedad secreta de los shandys, fundada en 1924 en la desembocadura del río Níger. Específicamente, en Port Actif, un lugar ficticio que por ubicación recuerda a Port Harcourt y por fonética, a “portátil”. Algunos de los nombres que engrosan las filas de los shandys son: Rita Malú, Scott Fitzgerald, Pola Negri, Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Georgia O’Keefe, García Lorca y César Vallejo, entre otros.

Al igual como con los bartlebys, la mayoría de los nombres e identidades de este colectivo coinciden con los de escritores, pintores e intelectuales célebres, es decir, personajes de la historia oficial de la literatura. No obstante, también hay quienes como Rita Malú son una invención completa del autor. Asimismo, muchos de los datos y anécdotas de estos personajes son tergiversados, de modo que la referencialidad es constantemente puesta en duda.

A diferencia de *Bartleby y compañía*, aquí el denominador común no es el silencio creativo, sino el cumplimiento de ciertos requisitos como: sexualidad extrema, voluntad de conspirar por conspirar, la capacidad de generar obras portátiles (que quepan en una maleta), comportarse como máquinas solteras, mostrar insolencia, estar desinteresado en las grandes declaraciones, sentir simpatía por la negritud y tener espíritu innovador. Eso es lo que funda el mito del grupo y lo que se les exige a los artistas para entrar a engrosar las filas de los portátiles.

Por otro lado, la idea de la sociedad secreta orbita el concepto de fama, pero desde la ambigüedad y la falta de claridad. Por ejemplo, son famosas sociedades secretas como la francmasonería, los illuminati de Baviera o el club Bilderberg, todos grupos que han dado pie a la creación de teorías de la conspiración y que comportan un equilibrio especial entre la fama arrolladora y el secretismo más exclusivo. De alguna forma, la sociedad de los shandys replica esta proporción de hechos y ficciones con capacidad de circular en contextos reales y sirve para reflexionar sobre los procesos de mitificación de la historia, específicamente la del arte.

Aunque es cierto que las sociedades secretas han estado históricamente rodeadas de teorías de la conspiración, en *Historia abreviada de la literatura portátil* hay algo que

parece alejarse del patrón clásico. Resulta extraño que los shandys carezcan de un objetivo grandioso, es decir, que conspiren porque sí. Esto desestabiliza al megarrelato porque remite a una épica sin causa, sin necesidad y exclusivamente volcada a la fama de lo estrafalario, lo que, al mismo tiempo, envuelve al relato en una sensación de extrañamiento perpetuo.

En este contexto, también llama la atención el epígrafe, pues apunta al componente moral y a la codificación de lo comprensible: “El infinito, querida, es bien poca cosa; es una cuestión de escritura. El universo solo existe sobre el papel” (Vila-Matas, 2015, p.9). Sin duda, la frase apunta al poder representativo del texto, que puede estar o no escrito. Si se le da tal importancia es porque la realidad existe en tanto representación y se perfila de muchas maneras diferentes. Habría que agregar que esa representación necesita de una audiencia que la interprete, pues la comprensión de este universo está anclada en los lectores. Gracias al autor, pero sobre todo a los lectores, el universo infinito se transforma en mundos finitos. En este caso, el relato que se trabaja es el de la reputación de los intelectuales que han pasado a la historia. Y más allá de constituir una línea oficial, segura y cristalizada, el discurso de *Historia abreviada de la literatura portátil* está plagado de incertidumbres generadas a propósito, por lo que la multiplicidad natural de realidades y lecturas se extrema. Parece que finalmente todo se construyera mediante el leguaje.

El autor de la frase, además, es Monsieur Teste, personaje ficticio del escritor Paul Valéry, que destaca por hacer gala de un perfil intelectual y racional evidentemente exacerbado. Cabe señalar que Valéry fue un escritor muy reputado, heredero del legado poético de Mallarmé. “Su obra ensayística es la de un hombre escéptico y tolerante que despreciaba las ideas irracionales y la inspiración poética, y creía en la superioridad moral” (Fernández & Tamaro, 2004, párrafo 1). Junto a la referencia moral, el epígrafe constituye una apología de lo racional, sin embargo, toda la *Historia abreviada de la literatura portátil* está volcada al absurdo y a la irracionalidad, lo que parece un ataque a la postura de Valéry.

Los ensayos de Monsieur Teste reflejan la búsqueda de un pensamiento preciso y auténtico, pero nada en los portátiles escapa a la duda, al caos y a la casualidad. Por tanto, la novela en sí arrastra el cuestionamiento de su propia credibilidad y escapa del orden y el sentido que normalmente otorga un texto, sea este escrito u oral.

En esta novela la escritura recurre a marcas textuales que normalmente inspiran verosimilitud y confianza: un narrador que interpreta el rol del historiador o del

investigador de una historia cabalmente documentada; datos editoriales de documentos específicos, diálogo con obras y testimonios propios de la historia oficial, un avance cronológico ordenado y una bibliografía de referencia para facilitar la búsqueda del lector. Sin embargo, su uso implica una desacreditación. Además de la inexactitud histórica y la sugerencia de eventos demasiado especulativos o derechamente imposibles, la noción de ambigüedad de la fama de los shandys se expresa en forma de mito. A esto contribuyen, por ejemplo, la mención de elementos sobrenaturales como los odradeks, los gólems y los bucarestis que bien podrían llevar a clasificar el relato pretendidamente histórico dentro del panorama de la literatura fantástica.

A grandes rasgos, es como si la novela –construida a partir de la fama acumulada de ciertos nombres y eventos– junto con muchas de las herramientas orientadas a su validación perdiera su poder clarificador y tendiese a tergiversar las ideas que la componen. La fama, por consiguiente, rodea toda la estructura argumental del libro y permite que, muchas veces, este adopte una apariencia de veracidad mítica o un tono histórico, similar al que tendría la investigación de un biógrafo, pero con el elemento añadido de la desconfianza.

Bartleby y compañía, por su parte, es una obra de ficción, narrada en primera persona por un personaje llamado Marcelo. Se enfoca en el fenómeno del escritor ágrafo, es decir, del bartleby, “ese oficinista de un relato de Herman Melville que cuando [...] se le pide que cuente algo sobre él, responde siempre diciendo: Preferiría no hacerlo” (Vila-Matas, 2016, p.11-12). El libro está formado por pies de página que comentan un supuesto texto invisible y está articulado como un listado de vidas de escritores que presuntamente cumplen con aquel perfil. Además, transita por varios géneros literarios, lo que hace resaltar su liquidez.

Pese a que las nociones de honor y honra nobiliarias no están presentes en este mundo contemporáneo de corte realista (en caso de estarlo, resultarían anacrónicas), la reputación (casi siempre prestigiosa) de lo literario aparece representada en el contundente listado de escritores ágrafos que por una u otra razón habrían decidido renunciar a la escritura. Casi todos grandes nombres, cuyas acciones en el campo de las letras han sido dignas de admiración y recuerdo, por lo que la fama y el tiempo juegan un rol significativo. Esta idea supone, además, una reflexión condensada sobre la discriminación que la propia historia hace. Puntualmente, sobre la selección del canon, que tiene el poder de salvar a los autores y a sus obras del olvido, pero que también se revela como un discurso lógicamente tergiversado y naturalizado en la consciencia de

quienes lo absorben y replican. Es decir, una ilusión socialmente convenida con el poder de decidir qué nombres quedan dentro y qué nombres quedan fuera.

Además de la taxonomía del prestigio ágrafo que plantea la investigación acuciosa del narrador, la presencia de la reputación como eje vertebrador del relato se refleja en el epígrafe y la propia identidad escurridiza de Marcelo. Lo primero, de hecho, es una referencia directa a la buena fama contenida en el concepto de gloria: “La gloria o el mérito de alguien consiste en escribir bien; el de otros consiste en no escribir” (Vila-Matas, 2000, p.9). La frase tiene un valor que va más allá de su propio significado, pues funciona como una cita a la evolución de las formas literarias (en este caso, el género de la máxima) y a la función educativa de la literatura. Y puesto que remite al honor o reconocimiento social que alcanzan ciertas personas por realizar acciones nobles, sirve para situar el discurso en el contexto de la honra. Su autor fue Jean de la Bruyere, un escritor y filósofo francés del siglo XVII que, junto con revolucionar el género literario de la máxima con *Los caracteres*, destacó como célebre moralista. Aquí, por ende, ya hay un nexo con la noción de fama u honra anclada en la tradición ejemplar, didáctica y doctrinal. Cabe señalar que hace cuatrocientos años la máxima era el vehículo preferido para la educación decorosa: “Había ya alcanzado un lugar preponderante como género privilegiado de la crítica ética y moral del Clasicismo francés” (Echeverría, 2019, p.13), pero el autor la llevó “alcanzar una modernidad sin precedentes, al convertir el lenguaje, a la vez, en instrumento y materia de investigación y examen de sí mismo (p.13).

Igualmente, hay en la propuesta original del escritor francés un cariz cómico muy claro, pues el silencio y la nada se plantean como una alternativa más atractiva que la de la mala escritura. Según esto, los malos escritores harían un bien a la sociedad si se callasen, ya que demostrarían una nobleza digna de recuerdo y alabanza. Paradójicamente el silencio es un rasgo no prestigioso que en la narración de Vila-Matas se invierte y, con cierta ironía, alcanza la redención. Es más, se llena de dignidad en contraposición a la decisión de aquellos escritores que, en opinión del narrador, encarnan la mediocridad y prefieren mantener el *statu quo* de la literatura. La única moral que defiende el narrador es la de tomar riesgos e invocar la renovación y la revolución del pensamiento o callar:

Cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral [...] El escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio, el autor de productos convencionales nunca fracasa, no corre riesgos, le

basta aplicar la misma fórmula de siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de ocultamiento. (Vila-Matas, 2016, p.33)

Sería contradictorio que, desde la vereda de la ejemplaridad anamórfica, un autor instase a los lectores a adoptar una postura ética o moral específica. Sin embargo, este no es realmente el caso. Vila-Matas pone en la voz de su narrador estos pensamientos, pero el gesto no implica ninguna pauta de comportamiento moral más allá de la libre expresión. En vez de eso apunta a la constatación de que una opinión diferente, a veces impopular (o en franco conflicto con la presión social) pueda tener la misma validez del discurso institucional distribuido por la crítica y el mercado. En otras palabras, confirma el carácter artificial y líquido de la convención social sugiriendo la aceptación de nuevas convenciones que suplan a las antiguas.

Además, según esta idea, para decir una verdad no es necesario decir la verdad en términos historiográficos, pues la literatura siempre ha cumplido este propósito mediante la conformación de ilusiones. En cierta forma la sinceridad de la literatura sería mayor a la de la propia historia, dado que, mientras la primera asume su condición de constructo ficticio, la segunda reniega de ella e incluso se define en oposición a esta.

La alusión a la honra va aún más allá si se considera que todo el corpus está compuesto de citas célebres, personajes célebres y hechos célebres que, con más o menos alteraciones, remiten al mundo del canon literario. Es decir, a la historia de la literatura, un campo que resulta particularmente fértil para la mistificación y que, como pocos, es un tejido de reputaciones que han logrado vencer a la muerte.

Por otro lado, la identidad escurridiza del narrador también juega un rol importante en la configuración de la fama como escenario principal. La novela arranca con la descripción lastimosa de un narrador protagonista sin nombre o, en realidad, con un nombre que no es parte de la presentación y que recién aparece en la reproducción de un diálogo con la bartleby María Lima Méndez: “Y ¿para qué engañarnos, Marcelo? Aunque quisiera, ya no podría escribir” (p.51). Sin duda, el gesto sorprende en un libro plagado de nombres importantes y reputados, pero se condice con la humildad con la que el investigador comienza su diario de notas al pie. De hecho, es muy probable que tanto la falta de importancia atribuida al nombre como la caracterización patética del personaje sigan la línea del tópico de la falsa modestia. Todo un detalle si se considera que el texto es en sí mismo un conjunto de nombres que han alcanzado la gloria y son propensos a experimentar cierta vanidad. En otras palabras, el narrador se mueve como una presencia

incompleta o solo parcialmente visible entre cientos de identidades plenamente expuestas al juicio de los lectores. Y esta situación se mantiene hasta la página cincuenta y uno, donde el nombre de Marcelo simplemente se desliza como vocativo en la boca de María.

Tampoco es como si una vez descubierto su nombre este se mantuviera estático, pues, llegado el momento, Marcelo manifiesta sus ganas y su tendencia a cambiarlo: “También yo invento nombres para distraerme. Desde que me llamo CasiWatt vivo más tranquilo. Aunque siga nervioso” (p.60-61). Hay que decir que normalmente, los nombres son dados antes de que las personas que los portan puedan siquiera llegar a tener consciencia de sí mismo. Para cambiarlos legalmente se debe pasar por un proceso burocrático largo y complejo. E incluso cuando hay motivos suficientes para hacerlo y con ello reivindicar o arreglar cuestiones referidas a la vida social, como, por ejemplo, la identidad de género, el trámite es largo y engorroso.

Sin embargo, el gesto de simplemente inventar un nombre es algo mucho más común al hablar de seudónimos, que etimológicamente son la suma de los conceptos griegos ψεύδος (pseûdos, falso) y ὄνομα (ónoma, nombre). Sin duda, la utilización del falso nombre es una práctica frecuente entre artistas y escritores, es decir, individuos que, en caso de alcanzar la fama, logran (sin la necesidad de ningún tipo de burocracia estatal) modificar su identidad y hacerla reconocible a ojos del colectivo social, lo que, de cierta manera, hermana al narrador con el grupo de los escritores y hace suponer que tanto Marcelo como CasiWatt podrían ser identidades ficticias profundamente ligadas a la idea de fama. Algo curioso de la tendencia por inventar nombres que tiene el protagonista de *Bartleby y compañía* es que no solo su identidad como narrador de una ficción se proyecta como expresión literaria, sino también la de todos los seudónimos con presencia comprobable en el mundo real, pues, aunque sean inventos que jamás lleguen a reemplazar en los papeles la identidad legal de los ciudadanos, sí lo logran en la práctica de una imagen reputada. Esto, lógicamente, acorta las fronteras entre literatura y realidad a la vez que rodea de un aura literaria a la construcción social que arrastra la fama y la honra no nobiliarias.

La poca importancia que a simple vista se concede a la identidad del narrador de la novela parece contrastar con la categoría que don Juan Manuel le adjudica a este atributo en *El Conde Lucanor*. En la narración, por ejemplo, hay un recordatorio de que el noble ha mandado a escribir los versos. Y en el texto introductorio, se dice que, si hubiera alguna errata, sería exclusiva responsabilidad del copista de turno. No obstante,

una observación más detallada revela lo contrario, pues el uso de la tercera persona en realidad perfila un narrador invisible, distinto de quien enuncia los versos de síntesis.

Es verdad que la identidad del autor del texto medieval coincide con la del personaje que ordena escribir los ejemplos y reduce su enseñanza al aforismo. Pero no hay que perder de vista que aquel personaje no es el narrador. De hecho, es imposible dar con la identidad de este último, pues, además del uso de la tercera persona y del dominio de todas las dimensiones narrativas (incluidas las que componen el marco), no hay más información sobre él. Por consiguiente, tanto en *Bartleby y compañía* como en el “Exemplo XXXII” de *El Conde Lucanor*, los narradores son figuras esquivas y ocultas que rodean el concepto de prestigio y honra, aunque en ningún caso estos términos se apliquen en un sentido nobiliario o de casta social formalmente designada.

La tercera de las obras de Vila-Matas que ha sido seleccionada para ser parte del análisis es *El mal de Montano*, novela que trata sobre la enfermedad de la literatura y gira alrededor de las tribulaciones de un narrador que jamás revela su nombre real. Está dividida en cinco grandes apartados: I. “El mal de Montano”, II. “Diccionario del tímido amor a la vida”, III. Teoría de Budapest, IV. “Diario de un hombre engañado” y V. “La salvación del espíritu”. En cada uno de ellos se recogen también rasgos del diario de vida, las memorias y el ensayo, por lo que la sensación de extrañeza y ambigüedad aquí proviene fundamentalmente de la hibridación genérica testimonial y, más importante aún, de la acumulación de autores célebres que conforman las reflexiones del narrador.

Nuevamente, el dato más importante para establecer un denominador común entre obras es que reaparece la fama como elemento inmune a las marcas textuales de credibilidad y proclive a la mistificación y a la desconfianza. Asimismo, dichas marcas suponen una complejidad mayor en este libro, pues no vienen de un solo género. Si antes la historiografía y el diario íntimo eran los hilos conductores de una narración en torno a la que orbitaban otros géneros, ahora esa dimensión satelital es parte del núcleo narrativo, lo que implica una mezcla de marcas y criterios textuales mucho más compleja. Además, hay varios momentos en que el narrador reconoce no haber sido sincero y se compromete a serlo, lo que actúa como una especie de advertencia a los lectores que se muestren plenamente dispuestos a aceptar el pacto de credibilidad.

Por otro lado, la identidad escurridiza del protagonista vuelve a ser un tema recurrente, pues, tal como ocurría en *Bartleby y compañía*, este reemplaza su nombre original (siempre secreto) por un seudónimo. La particularidad es que este seudónimo coincide con el nombre de su madre, Rosario Gironde. El uso del “matrónimo” se mezcla

con las referencias al diario íntimo de aquel personaje y sigue la línea de la suplantación de identidad que desde el principio plantea la frase de Justo Navarro: “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de impersonation, de suplantamiento de personalidad. Escribir es hacerse pasar por otro” (Vila-Matas, 2009, p.18).

De igual manera el epígrafe de *El mal de Montano* sigue la línea de la fama o, más bien, de la negación de esta: “¿Cómo haremos para desaparecer? (p.12). La cita es de Maurice Blanchot y se vincula con la disolución del yo, un yo que, sea dicho de paso, se asocia con un seudónimo (matrónimo) en vez de con un nombre real y recorre (libre de cualquier pretensión aparente de gloria o notoriedad) los senderos de un paseo de la fama ajena. Rosario Gironde desaparece en una red de géneros literarios, identidades prestigiosas y alter egos en conflicto. Además, dependiendo del momento, recurre a la primera, tercera y segunda persona gramatical, lo que contribuye al caos de la identidad líquida que evoca la reputación como discurso.

En general el uso de las personas gramaticales se concentra en la primera, vinculada a los géneros autorreferenciales por antonomasia, y la tercera, que sirve para narrar los datos biográficos presentes en los diarios íntimos del “Diccionario del tímido amor a la vida”. Sin embargo, de vez en cuando se desplaza a la segunda persona singular informal “tú”, lo que se manifiesta en diferentes momentos como, por ejemplo, la reflexión que el narrador hace sobre la soledad: “Ya en la terraza victoriana del Brighton, donde un día estuviste entre amigos coma hoy estás extraordinariamente solo en un espacio en el que para ti la vida real inventadas hermana. Te has ido con lo puesto” (p.252). Este giro gramatical vuelve a aparecer cuando Arward toma contacto con el narrador: “Ya localizó más de lo que pensabas. Desde Barcelona, por teléfono, julio Arward te explica que hace ya días que tú editor tiene noticias tuyas” (p.272). O cuando el narrador cavila sobre el envejecimiento que ha sufrido por culpa de una conferencia que ha durado veinte años: “Envejeciste 20 años de golpe una tarde en Budapest y ahora estás tendido en la cama y una voz desde las tinieblas te habla [...] Soy Tongoy tengo el mal de Montaigne, me gusta ensayar, ensayo, hoy solo ensayo.” (p.290).

Ciertamente, la segunda persona gramatical genera mayor sensación de cercanía y familiaridad. Así como también permite evocar la atmósfera de la verdad compartida (general o común) y reflejar la idea de una personalidad diluida en la colectividad. Esta aura de conjunto y generalidad, además, arropa acciones que tienden a la conformidad y

a la aceptación de un grupo con voz y representación unitaria, de modo que sigue la línea de la ilusión convenida en los procesos de construcción y destrucción social de la fama.

No obstante, el uso sostenido y prolongado de la segunda persona también genera extrañeza. No es un elemento frecuente o común en la narrativa de ficción y por ello debe interpretarse como un llamado de atención en consonancia con la liquidez identitaria del narrador y los cuestionamientos de una honra ligada a la historia de la literatura.

La originalidad de la Modernidad tardía no solo se expresa mediante la evocación de una fama mistificadora premoderna, sino también a través de la constatación de la imposibilidad que arrastra la creación *ex nihilo*. Una de las imágenes más reiteradas del libro es la de un año nuevo en el puerto chileno de Valparaíso: “A finales del siglo XX, Rosa y yo fuimos a Valparaíso para pensar en la pólvora” (p.146). Esto tiene mucho que ver con la reescritura y la originalidad en ella contenida. La anécdota alude a los fuegos artificiales del puerto por los que la ciudad es famosa, pero también a la asociación (muy conocida) de la pólvora y la falta de novedad. Popularmente, “descubrir la pólvora” se usa para referir una obviedad en sentido irónico. Es decir, cuando algo muy conocido se vende como algo raro o inexplorado. Lo interesante es que en el acto del redescubrimiento que implica la revisión de la fama de aquellos escritores en constante actualización hay una extrañeza sincera. Y esta extrañeza sincera nada tiene que envidiarle a la del descubrimiento de lo nuevo a secas, pues se equipara a ella en la falta de familiaridad, es decir, en el foco que pone en lo ignoto de una fama revisitada y reestructurada.

En *El mal de Montano*, buena parte de la reputación de los escritores mencionados cumple con generar este extrañamiento del redescubrimiento. Y esto no sería posible si no hubiera pistas o señales que hicieran desconfiar a los lectores de los elementos que tradicionalmente otorgan credibilidad. Puesto que la reputación de los intelectuales célebres que conforman el “Diccionario del tímido amor a la vida” se desglosa del comentario sobre los diarios íntimos y este es emitido por un narrador de poca confianza, se pone en entredicho la pretendida veracidad asociada al género, así como la sinceridad de los mismos escritores. El narrador, así, se encarga de boicotear el pacto de verosimilitud de su propia ficción y generar en los lectores una sensación de duda extrapolable al plano extraliterario:

¿Se ha visto alguna vez un diario que fuera sincero? El diario sincero es sin duda el diario más falaz” [...] Cuando llegue a Monsieur Teste y Paul Valéry, que son las últimas entradas previstas para este diccionario de escritores de diarios íntimos,

me adentraré en un espacio más fronterizo entre la ficción y la realidad, será posiblemente algo así como un desahogo después de haber sido tan fiel a lo verídico, de haber contado –voy a seguir haciéndolo por ahora– verdades sobre mi fragmentada vida, verdades muy verdaderas y narradas como si no supiera que, como decía Antonio Machado, también la verdad se inventa” (p.145-146).

La fama derivada de la honestidad autorreferencial se revela, a fin de cuentas, como una ilusión colectiva. De cierta forma, la creación que un sujeto pueda hacer de sí mismo, mediante un soporte de escritura referencial como el diario íntimo, se conecta con la voluntad comunicativa que este pueda tener (imagen que quiera proyectar), así como con la concreción de la mirada ajena, ya sea virtual o real. Así, por ejemplo, la publicación de los textos autobiográficos para un público masivo implica, por un lado, que la reputación esté a merced de la opinión del grupo y, por otra, que el autor haya tenido a un lector en mente. Por esta razón todas las menciones al testimonio autobiográfico de los autores citados en *El mal de Montano* son un recordatorio del carácter ilusorio, cambiante y literario de una reputación que evoca el cuestionamiento de la honra presente en el “*Exemplo XXXII*”, una verdad invisible, artificial y expuesta a modificaciones, aunque no por ello menos influyente en el mundo real.

En el caso de Juan Gabriel Vásquez, la selección de novelas también aborda la honra a partir de la noción de prestigio, pero esta vez no es la del circuito artístico o creativo, sino la del plano político. Hay elementos satelitales como los perfiles intelectuales, artísticos o investigativos de algunos personajes que la ficción historiográfica ha dotado de cierta inmortalidad y asombro. Ejemplo de ello son Mallarino (dibujante de gran talento), Gabriel Santoro (reconocido maestro de oratoria) y Carlos Carballo (brillante estudiante universitario entregado a la formulación de teorías de la conspiración). Sin embargo, la forma de fama sobre la que el autor reflexiona sigue siendo esencialmente el ejercicio de la política. La honra en las novelas seleccionadas se expresa como una imagen social sujeta a convenciones cambiantes; y como un elemento clave en la configuración del pasado, el presente y el futuro de un país que se actualiza y reescribe constantemente.

Claramente la noción de honra que Vásquez asocia al plano político carece de un carácter nobiliario, pues, al igual como ocurre con las novelas de Vila-Matas, esto resultaría anacrónico. Sin embargo, está altamente emparentada con lo moral (ya sea desde la admiración o el reproche), así como con lo jurídico. Los personajes se enfrentan

constantemente al cuestionamiento de su propia imagen social, lo que hace tambalear su dignidad y su valor en los contextos sociales que los envuelven. Y este es un conflicto con amplia presencia en el derecho, que se presume que Vásquez conoce bien por haber antes estudiado leyes.

Asimismo, la reputación en estas ficciones se plantea como blanco de ataques y fuerza generadora de realidad, por lo que su protección juega un rol importante en el desarrollo de las acciones. Es más, su reconocimiento en la Declaración Universal de Derechos Humanos ⁴confirma su importancia en la sociedad actual, cuestión que, lógicamente, engloba al Estado colombiano y plantea una reflexión constante en torno a los planos de lo público y lo privado. Mientras lo primero tiene un carácter marcadamente colectivo, lo segundo es individual, por lo que resulta fácil equiparar ambas categorías a las de honra (percepción general) y honor (percepción personal) que operan en el “*Exemplo XXXII*” de *El Conde Lucanor*.

Sin duda, ya sea desde la vereda nobiliaria medieval o de la jurídica contemporánea, estos conceptos están fuertemente emparentados y se retroalimentan, cuestión que se refleja en las novelas de manera más o menos explícita. *Grosso modo*, la revelación de ciertos aspectos individuales escogidos contribuye a la creación de la reputación, pero lo colectivo también va determinando el perfil moral de los individuos que la sociedad ensalza y condena, por lo que ambas categorías presentan una naturaleza bidireccional y la idea de la verdad y la percepción entrelazadas.

Esencialmente, en el caso de Vásquez el cuestionamiento a la originalidad está dado por la crítica a las nociones de reputación y prestigio social. Mal que mal, la fama aparece como la representación de una gloria que, la mayoría de las veces antecede la desgracia y que en algunos casos se expresa subrepticamente o se expulsa del circuito historiográfico oficial. Ante todo, las tres novelas escogidas tienen como denominador común la constatación de los procesos de construcción social alrededor de temas políticos, es decir, la proyección de imágenes identitarias que cambian dependiendo de la

⁴ El derecho a la reputación es reconocido en el artículo 12 de la Declaración Universal de Derechos Humanos y señala que: “Nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio o su correspondencia, ni de ataques a su honra o a su reputación. Toda persona tiene derecho a la protección de la ley contra tales injerencias o ataques” (Naciones Unidas, 2915, p.26).

percepción del grupo y las modificaciones del relato actual. Todo esto atravesado por la experiencia personal y familiar de los personajes involucrados.

4.3. Fama y memoria histórica en Juan Gabriel Vásquez

En Vásquez, la fama también es un tema troncal, aunque en vez de apuntar al canon intelectual lo haga a la historia política. La manera en que se expresa en *Los informantes*, por ejemplo, es probablemente la más útil para reflexionar sobre el concepto de verdad y mentira en un sentido moral. Fundamentalmente porque, a diferencia de *Las reputaciones* y *La forma de las ruinas*, no presenta una construcción social espontánea, sino absolutamente deliberada, calculada y deshonesta. Lo primero que se muestra a los lectores es la relación difícil entre un padre admirado y un hijo que busca su aprobación, ambos, sea dicho de paso, con el mismo nombre de pila y apellido:

El nombre de mi padre lo reconoce cualquiera, y no solo porque sea el mismo que firma este libro (sí, mi madre era un ejemplar de esa especie tan predecible: los que confían tanto en los logros de su vida que no temen bautizar a sus hijos con su propio nombre), sino porque Gabriel Santoro fue el hombre que dictó, durante más de veinte años, el famoso Seminario de Oratoria de la Corte Suprema de Justicia, y también quien pronunció en 1988 el discurso de conmemoración de los 450 años de Bogotá, ese texto legendario que llegó a ser comparado con los mejores ejemplos de retórica colombiana, desde Bolívar a Gaitán” (Vásquez, 2016, p.21)

La novela cuenta la experiencia del periodista Gabriel Santoro cuando publica un texto inspirado en la vida de Sara Guterman. Esta mujer, que es inmigrante judío alemana, había llegado a Colombia huyendo del régimen de Hitler pocos años antes de que se desencadenase la II Guerra Mundial, y es una buena amiga de la familia, por lo que tiene una relación estrecha con Gabriel. El problema surge cuando este último recibe de parte de su padre las críticas más demoledoras a su libro: “En el momento de su aparición, en 1988, el libro había tenido cierta notoriedad, pero no por su tema ni por su calidad discutible, sino porque mi padre [...] había publicado en el *Magazine Dominical* una crítica que lo destrozaba con algo muy parecido al ensañamiento” (p.14). El protagonista resiente el rechazo no solo porque surge de su círculo más íntimo, sino también porque viene de una persona intelectualmente competente. No por nada su padre es retratado como “un profesor de Oratoria que siempre rehusó acercarse a cualquier forma de

periodismo, un lector de clásicos que despreciaba el hecho mismo de comentar literatura en la prensa” (p.14). Con todo, el padre se toma el tiempo de criticar al hijo precisamente en la prensa y así desviar la atención.

Asimismo, la trayectoria que ha tenido Santoro (padre) como profesor de oratoria e intelectual connotado se complementa con la épica de su propia historia familiar, algo que, según su testimonio, habría dejado huella en el muñón de su mano derecha. Supuestamente y siendo aún un niño, habría presenciado el ingreso a su casa de dos hombres borrachos que despotricaban en contra del partido liberal. La intención de estos sujetos habría sido dar con su padre, candidato a la gobernación de Boyacá, pero como solo se encontraron con él niño, acabaron cortándole cuatro dedos.

El desprecio de esta figura admirada le resulta un misterio por mucho tiempo. Pero la investigación que lleva a cabo sobre el panorama colombiano durante la II Guerra Mundial poco a poco le revela que la razón tras este comportamiento es el vínculo de su padre con las listas negras. Dicho método fue implementado en varias regiones de América Latina para denunciar la relación con los países del Eje, de entre los que destacaban Alemania, Italia y Japón. Su implementación significó que cualquier gesto político que defendiera intereses contrarios a los de Estados Unidos fuera enérgicamente condenado por ir en contra de la solidaridad hacia el gobierno del presidente Franklin D. Roosevelt. Y eso decantó en deportaciones y confinamientos atravesados por la traición de los círculos más íntimos.

La importancia de este escenario político radica en que “la lucha contra los países del eje en América se focalizó en los alemanes, que el gobierno de EE. UU. consideraba más peligrosos a los intereses en su región” (Molina-Londoño, 2017, p.7). Y justamente, Santoro (hijo), ignorante de su propia historia familiar y absolutamente convencido de la buena fama que su padre supo forjarse, indaga en la relación con alemanes inmigrantes. La decepción máxima llega cuando comprende que su padre no solo no fue atacado en su infancia por un grupo de conservadores furibundos, sino que, en realidad, el muñón en su mano es consecuencia de la venganza por haber arruinado a la familia de un buen amigo. Lo hizo delatando al padre como simpatizante de la Alemania nazi, sin medir las consecuencias y sin un ápice de misericordia, por lo que la primera versión que explica su mano mutilada contradice la estampa noble y admirable que por mucho tiempo lo caracterizó.

La fama pública de Gabriel Santoro (padre), en este caso, coincide con la fama privada (la del núcleo familiar al que nunca se le ha revelado la verdad) y su

desenmascaramiento se produce casi de manera simultánea. En términos generales, la reputación que construye el padre del protagonista es una coraza, una forma de protección que reconoce en el poder del convencimiento ajeno y la conformidad la manera de garantizar una existencia segura y noble en este mundo. Ante todo, el conflicto del protagonista invita a reflexionar sobre las maneras en que se cristaliza la reputación, pues en ello radica el poder de crear ficciones con capacidad de circular en el mundo real. Hay, por ende, una voluntad de ser reconocido en la mirada ajena, de existir en los ojos del otro y de dejar de existir también.

Precisamente sobre aquella existencia que echa raíces en la otredad se hace cargo el primer epígrafe de la novela, aunque con cierto derrotismo, habría que decir: “Nunca te purificarás tú de las acciones por ti mismo allí realizadas; no hablarás tanto como para eso” (p.10). La frase es de Demóstenes “político ateniense, considerado el más grande orador de la antigua Grecia” (Corredor, 2012, p.138) y, claramente, sugiere una relación con la imagen de orador reputado que muestra Santoro (padre).

Cabe señalar que el peso de esta figura histórica se incrementa al considerar que en buena medida es la encarnación del hombre que se ha hecho a sí mismo. La leyenda cuenta que Demóstenes era tartamudo y su familia no contaba con medios como para pagarle a un maestro de elocuencia, de modo que se habría sometido a una terapia propia que consistía en introducir un puñado de piedras en su boca para añadir dificultad a la locución. Asimismo, se cuenta que “aprendió su arte mediante el estudio de los discursos de oradores anteriores” (p.138), tal como Santoro padre había hecho con los discursos de Jorge Eliecer Gaitán: “De Gaitán había aprendido todo: había asistido a todos sus discursos; había plagiado sus métodos. Antes de los veinte años, por ejemplo, había comenzado a ponerse los corsés de mi abuela, para crear el efecto de la faja que Gaitán llevaba” (Vásquez, 2016, p.22). La fama de los discursos del ateniense es legendaria, igual que su figura, pero, además, la cita que escoge Vásquez para arrancar la novela no es de cualquier discurso, sino de *Sobre la corona*, el discurso judicial más famoso de todos: “Cicerón la reconoce *por una pieza maestra de elocuencia* tanto política como judicial, en concepto de todos los sabios; parto feliz de aquel que mereció alzarse con el nombre de *rayo de la elocuencia griega*” (Demóstenes, 1820, p.3).

Los fragmentos escogidos de dicho discurso reconocen la importancia de la honra y la buena reputación, pero no la elevan a la categoría de lo real ni lo verdadero. Así, por ejemplo, cuando en la cita Demóstenes le dice a su interlocutor que nunca se podrá purificar de las acciones por él mismo realizadas, habla de una expiación que no depende

de los demás. Y cuando acota: “no hablarás tanto como para eso” reconoce el efecto reivindicativo de la dimensión discursiva, aunque no pierde de vista su insuficiencia.

En un sentido metafórico, nadie habla tanto como quien logra convencer a otros de su propio discurso, nadie habla tanto como aquel que consigue que el colectivo hable por él y extienda su mensaje más allá de su presencia física. Ciertamente, hay una dimensión de la realidad cuya naturaleza es poderosamente discursiva, sin embargo, la purificación a la que alude Demóstenes no parece conectarse con la mirada ajena, sino con la sinceridad del fuero interno, con la conciencia personal y con el honor, antes que con la honra. En otras palabras, por mucho que esta última logre ser manipulada por ciertos intereses o ciertas condiciones del contexto, no tiene ni tendrá nunca el poder de cambiar por completo la imagen individual, pues hay aspectos de esta que no se definen ni se negocian realmente en lo colectivo.

La segunda cita que la novela muestra también viene de *Sobre la corona* y se centra en el poder del juicio crítico como elemento imprescindible para la construcción de una historia útil a los propósitos de una época o de un grupo determinado: “¿Quién quiera hablar? / ¿Quién quiere hacer acusaciones / respecto de los acontecimientos pasados? / ¿Quién quiere garantizar el porvenir?” (p. 10). Es necesario juzgar el pasado desde el presente porque solo a partir de ese juicio pueden surgir los proyectos del mañana. Aun así, siendo francos, nadie es realmente capaz de garantizar el porvenir, lo que, sacado del contexto del discurso de Demóstenes y llevado al de *Los informantes* se interpreta como una arenga sin objetivo real, es decir, una especie de pregunta retórica que sirve para evidenciar la imposibilidad de las palabras llegado cierto punto.

Es evidente que, de poder hacerlo, todos querrían garantizar el porvenir, así como también es cierto que en alguna medida el discurso histórico sirve a estos propósitos cuando logra dar continuidad, sentido y coherencia a un proyecto personal, nacional o político. No obstante, coronar la novela con estas interrogantes implica resignificarlas; sugerir que por muy necesario que sea juzgar el pasado, el gesto está constantemente amenazado por el error humano y por la certeza del fracaso que conlleva la imaginación de un recuerdo inventado.

En *Las reputaciones*, por otra parte, el vínculo con la percepción social reaparece como la médula espinal del relato. Y, de hecho, el título alude directamente al concepto de fama. En esta novela, Vásquez aborda la vulnerabilidad de la honra y de la imagen social desde otra perspectiva, pues Mallarino, el protagonista, no es un político conspirador o acaso un protagonista directo de la historia política de Colombia, sino una

especie de historiador popular del día a día. El protagonista es un observador del acontecer político y un caricaturista con suficiente talento para haberse transformado en un gran artista, sin embargo, ha preferido convertirse en la voz denunciante del país y forjar su propia reputación a partir de la destrucción de reputaciones ajenas.

La novela parte con Mallarino preparándose para recibir un premio por su intachable trayectoria como caricaturista en “El independiente”, periódico liberal en que por muchos años se dedicó a denunciar a los poderosos. Gracias a la ponzoña de sus dibujos, se ha vuelto un hombre influyente, temido y admirado que, al igual que Ricardo Rendón –caricaturista real en el que se inspira Vásquez–, es “capaz de causar la revocación de una ley, trastornar el fallo de un magistrado, tumbar a un alcalde o amenazar gravemente la estabilidad de un ministerio, y eso con las únicas armas del papel y la tinta china” (Vásquez, 2013, p.16).

Para la mayoría de los colombianos, su palabra es ley, sinónimo de valentía y ética, lo que lo ha llevado a transformarse en una especie de brújula moral o consciencia colectiva, algo que lo llena de orgullo: "Y es por eso que hoy le hacemos este homenaje, un reconocimiento mínimo a un artista que se ha convertido en la conciencia crítica del país" (p. 39-40). Nadie cuestiona la veracidad del juicio que de las caricaturas se desprende y es evidente también la vanidad que este hecho gatilla en el protagonista. Convertirse en la conciencia crítica del país es tener el poder de definir la imagen social de los ciudadanos y esto es algo que a Mallarino le ha permitido pasar a formar parte de la historia colombiana y forjar una fama propia, altamente prestigiosa.

Al principio, todo parece marchar bien en la vida de este personaje. A excepción de su fracaso matrimonial y de algunos enemigos ganados en el camino, su nombre es reconocido por todos y la admiración que el pueblo colombiano le profesa alcanza el cénit en la ceremonia de premiación. Pero esta ilusión se rompe con la aparición sorpresiva de Samanta Leal, una antigua compañera de infancia de su hija que lo empuja a aclarar cierto episodio de su vida, uno que la involucra a ella y que hace muchos años gatilló la caída en desgracia de un político conservador. Desde ese momento Mallarino se vuelve una persona insegura y atormentada que trata de recuperar los fragmentos olvidados de su memoria y ahuyentar así la sospecha de haber cometido una injusticia. Todo esto lo fuerza a revisar su vida y reevaluar su posición en el mundo. El peso del pasado, la naturaleza creativa de la memoria y los puntos de encuentro entre los mundos privado y público son los ejes de un relato que aborda la política desde una arista personal, doméstica e individual.

Con esto Vásquez destaca la inestabilidad de la imagen social y cuestiona la confiabilidad de la memoria, ya no como registro histórico entre padres e hijos o entre generaciones separadas por mucho tiempo, sino como una experiencia humana y personal, es decir, la de los recuerdos propios. La memoria individual mediada por la memoria colectiva; así como la memoria personal que determina la colectiva; o la memoria personal que de un momento a otro se revela incompleta; se revelan como expresiones de imaginación convenidas y altamente proclives a la duda. Además, todo este proceso de mistificación y desmitificación aborda el concepto de leyenda viva, ya que Mallarino ha podido experimentar en carne propia el poder de su aura mítica.

Para desarrollar esta idea también son muy importantes los elementos paratextuales, como el epígrafe y la nota final del autor. El primero es una frase de Rodolphe Töpfer, considerado padre de la historieta moderna, y dice: “Con lo cual narices iguales no hacen hombres iguales” (p.10). La frase plantea una reflexión sobre el mundo de las apariencias y la imagen como vehículo moral y evangelizador, pues Töpfer, además de ser un pedagogo, escritor, pintor y caricaturista suizo, fue un moralista. Buena parte de su vida la dedicó a ser un congresista conservador del Cantón de Ginebra y en su *Ensayo sobre la fisionomía* –texto del que Vásquez extrae la cita–, llegó a vincular ciertos rasgos físicos con características morales, como si, en un sentido platónico, algunas combinaciones de mentones, narices y bocas fueran reflejo de una bondad o de una perversión probables. Y aunque es cierto que también matiza estos comentarios señalando que las combinaciones de rasgos no constituyen una prueba infalible o cien por ciento fidedigna, defiende la validez de cierta tendencia. Es decir, insiste en que casi siempre estos rasgos reflejarían la verdadera personalidad. Esta conclusión se siente como una naturalización de la cultura, un traspaso de propiedades físicas al alma o a la psique de la gente, de manera que el conflicto derivado de la relación que se establece entre la realidad percibida (honra) y la realidad a secas (honor) ya está planteada desde el inicio.

De cierta manera, Töpfer fue un visionario, alguien que reconoció el poder de los medios de comunicación como herramientas pedagógicas y persuasivas, y que vio en el género del cómic o la historieta un tremendo potencial para difundir ideas, algo que no había sido realmente explorado hasta ese minuto. Al mismo tiempo, destaca la responsabilidad que ciertos hombres tienen frente a la naturaleza influenciada del pueblo, al que compara con los niños:

Por estas causas, la literatura en estampas –de la que los críticos no se ocupan y de la que los eruditos poco sospechan– es extremadamente activa en todas las épocas y, tal vez, más que la otra, pues –además de haber muchas más personas con vista que personas con vista que personas lectoras– actúa principalmente en la infancia y sobre el pueblo, es decir, sobre las dos clases de personas más fáciles de pervertir y que sería más deseable moralizar. (Harguindey, 2020, párrafo 5)

Sin duda, en esta obra hay una voluntad de educar. No por nada Töpfer se da el tiempo de criticar a escritores como Balzac, que no ponen su talento al servicio de una causa más noble. De hecho, en cada una de sus reflexiones se desglosa el proyecto de un matrimonio entre arte y moral: “Por eso nos parece que –con cierto talento para la imitación gráfica unido a cierta elevación moral– algunos hombres, por lo demás muy poco distinguidos, podrían ejercer una influencia muy útil al practicar la literatura en estampas” (párrafo 12). Y, justamente, Mallarino se ve enfrentado a tomar partido por uno de estos dos bandos. ¿Trabajar para el arte o para la moral? Si al principio estaba listo para transformarse en artista y aceptaba su trabajo de caricaturista como mera fuente de ingresos, poco a poco acepta transformarse en la conciencia crítica del país como si de un designio divino se tratase.

La reflexión de Töpfer sobre la coincidencia entre el aspecto físico y el psicológico da cuenta de la activación del prejuicio, algo que no dista demasiado de la reputación y que, tal como ocurre con las caricaturas de Mallarino, se forma por acuerdo colectivo y presión social. Y a pesar de que este prejuicio no se condiga directamente con la realidad, ciertamente acaba afectándola, como si de una profecía autocumplida se tratase. En otras palabras, la cita “con lo cual narices iguales no hacen hombres iguales” es otra forma de recordar la fragilidad del mundo de las apariencias, pues en esta novela, la reputación (equivalente moral de un rostro exagerado) se presenta como un elemento relativamente constante, aunque no por ello menos proclive al error humano. Finalmente, por encima de la noción de prejuicio, el acento del epígrafe está puesto en aquella excepcionalidad y en el fallo de las apariencias que, por consiguiente, esta supone.

Asimismo, el tema de la fama está presente como potencia de la memoria en la nota final del autor. En esta sección Vásquez dice: “*Las reputaciones* es una obra de ficción; todo parecido con la realidad es una mera coincidencia; tras cumplir con esta convención que ningún lector debería tomarse completamente en serio, debo y quiero agradecer a quienes me dedicaron su tiempo” (Vásquez, 2017, p. 141). Y, sin duda, esto

extrema la desconfianza en los lectores. Ser consciente de la convención en tanto “1. f. Norma o práctica admitida tácitamente, que responde a precedentes o a la costumbre” (DRAE) ayuda a asimilar la idea de una verdad artificial y permite entender mejor el cuestionamiento de Vásquez a ciertos órdenes naturalizados porque obliga a abrazar la incertidumbre.

Es bastante probable que los lectores estén familiarizados con las diferentes versiones de dicha convención, pues ha constituido una acotación recurrente en las producciones cinematográficas del siglo XX. El mensaje más o menos parafraseado dice “Cualquier parecido con personas verdaderas, vivas o muertas, o con hechos reales es pura coincidencia” y tiene su origen en una película en concreto: *Rasputín y la zarina*, de 1932. En este filme estadounidense se insinuaba que el monje habría violado a Natasha, una princesa rusa que nunca existió. Sin embargo, en aquella época resultó evidente que el personaje estaba inspirado en Irina Alexándrovna, sobrina del zar Nicolás II. Debido a esto la Metro-Goldwyn-Mayer fue demandada por difamación, debió indemnizar a las personas afectadas e instauró la costumbre del aviso legal al final de las películas. La compañía, además, tuvo que eliminar la escena de la violación y retirar el filme durante años (Díaz-Pinto, 2019, párrafo 13).

La nota final de Vásquez ironiza sobre la necesidad de explicitar la frontera entre ficción y realidad, ya que llama a los lectores a no creer completamente en una tradición que parece estar hecha para evitar represalias o demandas por difamación. Y, de hecho, la propia acción de “difamar” se conecta desde su raíz lingüística con el concepto de fama y reputación, dado que significa “desacreditar a alguien, de palabra o por escrito, publicando algo contra su buena opinión y fama” (DRAE). Esta consideración implica que, por encima de intereses artísticos, el mensaje ha sido creado para proteger a las personas del descrédito que pueda generar una ficción o para blindar a las productoras de ciertos cargos. Después de todo, los daños a la dignidad y la reputación son considerados expresiones de delito y violaciones al derecho de la honra estipulado por la ONU.

La profundidad del vínculo que tienen la literatura y la realidad es evidente. Sin embargo, aquello no solo ocurre porque la primera tome a la segunda como fuente de inspiración, sino porque la vida misma está construida a partir de ficciones, aunque sin marcos de referencia que lo indiquen explícitamente como sí pasa en las producciones literarias. Por esta razón, la manera en que dichas ficciones se gestionan es particularmente compleja. Sin duda, implica varios puntos de vista, puede contemplar altas cuotas de sinceridad por parte de los involucrados y, aun así, muchas veces no hay

otra forma de resolver el caos que generan que no sea la corte o que no involucre la participación de abogados. Finalmente, cuando el autor dice que cualquier parecido con la realidad es solo una coincidencia y luego matiza su propia declaración en sentido irónico, añade una dimensión que desafía la frontera entre los planos de la ficción y la realidad, la de una fama literariamente espontánea o con capacidad de circular en el mundo real.

Finalmente, *La forma de las ruinas* es la historia de un narrador protagonista llamado Juan Gabriel Vásquez, un escritor, cuya identidad tiene claras coincidencias con el autor del relato, y que –a partir del contacto con dos reliquias históricas compartidas por su amigo, el doctor Benavente–, se dedica a investigar dos crímenes vinculados. El primero es el asesinato en 1914 del general Rafael Uribe Uribe, un renombrado político liberal, impulsor de la guerra de los Mil Días; y el segundo es el asesinato en 1948 de Jorge Eliécer Gaitán, el caudillo del pueblo. Toda esta indagación está guiada por las sospechas de Carlos Carballo, un abogado obsesionado con las teorías de la conspiración que en el pasado fue el alumno favorito del padre del doctor Benavides.

Las dos reliquias asociadas a aquellos magnicidios son: un pedazo del cráneo de Uribe y la vértebra que atravesó la bala dirigida a Gaitán. Ambos, objetos robados por Carballo y que en la trama funcionan como excusa para que el protagonista investigue la presunta existencia de autores intelectuales más allá de la versión histórica oficial. La idea de la fama, por tanto, está instalada desde el primer momento como parte del conflicto central. Ante todo, el misterio se alimenta de la reputación de dos personajes históricos, dos leyendas de la política marcadas por la tragedia y dos símbolos inequívocos de la violencia que ha caracterizado a Colombia durante buena parte del siglo XX.

Así como la plantea Vásquez, la leyenda y la conspiración nacen tanto de la fama mítica de los personajes históricos (individuos con una imagen social potente) como de sus asesinatos (hechos traumáticos y significativos en el relato nacional), pues ambos han pasado a formar parte de la identidad colombiana. Muestra de ello son las especulaciones nebulosas que comenta el propio narrador sobre el aura legendaria de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán:

Como todos los colombianos, yo crecí oyendo que a Gaitán lo habían matado los conservadores, que lo habían matado los liberales, que lo habían matado los comunistas, que lo habían matado los espías extranjeros, que lo había matado la clase obrera al sentirse traicionada, que lo había matado la oligarquía al sentirse

amenazada; y muy pronto acepté, como hemos aceptado todos con el tiempo, que el asesino Juan Roa Sierra fue sólo el brazo armado de una conspiración silenciada exitosamente” (Vásquez, 2015, p.15).

La fama político-histórica también queda sugerida en el propio nombre de la novela y el epígrafe. El título, claramente, apunta a los restos decadentes y maltrechos de una edificación, que normalmente evoca una gloria pasada. Pero en este caso también da cuenta de la ausencia que arrastra la memoria. Es cierto que las leyendas de los asesinatos nacen de la fama que las víctimas tuvieron en vida, pero cuando las víctimas ya no están presentes, cuando ambos hombres ya están muertos y son parte de la historia de Colombia, lo único que queda es un recuerdo nebuloso. Innegablemente, el concepto de ruina hace referencia a la decadencia, pero en este caso dicha decadencia parece no arrastrar una connotación exclusivamente negativa, sino una incompletitud o una tendencia inevitable a la tergiversación, pues el recuerdo es la ausencia del presente y, al igual que las ruinas, constituye una huella de la gloria y su vulnerabilidad al paso del tiempo.

Además de la referencia a la fama como ruina de una presencia pasada, aquí la honra se expresa como un elemento clave en el desarrollo de la conspiración. Y en este contexto, no es casual la elección del epígrafe: “Eres las ruinas del hombre más noble” (Vásquez, 2015, p.6). La frase es una cita de *Julio Cesar*, de William Shakespeare, obra que se desarrolla alrededor de la traición en contra del dictador vitalicio. Específicamente es el diálogo que pronuncia Marco Antonio, hombre que en su momento fue el colaborador más cercano del líder romano, algo así como su hombre de confianza o su mano derecha. Estas líneas, por consiguiente, condensan la traición más amarga y emparentan el concepto de la grandeza moral con el de la edificación. De cierta forma, ambos se revelan como construcciones artificiales, capaces de albergar la vida misma y de exhibir, a la vez, una flaqueza evidente.

Asimismo, la obra es una de las varias tragedias que el autor basó en hechos históricos y que toca el tema del honor y de la honra llevándolo al plano político, lo que es importante, pues coincidentemente todos estos elementos se conectan con la fama. Julio César destaca por ser un personaje célebre que primero es aclamado, pero que luego cae en desgracia, de manera que la reflexión en torno a su desmoronamiento dialoga con el principio de conformidad social y con la línea ejemplar aquí expuesta. Y aunque su muerte haya constituido el fin de un hombre grandioso, es probable que su nombre

sobreviva al olvido como hasta ahora lo ha hecho. Su leyenda y su reputación nunca han dejado de estar vigentes, incluso para los sujetos del siglo XXI, lo que demuestra que la fama no necesita de la presencia física o de la coexistencia temporal para subsistir, sino de un nombre capaz de estar en boca de todos y de constituir una suerte de leyenda.

Poco a poco Juan Gabriel Vásquez (narrador protagonista) se entrega a la especulación derivada de los vacíos explicativos de las versiones oficiales de los asesinatos de Uribe Uribe y Gaitán. Así echa raíces en la incertidumbre y la emoción, verdadero motor de toda la novela. Y si al principio toda esta pesquisa se percibe como un pretexto para recuperar las reliquias de Benavente, al final termina siendo objeto de interés genuino para él, sin por ello llegar a convencerse de las teorías de Carballo. En pocas palabras, los conflictos políticos de *La forma de las ruinas* demuestran que para ser carne de conspiración hay que arrastrar una fama moldeable.

Indudablemente, la memoria es una acción creativa del presente, capaz de conectar el pasado y el futuro, y Vásquez parece ser plenamente consciente de ello. No solo es uno de sus temas más recurrentes, sino que también se plantea como metáfora de la verdad convenida en la selección de obras aquí analizada. Fundamentalmente, el acto de hablar y hacer acusaciones respecto de los acontecimientos pasados tiene que ver con la capacidad de reflexionar en torno a una fama en apariencia cristalizada, lo que supone una amenaza a su estabilidad. Esto, ya que, aunque no se pueda rebobinar el tiempo, el pasado es una construcción discursiva modificable, un relato líquido, al igual que la reputación de quienes lo protagonizan. Resumiendo, el principio de conformidad social y la honra que de ella se desprende apuntan a una fama que está permanentemente gestándose en la mirada ajena y que encuentra en la memoria uno de sus campos de batalla más actuales.

4.4. Esquema mistificador

La importancia de la honra como categoría social, exclusiva de la nobleza en la teoría, pero transversal en la práctica, da pie al esquema mistificador del *ludibrium oculorum* en el “*Exemplo XXXII*”. Es decir, a la columna vertebral hipertextual de la narración. Y esto implica la presencia constante de los siguientes elementos: el mistificador, que en el cuento está representado por los estafadores; la mistificación, que en el cuento es la ilusión social del traje invisible, capaz de revelar la bastardía; el mistificado o la víctima que valida la ilusión –hay que tener presente que en el cuento este rol parte siendo interpretado por el rey, pero luego se extiende a casi todo el reino–; y el desmistificador o revelador del misterio, que en el cuento es el cochero negro que

se encuentra marginado del entramado social (Moho, 1976, p.48). A grandes rasgos, este es el esqueleto que subyace a todas las actualizaciones posteriores al siglo XIV.

De la mano de la ejemplaridad anamórfica, la ambigüedad activa la necesidad de explicaciones ejemplares dependientes del punto de vista del lector y en clara sintonía con el pensamiento contemporáneo. A su vez, esto se traduce en la crítica a los tres pilares de la modernidad temprana escogidos y vinculados al concepto de honra en tanto reputación universal y no exclusiva de la nobleza. La honra, por consiguiente, atraviesa todo el esquema mistificador. Su artificialidad es la esencia del tópico del engaño (*ludibrium oculorum*) cristalizado en el cuento medieval y se proyecta como conflicto central en cada una de las novelas escogidas.

El análisis, entonces, aborda la crítica a la noción de originalidad más rancia a partir de la presencia hipertextual del esquema mistificador. Y, al mismo tiempo, el cuestionamiento a los otros dos pilares (gran verdad y noción de autoría) se presenta como una expansión de dicho esquema. Así, para desestabilizar la verdad como categoría de la modernidad temprana se trabaja con los conceptos de ilusión (mistificación) e ilusos (mistificados) agrupados en el apartado de “Mistificación y mistificados: contra la verdad como gran relato unitario de la modernidad temprana”. Y, por su parte, la desestabilización de la noción moderna de autoría se desarrolla en el apartado de “El agente mistificador como cuestionamiento de la autoría de la modernidad temprana”.

Básicamente, en las novelas escogidas de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez el principio de conformidad social se expresa como un hipertexto de la honra medieval en general y del esquema mistificador en particular, de modo que lo que sigue es identificar en las diferentes tramas los roles (modelos de impostura) definidos en los párrafos anteriores.

Cuadro resumen

Enrique Vila-Matas / La reputación que atraviesa la historia de la literatura y el arte			
Roles	<i>Historia abreviada de la literatura portátil</i>	<i>Bartleby y compañía</i>	<i>El mal de Montano</i>
Mistificación	<p>* Estructural: prestigio de la estética historiográfica.</p> <p>* Argumental: el shandy como símbolo del prestigio historiográfico.</p>	<p>* Estructural: prestigio de la estética enciclopédica.</p> <p>* Argumental: el bartleby como clave prestigiosa de la literatura del porvenir</p>	<p>* Estructural: prestigio de la estética testimonial.</p> <p>* Argumental: el prestigio de dos paradigmas enfrentados: la modernidad temprana y la tardía.</p>
Mistificado	* Estructural y argumental: lectores.	* Estructural y argumental: lectores.	* Estructural y argumental: lectores.
Mistificador	Narrador historiador	Narrador investigador	Narrador diarista
Desmitificador	Narrador historiador	Narrador investigador	Narrador diarista

Juan Gabriel Vásquez / La reputación que atraviesa la historia política			
Roles	<i>Los informantes</i>	<i>Las reputaciones</i>	<i>La forma de las ruinas</i>
Mistificación	<p>* Estructural: estética testimonial.</p> <p>* Argumental: Máscara social de Gabriel Santoro (padre)</p> <p>Máscara social de Gabriel Santoro (hijo)</p>	<p>Argumental: Caracterización admirable de Mallarino</p>	<p>* Estructural: estética testimonial.</p> <p>* Argumental: teorías de la conspiración y figuras históricas legendarias</p>
Mistificado	<p>* Estructural: lectores</p> <p>* Argumental:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gabriel Santoro (hijo) • Lectores de la crónica <i>Los informantes</i> 	<p>Argumental: pueblo</p>	<p>* Estructural: lectores.</p> <p>* Argumental: colectivos de la sociedad colombiana.</p>
Mistificador	<p>* Estructural: narrador</p> <p>* Argumental:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gabriel Santoro (padre) • Gabriel Santoro (hijo) 	<p>Argumental: prensa y pueblo</p>	<p>* Estructural: Juan Gabriel Vásquez (autor y narrador)</p> <p>* Argumental:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Grupo de los detectives • Grupo de los políticos
Desmitificador	<p>Angelina Gabriel Santoro (narrador)</p>	<p>Mallarino tras encuentro con Samanta Leal</p>	<p>Juan Gabriel Vásquez (narrador)</p>

5. Contra la verdad de la modernidad temprana: mistificación y mistificados

Ya por el simple hecho de ser un cuento, el “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor* es una mistificación ajustada a los marcos de referencia de lo literario. Y lo mismo ocurre con las obras escogidas de Jun Gabriel Vásquez y Enrique Vila-Matas. Todos estos relatos deben ser entendidos como ficciones de principio a fin, es decir, ilusiones verosímiles que proyectan ucronías y que, lógicamente, adhieren a las pautas de un mundo literario, en este caso, predominantemente realista.

Sin embargo, como ha quedado demostrado, además de esta condición inherente a las producciones literarias, la presencia de la honra dentro del esquema mistificador y la manera en que esta es expuesta en las tramas de cada discurso revelan una conexión particularmente fuerte con la problematización de la verdad. Concretamente, con la aceptación de una realidad construida. Aquí pueden encontrarse razones argumentales y estructurales que abordan la noción de verdad como ilusión y la emparentan con el tópico del engaño a los ojos y con el modelo ejemplar (o antiejemplar) del impostor.

Esencialmente, las críticas a la verdad absoluta de la modernidad temprana dependen de la relativización de los conceptos de mistificación (ilusión) y mistificados (creyentes de la ilusión). A su vez, dicha relativización puede expresarse estructural y argumentalmente, es decir, ligada a aspectos narrativos formales y a la trama, respectivamente. Así, la idea de verdad como mistificación se proyecta desde la fábula manuelina a las novelas de los autores seleccionados. Ya sea en el contexto de la historia de la literatura (Vila-Matas) o en el contexto de una historia política y militar (Vásquez), las reflexiones sobre la honra devienen en el concepto moderno de reputación como identidad socialmente convenida / construida. Y en ambos casos, el aura legendaria de la honra constituye una mistificación, es decir, una forma de engaño a los ojos, validada en el colectivo y cristalizada en el discurso historiográfico.

5.1. Formas de parodia en Enrique Vila-Matas

Más allá de la identificación de la fama historiográfica como tema troncal, el despliegue hipertextual del esquema mistificador implica reflexionar sobre la noción de verdad como ilusión estructural y argumental que necesita de la presión social para existir. Así, en el caso estructural, el análisis se concentra en las marcas referenciales y en la apariencia de verdad descubierta o respaldada. Mientras que en el argumental apunta a la figura del shandy como metáfora del carácter ficticio y líquido que arrastra la representación histórica.

En *Historia abreviada de la literatura portátil* es el testimonio de un narrador-historiador, por ende, todos los hechos descritos adoptan el tono de la erudición investigativa. El texto recuerda la estructura y la apariencia de los anecdotarios de las vanguardias artísticas y de las generaciones literarias del siglo XX porque da cuenta del surgimiento y la evolución de los shandys, grupo ficticio de intelectuales y artistas que se reúne en 1924 para honrar la literatura portátil. Fundamentalmente, analizar la mistificación estructural en esta novela implica poner el foco en la confianza que inspira la estética historiográfica extraliteraria en contextos literarios. Específicamente, en la relación que esta tiene con la práctica de la escritura en tanto ilusión social previamente convenida y normalmente derivada del prestigio que arrastra el rigor científico del historiador. Es decir, la escritura se entiende como una mistificación capaz de llevar su verosimilitud más allá de los márgenes convenidos de lo literario.

En *El nacimiento de la historiografía moderna*, texto publicado originalmente en 1971 y referente indiscutido para los estudiosos de esta materia, Georges Lefebvre reflexiona sobre aspectos concernientes a la disciplina. Comenta ciertos problemas de base, algunas definiciones cambiantes y un panorama contemporáneo derivado del surgimiento, desaparición y evolución de distintas corrientes epistémicas. Sin duda, la aproximación que ofrece este clásico constituye un registro valioso para perfilar un siglo XX con perspectiva cronológica inclusiva y dialogante. Pero también es muy claro el acento que pone en la caracterización de una modernidad imparable y orientada al progreso, una modernidad que, a través de herramientas técnicas cada vez más sofisticadas, parece que estuviera a punto de alcanzar el tan ansiado estatus de verdad científica. Prueba de ello son las palabras con que los editores del texto introducen a los lectores:

El concepto de Lefebvre sobre historiografía difiere de la clásica definición de Littré, según la cual se trataba de “la historia literaria de los libros de historia”. Para él, la historiografía debe consistir en un movimiento acumulativo tratado en profundidad y hecho de adquisiciones, de correcciones, de progreso. En todo ello reside el único camino que puede llevar a “la historia de la historia” a un nivel científico” (Lefebvre, 1971, p.8).

Desde el principio el epíteto de lo científico en la cita actúa como garantía de éxito y etiqueta deseable en la disciplina de la historiografía porque remite a la noción de verdad

alcanzable. Y aunque claramente en Lefebvre esta noción ya no sea la misma de la modernidad temprana (notablemente más rancia y de corte positivista), sigue estando muy conectada a ella. Ante todo, este es un reflejo del espíritu del siglo XX y no se puede dejar de considerar en el análisis de la mistificación estructural porque también forma parte del contexto de producción de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). Es probable que incluso siga formando parte de los contextos de recepción de los lectores de comienzos de siglo XXI, aunque ya más matizado, de modo que no carece en absoluto de actualidad.

Fundamentalmente, la confianza del discurso científico, así como de la corriente historiográfica que adhiere a él, se entiende como un elemento que aporta credibilidad y verosimilitud en circuitos extraliterarios. Algo así como una autoridad de la sociedad moderna occidental que no suele ser cuestionada porque ya forma parte de un acuerdo previo o de un conocimiento tácito. Y, coincidentemente, esto ofrece puntos de contacto con la obra de don Juan Manuel, puntos que facilitan el ejercicio de reescritura y plantean la reputación de la estética científica como un equivalente de la reputación de la jerarquía social medieval.

A grandes rasgos, la fe en la superioridad de cuna con la que parte el “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor* opera de una forma similar a la familiaridad en la estética del discurso historiográfico. Ambas construcciones, debido al respaldo social del que gozan, parten con una confianza ya ganada y no requieren mayor explicación para validarse. Así, las relaciones de poder y obediencia que arrastra la mistificación (en este caso, la reputación de la estética historiográfica) exigen desde el comienzo el acuerdo espontáneo del bloque de los mistificados.

Ciertamente, la activación de dicha credibilidad es importante en la novela, sin embargo, hay que acotar que su poder es limitado. La problematización estructural que supone aplicar códigos prestigiosos y confiables del plano extraliterario para articular un discurso literario no deviene en un engaño completo. Por más que la novela adopte la apariencia del género de divulgación histórica, no deja de estar atada a elementos paratextuales que recuerdan que es una novela, como, por ejemplo, la biografía del autor y la sinopsis en la contratapa. Eso sin mencionar la cantidad de elementos fantásticos de la trama misma que hacen mella de la verosimilitud realista, como los odradecks, los golems y los bucarestis. La invocación a la confianza referencial funciona en realidad como una advertencia a los lectores que se enfrentan a la impostura. Y esto significa que

la mistificación estructural de *Historia abreviada de la literatura portátil* encierra en sí misma su negación.

Ante todo, la reputación truncada de la estética historiográfica en la novela desestabiliza la conformidad social invocada en un inicio y, de esta manera, dispara la sensación de duda en los lectores, que no terminan de ser mistificados. El género de divulgación al servicio de la ficción, entonces, se perfila como una ilusión evidente: la encarnación del *ludibrium oculorum* desactivado. Y esto, a ojos de un lector atento se traduce en una historia literaria de la literatura. Finalmente, la mistificación estructural toma la reputación confiable de la estética historiográfica y la resignifica en clave literaria.

Dicho esto, los códigos referenciales que remiten a la formalidad científica y aportan el tono historiográfico en la novela son los siguientes. La incorporación de un prólogo que constata la existencia de la sociedad de los portátiles; la cita constante a investigaciones y obras de terceros, el uso de notas explicativas al margen, y el anexo de “Bibliografía esencial”.

Todos estos elementos suelen servir para construir o garantizar una credibilidad extraliteraria propia del discurso histórico. Sin embargo, en la novela no inspiran una confianza completa. Esto demuestra que su función no es tanto triunfar como mistificaciones que logran circular en la realidad, sino, más bien, sembrar la desconfianza y con ello advertir a los lectores sobre su propia vulnerabilidad. ¿Qué tan expuestos están a creer ciegamente en discursos que repliquen la estética historiográfica? Si no fuera por los ataques evidentes que el relato hace a su credibilidad como descripción de eventos paranormales y escenas incoherentes, ¿estarían los lectores tan alertas y dispuestos a cuestionar datos verosímiles inventados relacionados con la historia de la literatura?

Desde el principio, la idea de que el tono historiográfico confunde o difumina las fronteras entre la ficción y la realidad está muy presente en el relato sobre los portátiles. Y no solamente en lo textual, sino también en lo paratextual (Genette, 1989). Elementos como el título o la cita de inicio analizados en el apartado sobre cuestionamientos a la originalidad moderna son parte de este grupo de discursos satelitales. Sin embargo, al hablar del tono historiográfico, hay un texto que contribuye mucho más a la construcción de la mistificación, el prólogo. El tópico del engaño a los ojos (*ludibrium oculorum*) está anclado a esta suerte de guía introductoria, que, tal como hacen grandes prólogos de la tradición hispana (*Lazarillo de Tormes*, *El Quijote* o *Niebla*), se entrega al juego ficcional.

El propio libro de *El conde Lucanor* tiene tres prólogos muy peculiares (Martínez-Galán, 1984, p.18) que, como el marco narrativo del *exemplo* medieval parecen diseñados para guiar la lectura y conducir ciertas interpretaciones en el receptor. El primero de ellos parte así: “Este libro fizo don Johan [...] Et puso en él los enxienplos más provechosos que él sopo de las cosas que acesçieron, por que los omnes puedan fazer esto que dicho es” (Juan Manuel, 1987, p.55). En estricto rigor, este dato no es parte de la reflexión que se desprende del esquema mistificador, pero es interesante apuntarlo porque, a pesar de la utilización de la tercera voz, refleja una diferencia clara entre la identidad del narrador (personaje omnisciente inventado por don Juan Manuel y ubicado en la periferia del marco narrativo) y la del autor. Asimismo, deja muy clara cuál es la finalidad del texto que, temáticamente apunta a educar sobre conceptos como “honra, fama, estado, riquezas, salvación” (p.15).

“En el prólogo, todavía es la voz del autor y no la del narrador quien habla al público, imponiendo así la presencia del escritor sobre todo el texto y añadiendo un inevitable componente de referencialidad a lo narrado” (Arroyo-Redondo, 2014, 58). Y esto deviene en una credibilidad que traspasa los marcos de lo literario. Sea el caso de un texto divulgativo o de un texto ficticio deliberadamente literario, el prólogo suele ser una parcela de realidad confiable. Por eso, cuando en *Historia abreviada de la literatura portátil*, se da cuenta de la conjura shandy como si esta realmente hubiera sido un grupo artístico de comienzos del siglo pasado, se está activando el pacto ambiguo.

En realidad, el prólogo, que aparece haber sido escrito por el mismo narrador-historiador del texto principal, es parte de la ficción y está inicialmente orientado a despertar una fe extraliteraria en el relato. Igual que las otras marcas del tono historiográfico, como las citas a terceros, las notas al pie y la bibliografía de referencia. Es como si pusiera en funcionamiento una ambigüedad similar a la que proyecta el marco narrativo del *exemplo* medieval. Y esto constituye una muestra de impostura que va en la línea del *ludibrium oculorum*.

Asimismo, la mistificación del prólogo se compone del mismo tipo de información que conforma el texto. Es, de hecho, una especie de resumen que presenta el tema, lo delimita y lo cierra con un hecho histórico que probablemente resulte reconocible para el lector, la reunión de la generación del 27 en Sevilla: “Tres años después, de la caída de Varese y la crisis nerviosa de Biely, concretamente en el día del homenaje a Góngora en Sevilla, año 1027, el satanista Aleister Crowley [...] disolvió la sociedad de los portátiles” (p.15). Es de sobra conocida la anécdota del grupo de jóvenes escritores

rindiendo homenaje a Góngora en la ciudad andaluza. Y no es casualidad que dicho acontecimiento coincida con el fin de la conjura shandy.

En cierto sentido, la generación del 27 –cuestionada como tal en términos estilísticos, pero no sociohistóricos– se define en oposición al movimiento portátil, pero, al mismo tiempo, lo evoca. Esto, pues el discurso histórico de los shandys, “cuya principal característica era la de conspirar por el hecho mismo de conspirar” (p.15) se aleja de la solemnidad con que se retrata a los miembros del 27, es decir, contrasta con la voluntad grandilocuente de representar una realidad poética diferente y especial. Pero exhibe una coherencia argumental propia de la mirada retrospectiva (ubicada después de ya ocurridos los hechos) y, sobre todo, de la ficción, algo muy presente en la organización y conformación de los discursos históricos de las vanguardias.

Cabe señalar que las referencias a la generación del 27 no terminan aquí, pues el texto principal está repleto de ellas. veintisiete shandys asisten a la legendaria fiesta realizada en Viena un veintisiete de marzo, veintisiete años es el tiempo que la actriz mulata Rita Malú pasa en un manicomio africano, veintisiete es el número de fichas que conforman la Antología Negra que reúne anécdotas del movimiento shandy. Paul Klee pinta un cuadro dedicado al número veintisiete que se puede encontrar en una casa parisina, cuya numeración también es veintisiete y en que vive una condesa que tiene la misma cantidad de nietos. “27 fue el número shandy por excelencia” (p.45) y la presencia absurda que tiene en la novela no puede sino generar un contraste violento con el respeto y el aura canónica que inspira la pléyade española a la que, en la vida real, pertenecen nombres tan ilustres como el del shandy Federico García Lorca.

Por otra parte, a pesar de emular el tono de los géneros divulgativos historiográficos, el prólogo de *Historia abreviada de la literatura portátil* se presenta como una interpretación lo más respetuosa del rigor histórico, pero no por ello menos personal. Esto queda demostrado en el uso de la primera persona singular, que ofrece al lector un punto de vista informado, pero un punto de vista, al fin y al cabo: “A mí me parece que esas dos escenas fueron los pilares sobre los que se edificó la historia de la literatura portátil” (p.11). El prólogo, por tanto, no solo se perfila como una trampa a los ojos del lector familiarizado con los códigos discursivos de los textos referenciales, sino que, además, incluye una cuota de subjetividad que va en la línea de las verdades líquidas, múltiples y propias de la modernidad tardía. Es decir, un espacio para la duda y para posibles interpretaciones históricas discrepantes.

Y esto, en el contexto cultural y temporal de los lectores de comienzos de siglo XXI genera una sensación de confianza mucho más profunda que la de una verdad obvia expuesta sin dudas por un emisor autoritario. En otras palabras, esta postura refleja el tono historiográfico que se espera encontrar en investigaciones actuales porque entiende que el relato histórico es una construcción o una representación que se hace desde el presente y que puede variar dependiendo de la conciencia y del punto de vista que adopte el investigador.

El segundo elemento que conforma la mistificación historiográfica es la cita a terceros, lo que, dentro de la teoría de la intertextualidad de Genette, corresponde a la conformación e interacción del discurso personal con discursos ajenos. “Esto implica que los sujetos producen sus textos desde una necesaria, obligada, vinculación con otros textos” (Picheiro, 2022, p.19). De principio a fin, el narrador-historiador está ofreciendo pruebas y material de archivo que validan su relato y la gran mayoría de estas pruebas viene de la cita a voces, obras y hechos que sirven de respaldo. Principalmente, de citas directas, así como menciones de obras, traducciones y ediciones.

Algunos ejemplos de textos evocados de esta manera son la *Antología del humor negro*, de André Bretón, texto real que, según el acuerdo histórico, da nombre al concepto de comicidad cruel; así como la explicación ficticia del tratado en que Anthiel se vuelve en contra de la Nicotecnia, “una ciencia inventada por el propio Anthiel y, consistente, según él, en una fuente de sabiduría que llevaba a la certeza de que no hay la más remota posibilidad de que exista una sociedad secreta boyante” (Vila-Matas, 2015, p.35). Mientras que en el primer caso la ficción se mezcla con un dato histórico real y comprobable, en el segundo caso el hecho histórico es una completa invención, es decir, *La nicotecnia, desmentida* (título del opúsculo al que el texto hace referencia) es una cita falsa que coexiste con citas reales y semi reales. Todo el texto, de hecho, está organizado de esta manera, lo que extiende la sensación de extrañeza a la información histórica verídica que, al momento de la lectura, no haya formado parte del conocimiento de mundo o del acervo cultural de los lectores.

Aun así, el narrador-historiador sopesa negativamente el tratado ficticio como si de uno real se tratase y, a pesar de no incluirlo en el apartado de “Bibliografía esencial” del final, entrega al lector la información necesaria para encontrarlo en caso de eventualmente necesitarlo: “Hay una versión española en Janés Editor, Barcelona, 1951, traducción chapucera de Venancio Ramos; tiene cierto interés un exaltado capítulo en que se elogia al tabaco” (p.35).

Las citas de *Historia abreviada de la literatura portátil* recuerdan a las de Borges, cuya erudición esplendida, suponía una distancia prácticamente insalvable con los lectores y solía gatillar atmósferas dubitativas: “Las citas falsas de Borges se confunden con las que son verdaderas, a veces cambiadas solo levemente, para aumentar la confusión, disolviendo así a unos autores en otros, a veces reales, a veces ficticios” (Moreno, 2022, p.1387). Y de una manera similar, la cantidad descomunal de referencias y comentarios bibliográficos que comparte el narrador-historiador en esta novela genera una sensación de confianza inicial que poco a poco se va resquebrajando. Se transita, entonces, de una credibilidad general, proveniente de referencias reconocibles; a una desconfianza general, proveniente de la identificación de datos imposibles.

El tercer elemento que conforma el tono historiográfico es el uso de notas explicativas, un recurso que, igual que el prólogo es un paratexto, aunque notablemente más vinculado al concepto de erudición. No suele estar tan presente en la literatura, lo que alimenta la mistificación estructural y, de hecho, es mucho más habitual encontrarlo en textos divulgativos científicos y especializados antes que en medios masivos. Esto es algo que remite inevitablemente a la academia y muy probablemente a la vanidad que a este mundo se suele atribuir ya sea justa o injustamente: “Es ubicua y notoria la urgencia académica por acumular bibliografía y multiplicar las referencias; y aunque no haga falta depositar los frutos de la erudición en una nota al pie, esto es lo que se hace” (Bowersock, G. W., 1984, p.35).

No obstante, hay que decir que son muchísimas las obras literarias que, desde hace algún tiempo, juegan con las notas al pie y las abordan desde un punto de vista irónico, paródico o simplemente tendiente al extrañamiento. Vila-Matas no es un pionero recurriendo a esta práctica. Hay, de hecho, ejemplos contemporáneos insignes como el ensayo *Los orígenes trágicos de la erudición*, de Anthony Grafton o la novela-ensayo *Diario de un mal año*, del nobel de literatura J. M. Coetze. Por tanto, más que el reconocimiento de una originalidad ingenua, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, la identificación de las notas explicativas como parte esencial de la mistificación estructural se siente parte de una nueva tradición y dialoga con ella.

En este caso, el diálogo se da entre el recurso paratextual y los cuestionamientos al lugar que ocupa la nota al pie en la escritura contemporánea. Y, además, evoca muy naturalmente la parodia de la erudición academicista, pues la propia historia shandy exagera los rasgos estéticos más característicos de ella. Sin duda, el tono historiográfico se alimenta y fortalece gracias a las notas explicativas. Sin embargo, tal como ya se había

adelantado en la introducción de este apartado, no faltan los ataques a la verosimilitud de una academia presuntamente confiable y rigurosa.

Tanto en el texto como en el paratexto son varios los antecedentes fantásticos y/o absurdos que activan la duda y la sospecha en los lectores. Pero quizá el dato más fuertemente vinculado con la desacreditación de la confianza erudita sea la explicación al pie sobre el Grand Hotel et des Palmes, lugar de peregrinación shandy por antonomasia que el narrador recomienda visitar a los lectores que sientan interés por la historia. Entre otras cosas, esta nota dice: “Debo advertir finalmente que, debido a que el hotel es regido por una comunidad de elefantes académicos, solo muestran a los visitantes la habitación en que pernoctó Wagner y hacen como si Rigaut nunca hubiera estado ahí” (Vila-Matas, 2015, p.31). Y como en este caso el ataque es tan directo, no es difícil concluir que el autor reclama el paratexto de la nota al pie como espacio literario orientado a la mistificación estructural.

Finalmente, el último elemento que contribuye a crear el tono historiográfico de *Historia abreviada de la literatura portátil* es la “Bibliografía esencial”, un apartado que normalmente sirve para guiar a los lectores en su búsqueda posterior de información. En total, la novela incluye en esta sección veinte referencias que mezclan obras reales de autores reales, obras ficticias de autores reales, obras reales atribuidas a otros autores reales o a autores ficticios, obras ficticias de autores ficticios, etc.

Así, por ejemplo, aparece Man Ray, autor real cuyo texto atribuido, *Travels with Rita Malú* (*Viajes con Rita Malú*), es inventado. Igualmente, el texto *Los disparos del soltero*, supuestamente publicado en Editorial Sur, de Buenos Aires, es otra invención. Y los autores a los que se atribuye son una mezcla de ficción y realidad imposible desde el punto de vista cronológico e improbable desde el punto de vista de la compatibilidad. Werner Littbarski, es un exfutbolista alemán que nunca se ha dedicado a la literatura, mientras que Valery Larbaud, un poeta francés muerto en la década de 1950. Difícil que se llegaran siquiera a conocer, pues uno nace tres años después de que el otro muera.

Asimismo, Tristan Tzara, célebre impulsor del dadaísmo, es absolutamente verídico en tanto personaje histórico, pero la obra que se le atribuye no. *Historia portátil de la literatura abreviada* o *Histoire portative de la littérature abregé* es una ficción que claramente funciona como guiño al título de la novela, el contenido y el tono historicista aquí referido, pero que no existe realmente. Esto, además, se acompaña de múltiples referencias cultas que sí tienen correspondencia con el registro histórico oficial como *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, primera novela experimental moderna,

escrita por Laurence Sterne. Y el libro *Agence générale du suicide* (Agencia general del suicidio), obra de Jacques Rigaut que el narrador-historiador cita sin manipular en absoluto.

Como estos ejemplos hay muchísimos otros, pero no conviene seguir apuntándolos o reflexionar sobre las razones de su incorporación. Claramente la “Bibliografía esencial” es un campo minado para quienes hayan depositado su confianza en el personaje del narrador-historiador. Pero, al mismo tiempo, es poco probable que, luego de tantas señales los lectores no hayan acabado desconfiando. La mistificación estructural, por tanto, no parece diseñada para realmente persuadir a los lectores y hacer que una invención literaria les inspire confianza extraliteraria, sino más bien para hacer que un discurso referencial y extraliterario inspire desconfianza. Porque, aunque la estructura ilusoria no traspase los marcos de referencia de lo literario ni logre mistificar realmente a los lectores, sí amenaza con hacerlo en varias oportunidades. Con todas sus herramientas (prólogo, citas, notas, bibliografía esencial), si no lo hace es porque en realidad no lo intenta.

Finalmente, lo que resulta más interesante desde un punto de vista literario y, reivindicativamente académico, es entender la apariencia del discurso historicista como una mistificación estructural paródica. Es decir, una evocación intertextual que, más allá de la subversión, la burla o la exposición grotesca, se entiende “como una réplica, como *contestación a y repetición de*. La manifestación misma de la imaginación como figuración de lo que es y no es, de lo que se hace imagen, pero está ausente” (García-Rodríguez, M., 2022, p.410). En pocas palabras, conviene entender la confianza en la apariencia del discurso histórico como un traje invisible, claramente determinado por el tópico del engaño a los ojos, *ludibrium oculorum*.

Desde la vereda argumental, en cambio, la mistificación en *Historia abreviada de la literatura portátil* se concentra en la figura del shandy, personificación del artista que practica la literatura portátil y etiqueta de una generación de intelectuales, cuyo legado es revisado, ordenado e interpretado por el narrador-historiador. Su fama es el recuerdo de una imagen social (la del artista creador de comienzos de siglo XX) que sobrevive al tiempo, transforma la ausencia en presencia y por ello pasa a formar parte del canon de la historia del arte.

Ante todo, hay que tener presente que el canon de autores shandy es, como cualquier otro catálogo histórico, una construcción que hace el hoy sobre el ayer, lo que sugiere un vínculo claro entre arte y vida. No solo por la naturaleza profundamente

artística de los shandys, sino también en términos de invención. Las biografías de los personajes célebres y la coherencia que las caracteriza son eso, una creación validada y reconocida socialmente como verdadera, que realza ciertos pasajes y desecha otros. Por tanto, la vida con sentido y estructura, misión y progresión temática debe ser tomada como una ilusión que necesita existir en la consciencia de los mistificados porque, finalmente, la verdad es como una obra de arte y el tiempo, el mejor artista:

El artista solo existe si se le conoce. Por consiguiente, puede preverse la existencia de cien mil genios que se suicidan, que se matan, que desaparecen debido a que no han hecho lo preciso para darse a conocer; para imponerse y conocer la gloria. (Cabanne, 1972, p.110)

Esta cita, parte de una serie de entrevistas que Pierre Cabanne hace al artista visual Marcel Duchamp, refleja muy bien la manera en que la existencia social está determinada por la consciencia que los observadores tienen de ella antes que de la naturaleza misma del objeto observado. Y el caso de la historia shandy, pese a ser una ficción inspirada en las vanguardias del siglo XX, necesita el mismo reconocimiento que demanda cualquier otra generación de artistas dentro del discurso histórico para existir.

El vínculo entre arte y biografía es tan fuerte porque el relato de la vida misma es una creación. Por eso no es raro que la novela defina la figura del shandy a partir de dos obras de Marcel Duchamp particularmente famosas. A saber, “La maleta dadaísta” (*La Boîte en valise*) y “La novia desnudada por sus solteros”, también conocida como “El gran vidrio” (*La mariée mise a nu par ses célibataires même / Grand Verre*).

Hay que acotar que la relación entre creación y vida/historia coincide con el advenimiento del arte conceptual y el predominio de la idea por sobre la materia. Cuestión que, inevitablemente, recuerda la mistificación del reino en la fábula medieval, así como los códigos sociales de prestigio que esta activa. Básicamente, la historia del arte del siglo XX se caracteriza por “un progresivo fenómeno de desmaterialización del objeto artístico, en donde la obra física se convierte en mero residuo documental de la verdadera obra de arte: la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto” (Vásquez-Roca, 2013, p.4). Y esto es el traje invisible. Desde esta perspectiva, el libro adopta el valor de un artefacto, es decir, un objeto artístico, como los de las vanguardias, cuyo valor radica en las reflexiones que es capaz de inspirar antes que en su propia materialidad.

Así, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, uno de los primeros datos duchampianos a los que el lector puede acceder es la portabilidad asociada a la miniaturización de obras: “La caja-maleta de Duchamp, que contenía reproducciones en miniatura de todas sus obras, no tardó en convertirse en el anagrama de la literatura portátil y en el símbolo en el que se reconocieron los primeros shandys” (Vila-Matas, 2015, p.11).

Desde la óptica de los portátiles, solo ciertas obras literaria son transportables y soportables al adherir a la corriente de la escritura microscópica. Para cumplir con este requisito, por ejemplo, Walter Benjamin, alma gemela de Duchamp y uno de los shandys más destacados y citados en *Historia abreviada de la literatura portátil*, crea una máquina risueña que lleva su apellido y que sirve para pesar libros y detectar su brevedad con mayor precisión. Benjamin, Duchamp y Picabia operan como piedras fundacionales que encarnan los valores más destacados de los portátiles y que ven en la miniaturización un gesto insolente (pues al hacer pequeño lo grande e insignificante lo importante desafían la idea clásica de gloria), vagabundo (dado que tienden a la itinerancia como la maleta museo) y, en definitiva, disonante, pues se aleja del significado que habita y deriva del canon.

De acuerdo con el testimonio del narrador-historiador, “los shandys jamás se creyeron importantes, del mismo modo que nunca llevaron nada importante en sus ligeros equipajes, tan sólo obras miniaturizadas que reflejaban todas, sin excepción, su absoluto desdén a lo que se considera importante, grave, fundamental” (p.44). Por tanto, su interés histórico subvierte la fama prestigiosa de aquellos nombres que se recuerdan por sus hazañas y acciones trascendentales. La miniaturización es, ante todo, la parodia de la grandeza de una imagen social que sobrevive a la muerte y al olvido.

De cierta forma, la escritura microscópica y las cosas pequeñas que tanto seducen a los shandys también se equiparan a la mirada de lo invisible o a lo que solo se ve con ayuda, ya sea esta una lupa, un microscopio o la conformidad social. Innegablemente esto recuerda el traje del rey moro porque alude a una mirada mediada y artificial. En el mundo científico, lo microscópico es tan pequeño que solo se puede ver con un instrumento, pero en el mundo social de las artes, el instrumento no existe previamente. Esta carencia (o desnudez) hermana a los súbditos mistificados del “*Exemplo XXXII*” con los consumidores de historia y arte porque alude a la noción de verdad construida. Concretamente, hace referencia a la justicia en la legitimidad del linaje para heredar el patrimonio y al reconocimiento de las reputaciones prestigiosas en la historia del arte,

respectivamente. Más que una herramienta descubridora o un instrumento científico, la *Historia abreviada de la literatura portátil*, precisa lo que cualquier otro relato histórico para hacerse visible: fe o credibilidad extraliteraria.

Al mismo tiempo, las miniaturas se definen en la novela como las más dignas de interés por su vínculo con lo oculto y lo descifrable, pero al buscar la inutilidad caen en un sinsentido. Básicamente, se entiende que la insignificancia está orientada a realzar la experiencia estética per se. El mismo gusto de conspirar por conspirar sigue esta línea. Pero, unida a la obsesión por el descubrimiento de lo velado, deviene en una contradicción que ridiculiza la búsqueda de sentido y plantea que el amor por lo microscópico es una burla equivalente a la de los estafadores del “*Exemplo XXXII*”. Si “lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de significado” (p.13), el acto del descubrimiento y la relación que este mantiene con la maleta museo en tanto espacio de enunciación se resignifican inevitablemente.

El museo moderno –así como las colecciones privadas que sirvieron de antecedente para su formación– es un espacio público que aleja los objetos de su contexto original y los sitúa para que el público general acceda a ellos. Por tanto, dichos objetos aparecen desprovistos de su significado individual y pasan a formar parte de uno polifónico y general, como el movimiento portátil y como cada uno de los ismos artísticos del siglo XX. De cierta forma, cada pieza no solo es descubierta por el buen ojo de los coleccionistas, curadores, comisarios y críticos como un enigma resuelto de significado único, sino que es un significado creado y construido para dar coherencia al relato completo. Así, la organización de este panorama general responde siempre a una línea editorial que tiende a replicar un canon, es decir, una serie de reglas sobre lo que se debe o no considerar bueno. Y esto obliga a crear significados antes que a descubrirlos o verlos con ojos propios.

Ante todo, el canon, entendido como “catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos” (DRAE), subyace al discurso de los museos y de las salas de exhibición. Y esto ocurre porque está formado por un cúmulo de juicios con poder mistificador. En la misma serie de entrevistas a Duchamp citada hace un momento, Cabanne le pregunta si visita aún los museos, a lo que el artista responde:

Casi nunca. No he estado en el Louvre hace veinte años. No me interesa debido a esa duda que tengo sobre el valor de los juicios que han decidido que todos esos

cuadros estarían en el Louvre en vez de poner otros, de los que nunca se ha hablado y que hubieran podido estar en él. (Cabanne, 1972, p.111)

El comentario niega el valor intrínseco de un catálogo dominante al identificarlo como una mistificación y sitúa su estatus de verdad al nivel del acuerdo social. Es decir, lo desafía, así como el aura mítico-fantástica de los shandys desafía la veracidad intrínseca de la historia del arte en particular y la historia del mundo en general. Teniendo esto en consideración, la comparación que hace la novela entre el grupo de los portátiles y “La maleta dadaísta” recalca el estatus de representación que posee la fama, es decir, la naturaleza ficticia del cúmulo de biografías que cualquier relato generacional agrupa.

Viendo todo el simbolismo alrededor del canon que la novela plantea, la representación en tanto mistificación adquiere un valor especial. “Exponer es no solo mostrar, sino sobre todo ´declarar, interpretar, explicar el sentido genuino´ de algo: una forma interesada y consciente de poner en escena que, en el mejor de los casos, connota a los objetos expuestos con nuevas resonancias” (Dávila-Freire, 2022, p.4). La exposición constituye el espíritu del museo moderno en tanto lugar generador de discursos que replican o se oponen al canon, pero siempre dialogan con él.

Claramente, *Boîte en valise* es una forma de museo itinerante que reúne en una caja-maletín reproducciones miniatura de las obras más importantes de su autor. Pero también es un artefacto que simboliza la fuerza representacional canónica del museo y al mismo tiempo, contiene representaciones de obras, que no son falsificaciones ni copias, sino versiones de referencia y consulta como las fotografías que podrían aparecer en un libro dedicado a los *ready-made* del artista francés. Por tanto, lo que se está equiparando en *Historia abreviada de la literatura portátil* es la representación de la obra y la representación de la vida. “La maleta dadaísta” es una versión microscópica de aquella fuerza enunciativa del museo, tal como la novela de Vila-Matas es una versión microscópica de la credibilidad enunciativa del discurso histórico.

Cabe señalar que, aunque la novela explique el proceso creativo de algunos portátiles y se detenga a citar algunas de las obras, donde más se concentra es en la biografía de los miembros del grupo, es decir, en el relato histórico. La obra de los shandys parece ser más un producto performático que un objeto físico, algo similar a lo que se puede decir de los filósofos cínicos y su performatividad insolente sugerida en la “re-copilación extravagante de anécdotas y textos menores” (Lorca, 2012, p.69). De esto,

sin ir más lejos, da cuenta el pasaje sobre el proyecto de biografía shandy que emprende el creador del movimiento Dadá:

He podido saber que Tristan Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir. En cierto sentido, más que literatura es vida. (Vila-Matas, 2015, pp.72-73)

La asociación entre la maleta-museo y la novela, entonces, sugiere que la reputación debe ser tomada como un acto artístico y creativo similar a la exposición pública que sufren las piezas de museo. Vida y obra, desde este punto de vista, son mistificaciones del canon imperante y como tales, también están sujetas a los caprichos de este. Así, la verdad (en este caso la verdad de la historia del movimiento shandy y de todos los movimientos artísticos que esta parodia) queda determinada no solo por la configuración social que pueda sufrir en el presente, sino, además, por las modificaciones interpretativas que en el futuro se puedan llegar a plantear los distintos tipos de público crítico, así como los diversos cánones y discursos dominantes.

No es casualidad que, en una reflexión teórica sobre el canon y el discurso museológico, la forma de identificar a los intelectuales compendiados en *Historia abreviada de la literatura portátil* sea la del Shandy. El nombre viene de la que se considera la primera novela experimental moderna, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, una parodia que Laurence Sterne hace de la sociedad inglesa del siglo XVIII y que goza de un prestigio excepcional. Fue, sin ir más lejos, de los libros favoritos de Johann Wolfgang von Goethe, Sigmund Freud y Thomas Mann (Mahrenholtz & Parisi, 2016, p.20), pero debieron pasar años antes de que la crítica lo valorara positivamente porque su estructura incluso hoy desafía las formas y el canon.

A grandes rasgos, la novela de Sterne es un monólogo interior, carece de un hilo argumental bien definido, pretende ser la biografía del narrador, pero casi nunca hace referencia a este, etc. Para muchos *Tristram Shandy* es una suerte de proto *Ulises* y, en este contexto de rebeldía, no deja de ser relevante que Samuel Johnson, considerado por muchos el mejor crítico en lengua inglesa del siglo XVIII, la rechazara. Es bastante claro que el shandy simboliza el desafío a las normas establecidas. Y de cierta manera, el hecho de que la novela de Vila Matas bautice a los portátiles con su nombre refleja la insolencia del tipo de mistificación que encarnan, una que se expresa en la frontera entre ficción y

realidad y que, a través de su desbaratamiento deliberado, cuestiona las certezas del canon artístico y de la historiografía. El museo de los shandys, así, constituye la negación de los grandes relatos que vertebran la modernidad temprana en el plano histórico-artístico y se postula como espacio para la confluencia de verdades múltiples y líquidas.

Por otro lado, la segunda obra de Duchamp que sirve para destacar el vínculo entre arte y vida es “La novia desnudada por sus solteros”, también conocida como “El gran vidrio”, un artefacto complejo que se caracteriza por haber llegado a estar definitivamente inacabado y por recalcar el rol de la fortuna y la liquidez constante de la pieza de arte:

Ya desde el primer momento (los shandys) establecieron como requisito indispensable para entrar en la sociedad secreta shandy el permanecer soltero o, al menos, actuar como si uno lo fuera, es decir, funcionar como una máquina soltera en el sentido que quiso darle Marcel Duchamp”. (Vila-Matas, 2015, p.13)

Ambos factores, el azar y la mutabilidad, operan sobre la fama (honra) de los shandys y son imprescindibles en la construcción del recuerdo, la historia y la memoria colectiva en tanto mistificación con circulación extraliteraria. Asimismo, la comparación entre el artista portátil y la obra de arte encierra una evidente inclinación a negar o contradecir preferencias estéticas imperantes, algo que también se refleja en varias opiniones y declaraciones del artista francés. Al parecer era evidente su deseo por “hacer una `gran machine´ opuesta totalmente a los lienzos de gran tamaño que triunfaban en los salones” (Ramírez, 1993, p.69). Y esto es algo que supone cierta coherencia y continuidad, pues ya aparece sugerido en el análisis de la maleta-museo con la problematización del concepto de canon.

Fundamentalmente, la liquidez constante de la obra de arte se equipara a la del relato histórico gracias a la variabilidad contextual que supone exponer una superficie transparente. El gran vidrio, en efecto, se puede ver por ambos lados, es decir, por el frente y por detrás, lo que ya implica una potencial duplicidad mistificadora que opera en un mismo momento y lugar. Pero si, además, se considera que el ambiente (salones, habitaciones, talleres) en los que se halla la obra cambia, esa duplicidad se dispara al infinito. El tiempo y el espacio pueden modificarla.

Al ser un cristal, “La novia desvestida por los solteros” está condenada a tener fondos cambiantes y eso deviene en una verdad ambigua y subjetiva, que igual como la fama de los personajes históricos se configura a partir de diferentes interpretaciones

temporales, sociales y culturales. La obra, en definitiva, no solo es demasiado compleja como para que exista una sola gran explicación o acuerdo, sino que, además, cambia dependiendo del contexto físico y de la perspectiva de observación, tal como lo hace el discurso histórico alrededor del movimiento shandy.

En relación con esta naturaleza líquida que comparten la historia portátil y la obra de Duchamp, conviene citar a Francis Picabia. Este es uno de los shandys que más habla de una célebre fiesta vienesa que los miembros del movimiento se esfuerzan por mantener en secreto. Sin embargo, según el narrador historiador, Picabia nunca estuvo allí. La anécdota no llega de primera ni segunda, sino de tercera fuente a los lectores. Por tanto, la tergiversación que se intuye en esta cadena es evidente. Además, se mezcla con las propias experiencias del narrador, que, si bien desde el principio propone un punto de vista, llegado cierto punto, usa su propia experiencia para dar continuidad al relato histórico, lo que supone otro nivel de subjetivación:

Sentado en la terraza de un café de Portbou, viendo declinar la tarde del último día de verano de 1966, Marcel Duchamp me habla de la fiesta de Viena, de los disparos del negro Virgilio y de la sociedad shandy, cuya existencia hasta ahora yo desconocía. (Vila-Matas, 2015, p.49)

Por último, sobre la liquidez duchampiana hay que considerar la consciencia del espectador que propone una interpretación y/o narración. En el capítulo “Nuevas impresiones de Praga”, este mismo narrador historiador comenta la naturaleza fingida de la *Antología Negra* en que Blaise Cendrars hace pasar una serie de anécdotas de los shandys por un compendio de leyendas africanas de la tradición oral. Y luego confiesa que en otros capítulos de *Historia abreviada de la literatura portátil* él mismo como narrador ya ha recurrido a aquel procedimiento creativo (p.59). Es decir, hay al menos un engaño deliberado en la novela que viene de la imaginación del narrador y que podría diferenciarse diametralmente de otros ejercicios imaginativos. De modo que cada consciencia es como un fondo diferente capaz de modificar la obra de arte, en este caso, el relato histórico. De esta forma, en la novela la mirada del narrador historiador caracteriza al personaje del shandy a través de un sinnúmero de fuentes y archivos, lo que le otorga mayor credibilidad, pero también deja entrever cierta libertad interpretativa-creativa. Y esto, sin duda, se condice con la liquidez hermenéutica de la Historia que simboliza la transparencia del vidrio.

El azar, por su parte tiene mucho que ver con la influencia del dadaísmo, movimiento de vanguardia encabezado por Tristan Tzara y se expresa a través de dos modalidades. A saber, la invención desvergonzada o la exageración de las casualidades que el relato histórico dota retroactivamente de sentido. En el caso de la invención desvergonzada, la *Antología Negra* de Cendrars es nuevamente un buen ejemplo, pues se dice que este shandy “tenía la costumbre de no escuchar las historias que le contaban y, en cambio, cazar al vuelo dos o tres palabras de esas historias para construir con ellas, mentalmente, al azar de las ficciones abiertas, relatos muy diferentes” (p.61). ¿Es tan diferente la historia de las novelas históricas o ambas están sujetas al azar de las verdades abiertas?

Asimismo, es bastante evidente que toda la novela sigue el mecanismo de producción de Cendrars. Y esto resulta interesante porque el autor al que dicho personaje hace referencia no solo fue real, sino que efectivamente publicó un texto titulado *Antología Negra* que compendia con dignidad literaria una serie de relatos, hasta ese minuto, puramente etnográficos. De cierta manera, el azar está presente en la propia delimitación que se hace de lo literario y lo extraliterario y constituye la base de las certezas históricas y filológicas.

Por otro lado, la exageración de las casualidades que el relato histórico dota retroactivamente de sentido es algo de lo que la propia novela se burla. Así, por ejemplo, el discurso con el que arranca el historiador narrador parece hecho para asumir que nada es fruto de la casualidad en la historia de la conjura shandy. Sin embargo, las coincidencias con las que arranca la novela son demasiado perfectas:

A finales del invierno de 1924, sobre el peñasco en que Nietzsche había tenido la intuición del eterno retorno, el escritor ruso Andrei Biely sufrió una crisis nerviosa al experimentar el ascenso irremediable de las lavas del superconsciente. Aquel mismo día y a la misma hora, a no mucha distancia de allí, el músico Edgar Varese caía repentinamente del caballo cuando, parodiando a Apollinaire, simulaba que se preparaba para ir a la guerra. (p.11)

Asimismo, está el caso de Georgia O’Keefe, la mujer fatal que marca el origen del movimiento shandy y que es escogida como señal dentro de muchas acciones posibles: “Si hasta entonces habíamos arrastrado nuestro pasado como la cola vaporosa de una corneta y bien poco sabíamos de nuestra futura conspiración, la sentencia de Georgia nos

unió, de repente, en un perfecto silencio de emboscados” (p.23). No obstante, poco antes de que la pintora estadounidense entre en acción, los portátiles reunidos en Port Actif están cansados y enojados de ver a Francis Picabia buscar asociaciones que ellos consideran gratuitas y absurdas. De modo que el mundo que construye Vila-Matas establece una diferencia entre la interpretación forzada y la natural, pero elige un hecho igual de gratuito para definir lo que es una verdadera señal y distinguirla de las señales falsas.

Es evidente que la negación ridícula de una casualidad libre de magia o solemnidad cumple una función irónica. Y, de hecho, conforme avanza la novela cada vez queda más clara la importancia del azar como motor del sinsentido en el devenir de los portátiles, algo que tiene mucho que ver con el perfilamiento inicial del shandy. Puntualmente, con la alusión a obras inservibles y motivaciones vacías. De igual forma, como si fuera una alegoría del azar disfrazado de solemnidad, “El gran vidrio” destaca, a través de su propia materialidad, el poder de la casualidad a través de una grieta que pasa a formar parte de su identidad. Y con esto termina de definir el aura paródica del shandy en tanto expresión de mistificación histórico-literaria.

Una de las características más curiosas de este trabajo de Duchamp es que, luego de un accidente que sufre durante un traslado, se declara definitivamente inacabado: “Fue entonces cuando Duchamp dio por concluida la obra al ver las maravillosas grietas que se habían formado a modo de tentáculos” (Calvo-Santos, 2018, párrafo 3). Y, curiosamente, Laurence Sterne muere antes de terminar *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, por lo que ni la novela ni el artefacto artístico que definen el perfil del shandy alcanzan a estar completos. O, dicho de otra manera, ambos se completan a partir de información ajena a su contexto de producción.

La vida de los portátiles, entonces, se vuelve una clara referencia a esta incompletitud y a la importancia de las miradas ajenas del presente para configurar un relato sobre el pasado. Tanto la ausencia de significado como las dudas que quedan en suspensión para el investigador son invitaciones a buscar un sentido a la existencia expuesta de los artistas portátiles y esto implica una participación creativa por parte de los receptores que poco a poco se van transformando en narradores.

Puede que, efectivamente, “El gran vidrio” sea un cúmulo de tensiones sexuales y erotismo densamente codificado que el mundo del arte ha logrado descifrar. Pero también puede que revele la ficción detrás de la interpretación erudita. Si el arte es como la vida, tiene sentido y conexión con la realidad. O, por el contrario, es “una solemne

burla de la propia solemnidad del espectador decidido a encontrar un significado” (Calvo.2018, párrafo 8). Ese mismo significado es el que ofrece el discurso histórico del que están hechas las reputaciones de los shandys, así como las de cualquier otro personaje recordado de la realidad. Y aquí termina de cobrar sentido el proyecto historiográfico de del fundador del dadaísmo: “Para Tzara, su libro es la única construcción literaria posible, la única transcripción de quien no puede creer en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización (p.73).

La fama/honra del shandy, por tanto, se revela como una gran mistificación que puede ser interpretada ejemplarmente. Una que no encarna un modelo de impostura abocado a engañar a los lectores o a circular en contextos extraliterarios, sino a advertir sobre la naturaleza ficticia de la historia. En otras palabras, un modelo de impostura que no se plantea que la literatura sea una construcción y la historiografía, un descubrimiento, sino que entiende que ambas son ficciones. La vida, desde esta vereda, debe ser vista como una creación atravesada por los valores dominantes, así como por el azar y la liquidez de la subjetivación. Y todas estas características pueden encontrarse en “La maleta dadaísta” y en “El gran vidrio”, de Duchamp.

Hay que acotar que, a estos dos requisitos (obra liviana y comportamiento de máquina soltera) se suman muchas otras características como, la insolencia, la simpatía por la negritud, el rechazo al suicidio, la innovación, la sexualidad, el nomadismo y la convivencia con el doble, pero solo las primeras dos son las que articulan verdaderamente el carácter shandy y permiten reflexionar sobre la fama como ilusión social. Las otras características, o bien derivan de las primeras dos o las complementan y, como plantea la propia novela, son recomendables, pero no indispensables (p.14).

De cualquier forma, tanto la apariencia del discurso académico como la reputación duchampiana del shandy (basada en los dos artefactos recién descritos) operan como mistificaciones paródicas. Mientras la primera se expresa en el plano estructural y activa la conformidad social y el tópico del *ludicriu oculorum*, la segunda lo hace en el plano argumental y juega con la figura del héroe en la historia de las artes y las humanidades. Ambos planos, además, necesitan de la recepción activa de los lectores, que, pese a no ser completamente mistificados, quedan invitados a establecer un pacto ambiguo.

Finalmente, al generar una mistificación que atenta deliberadamente contra su propia verosimilitud, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, Vila-Matas desmitifica la gloria que caracteriza a la historia de la literatura y advierte sobre la naturaleza ficticia de cualquier imagen social: “Todos los shandys conforman el rostro de

un shandy imaginario y, pueden leerse, en los trazos de ese retrato portátil, los hechos que han configurado el trágico rostro de su biografía: el mapa de su vida imaginaria” (p.103). El pasado, así, se revela como un artefacto construido a medida de las necesidades y los anhelos del presente, un discurso que admite su artificiosidad y que solo porque está muerto puede leerse (p.106).

Al igual que en *Historia abreviada de la literatura portátil*, en *Bartleby y compañía*, Vila-Matas propone una mistificación estructural que permea la mistificación argumental. Y en conjunto ambas mistificaciones plantean que la fama es una construcción literaria que circula en contextos extraliterarios. Más específicamente, si en la novela anterior la mistificación estructural parodiaba el discurso historiográfico, ahora la parodia se enfoca en el discurso enciclopédico. Y si antes la mistificación argumental abordaba metonímicamente la reputación del intelectual del siglo XX como el rostro imaginario del último shandy, ahora insiste en el carácter literario de la imagen social del bartleby. Sin embargo, la reflexión que inspira difiere de la del shandy porque se extiende a personajes célebres provenientes de diferentes épocas y culturas (no solo del siglo pasado) y, además, prescinde del elemento sobrenatural que caracterizaba a los odradeks, los golems y los bucarestis.

Esencialmente, en *Bartleby y compañía*, el mundo literario que se construye es realista y carece de cualquier rasgo paranormal o fantástico, excepto por la estructura misma que compendia a los bartlebys, objeto de reflexión y modelo de impostura por antonomasia. Esto, como se comprobará enseguida, tiene mucho que ver con la activación de la conformidad social en tanto hipertexto del tópico del engaño a los ojos *ludibrium oculorum*.

Para parodiar estructuralmente la credibilidad del discurso enciclopédico, la novela pone el foco en dos aspectos. A saber, el objetivo manifiesto del narrador de ofrecer un panorama de la literatura del porvenir y la relación entre el texto invisible y las notas a pie de página. Básicamente, la dependencia formal de estos dos elementos sugiere que el texto invisible (que recuerda al traje invisible del cuento medieval) trata sobre la pulsión negativa de las letras contemporáneas y su futuro. Sin embargo, este texto resulta ininteligible, a diferencia de las notas que recurren a la estética enciclopédica por la acumulación de conocimiento histórico e investigativo. Esto remarca la confianza y la credibilidad en el proyecto enciclopédico moderno porque no permite que el lector vea otra cosa. Pero, además, lo pone en duda a partir de la parodia que hace a tres de sus

rasgos típicos. Estos son: (1) la expectativa de retratar una verdad lo más completa posible, (2) la voluntad de orden y (3) el conocimiento investigativo comprobado.

Ante todo, la noción de parodia a la que la mistificación estructural recurre es la propuesta por Hernando-Morata (2014), que se define como la mimesis subversiva de un discurso hegemónico. O, en palabras de la propia académica, como “la imitación de otra obra o género literario para producir un efecto burlesco o irónico, pero que a la vez contiene una crítica o reflexión sobre el modelo que imita y sobre la propia literatura” (p. 109). Desde esta perspectiva, la parodia del discurso enciclopédico moderno en *Bartleby y compañía* sirve para reflexionar críticamente sobre el panorama literario actual. De ahí que el narrador se plantee descubrir la literatura del porvenir.

Al mismo tiempo, el movimiento filosófico y cultural de la Ilustración, impulsado por Francia durante el siglo XVIII, es clave para entender el proyecto enciclopédico de la modernidad temprana. Y la *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios), de Diderot y D'Alembert, está muy relacionada con él porque marca un antes y un después en la manera de codificar y clasificar el mundo. Principalmente porque materializa la voluntad de un conocimiento científico, histórico y artístico significativamente más confiable que el de épocas anteriores (Cave & Ayad, 2014, p.158). La enciclopedia se vuelve así la plataforma de difusión erudita por excelencia.

Asimismo, la definición actual de la nota al pie se define y consolida en la enciclopedia. A pesar de que el comentario explicativo al margen ya tiene antecedentes en el mundo antiguo, medieval y renacentista, la enciclopedia es una de las primeras obras que lo sistematiza y lo vuelve parte del universo académico. Su forma actual viene del rol que interpreta en el marco científico de la Ilustración y por eso la evocación intertextual que hace *Bartleby y compañía* es tan importante.

Lógicamente, la acumulación enciclopédica de bartlebys y la propia plataforma de las notas al pie –tan importantes para la búsqueda de la verdad del proyecto moderno temprano– son subvertidas en esta novela. Ello porque ambas proyectan una desconfianza que no se condice con el objetivo clarificador de su origen. Finalmente, el contenido de *Bartleby y compañía* rechaza (1) la expectativa de retratar una verdad lo más completa posible, (2) la voluntad de orden y (3) el conocimiento investigativo comprobado. Y esto finalmente deviene en una ridiculización paródica de la confianza que normalmente inspira la autoridad científica en el lector contemporáneo. Si además se considera que el

contenido que se comunica a través de esta estética es el canon *Bartleby*, lo que en realidad se parodia es la persuasión detrás de cualquier canon histórico.

Cabe señalar que la visión del discurso enciclopédico de la modernidad temprana no es la de una verdad absoluta, perfecta y cien por cien lógica. Es decir, tampoco constituye la expresión de un positivismo extremo ni mucho menos. De hecho, asume cierta cuota humana de error. Sin embargo, el profundo valor que deposita en la razón y en las herramientas científicas sí constituye un punto de encuentro con el positivismo y una manera de separar la realidad de la conjetura, cuestión que la difuminación vilamatiana de planos ficticios y reales no admite o, al menos, pone en entredicho.

Ciertamente, el conocimiento enciclopédico inspira confianza en los circuitos extraliterarios y funciona como un acuerdo tácito previo, es decir, una expresión del principio de conformidad social. Por tanto, la presentación de esta estructura impostora no se caracteriza por ser una mistificación realmente convincente, sino por exponer un agotamiento deliberado de herramientas persuasivas y advertir así sobre el tópico del engaño a los ojos *ludibrium oculorum*

Además, a diferencia de la pérdida de la fe en el discurso historiográfico de *Historia abreviada de la literatura portátil*, la pérdida de la fe en el discurso enciclopédico de *Bartleby y compañía* no tiene nada que ver con el elemento fantástico sobrenatural, sino con las incongruencias en un contexto realista, simuladamente extraliterario. En otras palabras, la novela juega con las expectativas del lector en un mundo realista y las traiciona parodiándolas y demostrando de esta manera que los límites entre realidad y ficción son meros acuerdos, tal como los conceptos de verdad, historia y canon en los contextos no literarios.

Dicho esto, el primer rasgo enciclopédico que la novela parodia es la expectativa de retratar una verdad lo más completa posible. La Ilustración no solo espera que la enciclopedia sea una fuente de conocimiento extensivo que archive, clasifique y comprenda ciertas dimensiones del mundo. No le basta con limitarse a la naturaleza, la historia o la cultura porque tiende a la completitud. Su meta es alcanzar una verdad clara y vinculante para todos que se presente como descubrimiento antes que como construcción. Y no hay nada en *Bartleby y compañía* que refiera más a la completitud que la noción de panorama literario, es decir, de “aspecto de conjunto de una situación” (DRAE). Cuando el narrador dice: “Me dispongo, pues a pasear por el laberinto del No [...] Sólo de la pulsión negativa, sólo de la literatura del No puede surgir la literatura del porvenir” (Vila-Matas, 2016, p.13) está ofreciendo un panorama que es una visión

particular de la literatura del futuro. Y esta es una visión que rechaza los cánones y las críticas que abrazan fórmulas trilladas. La novela, de hecho, está llena de críticas a las modas, la autoridad de la academia y la impostura del canon histórico.

El detalle es que este panorama nunca alcanza a completarse porque está articulado por un laberinto sin centro. Es decir, se define por oposición a otros panoramas descartados y siempre se está reconfigurando: “Para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro” (p. 145). Esto significa que *Bartleby y compañía* tiene una estructura abierta y eternamente incompleta que se opone al anhelo de completitud enciclopédico. Por eso el laberinto sin centro es una parodia de la ambición erudita de la enciclopedia.

Básicamente, la noción de enciclopedia abierta implica la búsqueda deliberada de la incompletitud mediante un género narrativo típicamente moderno y orientado, precisamente, a la completitud. Por consiguiente, constituye una contradicción en sí misma. Al final, solo la decisión del narrador de finiquitar su propia investigación determina el cierre. Y con esto el lector queda invitado a seguir alimentando el estudio añadiendo bartlebys de la historia de la literatura o derechamente inventándolos.

El segundo rasgo esencial que sirve para parodiar el discurso enciclopédico es la voluntad de orden y claridad. En *Bartleby y compañía* las notas al pie son explicaciones que sirven para entender el texto invisible y por eso el orden en que se compilan responde al momento de aparición en dicho texto. En total, son ochentaicinco comentarios los que componen la novela. Y aunque no estén organizados de acuerdo con un orden alfabético, temático o cronológico, como sí tiende a hacer la enciclopedia, la disposición y estructura designada por el texto invisible supone un punto de contacto importante con la lógica de la enciclopedia. Aun así, hay más inclinación al desorden que a la claridad.

Desde el principio la novela advierte a los lectores sobre su naturaleza ambigua que mezcla dos géneros referenciales muy diferentes entre sí. A saber, el diario íntimo y el comentario al margen. Sobre el primero “Carlos Castilla del Pino distingue entre lo íntimo, lo privado y lo público” (García-Martín, 2007, p.1) y define lo íntimo como aquello a lo que solo se puede acceder a través del “relato del protagonista, un relato de imposible verificación” (p.1). Desde esta perspectiva, el diario de vida no entrega una verdad vinculante para todos y limita su credibilidad a la presunta sinceridad de su creador que, en teoría, escribe para no ser leído.

Las notas al pie, en cambio, están orientadas a describir una verdad común y comprobable para el grupo, lo que permite establecer una relación de equivalencia con el principio de conformidad social. “Desdeñadas por muchos autores y editores pero imprescindibles en el ámbito académico, las notas a pie crean un espacio de complicidad entre el autor y el lector” (Pron, 2016, p.24). Sin embargo, este espacio o diálogo entre emisor y receptor no está situado en el contexto de una erudición realista, sino real.

Vistas las definiciones así, resumidas, es fácil ver que la gran diferencia entre ambas radica en que las notas explicativas tienden a ser descriptivas y aportan datos de referencia más objetivos y comprobables. Mientras que los diarios íntimos son una referencia valiosa de la subjetividad del hablante, pero no de los hechos y circunstancias que lo rodean, pues la mirada del narrador lo filtra todo.

Dicho en pocas palabras, *Bartleby y compañía* no solo está compuesta por notas al pie, sino también por la experiencia personal del narrador que se entrelaza con los casos de escritores ágrafos. Y esto refleja un desorden genérico evidente que va en contra de la claridad y del orden que caracteriza al discurso enciclopédico y que tiende a conectar con la teoría del pacto ambiguo.

Por último, el tercer rasgo esencial que sirve para parodiar el discurso enciclopédico es la promoción de un conocimiento investigado y científicamente comprobado. Para abordar este punto hay que considerar que el narrador proyecta la autoridad del investigador/científico erudito. No obstante, esta autoridad no le viene de su oficio de escribiente, sino de la exposición barroca de conocimiento de la historia de la literatura. Concretamente, hay una gran cantidad de datos y anécdotas sobre los escritores ágrafos que los lectores podrían identificar como parte de su realidad y que difuminan las fronteras entre lo literario y lo no literario. Por tanto, este punto se define a partir de las inexactitudes e inventos deliberados mezclados con datos comprobables. Es decir, con la esencia misma del pacto ambiguo.

La novela, por ejemplo, toma datos históricamente verdaderos, pero inverosímiles como la Biblioteca Brautigan, que “reúne exclusivamente manuscritos que, habiendo sido rechazados por las editoriales a las que fueron presentados, nunca llegaron a publicarse” (Vila-Matas, 2016, p.43). Y luego los mezcla con datos verosímiles, pero históricamente falsos como anécdotas de Rita Malú, la autora ficticia de un texto llamado *Viaja y no escribas* (p.100). O de Clement Cadou (p.36), personaje presuntamente destinado a ser un gran escritor que, obnubilado por un encuentro con Gombrowicz, acaba transformado en bartleby.

Este método de compilación se repite constantemente y podría resultar confuso para quienes reconozcan las referencias. Ante todo, porque activa un tipo de credibilidad extraliteraria sobre los personajes y las anécdotas ficticias de *Bartleby y compañía*. Es decir, proyecta la verosimilitud literaria más allá de los márgenes de lo literario e induce a la mistificación de los lectores en un contexto real.

Sin embargo, hay muchas huellas o marcas que desactivan esta credibilidad. Quizá el mejor ejemplo sea la incorporación de Robert Derain, personaje ficticio que aparece como el “autor de *Eclipses Littéraires*, una magnífica antología de relatos pertenecientes a autores cuyo denominador común es haber escrito un solo libro en su vida y después haber renunciado a la literatura” (pp.37-38). Lo más curioso de Derain es que no es un descubridor, sino un creador de bartlebys. Es decir, tanto los escritores que el personaje compendia como su obra son invenciones. ¿Por qué entonces el narrador cree oportuno recibir consejo de este falsificador? Si la taxonomía de escritores ágrafos es confiable, sería y real, ¿de qué le sirve su opinión? La cuestión se vuelve aún más compleja cuando, debido a la falta de respuesta de Derain, el narrador decide escribirse a él mismo una respuesta en su nombre. Con este tipo de gestos la novela desactiva la credibilidad de la investigación erudita y parodia la confianza en su apariencia enciclopédico.

Finalmente, hay que considerar que los bartlebys están insertos en una estructura que paródicamente refleja anhelo de completitud, voluntad de orden y una naturaleza científica ya confirmada. Pero, además, al ser escritores ágrafos, se niegan a sí mismos por definición. Esto recuerda a la teoría de procesos irónicos de acuerdo con la que tratar de negar un deseo o un pensamiento es la fórmula perfecta para invocarlo (Wegner, 1994, p.615).

Dicha teoría no solo está en sintonía con el tono paródico que caracteriza a la novela, sino que, además, permite la propuesta de un proyecto literario concreto y diferente que reclama y reivindica la ficción como rasgo inseparable de cualquier verdad, pero que principalmente apunta sus dardos a la escritura referencial. En otras palabras, la credibilidad extraliteraria del discurso enciclopédico responde a la conformidad social y constituye una expresión del *ludibrium oculorum* equiparable a la verosimilitud literaria. Por tanto, no solo constituye la parodia de la credibilidad enciclopédica, sino también una arenga irónica para entender que la negación de la ficción deviene tarde o temprano en su reafirmación. Y esto se traduce en la idea de una literatura más allá de los márgenes de lo literario. Es decir, la mistificación estructural invita a entender la vida como una parcela más de la ficción. Y ese es, según el narrador de la novela, el riesgo que debe tomar el

escritor: “Cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral” (p.33)”.

Por último, está el caso del *Bartleby* como clave prestigiosa de la literatura del porvenir, lo que quiere decir que el traje invisible del rey moro en el cuento medieval es equivalente al texto invisible en *Bartleby y compañía*. Fundamentalmente, esta relación de equivalencia radica en el prestigio asociado a la presunta visión de cada objeto. Y, por tanto, hace referencia directa a la naturaleza artificial de la buena fama y honra que rodea al canon artístico de occidente. Desde esta perspectiva, el traje invisible debe ser percibido como una ilusión compuesta no solo por obras literarias, sino también por reputaciones. Y, a su vez, estas reputaciones deben ser entendidas como formas de literatura con circulación extraliteraria.

En el caso del *exemplo*, la presunta capacidad de ver el traje del rey moro descarta la bastardía en la población y permite a todos los miembros de la pirámide social mantener sus privilegios. Mientras que en el caso de *Bartleby y compañía*, la visión del texto invisible tiene que ver con una aptitud lectora que se infiere a partir de las notas al pie. Ellas son el equivalente a los burladores del relato medieval y el símbolo de la erudición por excelencia. Proyectan la confianza del acuerdo tácito previo y la experiencia docta al servicio de la comprensión textual, por lo tanto, la visión del texto invisible representa el prestigio intelectual.

Asimismo, las ochentaisiete notas explicativas que aluden a aquel texto inmaterial reúnen mayormente nombres reconocibles en la historia de la literatura. Y esto significa que los lectores no solo se ven enfrentados a la ficción y a la historia, sino también al paradigma cultural de occidente y a la memoria que este promueve. O, dicho en otras palabras, que el tópico del *ludibrium oculorum* se activa alrededor de la noción de canon histórico.

De acuerdo con la propuesta ya clásica de Bloom (1994) el canon constituye “una lista de libros en la que se especifica su valor estético, su importancia cultural y su función pedagógica en una sociedad específica” (p.17). Y esto implica cierta excelencia por parte de las obras. Lógicamente, no todas las producciones son igual de recordables o rescatables, pero no hay que perder de vista que los criterios utilizados para determinar qué entra y qué sale son acuerdos sociales. “El canon, en este sentido, es el cuerpo de literatura que se considera fundamental y representativo de una cultura en particular” (p. 17). Es decir, arrastra consideraciones históricas, morales y estéticas que han demostrado

variar durante las distintas etapas de la historia. Y con base en esto se resalta su valor ilusorio.

Igualmente, hay que distinguir entre el canon de autores y el de obras literarias. Presuntamente, la buena fama de los escritores deriva de la buena fama de su pluma, sin embargo, esto no necesariamente es así. El canon de escritores también está alimentado por su leyenda, lo que significa que el rumor, la reputación y, en definitiva, la imagen social que cultiven o puedan haber llegado a cultivar los escritores se levanta como un discurso paralelo al de su obra. Igualmente, este canon tiende más a la oralidad y a la informalidad, pero incluso cuando queda más o menos fijado en biografías o documentos referenciales, constituye un tipo de literatura con circulación fuera de los márgenes de lo literario. Y, por consiguiente, inspira una credibilidad con impacto directo en la realidad.

Considerando esto, el caso de *Bartleby y compañía* propone una exageración de la distancia entre el canon de autores y el canon de obras porque, en un gesto transgresor, elimina el segundo factor de la ecuación. Es decir, al definir la literatura del no –que alude únicamente al canon de autores– en oposición a la literatura del sí –que incluye el canon de autores y el canon de obra–, se extrema la independencia de la imagen social de los escritores respecto de la escritura y se evidencian algunas de las conformidades sociales que han determinado la lista de figuras prestigiosas en la historia de la literatura.

Cabe señalar que con esto la novela no destruye el concepto de canon virtuoso– muy por el contrario, se alimenta de él–, pero sí critica la manera en que se pueden llegar a dar por sentado ciertas convenciones artísticas y culturales que limitan el ejercicio del escritor y que poco tienen que ver realmente con la calidad de la obra. Aunque es una idea popular asumir que la buena fama del autor viene directamente de la calidad de la obra esto no es necesariamente así. El narrador advierte sobre este fenómeno varias veces y perfila el prestigio de la literatura del sí como una impostura derivada de (1) la presión social de la academia, (2) las ventas de la industria editorial o (3) la pose intelectual, entre otras razones.

Respecto de la presión que ejerce la academia, por ejemplo, nombra al bartleby Gregorio Martínez Sierra, que habría renunciado a escribir tras publicar comedias feministas que hoy se atribuyen a su mujer. Según el narrador es un pésimo escritor y, sin embargo, figura en un diccionario de autores célebres, lo que sirve para criticar los parámetros de inclusión de una crítica que en su momento no duda en elevarlo. Y desde el otro lado de la vereda (el de los buenos autores) también están los casos del francés Guy de Maupassant y del estadounidense Herman Melville. De acuerdo con el testimonio

del narrador, el primero en su tiempo llega a ser una figura célebre y ampliamente aclamada por todos menos por la academia. Mientras que el segundo por poco no logra formar parte del canon literario debido al odio y a la falta de reconocimiento iniciales hacia su obra (Vila-Matas, 2016, p.108-109).

Por otro lado, en lo referente a la presión que supone el éxito comercial, apunta a todas las producciones que, siguiendo una fórmula convencional y probada, se perfilan como refritos de la literatura del siglo XIX. La opinión que expresa el narrador sobre esta ausencia de riesgos es completamente reprobatoria e incluso llega a calificar a los escritores que la practican como inmorales, copistas y estafadores inferiores: “Los estafadores se clasifican en dos grupos a partir de su motivación. Aquellos que solo los mueve la vanidad convencional (dinero, sexo, poder, fama) son inferiores. Los grandes estafadores buscan el éxito en la risa, en el juego y la creación” (p.64). En estos casos, la fama del autor no tiene que ver con la calidad de la obra, sino con un acuerdo fundado en la popularidad.

Sobre la pose intelectual, la novela muestra, en boca del escritor argentino J. Rodolfo Wilcock, una polifonía de referencias que conecta con el tema de la impostura. O, más bien constituye una vuelta de tuerca a este, ya que lo aborda desde una honestidad inusitada: “Entre mis atores preferidos están Robert Walser y Ronald Firbank, y todos los autores preferidos por Walser y Firbank, y todos los autores que éstos, a su vez, prefieran” (p.28). Asimismo, la amistad que el narrador mantiene en su adolescencia con Pineda da luces sobre la pose intelectual asociada a la fama de obras y autores. En esta relación lo más importante es que el narrador finge que está leyendo a Antonio Machado porque quiere parecer culto y preparado frente a su nuevo amigo (pp.124-125). Lo que se plantea, por tanto, es una suerte de “Dime qué autores lees y te diré quién eres”.

Como estos ejemplos hay muchos otros y todos ayudan a entender que la noción de un panorama literario puede estar determinada por subjetividades que no tienen nada que ver con la calidad de las obras literarias. El narrador parte de esta certeza y por eso propone una literatura del porvenir libre de las presiones del mercado editorial o de visiones academicistas rancias. Es decir, un futuro definido por el riesgo antes que por el anquilosamiento:

El escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio, el autor de productos literarios convencionales nunca fracasa, no corre

riesgos, le basta aplicar la misma fórmula de siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de ocultamiento. (p.33)

Y aquí es cuando entra la literatura del no o la pulsión negativa de las letras contemporáneas. En términos generales, tanto el prestigio del canon de autores como el prestigio derivado del canon de obras son mistificaciones sociales sujetas a cambios constantes. Sin embargo, al hablar de autores sin obra se elimina el factor de la escritura y se hace énfasis en la leyenda que constituyen las grandes figuras históricas de la tradición. Ellas también son creaciones literarias verosímiles, pero su circuito de acción no es el de lo literario, sino la realidad.

En otras palabras, en el caso de los escritores ágrafos que escribieron y dejaron de escribir o que derechamente nunca se atrevieron a escribir, es el individuo célebre el que gana protagonismo porque la ausencia de obra hace que toda la atención se concentre en él, en tanto personaje histórico mitificado. La novela pone el foco en la dimensión del canon historiográfico de autores en desmedro de la obra para evidenciar cómo este relato biográfico cobra vida propia y se comporta como una obra literaria. Por eso *Bartleby y compañía* es una crítica a la ingenuidad con la que se presume que la vida de los escritores no es parte de la creación literaria.

Según el narrador, solo de la literatura del no puede venir la literatura del porvenir, es decir, la del futuro. Y en la novela este panorama está determinado por el deber moral del riesgo. La manera en que la literatura del no adhiere o acepta este desafío es reconociendo el carácter literario/ficticio de las biografías y del pasado en general. Ciertamente, no hay una sola manera de correr riesgos en la literatura, pero los textos que difuminan la frontera entre ficción y realidad o que reclaman todos los discursos como expresiones de ficción definitivamente constituyen una transgresión propia del discurso vilamatiano en *Bartleby y compañía*.

De esta forma la reputación se perfila como un modelo de impostura con identidad literaria que se expresa fundamentalmente de tres maneras: (1) exponiendo la naturaleza artificial del relato que envuelve a escritores reales, (2) apuntando la performatividad de escritores sin obra como parte de un discurso literario y (3) mezclando autores reales y ficticios.

Cabe señalar que desde el principio la fama de los bartlebys –incluidos los que se pueden encontrar en el canon literario real– se asocia con la ficción. Como aparece apuntado en el apartado sobre los cuestionamientos a la originalidad, el mismo nombre

bartleby viene de un personaje de Herman Melville, *Bartleby el escribiente*. Y este gesto perfila a la estirpe de los escritores ágrafos como personajes literarios. En pocas palabras, la figura del bartleby, en tanto celebridad del mundo de la literatura es la gran mistificación argumental de la novela.

Respecto del primer punto, es probable que el fragmento más ilustrativo sea el referente a la escritora Marguerite Duras quien niega que la historia de su vida tenga la estructura necesaria para ser comprendida como suelen ser comprendidos los relatos biográficos tradicionales. La novela está llena de datos reales (aunque a veces increíbles) de escritores que figuran en la historia de las letras, pero cuando el narrador se refiere a Duras recurre a una crítica estructural formulada por ella misma. Al parecer, la escritora francesa solía decir: “La historia de mi vida no existe. No hay centro. No hay camino, ni línea. Hay vastos espacios donde se ha hecho creer que había alguien, pero no es verdad, no había nadie” (p.29). Y eso supone una diferencia bastante explícita entre la vida y la historia que se levanta alrededor de ella. Mientras la vida es caótica, desordenada y presente, la historia suele estar articulada por una estructura narrativa común, ausente (temporalmente desfasada) y, ante todo, coherente.

Básicamente, esta cita demuestra que los ordenamientos más simples de hechos y personajes –cuestiones imprescindibles en cualquier biografía–, son una ilusión. Si la vida tiene forma y es comprensible es porque antes se ha transformado en una historia y, por tanto, ha sufrido un proceso mistificador de edición y adaptación a partir de códigos compartidos y ampliamente reconocibles como, por ejemplo, espacio, tiempo, conflicto, protagonista, antagonista, etc. Finalmente, todos los autores célebres (tanto los bartlebys como los escritores activos) son figuras públicas que el colectivo no conoce directamente, pero que cree conocer a través de su representación. Y, sin duda, las biografías son parte de esta representación. La memoria misma lo es porque, desde cierta perspectiva, atreverse a recordar es como atreverse a imaginar.

Cuando el narrador, por ejemplo, plantea que “Hasta 1836 no se atrevió nadie a recordar cuál era la verdadera personalidad de Sócrates” (p.22) sugiere que la rememoración es un acto consciente y deliberado, una facultad que se activa o se desactiva dependiendo de las circunstancias y que exige una voluntad de representación altamente creativa. No la ve como un reflejo espontáneo o una imagen estática que se preserva. Tal como se plantea en la propia novela, “La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada

contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia” (p.34) y esto, sin duda, refleja una identidad literaria.

El hecho mismo de que la historia de cualquier vida aluda por definición al pasado da cuenta de una realidad ausente, por lo que aquellos “vastos espacios donde se ha hecho creer que había alguien” (p.29) están en consonancia con la invisibilidad del traje del rey moro y del texto comentado por notas al pie. Estos espacios, en definitiva, constituyen el momento previo a la construcción social de cualquier reputación fundada en el acuerdo espontáneo. Y, al mismo tiempo, aportan las condiciones necesarias para que se exprese el modelo de impostura que aquí se ha venido trabajando.

Ahora bien, sobre la performatividad de los artistas sin obra, segunda forma de perfilar la reputación como un modelo de impostura con identidad literaria, destaca el vínculo entre la biografía y lo que el narrador llama literatura en suspensión. Ciertamente, la leyenda de los ágrafos depende en gran medida del rumor, algo que se comporta de manera similar a la literatura folklórica porque se sostiene en la creencia popular, la cultura colectiva, la liquidez y la informalidad. Aquí, de hecho, cobra sentido la noción de discurso líquido, es decir, lo que está constantemente cambiando porque no está cristalizado. Y para abordar el concepto el narrador cita al escritor francés Marcel Bénabu:

“Como escribe Marcel Bénabou en *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*: ‘Sobre todo no vaya usted a creer, lector, que los libros que no he escrito son pura nada. Por el contrario (que quede claro de una vez), están como en suspensión en la literatura universal’”. (p.25)

Igualmente, este mismo concepto de literatura en suspensión es el que usa para definir la literatura del provenir, por lo que se deduce que el canon literario del futuro propuesto por la novela ve en la leyenda o en el potencial legendario un elemento imprescindible. Es más, hay un momento en que el narrador dice “Pero también los ágrafos, paradójicamente, constituyen literatura” (p.25) y algo muy importante de esta declaración es que permite entender que los personajes sin obra no son concebidos como agentes de silencio por no ser productores de literatura, sino como producciones literarias en sí mismos. En otras palabras, ellos son la creación del colectivo social, aunque sean parte del discurso historiográfico y no del literario. La figura del bartleby, desde esta perspectiva, es un modelo del impostor socialmente validado y sujeto a las reglas de la

verosimilitud del mundo real, no del mundo realista, lo que se refleja perfectamente en el retrato que la novela hace de Pepín Bello.

José Bello Lasierra, más conocido como Pepín Bello es el miembro más longevo de la Generación del 27. Destaca por haberse hecho un lugar en la historia de la literatura sin haber producido una obra significativa y por haber trascendido como el escritor de los diccionarios y las entrevistas por excelencia: “Bello figura en todos los diccionarios artísticos, se le reconoce una actividad excepcional, y sin embargo carece de obras, ha cruzado por la historia del arte sin ambiciones de alcanzar alguna cima” (p.29). Y el alcance que ha demostrado tener su performatividad como miembro de la Generación del 27 lo vuelve el modelo del bartleby por antonomasia.

Por último, la tercera forma de perfilar la reputación como un modelo de impostura con identidad literaria es la mezcla de referencias a autores reales y ficticios. Son muchos y muy célebres los escritores reales que el narrador compila como parte de la tradición bartleby: Juan Rulfo, Franz Kafka, Arthur Rimbaud, etc. A veces sus historias aparecen tergiversadas como ocurre con Jerome David Salinger –a quien el narrador asegura haber visto en un autobús y escoge como protagonista de una larga divagación ucrónica (pp.81-87)– y otras simplemente constituyen peculiaridades fáciles de confirmar. Pero esta lista también está repleta de casos provenientes del mundo de la ficción como Clement Cadou y Ritta Malú, invenciones originales de *Bartleby y compañía*, o el barón de Teive, creación del escritor portugués Fernando Pessoa y uno de los casos que mejor ilustran la difuminación entre ficción y realidad.

El barón de Teive es el “heterónimo menos conocido de Fernando Pessoa, el heterónimo suicida. O, mejor dicho, el semiheterónimo” (p.89). Es decir, un *alter ego*. Aparece en el *Libro del desasosiego* y es un ejemplo de metaliteratura bastante consolidado en el canon artístico occidental moderno. Además, pone en el centro de la discusión el concepto de identidades múltiples, pues el heterónimo (otro nombre), igual que el pseudónimo (nombre falso), constituye un juego literario en que se construye una voz diferente a la propia para enunciar un discurso determinado.

Hay que añadir que lo único que realmente mantiene a estas otras identidades encadenadas al mundo de la ficción es la consciencia por parte de los lectores de enfrentarse a un personaje ficticio. De otra manera el barón de Teive podría circular sin problema con valor de verdad, lo que evidencia la facilidad con la que se construye la verosimilitud del contexto extraliterario. En otras palabras, los personajes de la memoria colectiva historiográfica no son significativamente diferentes a los que están circunscritos

al marco de referencia artístico. Al menos desde un punto de vista estético, la credibilidad del heterónimo podría activarse extraliterariamente, lo que implica que ficción y realidad pueden llegar a ser indistinguibles.

Ciertamente, la reflexión en torno al canon de autores puede interpretarse como una advertencia sobre las semejanzas entre lo literario y lo no literario. A su vez, la reputación que subyace a dicho canon se perfila como una mistificación que se puede expresar de distintas maneras, pero que, ante todo, parodia la fragilidad de la verosimilitud extraliteraria. Ya sea exponiendo la naturaleza artificial del relato que envuelve a escritores reales, (2) apuntando la performatividad de escritores sin obra como parte de un discurso literario o (3) mezclando autores ficticios con el canon histórico, siempre se parodia la separación presuntamente confiable entre verdad y ficción. Y esto es algo que se refuerza con la presencia de los pies de página en tanto garantes de confianza desactivados.

Finalmente, tanto el canon de autores legendarios sin obra como el prestigio intelectual derivado de él se proyectan como construcciones sociales antes que descubrimientos, lo que confirma la equivalencia entre el traje y el texto invisibles. Después de todo, ambos son entidades que cumplen con todos los rasgos formales de lo literario, pero que circulan en la realidad con valor de verdad. La historia de la literatura, de esta manera, se levanta como una certeza socialmente acordada que coexiste, contradice o secunda otras verdades, pero que, bajo ningún punto de vista, responde a la idea de verdad única y descubierta de la modernidad temprana.

El hecho de considerar que no hay un canon previo a la mirada en *Bartleby y compañía* equivale a pensar que el rey moro del cuento medieval está en realidad desnudo. Tanto la definición de lo que se considera literatura como las formas de recordarla son ejemplos de un acuerdo social que constantemente se está renegociando. Y he aquí el desafío y el riesgo de la escritura del porvenir que plantea la novela. Hay que reconfigurar los límites entre ficción y realidad porque no hay un discurso que realmente logre escapar de su naturaleza ficticia. Finalmente, la acción de reconocer que la fama es una convención implica aceptar que, como decía Antonio Machado, “también la verdad se inventa”.

En *El mal de Montano*, por otra parte, la historia literaria como expresión de mistificación ya casi es algo anunciado. La novela se publica poco tiempo después de *Bartleby y compañía* y varios años luego de *Historia abreviada de la literatura portátil*, por lo que hay una fama del escritor que antecede a la obra. Y aunque la mistificación de la dimensión historiográfica de la literatura haya sido una constante en los dos textos

precedentes, aquí se expresa de una manera particular. La principal diferencia es que en *El mal de Montano* la ilusión es resquebrajada deliberadamente más de una vez y atenta contra el propio pacto de credibilidad con una violencia inusitada. En cierta forma, es como si el autor cruzara los límites trazados por su propia reputación para extremar el perfil dubitativo de las publicaciones anteriores.

Si desde un punto de vista estructural, la naturaleza ficticia de la historia literaria se evidencia mediante el desencadenamiento del pacto ambiguo, desde la perspectiva argumental lo hace a través del enfrentamiento de discursos modernos que involucran el principio de conformidad social y proponen modelos de impostura naturalizada. El primero de estos discursos, la modernidad temprana, es totalizador y se agota en sí mismo; mientras que el otro, la modernidad tardía, es diversificador, consciente de su incompletitud y útil al contexto del siglo XXI.

Estructuralmente, la reputación de *El mal de Montano* es un tipo de mistificación que pone el foco en los cuestionamientos a la credibilidad extraliteraria de los géneros referenciales y está anunciada por el desencadenamiento del pacto ambiguo. Puntualmente, por (1) la hibridación genérica que supone la vinculación del diario íntimo con otros géneros literarios (diario de viaje, conferencia, novela, diccionario) y por (2) las constantes reescrituras internas del texto que minan la confianza en él.

La hibridación genérica destaca por la presencia constante del diario íntimo, que normalmente suele excluirse del campo literario por considerarse un género de no ficción. Según Picard (1981), “originalmente, el auténtico diario y la Literatura eran dos ámbitos completamente distintos y esencialmente inconciliables. El diario, por su misma definición, no era un género comunicativo, mientras que la literatura era, y es, un expediente del entendimiento intersubjetivo y público” (p.115). Y esto es algo que hay que considerar durante el análisis, pues el proceso de publicación que sufren los diarios, cuyo carácter íntimo es parte esencial de su definición, es visto como una suerte de contradicción. En otras palabras, dado que “El auténtico diario es un diario redactado exclusivamente para uso del que lo escribe” (p.116) la masificación de su receptor lo vuelve un texto comunicativo, intersubjetivo y literario.

La sensación de intimidad, desde este punto de vista, es simplemente una mistificación literaria. Y lo mismo ocurre con la ilusión de sinceridad. Tal como plantea Rosario Gironde (narrador) en la novela, no existe algo así como un diario honesto: “¿Se ha visto alguna vez un diario que fuera sincero? El diario sincero es sin duda el diario más falaz” (Vila-Matas, 2009, p. 145).

Sin duda, el diario íntimo es por lejos el género referencial de la verdad porque, desde un punto de vista investigativo, constituye una primera fuente y, además, parece cumplir con la condición de estar libre de presiones sociales. Da la impresión de que la necesidad de la impostura no se justificara en un plano que carece de la mirada ajena. Sin embargo, “pese a todo, la mirada del otro se halla fantasmalmente presente. El diario es un texto que se oculta a sí mismo a medida que se revela” (Sánchez-Alonso, 2011, p.13). Este tipo de textos cuestiona su propia intimidad desde el momento en que se hace público. Y hay que tener en cuenta que todos los diaristas citados en la novela, a excepción de Rosario Gironde y Monsieur Testes, constituyen grandes referentes de la historia de la literatura que han hecho de lo privado algo compartido, es decir, son personajes de la esfera pública. Siguiendo la idea de la conformidad social, las personas no solo les mienten a otros, sino que también se mienten a sí mismas porque cargan con la mirada y el juicio social ajenos incluso cuando están solas. Manejar este hecho es fundamental para entender el conflicto que encierra en sí mismo el género del diario de vida.

El primer capítulo de la novela, “El mal de Montano”, tiene el mismo título que engloba todas las secciones del libro. Se presenta como el diario de vida de un crítico literario y se introduce el personaje de su hijo, Montano. Tanto el padre como el hijo están enfermos de literatura y no pueden evitar vivir todo literariamente ni ser visitados por las consciencias de escritores célebres como Shakespeare: “Cada dos por tres soy visitado por ideas de otros, ideas que me llegan de improviso, que me vienen de fuera y se apoderan de mi cerebro [...] y así la verdad es que no hay quien escriba” (p.19)

Todo esto el lector lo sabe gracias al testimonio del narrador que cuenta a modo de bitácora la evolución de su cuadro clínico y que, a través de esto, advierte sobre la transformación de su texto en novela: “He notado que (el diario de vida) se me podía convertir, movido por un impulso misterioso, en el arranque de una historia que exigiría lectores y no quedar oculta entre las páginas de este diario” (p.21). Por tanto, desde el principio el género del diario íntimo está entrelazado con el de la novela y lo que en un comienzo parece formalmente incompatible, dada la naturaleza aparentemente opuesta de ambos tipos de escritura, resulta viable por el juego gradual entre los planos público y privado.

Como parte del proceso de transformación que se desencadena en este primer capítulo, el autor del diario deviene en narrador y esto se genera inicialmente por la incorporación de los receptores como elemento de la comunicación concreta y no virtual, es decir, por el paso del plano privado al plano público. Más tarde, la ficción consolida la

naturaleza novelesca del texto, pues, más allá de la reflexión según la que toda ordenación biográfica es una ficción, el mismo narrador, ahora con otra identidad, confiesa en el segundo capítulo haber inventado gran parte de los hechos y personajes.

En el segundo capítulo, “Diccionario del tímido amor a la vida”, se niega la existencia de Montano y su mujer; la profesión de Rosa y la del narrador; y la existencia de Margot, la amiga aviadora que lo recibe en Chile, entre muchas otras cosas. Ante todo, se deja claro que el texto anterior es una novela cuya inspiración en la realidad no quita su carácter ficticio: “No he perdido de vista, en cambio, *El mal de Montano*, la *nouvelle* en la que se me entrelazan la ficción con mi vida real. Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención” (p.106).

Si la primera sección opera como una mezcla de diario íntimo y novela, esta sección es una mezcla de diario íntimo y diccionario, que por definición es: “repertorio en forma de libro o en soporte electrónico en el que se recogen según un orden determinado, las palabras o expresiones de una o más lenguas, o de una materia concreta, acompañadas de su definición, equivalencia o explicación” (DRAE). Y este es un dato significativo, pues el diccionario como género no solo tiene circulación extraliteraria, sino que, además, se caracteriza por reducir y hacer comprensible el mundo desde los distintos criterios de los subgéneros: monolingües, de sinónimos y antónimos, bilingües, etimológicos, de símbolos, gramáticos, enciclopédicos, etc. Por consiguiente, está abierto a simplificar respondiendo a nuevos criterios de clasificación. En este caso, los escritores célebres. Ante todo, el que se desarrolle un diccionario del tímido amor a la vida no es extraño en la medida que, desde la vereda de la no ficción, permita poner orden al caos de la realidad, algo por lo que es famosa la novela.

La intención del narrador parece ser reducir su vida y exponerla claramente persiguiendo el espíritu práctico del diccionario. Y para eso escoge articular su propio relato a partir de celebridades como Henry Frédéric Amiel, filósofo y escritor suizo; Salvador Dalí, pintor y escultor catalán; Witold Gombrowicz, novelista y dramaturgo polaco; Katherine Mansfield, escritora modernista neozelandesa; William Maugham; Henri Michaux, pintor y poeta belga; Fernando Pessoa, escritor, filósofo y crítico literario portugués; Sergio Pitol, escritor y diplomático mexicano; crítico, dramaturgo y poeta francés; y Paul Valéry, filósofo, ensayista y poeta francés. Todos, personajes reputados del mundo de la literatura, cuyos nombres y legado la historia ratifica. No obstante, hay dos nombres que aparecen como dispersiones: Monsieur Testes y Rosario Girondo.

Mientras el primero es un personaje de ficción del escritor Paul Valéry, la segunda es la madre del narrador, cuyo nombre este usa como matronimo.

Entendiendo que los diccionarios tienen definiciones y que el rol de una definición es exponer con precisión y claridad un concepto, hay que asumir también que las vidas de los escritores celebres citados en el “Diccionario del tímido amor a la vida” son expuestas con la verdad y la precisión del acuerdo social, lo que hace a un lado las dudas y fortalece la sensación de confianza. Sin embargo, el narrador ya ha atentado contra el pacto de credibilidad de su relato al confesar que la información compartida en el primer capítulo constituye una *nouvelle*. Y con la incorporación de dos personajes ficticios a una taxonomía de autores reales la desconfianza se extrema aún más. Los límites del diario íntimo, por tanto, se ven difusos, igual como los del diccionario. Y esta hibridación genérica sugiere que las etiquetas literarias ya no se entienden de la misma manera ordenada.

En “Teoría de Budapest”, tercer capítulo de la novela, el diario íntimo vuelve a aparecer, pero esta vez mezclado con el género de la conferencia. Ciertamente, esta sección no pretende ser un diario íntimo, pero habla sobre el género como alternativa narrativa de ficción. De esta forma, hace que vuelva a estar presente en el proceso de hibridación genérica. Resulta curioso que, durante la conferencia, el narrador se dirija a su distinguido público húngaro y diga que la ponencia que está realizando lo ha desviado de su trabajo como novelista: “Juzgo orientador decirles que venir a este Museo de Literatura de Budapest me obligó en Barcelona a interrumpir la novela que estoy escribiendo en torno precisamente al tema de los diarios personales de los escritores” (p.209). Esto, pues supuestamente, lo que hasta ahora estaba escribiendo era un diario íntimo articulado como diccionario, no una novela.

No hay que perder de vista que en el “Diccionario del tímido amor a la vida” el narrador declara que “El mal de Montano” es una novela disfrazada de diario íntimo, pero que ahora busca alejarse de la ficción: “En esta tarde de abril de Barcelona me hago el firme propósito de no esconderme detrás de tanto texto de ficción y decirle algo al lector sobre mí mismo, ofrecerle algunas informaciones verdaderas sobre mi vida” (p.108). Y en ese mismo capítulo anuncia que dentro de poco deberá viajar a Hungría a hablar sobre el diario de vida como forma narrativa. Sin embargo, en “Teoría de Budapest”, en plena conferencia, reconoce que aquello en lo que ha estado trabajando es una novela, lo que lleva a la hibridación genérica al cénit y dispara la desconfianza de los lectores.

Asimismo, “Teoría de Budapest”, nombre del capítulo que enmarca la conferencia, coincide con el nombre del diario íntimo de la madre del protagonista, Rosario Girondo. Por tanto, representa la continuidad del diario de vida como género narrativo en un contexto diferente. En otras palabras, alude a la mutabilidad de este y relativiza el marco de referencia que tradicionalmente lo ha vuelto el género de la verdad por excelencia.

En el cuarto capítulo, “Diario de un hombre engañado”, el narrador ya ha terminado su conferencia en el Museo de Literatura, se siente confundido y lleno de “una profunda nostalgia por todo aquello que la literatura había sido en otro tiempo” (p.245), lo que demuestra la mutabilidad de la historia literaria y de los códigos que sirven para entenderla. Asimismo, todas las reflexiones sobre la literatura agonizante que aparecen tienen que ver con el fraude que supone creer en un proyecto definido por paradigmas estáticos. En este punto del relato los lectores ya llevan tiempo frente a una voz que encarna la historia más reciente de la literatura: “A comienzos del siglo XXI, como si mis pasos llevaran el ritmo de la historia más reciente de la literatura, me encontré solitario y sin rumbo en una carretera perdida” (p.245). Y la propia mutabilidad de los géneros que soportan esa voz actúa como reflejo de la subjetividad tras la verdad, pues la taxonomía literaria de géneros es parte de un paradigma determinado. Por otro lado, en este capítulo, no solo el formato del diario vuelve a expresarse imbuido de ficción novelesca, sino que además da continuidad a la escena de la conferencia en Budapest, por lo que genera un efecto de bola de nieve que extrema la hibridación genérica y enturbia el pacto de credibilidad.

Finalmente, en el quinto capítulo de la novela, “La salvación del espíritu”, el narrador asiste a un congreso de literatura en un refugio en la montaña, cerca de Basilea, en los Alpes suizos y, con ello, transforma su diario íntimo en un diario de viajes, otra expresión de escritura biográfica. La hibridación genérica se ha dado tan reiteradamente que ya no sorprende, lo que implica que el pacto de verosimilitud ya está profundamente resquebrajado. Lo que sí llama la atención es la manera en que las citas al género del ensayo repartidas a lo largo de toda la novela terminan de cobrar sentido.

En esta última sección, por ejemplo, el hecho de que el congreso se realice en un refugio en la montaña se conecta con ciertos detalles reveladores. El nombre del hijo inventado del primer narrador (Montano), significa montaña en italiano. Y la novela contiene una serie de referencias a Montaigne (padre del ensayo) que significa montaña en francés. Progresivamente, se vuelve cada vez más claro el vínculo que el autor

establece entre la montaña y la enfermedad como símbolos, pues, de hecho, una búsqueda rápida en Google sobre el mal de Montano arroja recomendaciones a los andinistas que, debido a la altura, puedan verse afectados por la falta de oxígeno. Y dicha falta de oxígeno bien podría hacer referencia a una teoría canónica rancia, pues la altura siempre ha estado relacionada con la grandeza. En este caso, con la grandeza de la historia literaria.

Un dato relevante es que al empezar el capítulo Rosario Gironde está leyendo el diario de viajes de Montaigne y entrelaza su propia experiencia con la de él. Así vincula la hibridación genérica con conceptos como la libertad y la experimentación propia del ensayo, un tipo de prosa que surge con fuerza de la mano del pensamiento moderno y cuya vigencia encierra aquellas dimensiones de la Modernidad compatibles con el presente.

A pesar de lo que en un primer momento pueda parecer, la última etapa del proceso de hibridación genérica no es el simple devenir del diario íntimo en diario de viajes, sino la conclusión de que todas las transformaciones de *El mal de Montano* están determinadas por el carácter ensayístico del texto. Esto, ya que el ensayo es el género de la mutación y la no cristalización por antonomasia. Asimismo, la hibridación genérica solo puede ser entendida como tal porque parte de taxonomías (acuerdos) previos, lo que también es parte de la imagen social de la literatura. Y esta convención está sujeta a cambios y transformaciones igual como los relatos biográficos que se toman por verdaderos.

El mal de Montano juega todo el tiempo con la confianza que inspiran la estética de los géneros referenciales, así como con la codificación y comprensión de dichos géneros, en especial la del diario íntimo. Lógicamente, todo esto tiene el poder para desencadenar en los lectores la duda de si se está o no frente a un texto real o si sigue existiendo una frontera formal entre la ficción y la realidad. Además, la ilusión de la adecuación de género y registro es desenmascarada, no una, sino varias veces por el propio narrador, por tanto, la duda y la desconfianza se asumen desde el primer minuto como marcas de identidad del texto que desafían el pacto de credibilidad tradicional.

Junto con la hibridación genérica, el otro punto que contribuye a desencadenar el pacto ambiguo es la reescritura de hechos y personajes que se da entre capítulos. Por ejemplo, son muchas las veces en que el año nuevo de Valparaíso a comienzos de siglo XXI es reescrito. Y por cada versión nueva el relato nuevo cuenta con menos credibilidad. En total, hay alrededor de cuatro reescrituras de aquel evento ocurrido en el puerto chileno y las únicas constantes son el lugar, la fecha y la compañía de Tongoy. Cabe señalar que

este personaje también es reescrito, al igual que Margot y Rosa. Por tanto, la reescritura afecta hechos y personajes y se entiende como un segundo gran ataque al pacto de verosimilitud clásico.

En el primer capítulo, por ejemplo, la aviadora Margot Valerí es presentada como una amiga del narrador y ocupa un lugar importante en sus reflexiones:

En la Segunda Guerra Mundial, había sido piloto de la Fuerza Aérea de la Francia Libre, algo de lo que se sentía muy orgullosa. A sus ochenta años seguía pilotando aviones, era una mujer que parecía viajar en vuelo incombustible por la vida.
(p.44)

Además de recibir al narrador en Chile, le presenta a Tongoy, que durante todo el libro actúa como una especie de Sancho Panza, compañero fiel y álter ego del protagonista. Sin embargo, al inicio del “Diccionario del tímido amor a la vida”, segundo capítulo de la novela, Margot desaparece. Una vez que el narrador confiesa que el texto anterior es ficción, Margot es eliminada del elenco de personajes reales y reescrita o reversionada como personaje de ficción: “La aviadora Margot Valerí, en cambio, es alguien que no existe, está inventada por mí y cualquier parecido con un ser real es pura coincidencia” (p.106). Entonces comienza a ser evidente que el apellido Valerí ha sido tomado del escritor Paul Valerí, que figura varias veces en los distintos capítulos del libro.

Igualmente, en el “Diccionario del tímido amor a la vida” el nombre de la aviadora vuelve a salir en la sección dedicada al diario íntimo de Rosario Gironde, “Teoría de Budapest”. Y lo hace cargado de contradicciones, pues resulta tremendamente improbable que el personaje sea una invención del narrador y que, coincidentemente, reaparezca como invención de la madre: “(Rosario Gironde) detestaba a casi todo el mundo, menos a Margot Valerí, vieja aviadora chilena, una mujer inventada, tal vez su álter ego, una mujer inexistente” (p.128).

Ciertamente, Margot es una creación de Rosario Gironde, pero no queda claro si este nombre designa al hijo o a la madre, pues el narrador ha decidido usarlo como matrnimo. Todo indica que, al estar en conocimiento de los diarios de su madre, el narrador no hubiera podido inventar a la aviadora, sino copiarla de la imaginación de su madre, lo que sugiere un proceso de copia y reescritura.

Otro gran personaje que se ve afectado por la reescritura es Tongoy, figura que en “El mal de Montano” es introducido por la ficticia Margot Valerí: “Me animó la sonrisa vital de Margot al pie de la escalerilla, pero la acompañaba un hombre muy feo, una especie de Nosferatu en versión ultratétrica [...] –Te presento– me dijo ella– a Felipe Tongoy, el hombre más feo del mundo” (p.45). Tongoy siempre aparece en la vida del narrador *ad portas* del siglo XXI y en Chile, pero de la mano de distintos personajes:

Quien sí existe es Tongoy, que es, en efecto, un actor que vive en París y es algo famoso en Francia e Italia, no tanto en España. Y es totalmente verdad que su físico recuerda a Nosferatu, como también es verdad que le conocí en un reciente viaje a Chile. (p.106)

Durante los siguientes capítulos, el hombre más feo del mundo se vuelve el compañero inseparable del narrador. Pero más allá de su camaradería y su presencia constante, su liquidez inspira desconfianza. En el “Diccionario del tímido amor a la vida”, por ejemplo, Justo con la entrada correspondiente a Witold Gombrowicz, el Rosario Gironndo comenta nuevamente el episodio del año nuevo en el puerto chileno de Valparaíso, pero esta vez incluye al matrimonio de los Brodsky. Ellos son quienes, en esta nueva versión del episodio, le presentan a Felipe: “–Tongoy –repitió–. Felipe Tongoy. Soy el amigo más viejo de los Brodsky. Me gusta el dry Martini, Chile, Gombrowicz y los vampiros. ¡*Garçon*, –gritó al camarero–, tinta, por favor! La tinta la tenía en las encías o acababa de comer calamares en su tinta” (p.151).

Analizando la cita anterior, tanto la orden al camarero (“Tinta, por favor”) como las encías teñidas de negro por los calamares evocan la acepción de la tinta como sinécdoque de la creación literaria. Y esto implica también la acción de la reescritura. Tongoy es un personaje que el narrador reconfigura todo el tiempo y que, al igual que el protagonista devora y se apropia de la tradición literaria. De hecho, cada versión de él es una reescritura.

En este contexto, las referencias vampíricas que envuelven sus caracterizaciones también juegan un papel importante porque recuerdan aquella *poiesis* parasitaria que define a toda la novela. En el fondo, es la capacidad de apropiarse y resignificar hechos y personajes aquello que le permite a Tongoy entender y asistir al narrador, pues ambos son parásitos que crean algo nuevo habitando estructuras previas.

Al mismo tiempo hay que tener presente que el vampiro no solo es un parásito, sino que, además, ocupa un lugar importante en el universo de monstruos modernos, lo que le otorga un poder transgresor. Como recuerda la definición clásica de Horacio, el monstruo se caracteriza por violar el equilibrio de la naturaleza al mezclar rasgos y proporciones de distintas especies como el tronco de una mujer hermosa y la cola de un pez (De Iriarte, 1777). Y en este caso no es muy diferente. Desde la tradición grecorromana, lo monstruoso refleja un desequilibrio o una violación de las reglas de la naturaleza. Y aunque la monstruosidad de Tongoy no aluda a la naturaleza misma, sino al artificio literario naturalizado (coherencia, verosimilitud y continuidad de un personaje de ficción) sí proyecta un tipo de rebeldía formal a través de la reescritura porque ataca las bases de una verdad convenida. El vampiro, de esta manera, no solo alude alegóricamente a la tendencia parasitaria que, al beber de otras voces, tienen el libro, el narrador y hasta el propio autor, sino que, además, ayuda a ilustrar la liquidez perpetua que aporta la reescritura.

Uno de los giros que mejor ilustran la reescritura de Tongoy es el que se da en “Teoría de Budapest”. En este capítulo el protagonista llama a su compañero y a su novia mendigos y, no contento con ello, cuestiona su existencia frente al distinguido público húngaro: Deben estar ustedes pensando que ya es hora de que les diga que ni Rosa ni el Monsieur existen, pues no hay nadie en la primera fila. (p.219)

Luego del comentario, el narrador parece arrepentirse y arrodillarse nuevamente a los pies del altar de la verdad, pero ya la confianza está rota. Además, su nueva declaración resulta particularmente contradictoria: “Nada más cierto que no hay nadie en la primera fila y que aquí el único con aspecto de vampiro –sé que recuerdo a Christopher Lee– soy yo. Pero esto no significa que ni Rosa ni el Monsieur no existan” (p.219-220). Considerando todos estos aspectos, la reescritura de Tongoy se vuelve una acción que, lejos de generar sorpresa, acaba por sugerir una nueva normalidad, es decir, una nueva naturaleza en que la liquidez de la imagen social es lo único cierto y seguro.

Por último, el tercer personaje que sirve para ejemplificar la fuerza desestabilizadora de la reescritura es la mujer del narrador, Rosa, cuya existencia también es cuestionada hasta “Teoría de Budapest”, como demuestra la cita anterior. Hay que tener presente que antes de eso, Rosa ya ha experimentado una serie de reescrituras que igualmente la ubican en el plano de la vacilación y la desconfianza. Parte siendo una cineasta que prepara un documental (con altas dosis de ficción) sobre el mundo de las ballenas en las Azores y termina siendo una agente literaria. Este dato es uno de los

primeros a los que el narrador recurre para revelar el carácter ficticio de “El mal de Montano” respecto del “Diccionario del tímido amor a la vida”: “No es cierto, por ejemplo –casi no es necesario decirlo–, que Rosa sea directora de cine. Rosa –como muchos de mis lectores ya saben– es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna” (p.106).

Sobre este aspecto, y sin necesidad de apuntar una expresión nueva de reescritura, llama la atención cómo ciertos hechos narrados en determinado contexto pueden dar luces sobre las posibles fuentes de inspiración de las versiones descartadas. Por ejemplo, en el “Diccionario del tímido amor a la vida” se cuenta por segunda vez cómo el narrador conoce a Tongoy, pero también se revela un detalle significativo respecto de Rosa. En esta primera reescritura la pareja se dirige a Chile en avión y el narrador tiene un sueño en el que parecen confluír Rosa, Julia Rosenberg y la ficticia Margot Valerí: “Y finalmente recordé cómo dos días antes, en el avión que a Rosa y a mí nos llevaba a Chile, había soñado que estaba casado con la cineasta canadiense Julia Rosenberg” (p.148). Los datos están dispuestos para suponer que muy probablemente este vuelo a Chile sea el germen con el que cuenta el narrador a la hora de crear a la aviadora octogenaria de “El mal de Montano”, mientras que el oficio original de Rosa se deba a la evocación de Julia Rosenberg.

Por tanto, junto con las reescrituras, es posible constatar la presencia de un discurso orientado a reflejar los hilos o el engranaje de cada versión. La manera en que parecen haberse influido cada uno de los datos recién nombrados no es necesariamente la única, pero sí abre una dimensión caracterizada por una posible deducción detectivesca en los lectores. Y esto, precisamente, constituye un plano extra dentro de la acción de la reescritura porque otorga importancia al proceso y a la recepción del discurso. El hecho de que más tarde ese proceso sea invalidado porque las circunstancias del relato ya no remitan a las mismas fuentes de inspiración no quita su valor puntual y temporal.

En términos generales, la mistificación argumental aquí adopta un tono ensayístico que enfrenta paradigmas opuestos como si fueran dos ilusiones sociales antagónicas. Además, desde el principio se rodea de referencias a Montaigne, quien es padre del ensayo moderno y representa una confluencia clásica entre la ficción y la realidad. Las dos mistificaciones son: (1) la caracterización del canon como proyecto moderno totalizador y (2) la caracterización del canon como un proyecto incompleto y atrevido. Y mientras la primera se revela rancia, la segunda se muestra fértil y capaz de adaptarse a una realidad definida por la duda antes que por la certeza. Ante todo, a

través de esta lucha de proyectos literarios, la novela defiende la idea de cultivar una literatura del riesgo y la experimentación, útil al contexto actual y perfectamente consolidable a través del acuerdo social.

Fundamentalmente, la caracterización del canon literario como proyecto moderno temprano y rancio se expresa a través de cuatro recursos: (1) el mapa del mal de Montano, (2) la encarnación de una literatura agónica, (3) un envejecimiento acelerado en el museo de la literatura y (4) el rechazo declarado del protagonista al majestuoso Hotel Kakania.

Ya desde el primer capítulo, el narrador plantea que “(la literatura) está siendo acosada, como nunca lo había sido hasta ahora, por el mal de Montano, que es una peligrosa enfermedad de un mapa geográfico bastante complejo” (Vila-Matas, 2009, p.63). Y a partir de entonces articula una reflexión en que él se vuelve una especie de topógrafo experto de aquella geografía. Describe pormenorizadamente sus bosques tenebrosos, “zonas en sombras, sus provincias, religiones, islas, barrancos, volcanes, lagos, madrigueras, recodos, ciudades” (p.68) e incluso dedica unas palabras a un suburbio llamado España. Principalmente hay que tener presente que el retrato que la novela hace del panorama español es negativo por su perfil anticuado y su dependencia al realismo castizo del siglo XIX: “Recuerda a aquella isla del Realismo que descubriera Chesterton, una isla en que sus habitantes aplauden apasionadamente todo o que les parece arte verdadero y gritan: “¡Eso es realismo! ¡Así es como son las cosas verdaderamente!” (p.65). Y esto en definitiva es lo que caracteriza al canon literario agonizante de la modernidad temprana.

Pese a sus limitaciones, los mapas buscan representar de la manera más completa posible la realidad porque históricamente se han visto ligados al mundo de la exploración y la consolidación del poder. Sin embargo, las convenciones que lo han definido han estado siempre sujetas a cambios y descubrimientos. Por tanto, la actividad topográfica del narrador empuja a considerar la noción de un panorama literario como una mistificación construida a partir de representaciones subjetivas y simplificación orientada a hacer más comprensible el mundo.

Probablemente, para el mapa del mal de Montano, el mayor enemigo sea la obsesión que tienen ciertos escritores con el realismo. Sin embargo, también hay otros agentes amenazantes como, por ejemplo, los topos del Picó, la academia anquilosada o los criterios de venta de la industria editorial. De cualquier forma, queda claro que el mapa al que se aboca el narrador es una representación de la fama de la literatura, es decir, de su imagen social.

El segundo recurso para caracterizar el canon literario de la modernidad temprana es la encarnación o la personificación de la literatura. Este punto, como señala el propio narrador, está directamente relacionado con el concepto de honra, lo que va en clara consonancia con el recurso anterior del mapa. Puntualmente, el protagonista decide hacerse cargo más activamente de sus preocupaciones literarias y se transforma en ellas:

Me dije que, siguiendo las instrucciones de Tongo, sería a partir de aquel momento conveniente y necesario, tanto para el aumento de mi honra como para la buena salud de la república de las letras, que me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma, es decir, que me convirtiera en la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI. (p.63)

Y más tarde, ya encarnando la literatura agónica, el narrador llega a mirarse al espejo y a decir que no se encuentra buena pinta, lo que, refuerza la idea de un canon literario en decadencia. Por tanto, el panorama literario que se proyecta a través del gesto de la personificación es el de una modernidad agotada, una fórmula rancia que no responde a las necesidades del siglo XXI. Cabe señalar que en todo este proceso el narrador parece sufrir el mal de Montano como si de una condena se tratase, cuestión que cambia más tarde.

El tercer recurso para caracterizar la modernidad rancia es el envejecimiento acelerado que Rosario Gironde sufre en el museo de la literatura. Invitado a Budapest a hacer una conferencia sobre los diarios íntimos como herramienta útil para la creación literaria, el protagonista envejece veinte años de golpe. Y esto es algo que se relaciona con algunos de los prejuicios con que el espacio del museo carga.

De acuerdo con Bennett (2013), los museos han sido percibidos como instituciones jerárquicas, conservadoras o rígidas. Su estatus de símbolos de cultura y erudición riñe con su elitismo y puede reflejar una desconexión social importante (p.92). Por consiguiente, situar al narrador (encarnación de la literatura y topógrafo del mal de Montano) en un lugar con esta carga es un gesto que refuerza la caracterización casposa del panorama literario moderno temprano.

En otras palabras, la literatura como objeto de museo es el retrato de aquello que no tiene importancia o que ya está obsoleto. Pero en la novela nunca llega a reflejar obsolescencia. Muy por el contrario, aparece como la fuerza capaz de liberarse de las

prácticas enemigas de lo literario, así que el envejecimiento acelerado debe ser tomado como una parodia.

Y finalmente, el último recurso para definir el anacronismo del canon es el rechazo al hotel de Kakania. Al narrador le ofrecen quedarse allí cuando pronuncia su conferencia, pero este trata de negarse y se resiste a comer en el lugar cualquier cosa o a tener más contacto que el estrictamente necesario, cuestión que evidentemente llama la atención. El sitio, además, tiene una estética de lujo imperial decadente y esto termina de dar sentido al rechazo de Rosario Gironde. Kakania no es una etiqueta escogida al azar, sino el nombre de la ciudad ficticia en que transcurre la acción de *El hombre sin atributos*, novela incompleta de Robert Musil, viene de K.U.K. (kaiserlich und königlich o imperial y real) y funciona como alegoría política del imperio austrohúngaro. En todo momento, Kakania se describe como un lugar de contradicciones evidentes:

Según la Constitución, el Estado era liberal, pero tenía un gobierno clerical. El gobierno era clerical, pero el espíritu liberal reinaba en el país. Ante la ley, todos los ciudadanos eran iguales, pero no todos eran igualmente ciudadanos. Existía un Parlamento que hacía uso tan excesivo de su libertad que casi siempre estaba cerrado. (Islas-Flores, 2015, p.69)

Y estas contradicciones devienen en una imposibilidad extrema. El Estado, en resumidas cuentas, abraza con fuerza el *statu quo* y promueve la mantención de los mismos preceptos de siempre, lo que permite plantear una interpretación alegórica con el hotel de *El mal de Montano*. Este lugar representa un proyecto moderno agotado, el de la ficción dominada única y exclusivamente por la novela y los métodos narrativos del siglo XIX. De modo que el rechazo que el narrador muestra hacia él simboliza la voluntad de escapar de fórmulas trilladas.

Por otra parte, el proyecto literario moderno actual, está definido por el riesgo y los desafíos, cuestión que se opone a la línea realista, casposa y decimonónica recién analizada. A su vez, este riesgo se caracteriza principalmente por la difuminación de la frontera entre vida y obra, realidad y ficción. Así lo deja establecido Rosario Gironde durante su exposición al distinguido público húngaro:

Hago verbo. Y hago teoría y les digo que comparto con el Monsieur la idea de que el mundo ya no puede ser recreado como en las novelas de antes [...] El Monsieur y yo creemos que el mundo se halla desintegrado, y solo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil. (p.222)

Parece ser que la desintegración del mundo a la que se refiere el narrador es la desintegración del proyecto literario de la modernidad temprana. Y una parte importante de la disolución que promueve la novela, como demuestra el apartado sobre mistificación estructural, está dado por la activación de un pacto ambiguo.

Sin embargo, desde un punto de vista argumental la ambigüedad no viene de la reescritura o de la hibridación genérica, sino de la tensión entre ficción y realidad. Al menos alegóricamente (siguiendo la línea de análisis propuesta) esta tensión está dada por la relación entre Tongoy y el narrador. Concretamente, por las menciones constantes a referencias quijotescas de la que se rodea su dinámica.

Sin dudarlo el hombre más feo del mundo se postula como escudero del protagonista: “Seré tu secreto Escudero”, me ha dicho, “pero eso sí, a cambio de una gran recompensa: el Gobierno de la isla Barataria, por ejemplo” (p.72). Mientras que el narrador lo hace como versión contemporánea de don Quijote: “Sería a partir de aquel momento conveniente [...] encarnarme pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura” (p.63).

Si se piensa en la relación de Sancho Panza y don Quijote, hay que recordar que cada uno representa una antítesis del otro. Al comienzo de la historia Sancho personifica la realidad y la conexión con la lógica mundana, mientras que don Quijote, la ensoñación y la fantasía. Sin embargo, conforme avanza la novela, cada uno se va contaminando del espíritu del otro y ya no quedan claras las fronteras iniciales. La misma ínsula Barataria que Tongoy comenta en su ofrecimiento como compañero de aventuras representa en la novela de Cervantes una confluencia muy clara de ficción y realidad. Esto, ya que el territorio es ficticio, una burla, pero la administración de Sancho como gobernador es inteligente y sabia desde un punto de vista popular.

En otras palabras, la correspondencia de estos dos personajes de Vila-Matas con los de la primera novela moderna también recuerda la esencia misma del proyecto literario moderno encabezado por Cervantes. En *El Quijote* está todo con lo que ha podido

experimentar la literatura contemporánea y, siendo un producto del Siglo de Oro, sigue dando cátedra porque es un discurso que está fundado en el atrevimiento, el riesgo y la experimentación. He aquí la clave más importante que arroja *El mal de Montano* para hablar de mistificación argumental.

Finalmente, la transgresión y la experimentación terminan de caracterizar al proyecto literario moderno más actual a través del personaje de Margot Valerí. Ciertamente, el verdadero riesgo en literatura consiste en habitar la realidad, es decir, tomar la vida como literatura. Y *El mal de Montano* lo hace de manera magistral volando entre dos *álter egos*. Es decir, Tongoy y el narrador no solamente mantienen una correspondencia quijotesca, sino que, además, son un *álter egos* entre sí.

Margot Valerí, la aviadora chilena es presentada en la primera de las cinco partes de la novela: “Allí (en Chile) estaba la encantadora Margot Valerí, nuestra intrépida amiga aviadora. Ella me podía ayudar, dijo Rosa. Entre las ventajas de Margot estaba la de que no tenía ni zorra de literatura, no habla nunca de libros” (p.40). Sin embargo, luego el narrador reconoce que es una invención.

Ciertamente, la piloto anciana es otra mistificación argumental interna que representa la aventura, el riesgo y los vientos de cambio. Pero su simbolismo no estaría completo sin las figuras de Tongoy y el narrador. A estas alturas no es difícil aventurarse a plantear que, así como Tongoy es *álter ego* de Rosario Gironde, Rosario Gironde es *álter ego* de Enrique Vila-Matas, pues todos los juegos narrativos estructurales apuntan a esa conclusión.

Y esto es interesante debido al origen del nombre del hombre más feo del mundo. En Chile Tongoy es una localidad costera de la Región de Coquimbo que pocas veces es mencionada porque no tiene particular importancia turística o productiva. Pero cuando se nombra más frecuentemente es cuando se incluye en la frase “entre Tongoy y Los Vilos”. En la jerga popular chilena, estar entre estos dos lugares significa no estar en ningún sitio, no tener claridad y, en definitiva, ser presa de la incertidumbre o de la indecisión. La frase prácticamente nace con la aeronáutica chilena porque aparentemente en esa zona los vientos soplan en dos direcciones distintas y en el pasado era peligroso volar. Considerando este dato, estar “entre Tongoy y Los Vilos” es como estar entre Tongoy y Vila-Matas o entre el autor y el personaje de su ficción cuando los límites entre uno y otro se diluyen.

Otro recurso que sirve para caracterizar el proyecto literario contemporáneo es el desprestigio de la montaña. Como ya se venía sugiriendo en el apartado sobre

mistificación estructural, Montano (italiano), Montaigne (francés) y montaña (español) son la misma palabra en tres idiomas diferentes. Recuerdan a Michel de Montaigne, padre del ensayo moderno y apuntan al desarrollo de una narrativa ensayística capaz de mezclar la ficción y la realidad. Y esto es particularmente importante porque para todos los narradores de las novelas de Vila-Matas aquí seleccionadas la toma de riesgos está muy vinculada con la reconfiguración de las categorías de ficción y realidad.

Cuando en el último capítulo, “La salvación del espíritu”, el narrador es invitado al “refugio de montaña al pie de la cumbre del Matz” (p.305), se siente profundamente decepcionado por la mediocridad de los escritores y de los editores germanos allí reunidos: “Cené con los cretinos, escritores funcionarios de mierda, muertos. Esa raza de escritores, imitadores de lo ya hecho [...] Aquella reunión no tenía nada de simpática ni de exótica ni de original [...] Era un congreso de imbéciles” (pp. 310-311). Y todo sigue más o menos así hasta que el Thomas, el traductor, lo invita a retirarse diciéndole al oído: “Que venga lo que no ha sido todavía”. La invitación está en clara sintonía con la configuración de un nuevo paradigma literario, una nueva mistificación social útil al espíritu del siglo XXI.

A medida que se aleja del lugar de la reunión, empieza a despedirse del paradigma literario rancio que le incomoda y que representa el grupo de escritores y editores mediocres. Se desliga de la verdad que ha determinado en gran medida la creación literaria de los siglos XIX y XX, se transforma en Robert Walser y se propone encontrar a Robert Musil en el camino:

Recordé otros tiempos y me despedí en silencio, allí en la niebla, de muchos mundos que esperaba no tener que volver a ver [...] comencé a extraviarme yo, Robert Walser, por aquella zona oscura de niebla densa e infinita [...] Puede que encuentre a Musil, me dije. Siendo todo muy insensato, buscar a Musil aún lo era más. (p.313)

Y esto da pie al último punto de representación del nuevo paradigma literario, el abismo. El encuentro con Robert Musil, autor de *El hombre si atributos*, es una apología de la obra inacabada, del ridículo que supone la mantención lastimosa de un imperio decadente (el paradigma literario de la modernidad temprana en este caso) y de la necesidad de llegar la literatura al límite. La mistificación moderna que ha constituido durante siglos la frontera entre ficción y realidad es también, alegóricamente hablando, un abismo. Por tanto, el encuentro del narrador con Musil en el abismo es la consolidación

simbólica de una verdad literaria líquida, múltiple, incompleta y tendiente al riesgo, una verdad que no puede ser entendida sino como una nueva mistificación que retoma la grandeza de la modernidad en todas sus etapas y la libera de las limitaciones que los enemigos de lo literario han creado durante siglos. La invitación, por ende, es a convenir socialmente este rescate, entregarse por completo al mal de Montano y a reclamar todos los aspectos de la vida como literarios, incluida la historia de la literatura.

En conclusión, cada uno de los dos paradigmas enfrentados es una mistificación de la fama asociada a la historia de la literatura y podría ser tomado como un modelo de impostura dependiendo de la perspectiva. A su vez, la validación o el grado de verdad que se le atribuye al nuevo paradigma literario (el del mal de Montano) depende de la conformidad social y por eso tiene tanto sentido que la novela adopte el tono ensayístico que se ha ido señalando. Finalmente, el uso de herramientas narrativas alegóricas y simbólicas operan como mecanismo persuasivo, lo que responde al modelo del impostor propio de la ejemplaridad anamórfica.

5.2. Máscaras y simulacro en Juan Gabriel Vásquez

En las obras de Vásquez la reescritura de este segmento del esquema mistificador se comporta de una manera bastante similar. La verdad se plantea como una construcción social que reemplaza a la mirada, es decir, se muestra como el fruto del acuerdo, y no como un descubrimiento a pesar de contener revelaciones importantes. Asimismo, los roles de las novelas replican el modelo de impostura del esquema mistificador y atraviesan el horizonte de expectativas que cuestiona los pilares de la primera modernidad.

En todas las novelas, el detonante trágico es el descubrimiento y la caída de los impostores. Sin embargo, la verdad, en tanto acuerdo social, no es parodiada. No al menos en el sentido que plantean Hutcheon (1989) y García-Rodríguez (2021). Su cuestionamiento no viene de la inversión de sus valores, sino de su imposibilidad más allá de la representación. Esto separa la obra de Vásquez de los juegos que plantea la obra de Vila-Matas, pero al mismo tiempo constituye un punto de encuentro porque sitúa la reflexión en el plano del simulacro de la historia en un sentido amplio. Es decir, la historia como relato nacional, la historia como relato personal y la historia como memoria colectiva extraoficial.

En *Los informantes*, por ejemplo, la fama constituye un tipo de mistificación que también se expresa de manera estructural y argumental. Aunque no esté principalmente orientada a la absorción literaria de las teorías de la conspiración, como en *La forma de*

las ruinas, o a la destrucción accidental de la honra ajena, como en *Las reputaciones*, esta novela de Vásquez es la que más trabaja el cuestionamiento moral de la máscara social, pues indaga en el concepto de engaño consciente. Igualmente, es la única que toma la noción de estatus, herencia y linaje, tan presente en el “*Exemplo XXXII*” de *El Conde Lucanor*, y la vuelve parte de la dinámica social de los protagonistas de la historia.

En lo estructural, pone el acento en la activación del pacto ambiguo a través de la utilización del tono testimonial, lo que recuerda el trabajo con los géneros referenciales de Enrique Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*. Aunque en realidad nunca se llegue a dar la doble vuelta de tuerca que dispara la duda en estas novelas ni a establecer una distancia irónica en clave paródica, en *Los informantes* hay marcas investigativas que replican la apariencia de un tipo de literatura de no ficción, mucho más cercana a la crónica periodística o al diario íntimo novelado. Y esto, lógicamente, adelgaza las fronteras entre el mundo real y el mundo ficticio porque conduce al lector al plano de la ilusión, es decir, del engaño a los ojos.

Por otra parte, lo argumental ahonda en la construcción deliberada de una imagen social manipulable a través del lenguaje, lo que se refleja en el poder de la oratoria. La imagen social se expresa como una máscara (modelo del impostor) que está determinada por la relación que establecen el honor y la honra de un individuo entre sí.

Cabe señalar que tanto la mistificación estructural como la argumental están íntimamente conectadas y que el ejercicio de separarlas solo resulta conveniente para determinar cómo las distintas dimensiones de una apariencia impostora (honra) dialogan con el *Ludibrium oculorum* y con los modelos ejemplares (y antiejemplares) del “*Exemplo XXXII*” de *El Conde Lucanor*.

Al hablar de la mistificación estructural de esta obra hay que marcar la diferencia entre *Los informantes* en la ficción y *Los informantes* en la realidad, pues la coincidencia nominal que se da entre ambos planos es propia del pacto ambiguo. Así, por ejemplo, cuando la novela hace referencia a la crónica, no alude a la obra literaria de Juan Gabriel Vásquez, que tiene el mismo nombre, sino a la de Gabriel Santoro (hijo), que es un trabajo de investigación. Y esto es un dato clave porque sitúa la reflexión en el mundo de las apariencias, concretamente, en el del tópico del engaño a los ojos, el *ludibrium oculorum*.

Durante los primeros cuatro capítulos (“I. La vida insuficiente”, “II. La segunda vida”, “III. La vida según Sara Guterman y “IV. La vida heredada), aspectos como el tono testimonial, la elección de la primera voz gramatical y el uso de citas y comentarios

trascritos contribuyen a crear una apariencia referencial que se puede encontrar en varias producciones literarias clásicas y actuales. La novela adquiere la apariencia de una crónica, es decir, de un género literario que agrupa hechos históricos dispuestos en orden cronológico.

Asimismo, dentro de la ficción, su dimensión literaria se vincula con el uso de recursos provenientes del lenguaje figurado y con el esmero en las formas, pero no con la incorporación de datos ficticios. Por tanto, el acento está puesto en el cuidado del estilo y de la redacción, lo que consolida la atmósfera de objetividad que destila el trabajo investigativo del protagonista. Dicho de otra forma, la trama está articulada a partir de un género literario, cuyo valor literario no depende del grado de ficción de su contenido (este, de hecho, se plantea como lo más veraz posible), sino de decisiones concernientes al plano estilístico y discursivo.

Además, apenas empezado el epílogo, que Vásquez titula como “Posdata”, el narrador estrecha los límites entre ficción y realidad a través de una declaración que refuerza el aura autorreferencial: “publiqué el libro que usted, lector, acaba de leer. Durante ese año pasaron varias cosas; la más importante, sin ninguna duda, es la muerte de Sara Guterman” (Vásquez, 2016, p.266).

Sorprende de esta cita la elección de la segunda persona gramatical “usted” porque tiende a la persuasión enunciativa propia de contextos dialogantes. Es primera vez que Gabriel Santoro (hijo) se dirige directamente al lector y lo hace recurriendo a la deixis del pronombre, lo que genera sensación de cercanía y deviene en una interpelación, en teoría, más efectiva.

Conjuntamente, el texto aparece imbuido de otros elementos propios del plano extraliterario como la certeza de que el lector recientemente ha leído los cuatro capítulos que conforman la novela; la adición de una posdata, entendiendo que la misma publicación del libro ha hecho imposible una corrección previa; y la elección de un pretérito prácticamente unido al presente: “Usted, lector, acaba de leer” (p.266). Es como si el narrador del relato tuviera plena consciencia de las acciones del universo extraliterario que el lector está realizando, o sea, como si tuviera la capacidad de ver al lector en el preciso momento en que este se enfrenta a la cita.

Asimismo, la mención de Sara Guterman, junto a todos estos elementos gramaticales ambiguos, parece reforzar la verosimilitud del personaje, que se acerca cada vez más al plano extraliterario de la mano de un narrador que se sitúa en la frontera. Es decir, conecta todos los episodios de la crónica (Sara es una constante en el libro) con el

epílogo. Puesto que la manera de iniciar “Posdata” genera una difuminación de planos, la ambigüedad se proyecta como una extensión en retrospectiva a los capítulos previos.

En pocas palabras, la difuminación de la frontera que separa ficción de realidad y que deriva de la coincidencia nominal es un tipo de impostura estructural que hace que la ficción adopte la apariencia de crónica periodística. Y, a su vez, las similitudes con el discurso referencial de no ficción desencadenan el pacto ambiguo del que ya se ha hablado en el apartado de “Primeras aproximaciones al concepto de ejemplaridad anamórfica”.

De igual manera, esta coincidencia nominal deviene en la confusión de los planos literario y extraliterario. Recordemos que, en el caso del relato medieval, su autor concibe a un narrador en tercera persona omnisciente, y este narrador omnisciente cuenta cómo un escritor – cuyo nombre es el del mismo noble castellano que en la realidad figura como autor de los *exemplos*– manda a escribir la historia y resume su moraleja en unos versos finales. De modo que tanto en *Los informantes* como en el “*Exemplo XXXII*”, la coincidencia nominal da paso a aquella difuminación de frontera entre la ficción y la realidad, y activa el tópico del engaño a los ojos, *ludibrium oculorum*.

Aunque en *Los informantes* no haya ningún personaje que remita directamente a una persona real, como sí ocurre en el “*Exemplo XXXII*”, el hecho de que la novela y la crónica compartan título ya es suficiente para generar un efecto similar. De hecho, si no fuera por los antecedentes del autor que proporciona la editorial y por ciertas marcas del circuito comercial y cultural como entrevistas, cobertura noticiosa del lanzamiento del libro y críticas especializadas, sería imposible asumir que esta novela no es fruto del trabajo investigativo de un periodista real. Valga decir que todos estos factores extraliterarios forman parte del conocimiento de mundo de los lectores, por lo que circunscriben el pacto de verosimilitud al marco de referencia literario clásico y no suponen una confusión real.

Por último, hay que señalar que esta mistificación estructural en *Los informantes* está dirigida a los lectores (mistificados en potencia) porque, en el plano formal, la honra se expresa como la consecuencia del convencimiento que el discurso es capaz de inspirar en ellos. Por lo tanto, en lo que refiere al plano estructural, es el grupo de los lectores mistificados –específicamente su consciencia– el agente que permite consolidar la ilusión, llevar un discurso literario más allá de los marcos de referencia literarios más clásicos y, finalmente, desencadenar una duda tenue y contenida.

La mistificación argumental, por otra parte, se concentra en la trama y está determinada por la construcción de dos máscaras sociales conectadas entre sí por el nombre de Gabriel Santoro. Estas son la máscara del padre y la del hijo. Ambas se revelan como ilusiones, pero mientras la primera es una impostura deliberada, la segunda es una mistificación inconsciente que recurre a herramientas de confirmación periodística para aumentar su fiabilidad.

A grandes rasgos, en *Los informantes* la máscara alude a la fama como forma de mistificación argumental y, puntualmente, designa el tipo de relación que establece con el autoconcepto, es decir, la relación entre el honor y la honra de los individuos. Como ha quedado establecido en el apartado sobre el cuestionamiento a la originalidad de la modernidad temprana, el honor corresponde a una valoración moral que las personas hacen de sí mismas, mientras que la honra hace referencia a la percepción y valoración sociales. Podría decirse que esta última no depende del convencimiento de quien la porte y que ni siquiera necesita de una presencia física para estar activa porque opera como una especie de vida paralela que se puede extender y preservar en el recuerdo del colectivo. Por lo tanto, la relación que ambos conceptos establezcan puede ser de acuerdo o discrepancia.

Considerando esta diferencia, existen dos tipos de máscaras o de relaciones que se dan. A saber, la máscara sincera y la deshonesta. La primera se caracteriza por gozar de una honra que está en sintonía con el honor, es decir, una imagen social que coincide o se muestra compatible con la valoración que el individuo hace de sí mismo. Mientras que la segunda hace gala de una honra que se define en oposición al honor. O sea, una imagen social que no coincide con la idea que la persona realmente tiene de sí. Y esto es un punto clave en la caracterización de Gabriel Santoro (padre) y Gabriel Santoro (hijo), pues permite abordar las nociones de verdad y mentira a partir de la consciencia de los personajes sin por ello desconocer que ambas máscaras son mistificaciones.

Siguiendo este razonamiento, la máscara del padre se perfila como una construcción deliberadamente deshonesto por la incompatibilidad que mantienen su honra de ciudadano intachable y el deshonor personal de cargar durante años con la culpa de ser un delator.

Al principio de la narración Gabriel Santoro (padre) goza de una fama muy positiva. Es reconocido por pronunciar “el discurso de conmemoración de los 450 años de Bogotá, ese texto legendario que llegó a ser comparado con los mejores ejemplos de retórica colombiana, desde Bolívar hasta Gaitán” (Vásquez, 2016, p.22). Recibe premios

como la Medalla del Mérito Civil, se da el lujo de despreciar el trabajo de los periodistas y crítica “con algo muy parecido al ensañamiento” (p.14) el libro de su hijo.

Su máscara es tan convincente que se vuelve un modelo ejemplar para el colectivo y siembra una legión de mistificados orientados a alimentar su reputación. Esto queda demostrado, por ejemplo, en las declaraciones emitidas durante su funeral: “No dejé nunca de asumir el rol del guía en la tormenta, formando generaciones de hombres de recto obrar y diáfanas ideas” (p.103).

En realidad, la gloria moral es lo único importante en su vida y contrasta con su soledad, su aparente misandria y su economía mal gestionada, lo que acaba reflejándose en la fotografía de un apartamento sucio, pequeño y descuidado. A través de los ojos del protagonista se advierte que el padre tiene una especie de altar en su casa, un cúmulo de reconocimiento construido con materiales baratos. Y como su valor es simbólico y radica en la creencia popular de una vida honesta, una vez perdida esta superioridad moral, ya no queda nada valioso del profesor de oratoria: “Ahí, en esa especie de santuario de vacas sagradas, pasaba los días la vaca sagrada que era mi padre. Sí, esa era su reputación” (p.25).

La relación de esta imagen social, sin embargo, no concuerda con la vergüenza y el miedo que asechan al personaje durante toda su vida. Revisando las distintas etapas de la investigación que propone su hijo, los lectores saben que el padre no solo no es el ejemplo de rectitud que aparenta, sino que, además, lo contradice. Como ha quedado establecido en el apartado sobre el cuestionamiento a la originalidad, de un momento a otro, toda esta ilusión se resquebraja. El presunto silencio por respeto a las víctimas de las listas negras se revela como el camuflaje perfecto para que el impostor esconda su participación en la caída en desgracia del padre de Enrique, uno de sus mejores amigos de juventud. Y el muñón de la mano, supuesta huella del ataque sufrido a manos de los hombres conservadores que entraron a su casa cuando solo era un niño, no es otra cosa que la represalia de su ex amigo por hacer que su familia cayera en desgracia: “‘Los mandó Enrique’, dijo. ‘Los mandó mi amigo. Pero no te preocupes, me lo merezco. Esto y mucho más. Yo maté al viejo, Sara. Yo les jodí la vida. Yo tengo la culpa de todo’” (p.181).

Fundamentalmente, el sentimiento de deshonor se constata en la culpa que arrastra el delator y en la necesidad de construir una máscara social que sirva de protección frente a la opinión pública. Claramente, el hecho de reescribir el pasado y silenciarlo son marcas de esta autoconciencia negativa y encuentran su motivación en el miedo al rechazo del

grupo. Sin embargo, hay algo que ratifica todavía mejor el tormento del profesor de oratoria, esto es el deseo de perdón.

En la que el padre llama “su segunda vida”, o sea, el periodo que viene después de sobrevivir a la operación y que pasa en compañía de Angelina, no solo confiesa su secreto a su nueva compañera, sino que, además, se propone hacer las paces con Enrique. Es decir, busca la redención en un juicio externo (el de la víctima) libre de la impostura que ha caracterizado a su máscara. Pero la respuesta que obtiene no es la esperada y aquel perdón nunca llega: “Te estoy diciendo que el mundo no gira alrededor de tu culpa. ¿Qué pasa, no puedes dormir bien? Compra somníferos. ¿Te despiertan los fantasmas? Reza un padrenuestro” (p.309). Por tanto, el honor y la honra de este personaje jamás llegan a estar en sintonía ni a alejarse de la impostura y el tormento que reclama su consciencia. La máscara de Gabriel Santoro (padre) es una construcción deshonesta por la manipulación deliberada de los hechos, pero, sobre todo, por su obvia incompatibilidad con el juicio personal del honor.

Hay que añadir que todo el desmoronamiento que se genera a partir de las declaraciones de Angelina por televisión es póstumo. De modo que, mientras Gabriel Santoro (padre) está vivo, su honra es la de un hombre admirable. Y luego de su fallecimiento incluso hay un tiempo en que su buena reputación sigue estando viva. La diferencia de ambas muertes (la del hombre y la de la leyenda) se evidencia claramente en las palabras que el hijo de Sara Guterman le dedica al protagonista en el epílogo que titula “Posdata”:

“‘Siento mucho lo de su papá. Mi mamá lo quería mucho, usted sabe’. Creí que me estaba dando el pésame (aunque fuera con tanto retraso); enseguida entendí que no se refería a la muerte de mi padre, sino a su reputación destrozada”. (P.267)

Esto recuerda que la honra es una mistificación social con capacidad de sobrevivir en el recuerdo. Y, entendiendo que la fama, antes buena y ahora mala, de Gabriel Santoro (padre) se ancla al nombre que le hereda al hijo, tiene mucho sentido que la máscara de este último sea la reparación de la del padre. La expiación del nombre del padre es el nacimiento del nombre del hijo, una identidad representada por una máscara sincera, aunque no por ello menos artificial.

Igualmente, la coincidencia nominal de Gabriel Santoro (padre) y Gabriel Santoro (hijo), así como la noción de herencia que esta arrastra permiten establecer puntos de

encuentro con la honra nobiliaria que se manifiesta en la fábula nuclear del “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor*. Esto, pues, en tanto construcción social, la legitimidad de sangre o de cuna en el relato de don Juan Manuel se revela igual de ilusoria que la reputación del maestro de oratoria. Ambas mistificaciones, la de una superioridad aristocrática fundada en el derecho divino y la de la reputación intachable del profesor de oratoria, llegan al rey moro y al protagonista de *Los informantes*, respectivamente, como herencias convenidas cuya fragilidad queda en evidencia a través del establecimiento de nuevos acuerdos de conformidad social. Es decir, de nuevas ideas por parte del grupo de los mistificados. Ante todo, ambas son un tipo de patrimonio invisible, inmaterial y sujeto a la fe de la masa.

Ahora bien, el caso de la máscara del hijo es diferente a la del padre, pues en ella la relación entre los conceptos de honor y honra logran estar en sintonía, lo que proyecta cierta sinceridad. Esto, no obstante, no significa que la imagen que el hijo tiene de sí mismo sea una realidad incuestionable. El honor, aunque prescinda del acuerdo social, también se construye. Y aunque esta construcción se dé a partir de un debate ético personal, sigue siendo una construcción.

No existe realmente una gran verdad que sea parte de la naturaleza y que esté esperando a ser descubierta, por lo que tanto la verdad como la mentira son categorías cuyo valor subjetivo se ancla siempre en una consciencia. Y son también las consciencias las que ordenan y articulan los discursos. Claramente el relato personal del hijo busca la aceptación del colectivo para consolidarse socialmente. De otra manera no sería necesaria la publicación de la crónica. Pero esto ocurre porque la reparación del nombre del héroe caído en desgracia y la construcción de una identidad propia asociada al mismo nombre solo pueden darse en la opinión pública. Ahí es donde existe la fama, la vida de las leyendas.

En definitiva, la gran diferencia de la máscara del padre respecto de la del hijo es que esta última no busca esconder una verdad, sino exponerla lo mejor posible al público masivo. Y esto queda reflejado en las herramientas discursivas del protagonista, que, a pesar de recurrir a la primera persona gramatical, cuenta los hechos con el rigor de la investigación periodística, incluye declaraciones grabadas, entrevistas y material de archivo valioso.

Todo está dispuesto para ser lo más fiel posible a la realidad, sin embargo, resulta evidente que el discurso tiende a la empatía hacia el victimario, algo que, sin caer necesariamente en una mentira, implica la búsqueda del perdón y la expiación del nombre.

No hay que perder de vista que esta es, a fin de cuentas, la verdad de Gabriel Santoro (hijo). Y así como esta hay otras. Son muchas las verdades honestas que pueden surgir de la conciencia de las personas, pero su sinceridad no las vuelve verdades a prueba de balas, lo que se refleja en la crítica que Sergio, el hijo de Enrique, le hace al protagonista cuando se conocen: “‘Tampoco es verdad que su papá sea una víctima. Ni un héroe tampoco, ni un mártir mucho menos [...] Era un mierdero’” (p.29).

Asimismo, aquella sed de verdad que parece impulsar la investigación y que perfila al protagonista como una especie de detective justiciero sugiere también cierta vanidad. Quizá el relato publicado no riña con la imagen que el hijo tiene de sí mismo ni esté enfocado a evitar el rechazo que atemorizaba al padre, pero el reconocimiento social en el plano de lo público ya había sido para el protagonista una manera alternativa de subsanar la falta de aprobación del padre cuando este aún estaba vivo, así que no es raro suponer que se vuelve todavía más importante con su ausencia: “‘Quiero su aprobación, Sara’, le dije. ‘Quiero que me mire con respeto. Es lo que más me ha importado en la vida’” (p.34).

Es más, la idea de una motivación vanidosa y enmascarada por sentimientos nobles como la clemencia, la empatía y el altruismo ya puede encontrarse en escenas previas a la muerte del padre. Puntualmente, en los diálogos que entablan este último y el hijo a propósito del rechazo de *Una vida en el exilio*, la crónica que cuenta la vida de Sara Guterman en Colombia. Por lo que, más allá de la necesidad de limpiar una reputación que lo afecta directamente, la vanidad como posible motor de Gabriel Santoro (hijo) ya estaba sugerida:

Qué bueno eres, ¿no? Eso es lo que esperas que diga la gente. Para eso lo escribiste, para que todos sepan lo bueno y compasivo que eres, lo indignado que estás con estas cosas terribles que le pasaron a la humanidad, ¿no? Mírenme, admírenme. (p.75)

La vanidad también se rastrea gracias a ciertos comentarios que el protagonista recibe tras la publicación de *Los informantes*. Específicamente, en uno que Jorge Mor le hace durante una de las actividades de promoción de la editorial: “¿Por qué esas ganas de hablar en público de lo que es privado? ¿No se le ha ocurrido que con este libro usted hizo lo mismo que hizo la novia de su papá, sólo que más elegante?” (p.273). En esta oportunidad, el hijo reconoce haber hecho usufructo de la historia de su padre para

satisfacer su propia vanidad e incluso llega a llamarse narciso. Indudablemente, esto modifica su honor, pues supone un cambio negativo en la valoración ética que hace de sí mismo y arrastra cierta falta de sintonía entre la imagen social que se ha construido y su imagen personal. Sin embargo, no hay en ello una cuota de impostura equivalente o que siquiera se acerque a la de la máscara del padre, pues el mero *mea culpa* se considera un acto de sinceridad.

Llevado al plano ejemplar, es claro que la máscara de Gabriel Santoro (padre) y la máscara de Gabriel Santoro (hijo) constituyen modelos de conducta dicotómicos. El primero encarna el antiejemplo más radical, debido a su aparente falta de sinceridad consigo mismo; mientras que el segundo representa el buen ejemplo y la rectitud moral, debido a su presunta búsqueda de la verdad. Sin embargo, es importante tener presente que ambos son mistificaciones cuya identidad completa depende de un punto de vista, en este caso, la voz del hijo. Claramente, la adopción de una posición determinada, así como de todos los rasgos narrativos que esto implica, permite descubrir nuevas interpretaciones (verdades) como ocurre con las imágenes anamórficas. Y estas verdades no tienen por qué estar de acuerdo entre sí, de modo que, lejos de entregar un mensaje moral, la novela utiliza estos modelos para explicitar la variabilidad de la mistificación y del acuerdo social que se puede conseguir a través de los relatos biográficos en particular y de la oratoria en particular.

En resumen, en *Los informantes* la honra como forma de mistificación argumental corresponde al relato que la fe de los mistificados logra consolidar en el circuito público y social. Debido a esto también dicha fama resulta altamente manipulable a través de discursos que pueden o no ser conscientes para quienes los esgrimen. Y su sinceridad no está determinada realmente por la veracidad de los hechos históricos ni por la autoridad de declaraciones comprobables, sino por la relación que pueda entablar con la autopercepción. Es decir, con la conciencia de una creencia personal y líquida antes que con la certeza indiscutible de una gran verdad absoluta. Finalmente, las máscaras recién expuestas abren paso a la ejemplaridad porque definen modelos de ilusión. Y estos modelos pueden ser deshonestos o sinceros, pero, ante todo, son mistificaciones sujetas a un punto de vista.

A diferencia de las demás novelas aquí seleccionadas, en *Las reputaciones* la impostura se limita a la trama y no incluye una confusión de planos capaz de activar el pacto ambiguo. Esto significa que las críticas a la verdad como gran relato absoluto o

unitario se abordan desde la sucesión de hechos concentrados en una sola dimensión narrativa y literaria. La fama, por tanto, se entiende a partir del modelo del impostor.

Esencialmente, la figura de Mallarino representa una autoridad superior que opera como ilusión social y que sufre una desestabilización trágica desencadenada por la amenaza de la conformidad grupal. Durante toda la novela dicha conformidad se proyecta como una constante con seis grandes etapas o momentos narrativos: (1) el anuncio de la ilusión, (2) la caracterización de la mistificación que encarna Mallarino, (3) el comportamiento abusivo del dibujante, (4) la negación de la propia percepción, (5) la revelación de la impostura y (6) la redención.

Anuncio de la ilusión a los lectores

La novela, por ejemplo, da cuenta del carácter ilusorio de la fama del protagonista a partir de dos mecanismos: el lugar en que se celebra la premiación y la mención de *Alice's adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll. Ambas referencias son evocaciones del poder de la representación y del equilibrio deseable entre individualidad y conformidad, respectivamente. Y ambos aparecen al comienzo del relato como advirtiendo sobre la impostura de la imagen prestigiosa del dibujante.

La locación escogida para realizar la ceremonia de homenaje a la carrera del protagonista es un teatro, pero no cualquiera, sino el Colón. Este lugar resalta la artificiosidad de la fama que envuelve al caricaturista porque borra los límites entre la persona y el personaje y evoca un prestigio indiscutible. Él mismo Mallarino reflexiona sobre los artificios que toda su vida le ha tocado ver allí y se muestra bastante consciente de que está interpretando un papel: “De Marcel Marceau hasta a La vida es sueño, ahora se disponía a representar un artificio de su propia creación: el hijo predilecto, el ciudadano honorario, el compatriota ilustre con solapas grandes y capaces de acoger cuantas medallas fuera necesario” (p.19).

Por otro lado, *Alice's adventures in Wonderland* o *Alicia en el país de las maravillas* en español se expresa a través de una cita que hace Mallarino a una reflexión de la segunda entrega llamada *Through the looking glass and what Alice found there* o *Alicia al otro lado del espejo*: “Es muy pobre la memoria que sólo funciona hacia atrás” (p.21). La obra de Lewis Carroll se caracteriza por subvertir las leyes de la lógica y plantear un mundo irracional en que todo tiene una versión opuesta a la del mundo real. Y esto no dista demasiado del cambio de paradigma que experimenta Mallarino luego del encuentro con Samanta Leal, pues el desencadenamiento de la duda sobre un evento

específico del pasado hace que todo lo que conocía adopte un significado opuesto al anterior.

La frase en cuestión es pronunciada por la reina blanca y forma parte de una discusión previa que mantiene con Alice. La monarca parte ofreciéndole a la niña mermelada, pero acota que solo es para ayer o mañana, nunca para hoy. Lógicamente, el ofrecimiento es absurdo porque “ayer” ya pasó y un mañana eterno o sujeto a un presente cambiante nunca llegará. La invitación depende de dos deícticos, específicamente, de dos adverbios de tiempo que aluden a una referencia temporal compartida, pero que, por sí solos, apuntan a espacios temporales inexistentes, pues pasado y futuro no son más que mistificaciones orientadas a proporcionar orden y coherencia. Homologables a los deícticos temporales “ayer” y “mañana”, el pasado y el futuro se presentan como las mistificaciones históricas por excelencia. Y esto es importante porque la ilusión de la reputación puede situarse en cualquiera de estos tiempos inexistentes, es decir, ya sea a través del recuerdo o de la proyección, siempre hay una construcción artificial de una ausencia cuando se escapa del presente. La frase de la reina blanca insinúa que una mejor memoria también puede funcionar hacia adelante. Y la única manera de asumir esto es considerando la cuota de ficción que arrastra el acto mismo de recordar hechos y personajes prestigiosos.

Igualmente, hay que considerar la preocupación de Mallarino por llegar tarde a la ceremonia y la insistencia con que recuerda la frase antes dicha sin poder recordar su origen: “Pero entonces dejó de pensar en ella, porque había mirado de nuevo el reloj y la forma de las manecillas se convirtió en un reproche: a ver si iba llegar tarde a su propia coronación” (p.21). Esta preocupación por llegar a tiempo es la misma que define al personaje del conejo blanco en la novela de Lewis Carroll. Por tanto, es como si con el acto de conmemoración Mallarino ingresara a una madriguera de conejo conducente a su propio *Wonderland*, un mundo que, al igual que el de Alice propone una lucha constante entre la conformidad y la individualidad y una reconfiguración de las nociones mismas de verdad y prestigio.

En definitiva, toda la novela está orientada a mostrar que la fama es una construcción artificial, una ilusión sobre la que Mallarino, a partir del encuentro con Samanta Leal, se va volviendo cada vez más consciente: “Tal vez eso era la reputación: el momento en que una presencia fabrica, para quienes la observan, un precedente ilusorio” (p.69). La mistificación, por lo tanto, rodea toda secuencia narrativa de *Las*

reputaciones y es anunciada desde el primer acto. Además, se proyecta en cada uno de los aspectos recién definidos, lo que dota de coherencia a la obra.

La buena imagen social del protagonista, por su parte, da cuenta de una conformidad que se expresa a nivel macro. Casi desde el principio de la novela Mallarino es la brújula moral de Colombia: “Sus caricaturas políticas lo habían convertido en lo que era Rendón al comenzar la década de los treinta: una autoridad moral para la mitad del país, el enemigo público número uno para la otra mitad” (p.16). También es aclamado por haber preferido utilizar sus habilidades para luchar contra la injusticia en vez de para convertirse en el artista que supuestamente estaba destinado a ser. Y los halagos a su talento que en algún momento le dedicara el pintor Alejandro Obregón refuerzan esta aura de mártir: “(Obregón) se plantó ante un desnudo de tamaño natural que Mallarino secaba con un secador de pelo, y exclamó [...] ‘¿Pero dónde aprendió este carajo a pintar así?’” (p.23).

Asimismo, la probidad de su pensamiento presuntamente libre e insobornable queda reflejada en su larga relación el periódico “El independiente”. Uno de los hitos más importantes que alimenta esta dimensión de su buena fama es la renuncia que presenta a un pequeño periódico conservador de inicios de su carrera producto de la censura. En ese momento toma la decisión de trabajar en otro diario con la condición de que el nuevo medio publique todo lo que él envíe: “Yo no quiero estar en la nómina de nadie [...] les prometo que no dibujo para nadie más. Ustedes me prometen que me publican lo que yo mande, aunque sea contra sus amigos” (pp.28-29). Y así empieza su brillante carrera en “El independiente”.

Así como esta, hay otras conductas que siguen la línea de la autoridad moral. Rasgos como la austeridad, el valor y la libertad, convenientemente buenos, se vuelven parte de su repertorio y ayudan a respaldar su imagen de servidor público. Probablemente, la frase que mejor englobe este conjunto de características positivas sea: “él no se casaba con nadie” (p.60) porque refleja su presunta negación a transar sus principios.

Sin embargo, Mallarino no se vuelve una figura prestigiosa de la noche a la mañana. Esto le lleva tiempo y, sobre todo, exige una confianza cada vez mayor en la opinión del pueblo. Al principio el oficio de dibujante es, para él, puramente utilitario, un simple trabajo que le paga las cuentas y que le sirve para pasar el rato mientras busca su futuro en el arte: “En esa época, las caricaturas eran el sustento inmediato, la manera de vivir, la forma de ir viviendo mientras en el patio se acumulaban los marcos de gran formato que llenaban la casa de olor a trementina” (p.24). Pero cuando sus ilustraciones

lo vuelven un blanco de admiración, su percepción cambia radicalmente. Los lectores del periódico advierten en su trabajo una elocuencia persuasiva, insolente y crítica. Y esto lo convence de volverse la voz autorizada y valiente que el país necesita para luchar contra el orden burgués. Así se activa su vanidad.

Comportamiento abusivo del dibujante

Poco a poco la crítica política del protagonista se va haciendo más dura y eso lo hace perder vínculos familiares y de amistad que su mujer lamenta. La pareja, de hecho, acaba separándose por este motivo, pero Mallarino insiste en sus motivaciones altruistas negando cualquier atisbo de vanidad, cuando en realidad es esto lo que lo mueve.

Ciertamente, el engrimiento de Mallarino va en aumento, pero está velado para los demás y para él mismo. Un buen ejemplo es la escena de poco antes de la ceremonia de premiación. El dibujante hace gala hasta el cansancio de su libertad y, convencido de su propio relato, rechaza el transporte que le ofrece el ministerio para ir a la ceremonia de premiación: “Quería anunciar, con ese único gesto, que no había perdido un gramo de la vieja independencia: seguía teniendo la autoridad para poner a los suyos” (p.19). Este, sin embargo, no es un mero gesto de libertad y modestia, sino el epítome de una máscara que se lleva años exhibiendo y que a él mismo le parece convincente. Tan convincente que en nombre de ella ha sido excomulgado, amenazado y ha perdido amigos y familiares. Al final su credibilidad, su reputación y su prestigio se han vuelto lo único realmente importante en su vida: “La reputación estaba allí, la buena reputación y también el prestigio: Mallarino se los había ganado a pulso” (p.60).

Finalmente, las muestras de humildad del personaje antes y durante el acto de homenaje son falsas. Sobre todo, la negación del aplauso como motivación: “Los grandes caricaturistas no esperan el aplauso de nadie, ni dibujan para conseguirlo: dibujan para molestar, para incomodar, para que los insulten” (p.41). Igualmente, durante aquel discurso descarta que una caricatura pueda generar realidad y acota que solo puede exagerarla. Sin embargo, eso es algo en claro conflicto con los fantasmas que revive Samanta Leal.

Esta vanidad del protagonista es la responsable de que con el tiempo su comportamiento se vuelva abusivo. Y el cénit de esta conducta negativa es la dinámica establecida con el senador conservador Adolfo Cuéllar. Concretamente, la manera en que el dibujante permite que se valide socialmente una especulación sin fundamentos reales capaz de destruir la reputación de Cuéllar y llevarlo al suicidio.

El senador conservador Adolfo Cuéllar es un personaje con una reputación mal llevada que en el pasado ya había sido retratado por Mallarino y que por eso le ruega a este último que ya no se ensañe con él. Todo empieza con unas declaraciones sobre un femicidio en el pueblo de Valledupar. Un hombre había asesinado a su mujer con un azadón y ante esto Cuéllar había comentado que el episodio era muy lamentable, pero que probablemente se lo merecía: “Cuando a una mujer le pegan generalmente es por algo” (p.69). Luego de que el caricaturista lo dibujara en un cementerio lleno de tumbas y con la muerte alegando que cuando alguien se queda sin trabajo es por algo, Cuéllar comienza a ser llamado “el hombre del azadón” (p.69).

Lejos de sentir piedad, el dibujante utiliza el episodio ocurrido durante la inauguración de la casa como material para otra caricatura. Sin embargo, todo lo descrito a Samanta Leal sobre aquel evento está rodeado de dudas y especulaciones. La caricatura insinúa que el político conservador tiene inclinaciones pedófilas, pero Mallarino solo puede sostener esta sospecha en recuerdos vagos como, por ejemplo, el padre de Samanta Leal pidiéndole a Cuéllar que le deje oler las manos, insultándolo y sujetando a su hija de las nalgas, etc. Y aunque todo esto resulte sospechoso, no es prueba de nada. Es la autoridad del dibujante lo que lo eleva a la categoría de acusación.

La inconsciencia de Mallarino es algo que llama poderosamente la atención, pues en ningún momento el dibujante recapacita o se vuelve consciente de su poder ni del mal uso que está haciendo de él. Y probablemente la escena que ilustra mejor esta inconsciencia es la de la visita a la corrida de toros que hace con Magdalena, su mujer. Mientras el espectáculo se lleva a cabo Mallarino hace un comentario que descubre su incapacidad para advertir el proceso de mistificación que él mismo sufre: “«Qué poco se necesita», le dijo Mallarino luego, cuando iba saliendo a pasos recortados, rozándose los hombros y los brazos con los demás como las vacas de un corral. «Para que lo lleven a uno en hombros», quiero decir” (p. 95).

La tauromaquia es el enfrentamiento del toro poderoso contra el hombre físicamente más débil, pero intelectualmente más hábil o capaz. Es decir, una demostración de superioridad del hombre ante la bestia, pero una demostración profundamente manipulada o distorsionada. El toro está previamente herido y toda la plaza grita a favor del torero que casi siempre gana y reestablece el orden natural de las cosas o la ilusión de aquello. Por consiguiente, aunque Mallarino no lo advierta, es como el torero que la audiencia ensalza. Y al criticar las razones por las que la masa celebra y aplaude al torero no hace más que criticarse a sí mismo sin darse cuenta. Esta misma

discusión, de hecho, es la que genera la ruptura definitiva del matrimonio porque da pie a la entrevista en que Mallarino niega toda responsabilidad en el suicidio de Adolfo Cuéllar y asume orgulloso el endiosamiento de sí mismo.

En esta etapa es cuando más fuertemente se expresa el influjo de la presión del grupo, pues la percepción del protagonista queda socialmente anulada en favor de un testimonio hecho para mantener sus privilegios. Esta es una declaración que, dicho sea de paso, parece dictada por el pueblo que lo admira. A la salida del espectáculo de toros la prensa le pregunta si siente algún tipo de remordimiento por el suicidio de Cuéllar, pero él niega cualquier responsabilidad: “¿Se siente usted responsable en alguna medida de su muerte?’ [...] ‘Por supuesto que no’, dijo. ‘Ninguna caricatura es capaz de algo semejante’” (pp.97-98).

A esas alturas es bastante evidente que la publicación del dibujo en que Cuéllar aparece rodeado de niñas diciendo “Dejad que las niñas se acerquen a mí” (p.48) marca la caída en desgracia del político. Y Mallarino ya entonces intuye que ha condenado al hombre. De hecho, mientras lo ve anunciar su salida del congreso por televisión, piensa que su cabeza rodeada de micrófonos es como la de Juan el Bautista, lo que refleja su culpa.

En el relato bíblico, Herodes, rey de Judea, no quiere matar al profeta, pero lo acaba haciendo porque se lo había prometido a Salomé frente a todos y el incumplimiento de su promesa dañaría su reputación. De una forma similar, Mallarino le da su palabra a la sociedad colombiana –que confía en él y que lo ha coronado como juez extraoficial de su política– cuando acusa, a través de su caricatura, a Cuéllar. No hay un juicio ni un procedimiento formal que lo pueda demostrar, lo que viola la presunción de inocencia y daña irreparablemente la imagen pública del político al punto de llevarlo a quitarse la vida. Sin embargo, la palabra de Mallarino, de la brújula moral del país, es más que suficiente. Arrepentirse de sus propias declaraciones más de veinte años después parece imposible.

Como ha quedado establecido en el apartado sobre los cuestionamientos a la noción de originalidad propia de la modernidad temprana, el principio de conformidad tiene dos efectos en los individuos: (1) el fingimiento deliberado para garantizar la mantención del estatus y los beneficios relacionados con la honra y (2) la modificación de la percepción propia. En el caso de *Las reputaciones*, es esto lo que ocurre. Mallarino sucumbe a la presión social y abandona su presunta independencia porque cree

firmemente en la imagen social de sí mismo que el pueblo le ha dedicado. En otras palabras, Mallarino es una mistificación y un mistificado al mismo tiempo.

El quiebre narrativo y el desencadenamiento de la tragedia llegan con la investigación de Samanta Leal. Durante mucho tiempo, el caso de Cuéllar no supone un problema o un conflicto moral, pero una vez que Samanta Leal entra en la vida de Mallarino, abre la puerta a la sospecha de otras acusaciones. Es decir, si hay dudas sobre la caricatura de Adolfo Cuéllar, podría haberlas también sobre otros personajes políticos.

De hecho, la cristalización de supuestos y opiniones como verdades es algo que el mismo Mallarino sugiere que forma parte de su trabajo, aunque en clave de chiste, cuando pronuncia su discurso de agradecimiento en el teatro Colón. Ciertamente, se refiere a los rasgos físicos y no a los psicológicos, pero al establecer una relación tan clara entre uno y otro, plantea una cuota de invención en la representación que ofrece al mundo como verdad: “Claro, hay políticos que no tienen rasgos: son caras ausentes. Ellos son los más difíciles, porque hay que inventarlos, y entonces uno les hace un favor: no tienen personalidad, y yo les doy una” (p.41). El poder del dibujante parece el de un pequeño dios, el de un agente mistificador.

Con Samanta Leal Mallarino por fin comprende que en vez de haber logrado domar a las masas siendo su brújula moral, las masas lo han domado a él y lo han transformado en la mistificación más grande de toda Colombia, “un barato mercader de rumores, un francotirador de las reputaciones ajenas” (p.136).

Con esta revelación también llega la certeza de que el tiempo, el recuerdo y el prestigio son construcciones sociales sujetas a cambios. Al igual que el pasado, la imagen social de los personajes que viven en el presente es una construcción que puede arrastrar dudas, reafirmar impresiones del momento y, sobre todo, inventar rasgos útiles a los intereses del presente de turno. Ambos son naturalizados como verdades o certezas en la opinión grupal. Y ello implica que el principio de conformidad social se activa en estos casos porque hay autoridades que sirven de modelo y que invitan al grupo a imitar sus posturas de manera tácita o indirecta. Al pensar en el pasado, por ejemplo, la autoridad oficial suele ser la historiografía, mientras que al pensar en el presente la autoridad de confianza suele ser el periodismo profesional, es decir, la prensa, los noticieros y, en general, el trabajo de los reporteros. No obstante, ambos constituyen medios de representación. Uno está abocado al pasado y otro al presente, pero, a fin de cuentas, ambos son medios de representación de la realidad.

En este contexto es importante la desconfianza que le inspiran al protagonista sus propios recuerdos porque a partir de la atmósfera dubitativa cobra sentido el artificio *poiético*. La vacilación realista surge en esta novela como una suerte de incertidumbre argumental que se traspasa de Mallarino a los lectores y que permite extraer una ejemplaridad anamórfica y libre de valores específicos o lineamientos morales rígidos. Esto, pues, aunque el engaño a los ojos (*ludibrium oculorum*) esté a vista y paciencia de todos, la conclusión moral respecto de la impostura dependerá de las conciencias individuales.

Asimismo, durante este proceso de revelación en que Mallarino no solo se muestra como un generador de imágenes sociales (caricaturista), sino también como un personaje cincelado por la opinión del pueblo, es decir una mistificación. Y esto está muy bien reflejado en su relación con la caricatura con forma de pera de Honoré Daumier, quien es famoso por pasar seis meses en prisión por un dibujo que ridiculizaba al rey Luis-Philippe de Orleans. Una reproducción de esta imagen aparece en la pizarra de corcho del escritorio de Mallarino, junto con fotos de políticos del momento (denostados o encumbrados), recortes de noticias y listas de tareas. Este lugar, según las palabras del dibujante, es una especie de altar para él: “Vengo y me paro aquí, frente a esta pared. Un par de minutos. Eso es suficiente. Es como la confesión para un católico, me imagino. Todos estos son mis curas personales, los que me oyen, los que me dan consejo” (p.52). Pero cuando habla de este rincón para explicar su proceso creativo y sus fuentes de inspiración, aún no es consciente de todo el proceso mistificador que sufre, por tanto, su identificación es con Daumier, el caricaturista, no con la caricatura en sí, algo que cambia cuando Samanta Leal llega a su vida.

Siendo ya consciente de sus prácticas abusivas y del proceso de endiosamiento en el que se ha visto envuelto, Mallarino deja de identificarse con la valentía del caricaturista francés y empieza a identificarse con el rey despreciado. Aquí, de hecho, es donde la metáfora de la coronación que utiliza Vásquez para describir el camino a la ceremonia de premiación cobra más sentido. Mallarino es, ante todo, un rey de la opinión que está a punto de ser condenado por el mismo pueblo responsable de su ascenso. Y no es casual que esta misma imagen del monarca francés como una pera de tres caras –que proyectan tres estados anímicos diferentes y representan tres categorías temporales– sea la que le sirve a Samanta Leal como confirmación de haber estado en ese lugar. La caricatura define la ridiculización del hombre más poderoso de Francia a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX. Y esto tiene un valor muy profundo en términos

de representación, pues sugiere que, así como las reputaciones son construcciones sociales, el pasado y el futuro también son ficciones del presente:

Se fijó en la caricatura de Daumier, donde la misma cara regordeta del rey Luis-Philippe (su cara de pera, así lo habrían visto los franceses de su época, un rey con cara de pera) miraba al pasado, al presente y al futuro: Mallarino se dijo que su propia situación no era muy distinta en ese momento. Esa cara era como la suya, quizá. Pero esa cara le decía: todo es presente. (p.107)

Además de concluir que todo tiempo y fama es una construcción del presente, son evidentes las similitudes entre el poder acumulado por el caricaturista durante toda su carrera y el poder del monarca francés. Sin duda, el puesto del rey y los poderes que este acarrea no son un designio divino ligado a la alta cuna o a la sangre, sino un producto del acuerdo tácito del pueblo llano. Es decir, es el pueblo sin voz, sin nombre y (aparentemente) sin poder quien valida a sus líderes. Lógicamente, esto también es extrapolable a la realidad rey Luis-Philippe de Orleans, sin embargo, no concierne exclusivamente a los miembros de las casas reales o a la honra nobiliaria. Aquel poder, que en el siglo XIV y en el siglo XIX detentan los reyes, es el mismo que la sociedad colombiana contemporánea le entrega a Mallarino.

Finalmente, la verdadera independencia del protagonista llega con el abandono de su rol de figura pública y personaje social, algo que claramente está dispuesto a hacer para limpiar su consciencia y apoyar a Samanta. Pero la última etapa de la mistificación en *Las reputaciones* se destaca por la difuminación de conformidad social a través del olvido, la última muerte.

Si los personajes célebres del pasado tienen algún tipo de presencia en la actualidad es porque son recordados. Es decir, porque la memoria, en tanto ejercicio de representación, los sitúa en el presente como mistificaciones socialmente convenidas. Pero sin esa memoria (ya sea colectiva o personal) tanto la gloria de la buena fama como la condena de la mala reputación desaparecen.

Al principio el protagonista reflexiona sobre los cambios de la ciudad y el deseo inútil de detener el tiempo y de luchar contra el olvido: “El más grande caricaturista político de la historia colombiana había sido devorado, como tantas otras figuras, por el hambre sin fondo del olvido. También de mí se olvidarán un día, pensó Mallarino” (p.15).

Esta última frase evoca una versión actualizada del tópico medieval *Omnia mors aequat*, que, traducido al español, significa: “la muerte lo iguala todo”.

Lo anterior tiene sentido si se considera que dicho tópico servía para equiparar todos los escalafones sociales, desde el rey más poderoso hasta el súbdito más pobre. De hecho, si hay algo sobre lo que se reflexiona en *Las reputaciones*, es la credibilidad y el poder derivados de la jerarquía social, cuestión que, pese a la rigidez de los estamentos sociales medievales —que prácticamente eran castas—, está bastante presente en la literatura del periodo. En *Las reputaciones*, olvido y muerte están fundidos. La fuerza igualadora del olvido “era lo único democrático en Colombia: los cubría a todos, a los buenos y a los malos, a los asesinos y a los héroes” (p.114). Mallarino sabe se olvidarán de él, así como se olvidaron de Rendón y por eso se lo repite como una suerte de mantra tranquilizador.

Finalmente, en *Las reputaciones* se ridiculizan los métodos de validación del poder y se demuestra la artificiosidad detrás de las pirámides sociales y de los recuerdos colectivos que las cimentan. Principalmente, porque las exhiben como ilusiones que se consolidan como verdades gracias al principio de conformidad social. La caricatura desde este punto de vista se perfila como una metáfora de los personajes que arrastran las figuras públicas, así como de su poder persuasivo.

En la forma de las ruinas, por otro lado, el foco está en el simulacro Testimonial y en la leyenda política. La mistificación de esta novela se expresa de manera estructural y argumental. En lo estructural se expone el carácter artificial y socialmente convenido de las versiones históricas oficiales a través del despliegue de cuatro dimensiones narrativas: (1) vida real, (2) dimensión testimonial, (3) dimensión imaginativa y (4) dimensión conspirativa. A grandes rasgos, esto se traduce en un nuevo sistema de etiquetado de realidades o de ficciones que encierran otras ficciones, es decir, un sistema de velos en que el mundo del narrador (primera ficción) constituye un reflejo del del autor y, a su vez, engloba todas las mistificaciones de la novela. Por otro lado, en lo argumental se juega con la artificiosidad de la fama de las teorías conspirativas y las figuras públicas involucradas.

A grandes rasgos, tanto la segmentación narrativa en capas de ficción (mecanismo estructural) como el análisis de las leyendas alrededor de figuras y hechos históricos (mecanismos argumentales) se plantean como ucronías o teorías personales de lo que podría pasar o, más bien, de lo que podría haber pasado. Y esto, a su vez, responde a la naturaleza misma del género de la novela, lo que sugiere que cada discurso histórico

satelital, apócrifo o marginal constituye una mistificación literaria que no ha alcanzado a ser socialmente validada.

Al hablar de mistificación estructural en *La forma de las ruinas*, es importante aludir a dos grandes mecanismos: (1) la autoficción, que sigue la línea del pacto ambiguo, y (2) la autenticidad por contraste, que está emparentada con el concepto de simulacro, desarrollado en el apartado de “Primeras aproximaciones al concepto de ejemplaridad anamórfica”. Básicamente, la relación entre ambos mecanismos deviene en cuatro dimensiones narrativas.

Mientras que el primer mecanismo se expresa en la correspondencia entre las identidades del narrador y el autor, Juan Gabriel Vásquez; el segundo lo hace a partir de una estructura de cajas chinas. O sea, a partir de la cadena de ilusiones o mistificaciones literarias que arrastra el pacto ambiguo. Las cuatro cajas que construyen la mistificación estructural son: la dimensión biográfica real y las tres dimensiones literarias definidas a partir del vínculo autoficticio con ella. A saber, la dimensión literaria testimonial, la dimensión literaria imaginativa y la dimensión literaria conspirativa.

En términos generales, la autoficción está dada por la serie de coincidencias entre la biografía del autor –que en realidad es un discurso evocado, no dicho– y la dimensión literaria testimonial. El hecho de que la voz del personaje del narrador se acerque tanto a la del autor hace que la verosimilitud literaria de la dimensión testimonial se acerque a la del plano extraliterario. Y justo a partir de esta ambigüedad es que la verosimilitud de las demás dimensiones literarias empieza a adoptar un valor de verdad por contraste. Es decir, aunque las tres dimensiones narrativas sean construcciones literarias, la imaginativa y la conspirativa se perciben como ficciones posibles, en contraste con la dimensión testimonial, que se puede llegar a percibir como un relato real.

Concretamente, la elección de la primera voz gramatical en la dimensión testimonial es importante, pues contribuye a generar una sensación de sinceridad, similar a la que podría encontrarse en un diario íntimo, una bitácora de viaje o en el género de las confesiones. Este mecanismo, de hecho, es algo que la novela comparte con la crónica de Santoro en *Los informantes* y con los narradores de las tres novelas seleccionadas de Enrique Vila-Matas. Por lo tanto, todo lo que de aquí en adelante se plantee estará condicionado por un falso halo de realidad confiable.

Pero además de esta decisión gramatical, el texto muestra un vínculo particularmente estrecho entre autor y narrador. La primera vez que se explicita este vínculo es cuando Vásquez (narrador) se encuentra en el hospital con el doctor Benavides

y este último le hace comentarios sobre su trabajo como escritor: “‘Quién me lo iba a decir: el paciente me salió escritor’ ‘Quién se lo iba a decir’. ‘Y además escribe cosas para viejos’. [...] Se refería al libro que yo había publicado el año anterior” (Vásquez, 2015, p.21). La novela a la que alude Benavides es *Los informantes* –parte de este análisis literario, de hecho– y su mera mención ya es reveladora porque juega con el grado de conocimiento que podrían tener los lectores de la carrera literaria de Vásquez.

En este punto del relato todavía no se arroja un nombre de la vida real, aunque sí hay marcas de un oficio reconocible para los lectores. Pero ya cuando el doctor Benavente invita al protagonista a reunirse otro día, lo llama por su apellido. Y en el tercer capítulo, “Un animal herido”, el nombre de Juan Gabriel aparece completo en la carta apócrifa del escritor R.H.: “Querido Juan Gabriel: Hace poco tiempo me cayó en las manos una posibilidad extraordinaria. Mejor dicho, me la regaló un hombre extraordinario, que es quien te entrega esta carta” (p.156). Además, tanto el autor como el narrador de la novela son escritores colombianos célebres, ambos están casados, tienen dos hijas de un parto prematuro, estudiaron la carrera de derecho, vivieron en Barcelona y tienen la misma edad.

A partir de esta primera red de coincidencias entre la biografía del autor y el narrador es que se despliegan las demás capas literarias. La dimensión testimonial, compuesta por el relato presuntamente autobiográfico de Vásquez absorbe la dimensión conspirativa, compuesta por las teorías de Anzola y Carballo. Y la manera en que consigue absorber dichas teorías conspirativas es articulando una dimensión imaginativa. La especulación confesa de este plano narrativo, entonces, dota de una dignidad creativa a la investigación deficiente de Carballo y logra instalar una duda histórica mediante herramientas literarias.

A través de la imaginación de Vásquez (autor y narrador) los lectores tienen la posibilidad de conocer las emociones y la psicología de un Anzola ficticio que hace que lleguen a conclusiones que ni siquiera los datos y los documentos de las dos investigaciones precedentes podrían haber logrado. Prueba de ello son todos los pasajes en que la novela deja de informar únicamente sobre las impresiones y la psicología del primer narrador testigo para dar pie a la consciencia (imposible de adivinar considerando las limitaciones del narrador protagonista) de Anzola.

Al final, lo que logra la dimensión imaginativa es encumbrar la dimensión conspirativa, llevándola al plano literario y reconociendo también cierto estatus literario del rumor que la define. El discurso conspirativo comparte muchas similitudes con la

literatura legendaria y es necesario no perder esto de vista, pues el impacto del mito y la leyenda nacional puede llegar a ser tanto o más significativo en la generación de identidades nacionales que el discurso historiográfico oficial. Además, hay que considerar que muchas veces este mismo rumor también define a las versiones históricas oficiales.

Igualmente, el plano del relato testimonial permanece hasta el quinto capítulo, llamado “La herida grande”, lo que significa que el primer cambio de plano narrativo se da casi en la mitad de la novela. En este punto, Vásquez (narrador) se ve enfrentado a los documentos que le muestra Carballo en su apartamento. Empieza a leer sobre la investigación que Mario Tulio Anzola hace sobre la muerte del general Rafael Uribe Uribe por encargo del yerno y del hermano de este. Y da con un libro que es la denuncia de una conspiración contra el político liberal: *¿QUIENES SON?* La portada de esta publicación va acompañada de una mano apuntando el contenido de la investigación y todo lo que va apareciendo en el interior es una recopilación de artículos publicados en la prensa de la época.

No obstante, lo que determina la configuración de la dimensión imaginativa no es el inicio de las pesquisas del protagonista en la casa de Carballo, sino la consciencia de estar tejiendo una ficción capaz de sembrar la duda, es decir, una ficción con consciencia de sí misma: “Empecé a tomar notas, y esas notas están frente a mí ahora, sirviéndome como guías y memorandos para dar a esos documentos la forma de un relato y la ilusión –pero es solo una ilusión– de un orden y un significado” (p.263).

Cabe señalar que la configuración de una dimensión imaginativa que dota de coherencia al relato histórico o biográfico es algo que también está sumamente presente en *Los informantes* e *Historia abreviada de la literatura portátil*, novelas que, desde la vereda estructural, defienden la naturaleza literaria del discurso referencial como la aceptación de una verdad imposible y la tergiversación deliberada de acuerdos históricos contemporáneos, respectivamente. Por tanto, lejos de reforzar los límites entre ficción y realidad, la configuración de una dimensión imaginativa coherente y persuasiva confunde dichos límites y genera un contexto de recepción más favorable para las teorías de Anzola y Carballo.

Si no fuera por la acción deliberadamente creativa del narrador, ambas teorías de la conspiración resultarían insuficientes desde el punto de vista argumentativo e investigativo. Por sí sola, la dimensión conspirativa asocia las teorías que la componen con torpeza epistemológica, sesgos de confirmación o falsificaciones. Y esto, sin duda, refuerza la falta de confianza que podrían inspirar en un contexto real.

Así, por ejemplo, cuando Carballo intenta acercarse a Vásquez para encargarle la tarea de escribir la que ha sido la investigación de su vida, le dice que RH, el escritor, no solo estaba plenamente convencido de llevar a cabo aquella tarea, sino que, además, previendo que el cáncer se lo impediría, le habría escrito a Vásquez para traspasarle la misión. Sin embargo, acciones como la falsificación de la carta de R.H. y la imitación de la firma del autor quedan confirmadas por la viuda del escritor, quien está sorprendida por la calidad de la imitación, aunque no logra ser engañada.

Al relato de Anzola, por otra parte, lo perjudica la falta de pruebas y la apuesta ciega por perseguir una intuición contraria a todos los poderes oficiales. Además, la manera imaginada (novelada) en que se presentan su investigación a través de la consciencia imaginativa de Vásquez no quita el hecho de que el relato esté basado en la investigación de Carballo. Por lo tanto, los errores de Anzola no son escondidos, sino todo lo contrario. Cuando, por ejemplo, Vásquez y Carballo salen del apartamento y visitan el lugar del juicio contra Galarza y Carvajal, la conversación gira en torno a la falta de pruebas concretas del abogado, la rareza que supone que un testigo llame a testigos, la ausencia de ciertos datos y personajes que ya habían sido denunciados en el panfleto *¿QUIÉNES SON?* Y el hecho irrefutable de que, independiente de lo que pudiera haber llegado a hacer, Anzola no llegara jamás a probar ninguno de sus puntos durante el juicio.

Más que defender la veracidad de las teorías conspirativas, la dimensión imaginativa hace dos cosas que relativizan la confianza en la historia política y cuestionan la noción de verdad propia de la modernidad temprana. La primera es persuadir a los lectores para que empaticen con los personajes de Anzola y Carballo. Y la segunda, dejar en evidencia la necesidad de un gran acuerdo social para validar o ignorar las inconsistencias de las versiones oficiales de la historia política en Colombia.

A través de la ficción novelística que teje Vásquez (narrador) son expuestos los intereses históricos de los bloques poderosos como la congregación religiosa de los jesuitas y sus alianzas con los sectores más conservadores. Asimismo, queda en evidencia la naturaleza veleidosa de la opinión pública –que cambia con una facilidad y una violencia impresionantes–, la manipulación retórica de un pueblo ignorante y el prontuario criminal de algunos actores políticos clave, entre muchos otros datos históricamente comprobables.

Asimismo, el efecto simulacro que experimenta la dimensión testimonial respecto de las demás dimensiones narrativas aumenta la credibilidad en las reflexiones del

narrador. Y esto, sumado a la cantidad abrumadora de pruebas investigativas (fotografías, manuscritos, restos corporales, etc.) que incluye el libro, repercute positivamente en la verosimilitud de la dimensión imaginativa. En otras palabras, a pesar de su tono y ritmo detectivescos, la novela no defiende la solidez investigativa de la verdad de Carballo y Anzola. No al menos desde el punto de vista estructural. Lo que en realidad hace es equiparar el relato historiográfico y el discurso literario a partir de la vacilación que ambos inspiran y demostrar cómo su circulación extraliteraria está determinada por la credibilidad de las reputaciones que los componen.

Finalmente, la primera mistificación estructural es la dimensión testimonial, que envuelve a las demás capas narrativas y que, al establecer el pacto ambiguo, difumina las fronteras entre ficción y realidad. Esta ilusión está directamente relacionada con el tópico del engaño a los ojos *ludibrium oculorum*. La segunda mistificación estructural es la dimensión imaginativa, que tiene valor artístico y que absorbe a las teorías de la conspiración de Anzola y Carballo estableciendo un pacto de verosimilitud literaria. Y la tercera mistificación es la dimensión conspirativa, que tiene circulación extraliteraria, credibilidad marginal, no oficial y, sobre todo, está desprestigiada por el oficialismo político e histórico.

En *La forma de las ruinas*, la mistificación argumental se centra en la dimensión imaginativa de Vásquez y está definida por dos aspectos: (1) la caracterización de las teorías conspirativas de Anzola y Carballo (2) la creación colectiva de figuras legendarias que se dividen en tres grupos: víctimas, villanos y justicieros. El grupo de las víctimas está formado por Jorge Eliécer Gaitán y Rafael Uribe Uribe, los políticos asesinados. El de los villanos, por la iglesia católica (específicamente, la congregación de los jesuitas) y el partido político conservador. Mientras que el de los justicieros, por Bengoechea, el joven caído en batalla y Anzola, el protagonista de la dimensión imaginativa.

La primera de las teorías que la dimensión imaginativa da a conocer es la que Anzola publica en el panfleto ¿QUIÉNES SON?”. Su denuncia está compuesta por los artículos que el abogado da a conocer en la prensa y se remite al asesinato del general Rafael Uribe en 1914. En términos generales, la teoría de Anzola denuncia que, a pesar de no haber pruebas lo suficientemente satisfactorias o contundentes, “los asesinos Galarza y Carvajal no actuaron solos, y que esa tesis es una patraña de los conspiradores” (p.346).

Según esta versión, el conservador Pedro León Acosta, junto con otros líderes ricos y conservadores, habría financiado una sociedad de artesanos de la que habrían salido escogidos los asesinos directos del general Uribe. En la intriga estarían también

involucrados sectores poderosos de la sociedad colombiana, como la congregación católica de los jesuitas, que en repetidas oportunidades había atacado a la ideología liberal y a sus principales exponentes. Igualmente, la teoría involucra al sistema judicial, a cargo del fiscal Rodríguez Forero; y a las fuerzas policiales encabezadas por Salomón Correal, que desestimaban pruebas y testigos a la vez que restaban importancia a ciertas incongruencias del caso. Principalmente, aceptar esta teoría implica creer que, Anzola estaba en lo correcto cuando concluyó que “el asesinato de Rafael Uribe Uribe había sido una conspiración de proporciones gigantescas” (p.347).

Esta teoría, además, es la primera en proponer una difuminación de la frontera entre el terreno de la imaginación y el de la memoria, por lo que constituye una defensa de la verdad como mistificación o ilusión aprobada. Puntualmente, se vale de las dificultades procedimentales que Anzola descubre mientras realiza la captura de datos para su investigación, y evidencia lo que en toda la dimensión conspirativa será una constante: “La escena del crimen cambiaba como cambian nuestras memorias: con cada nuevo día, con cada conversación, con cada minúsculo descubrimiento” (p.306).

En general, el desafío de reconstruir los hechos recurriendo a la memoria de los testigos se entiende como un ejercicio de imaginación personal líquido e inestable, cuya aparente objetividad ha sido descartada por la ciencia: “Cuando el cerebro incorpora una creencia dentro de su esquema de procesamiento cognitivo, no se llega a discriminar entre lo real y lo imaginario puesto que se activan los mismos circuitos neuronales” (Nájera-Fernández, J. & Salazar-Villanea, M., 2018, p.5). Al ser una reconstrucción de una realidad pasada (ausente), la memoria necesita a la imaginación del presente para concretar su cometido. Y, considerando que la visión de mundo que tienen las personas cambia constantemente, es altamente probable que sus recuerdos también lo hagan.

A medida que Anzola avanza en su investigación, es testigo de la fabulación natural que arrastra el acto de recordar y nota que las imágenes mentales cambian todo el tiempo: “(las imágenes) se volvían vaporosas, y aparecían hombres en lugares de la carrera séptima donde antes no había nada, y en cambio de la calle novela desaparecía alguna silueta que él siempre había creído fija” (Vásquez, 2015, p.306). La testigo Mercedes Grau, por ejemplo, cree ver al hombre elegante en muchos sitios, pero, al estar sola, no cuenta con más testigos que apoyen esta impresión: “¿Se lo habría imaginado? La imaginación puede hacer estas cosas, eso lo sabía Anzola, y la de los bogotanos era febril por esos días, un animal frenético y feroz y descontrolado” (p.319).

La segunda de las teorías bebe de la primera, pero transcurre veinticuatro años después del magnicidio del general Uribe. Y, a pesar de que focaliza las especulaciones en el asesinato del caudillo del pueblo, Jorge Eliécer Gaitán, tiene como protagonista al padre de Carlos Carballo, César Carballo. Para aceptar esta denuncia es imprescindible creer en la teoría de Anzola, pues supone una duplicación de hechos o una extensión de la mano conservadora y de los poderes fácticos en Colombia. De acuerdo con esta explicación, la misma iglesia, las mismas fuerzas policiales y el mismo poder judicial habrían estado coludidos de manera similar a la que describe Anzola en su panfleto de denuncia.

El relato que Carballo comparte con Vásquez se sitúa temporalmente en 1948 y describe un país políticamente inestable y atento al precio devaluado de las materias primas por la II Guerra Mundial. En este clima de profunda incertidumbre política, la figura de Gaitán gana notoriedad, admiración y temor. El caudillo del pueblo recorre Colombia y, haciendo gala de su impecable oratoria, defiende ideas revolucionarias. Lugares como el Teatro Municipal, donde todos los viernes declamaba sus discursos, se vuelven icónicos. Lo mismo con los cafés del centro, donde la gente se queda a discutir y reflexionar sobre ideas políticas. La prensa del momento, no obstante, no cubre ninguno de estos actos ni informa sobre la persecución que hace la policía contra los simpatizantes de las ideas liberales.

Por otra parte, el gobierno justifica los crímenes bajándoles el perfil (pp.508-509), pero nada de esto amedrenta a los gaitanistas. El cénit del poder que va adquiriendo su líder llega con la manifestación del siete de febrero, una marcha sin precedentes que se realiza en completo silencio a pedido de Gaitán: “Darían una lección, sí: marcharían en silencio, y su silencio pacífico sería más fuerte y más elocuente que la furia del pueblo amotinado” (p.509). Durante dicha marcha es cuando Gaitán se convierte en el hombre más peligroso de Colombia, pues junto con hacer un alarde soberbio de la contención de su poder, amenaza a sus enemigos con usarlo: “Aquí están las grandes mayorías obedeciendo una consigna”, dijo Gaitán. “Pero estas masas que así se reprimen también obedecerían la voz de mando que les dijera: Ejerced la legítima defensa” (p.510).

Hasta aquí la narración podría corresponder a cualquier pasaje histórico oficial. Pero el punto de inflexión está en todo lo ocurrido tras el asesinato. El nueve de abril de 1948, dos meses después de pronunciar aquel discurso amenazante, Gaitán es baleado, una masa furiosa de gente lincha al asesino y la plaza Bolívar se vuelve el escenario de una masacre atroz. El padre de Carlos Carballo es asesinado allí mismo y sus últimas

palabras a su suegro, Hernán Ricaurte, son: “‘Mierda’ [...] ‘Es como si todo se repitiera’” (p.523). Alrededor de este hecho pululan dos sospechas: que los asesinos de Gaitán son los mismos que los de Uribe y que el padre de Carballo entiende esta conexión justo antes de morir: “‘Es que yo creo, miijo, que su papá supo [...] Supo quién mató al jefe’” (p.534).

En este contexto de sospecha, los dardos del abuelo Ricaurte y de Carlos Carballo apuntan a la presencia extraña de un hombre elegante avivando la rabia de la multitud, un hombre sospechosamente similar al que Anzola persigue para esclarecer la muerte del general Uribe y cuya descripción coincide con la que Gabriel García Márquez comparte en su libro de memorias *Vivir para contarla*: “Aquel hombre había logrado que mataran a un falso asesino para proteger la identidad del verdadero” (p.69).

De esta sospecha, Carballo construye una certeza. No tiene dudas de que ese hombre elegante, descrito por García Márquez en sus memorias, es el mismo hombre que llama la atención de su padre aquel nueve de abril. Asimismo, está seguro de que “el hombre elegante de la droguería Granada no es distinto del hombre elegante de la calle novena” (p.536). Es decir, que a Uribe y Gaitán “los mató la misma gente” (p. 537). Aquí es cuando se fusionan los dos relatos de la dimensión conspirativa y dan pie a la principal mistificación argumental, una conspiración de proporciones gigantescas encabezada por la figura misteriosa del hombre elegante, símbolo del poder para crear y destruir verdades. Es decir, símbolo de un proceso de selección que determina qué relatos se volverán visibles para todos y formarán parte de la narración histórica; y qué relatos no ingresarán a la historia oficial o serán invisibilizados por esta.

Ciertamente, el lugar virtual que ocupan las conspiraciones y las mitologías modernas de los países constituye una forma de mistificación, profundamente emparentadas con la de verdad potencial. Mal que mal, el relato oficial alcanza categoría de verdad en la convención del oficialismo o de los grupos de expertos, como lo demuestran los debates entre historiadores. Sin embargo, en la práctica resulta igualmente virtual, ya que, como ocurre con cualquier pasado, es una construcción del presente.

El plano discursivo, entonces, se transforma en el campo de batalla entre lo que se ha decidido que ocurrió y aquello que podría haber ocurrido, es decir, el material de la novela por antonomasia. Lógicamente, las teorías de la conspiración pertenecen al segundo grupo, pero, a diferencia de la novela, circulan en el mundo extraliterario y se comparten desde la sombra. Estos relatos se definen por oposición al relato histórico oficial y entablan con él una dinámica de rivalidad.

Es cierto que “la historia la escriben los vencedores”, pero también es cierto que las leyendas las gesta el pueblo. Y esta manera colectiva de mitificar la historia o de hacerla legendaria puede calar tanto o más hondo en el espíritu de la gente que el acuerdo historiográfico. Finalmente, aunque resulte voluble e inconstante, la oralidad, el rumor, el murmullo y la fama ajenas de las mitologías nacionales ocupan un lugar importante dentro del plano discursivo y de la identidad de un país debido a la fe que inspiran.

En el contexto de la mistificación legendaria, es importante resaltar la función de la verdad mutable y de la utilidad que esta negociación de narrativas políticas pueda tener en el plano identitario de un país. Sobre todo, hay que entender que “estas narrativas, instaladas en el imaginario colectivo, son adecuadas, reforzadas, sofisticadas con cada nueva obra que recupera componentes de ese pasado común” (Zavala, 2011, p.2), por lo que se encuentran en constante estado de remodelación y sirven a distintos intereses.

El segundo aspecto importante de la mistificación argumental es el relativo a los personajes legendarios. Estas construcciones se caracterizan por ser sociales o colectivas, a veces espontáneas y otras, más conducidas. Ante todo, representan la voz del pueblo y vertebran su esencia a partir del concepto de honra o fama. En pocas palabras, la reputación en estos casos constituye una existencia paralela a la real-oficial, es decir, una vida fundada en las apariencias y la ilusión, principalmente de corte moral.

Al recurrir a las leyendas nacionales, *La forma de las ruinas* trabaja con un material que se sitúa en la frontera de lo literario y extraliterario, pues no se encuentra en fuentes oficiales escritas ni es validado por las autoridades correspondientes. De hecho, estas leyendas, que en su estructura tienden a ser bastante literarias, operan como una suerte de creación folklórica / popular moderna que, según Molho (1976) cumple con ciertas condiciones, como la oralidad, la liquidez o capacidad de transformación; el protagonismo del pueblo en la creación y consumo del relato; y el anonimato. Esta última condición, por ejemplo, queda reflejada en las elecciones gramaticales que hacen invisibles a los sujetos responsables de la acción a través de la generalización o de las voces pasivas: “todos creen”, “se dice”, “es sabido”, etc.

De acuerdo con lo recién expuesto, los primeros grupos contruidos por la fama y la consciencia popular son las víctimas elevadas a la categoría de mártires políticos: Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliécer Gaitán. La figura del general Uribe, gran exponente de los movimientos para secular el país, constituye una mistificación ya extendida debido en parte a las dudas alrededor de su asesinato y a la distancia temporal respecto de los lectores contemporáneos. De hecho, es sabido que sirvió de modelo a García Márquez

para crear al personaje de Aureliano Buendía, lo que demuestra, entre otras cosas, su presencia en el inconsciente colectivo de la sociedad colombiana y su cercanía con el mundo de la ficción legendaria.

En la plaza Bolívar, de Bogotá, hay una placa de mármol que recuerda su muerte y que da cuenta de su buena fama. Sin embargo, al margen de esta reputación histórica y formalmente acordada, las dudas sobre su deceso nunca han dejado de rondar su recuerdo. Tanto así, que las incongruencias de los relatos y especulaciones orales son una parte fundamental en la caracterización de su leyenda. Un buen ejemplo de esto es el debate nunca zanjado sobre el pañuelo usado para limpiarle la sangre de la cabeza al general: “Uribe Uribe tenía el pelo y la cara cubiertos de sangre [...] y muchos se jactarían después de haberle enjugado la sangre con sus pañuelos, o de ser los dueños del pañuelo con que se enjugaba la sangre el herido.” (Vásquez, 2015, p.271). Aunque no parece haberse hecho ninguna investigación forense que demuestre la fiabilidad de cada declaración, es imposible que toda esta gente tenga el mismo pañuelo. Y esta conclusión permite inmediatamente situar dichas afirmaciones en el plano de la leyenda que, por definición mezcla elementos reales y elementos inventados.

Por su parte, Jorge Eliécer Gaitán ha pasado a la historia como el político más influyente de Colombia y como ícono indiscutible del afán reformista del liberalismo durante la década de 1940. Tanto su trayectoria como su muerte han pasado a formar parte de la mitología nacional y, al igual que con el general Uribe, una placa conmemorativa recuerda su muerte en la plaza Bolívar: “El asesinato de Gaitán [...] es parte de nuestras mitologías nacionales, como puede serlo para un norteamericano el asesinato de Kennedy o el 23 de febrero para un español” (p.25)

Se entiende que ambos –tanto Gaitán como Uribe– son figuras mistificadas, es decir, socialmente definidas por su fama y el misterio de sus asesinatos. Pero, además, desde una perspectiva figurada, son mártires del liberalismo porque sus muertes están estrechamente vinculadas con la defensa de sus ideales políticos. La novela, de hecho, reflexiona sobre sus restos físicos (un pedazo de cráneo, en el caso de Uribe, y una vértebra en el de Gaitán) y los llama reliquias, lo que los acerca a la figura de los primeros cristianos perseguidos por su fe. En la forma en que ellos son retratados parece haber reminiscencias del mundo religioso, puntualmente, de la divinización popular, por lo que su fama tiene puntos de contacto con la devoción cristiana. Es como si cada uno fuera una especie de santo.

Esta proyección de la fama del mundo religioso en el mundo político sugiere también cierta fuerza tergiversadora que avanza de la mano de la mistificación, así que conviene entenderla en términos literarios o creativos. Esencialmente, el denominador común entre ambas manifestaciones culturales es la mitificación del relato histórico, pues tanto el mundo cristiano católico como el relato político de *La Forma de las ruinas* están atravesados por la glorificación y la violencia que confluyen en la idea de la ruina (resto) humana. En otras palabras, los esfuerzos por mantener presente, desde la corporalidad de la reliquia, un trauma colectivo son el símbolo de un recuerdo edificante y profundamente identitario que reclama las pruebas físicas de su existencia pasada. Después de todo, el culto a las reliquias es algo que se registra ya en los inicios del cristianismo y que, dado que involucra la persecución de los mártires, los apóstoles y del propio Cristo crucificado, está envuelto –guardando las proporciones– en una violencia similar a la de los personajes históricos colombianos que Vásquez menciona en la novela.

La mitificación que sufren los primeros mártires no solo es parte de un relato fiel a la conmemoración de la violencia, sino que, además, transforma a estos últimos en una suerte de eslabón intercesor entre la divinidad y los fieles. Es decir, una especie de deidad menor en un mundo (paradójicamente) monoteísta. De manera similar, la violencia trágica y la condición de víctimas que arrastran muchos de los nombres ilustres de la historia colombiana los hace blancos de veneración y de identificación colectiva. Y esto es evidente si se considera que Gaitán y Uribe Uribe no son los únicos personajes que invoca el narrador. Aunque es cierto que sus nombres y sus restos físicos tienen más importancia que cualquier otro, Vásquez también incluye en sus cavilaciones a otras figuras mitificadas por la historia como el poeta José Asunción Silva, el libertador Simón Bolívar o el caricaturista Ricardo Rendón, ya mencionado en *Las reputaciones*. Eso sin mencionar la digresión sobre el asesinato del presidente estadounidense John F. Kennedy.

Al respecto, un dato interesante es que, cuando Carballo le dice a Vásquez que su familia desconoce el paradero del cuerpo de su padre, César Carvallo, las visitas a la tumba de Gaitán se vuelven visitas a la tumba de César: “Íbamos a la casa de Gaitán y rezábamos en el jardín y dejábamos flores porque no podíamos rezar ni dejar flores en la tumba de papá” (p.532). Y esto supone un tipo de comunicación similar a la del mundo católico, en que no se reza por el santo, sino que se le reza a este directamente.

Asimismo, la fama de Gaitán sirve para evocar y mantener viva la fama del propio general Uribe. Esto, pues la admiración que el primero le profesa públicamente al segundo, sumada al aplauso que la gente les dedica a ambos por su capacidad oratoria y

la manera en que los dos acaban siendo asesinados los hermanos en un destino trágico y heroico.

Cabe señalar que la divinización y la fama inmortal que evocan estos mártires del liberalismo constituyen extremos que no admiten matices ni puntos de vista relativos. El caudillo del pueblo, sin ir más lejos, es un héroe del progresismo y la justicia, aunque haya defendido al asesino de un periodista. Pero los matices no tienen sentido en un mundo ilusorio de identidades maniqueas. El dato, por ende, no aparece en ninguna placa, ni es recordado por los fieles fervorosos representados por Hernán Ricaurte o la familia Carballo. Para ellos el jefe debe ser evocado como un santo.

El segundo grupo de las representaciones sociales es el de los villanos, conformado por la iglesia, la policía y el partido conservador. Su retrato social recoge impresiones, opiniones, creencias y rumores de la época del asesinato de Rafael Uribe. Ante todo, es una demonización del bloque liberal.

Para empezar, está la leyenda del torturador Salomón Correal, el jefe de policía, que se hace cargo de la investigación para esclarecer la muerte del general Uribe. Al principio el sumario queda en manos del inspector primero municipal, pero luego esto cambia. Es entonces cuando, de acuerdo con la dimensión imaginativa de Vásquez, empiezan a circular rumores de que Correal exige estar presente durante los interrogatorios y se niega a recibir la declaración de Alfredo G, un testigo que asegura la participación de más personas en el asesinato.

Asimismo, el murmullo histórico que recoge Vásquez como parte de su ejercicio de mistificación da cuenta de los cruces y confusiones entre memoria, verdad y leyenda del jefe de la policía. De acuerdo con el relato histórico que recoge la dimensión imaginativa, Correal ya había conspirado contra Manuel Sanclemente, presidente conservador del momento. Su descripción presenta a un hombre sádico, autoritario, peligroso, capaz de infundir miedo desde su posición y de atacar a un miembro de su propio partido para cambiarlo por otro más apropiado desde su punto de vista. Por lo tanto, es fácil ubicarlo en el lado de los villanos.

Anzola consigue dar con este retrato de Correal entrevistando a distintas personas dentro y fuera de Bogotá. Así se entera también de que la gente llama a Correal general hachuela, en honor al arma con que se había asesinado a Uribe: “General Hachuela. Así le decían en todas partes, siempre cuidándose de no ser oídos por agentes o amigos del director de la Policía” (p.303). Y este segmento de la novela es particularmente importante, pues no solo da cuenta de la ilusión y la mistificación social que representa

la reputación de un villano en aquel entonces vivo, sino que, además se entremezcla con una reflexión de Julián Uribe, hermano del general asesinado: “la voz del pueblo es la voz de Dios” (p.303). Ante todo, las palabras de este personaje ensalzan el poder *poiético* de la percepción social, ya que lo equiparan al de un Dios creador y destructor, lo que sigue la línea de la ilusión convenida por la masa anónima y de la conformidad social.

Decir que la voz del pueblo, (colectivo social e invisible) sea la voz de Dios implica ver a la masa como un ser supremo creador del universo. Y, en cierta forma, lo es. La creencia popular es la autora de muchos de los hechos, supersticiones y relatos que han determinado la historia humana. De hecho, cuando Anzola reflexiona sobre las razones del odio hacia Rafael Uribe no olvida la importancia de la opinión pública y de la creencia popular: “Sí, pensó Anzola, por eso lo había odiado a muerte este país de fanáticos: por no modelar las leyes colombianas con la arcilla de sus supersticiones” (p.376).

El otro personaje importante que aparece como villano es Pedro León Acosta. Anzola cree que este es el mismo hombre elegante que ciertos testigos dicen haber visto reunirse con miembros de la sociedad de artesanos. Es un abierto simpatizante de las ideas conservadoras, famoso entre los ciudadanos colombianos por conspirar en contra del presidente conservador Reyes. Y pese al fracaso de sus dos intentos de conspiración, de su huida del país disfrazado de mujer y de sus años como prófugo de la justicia, regresa a Colombia enorgullecido de sus actos.

Ante todo, León Acosta tiene una reputación de hombre importante y tira de ella para escapar de los problemas que su conducta acarrea. La buena fama de su familia y su apellido lo blindan de las reglas que aplican al resto de los ciudadanos. Y así lo percibe también el resto de los bogotanos que no se atreve a enfrentarse a él ni al grupo de los hombres poderosos que lo rodea. El indulto del presidente y la ausencia de cargos por participar en una pelea callejera son prueba de ello. Poco tiempo después de la muerte del general Uribe, “Pedro León Acosta se había peleado a garrote y puño limpio con un ciudadano que lo acusó en plena calle de haber participado en el crimen” (p.440). Debido a la violencia del altercado llegó un agente del orden a aprehenderlo y, “si no se hubiera percatado a tiempo de que se trataba de un hombre ilustre” (p.440), habría tenido que pasar la noche en la cárcel.

Otro agente importante dentro de la mistificación de los villanos es la congregación religiosa de los jesuitas. También de simpatías conservadoras y odio declarado al partido liberal. Si en el grupo de las víctimas o mártires liberales la imagen

que se proyecta es la del santo, y en el de los victimarios conservadores, la del privilegiado invencible, en el caso de la iglesia hay una especie de protección social asociada a una neutralidad ilusoria.

La percepción social de la iglesia choca con la visión negativa de Anzola y de algunos pocos personajes díscolos como el detective Eduardo de Toro. A pesar del modo en que es presentada en la dimensión imaginativa (el clero está del lado de los villanos), la mistificación que ofrece constituye un discurso incuestionable, es decir, la encarnación de la bondad y del bien común en el mundo entero. La iglesia es tan importante y respetada entre los colombianos que ni siquiera se discute la posibilidad de renunciar a ella en términos absolutos. El texto que publica Uribe dos años antes de su muerte, por ejemplo, se llama “De cómo el liberalismo colombiano no es pecado” y aboga por la paz entre las ideas progresistas y las religiosas, no por la secularización de la vida siguiendo el sendero del ateísmo, de modo que nadie (al menos públicamente) parece ir en contra de la doctrina católica.

La sociedad colombiana, sobre todo en esa fecha, se caracteriza por ser profundamente creyente y obediente. Por ello, la mistificación argumental de la congregación de los jesuitas funciona como un escudo social. La ilusión de bondad y deber moral exime a este grupo de ciertas responsabilidades como la protección y el respeto del derecho de la honra y por eso no se ve tan forzados a reservar sus opiniones más sinceras para los círculos íntimos como los conservadores. Un ejemplo de esto es la negación del padre Berestain a rezar por el alma del difunto general Uribe durante la ceremonia: “Esa bestia se debe estar pudriendo en el infierno” (p.456).

Ciertamente, la mistificación de este grupo es ambigua, pues, aunque no siempre despierte simpatía en la gente, arrastra la representación de Dios y atraviesa todos los escalafones de la sociedad. Es cierto que la iglesia que retrata el narrador de *La forma de las ruinas* adhiere a las ideas conservadoras, pero también es cierto que todos los personajes adhieren (o dicen adherir) a las ideas religiosas en mayor o menor grado.

Los jesuitas, representados por Berestain, le faltan el respeto a la memoria de un hombre tan popular como el general Uribe. Sin embargo, hay muy pocos personajes que se atreven a criticar este gesto y cuando lo hacen se aseguran de estar protegidos por el manto ambiguo del rumor o de incluir en su discurso mitigantes: “Yo soy un buen católico”, dijo Toro, “pero el señor padre nunca me ha caído bien” (p.354).

Anzola no recoge entre los ciudadanos de a pie rumores que desprestigien a la iglesia, como sí logra con Salomón Correal y Pedro León Acosta. Y aun cuando la

narración señale que muchos partidarios del general Uribe se hayan sentido ofendidos por el desaire, nadie asume la responsabilidad individual de expresar estos pensamientos.

La mistificación de los jesuitas, por tanto, consiste en una ilusión de bondad y autoridad divina. Al menos desde la dimensión imaginativa, la construcción social de este grupo se revela como la más férrea y convincente a ojos de la sociedad colombiana. Pero, al mismo tiempo, es la que arrastra un mayor grado de impostura o de falta de correspondencia con la realidad del mundo literario narrado. Si todas las reputaciones de la dimensión imaginativa son mistificaciones que se materializan en la consciencia colectiva, la del grupo de los jesuitas es la que más alejada de la verdad referencial que imagina Vásquez.

Por último, está el tercer grupo de la mistificación argumental, los justicieros, compuesto por el soldado poeta Hernando de Bengoechea y el abogado Marco Tulio Anzola. De acuerdo con la información plasmada en la dimensión imaginativa, la mistificación de Bengoechea es impulsada por la iglesia católica y el bloque político conservador. Mientras la primera lo describe como un buen cristiano, el segundo, como un héroe militar: “A mediados de mayo, un vago rumor se convirtió en noticia y luego en una suerte de leyenda: un colombiano había muerto combatiendo con la Legión Extranjera” (p.327). Al morir luchando por Francia, Bengoechea, “hijo predilecto de la burguesía capitalina”, inspira poemas, crónicas y loas entre los miembros de la sociedad bogotana. Más allá de su calidad humana o de la persona que fue, su representación social lo convierte en un héroe alienante que sirve para distraer y restituir el orden imperante en un país que poco y nada tiene que ver con Francia. Es más, su participación en un conflicto centrado en Europa no lo conecta en absoluto con la realidad colombiana, pero sí satisface el deseo aspiracional y europeizante de la periferia latinoamericana.

Ni siquiera Anzola escapa al influjo hechizante de este personaje que la iglesia y el partido conservador convierten en mártir: “A Marco Tulio Anzola le interesó la historia del poeta soldado. Durante esos días de mediados de 1915 pensó en él con frecuencia; comenzó a seguir lo que sobre él se publicaba” (p.328). Bengoechea es glorificado como patriota por escoger la nacionalidad colombiana, como intelectual sensible en su rol de poeta, como soldado bravío por su participación en la Legión Extranjera y como hombre de Dios por su fervor cristiano: “Los periódicos lo ponían como ejemplo insuperable de patriotismo, y cuando se enteraron de que además era católico devoto, su admiración no tuvo límites” (p.329). Al morir joven y alejado del contexto histórico y social de la

Colombia de comienzos del siglo XX, su figura mistificada se cristaliza y se vuelve capaz de servir a los intereses del bloque conservador permanentemente.

Anzola, por su parte, no es un mártir, pero, sí el justiciero del liberalismo por un brevísimo momento. Antes de caer en desgracia y ser tildado de especulador fanático, logra que los asistentes al juicio contra los asesinos de Uribe griten su nombre y empaticen con su causa, que la prensa reseñe sus avances y que el partido conservador envíe una audiencia escogida (probablemente pagada) a aportillar su atípica *performance* legal. El comienzo de esta alza de popularidad se refleja muy bien cuando, luego de que se le prohibieran leer durante el juicio la carta de uno de los agentes represaliados, Anzola se la diera a los periodistas:

“¡Se nos trata de censurar!”, dijo Anzola, y casi ni oyó sus propias palabras. El juez ordenó desalojar la sala. Los agentes cumplieron la orden: de repente parecía que se hubieran multiplicado, pero la gente de las barras se les resistía con tanta obstinación que acabaron levantando las armas. (p.449)

Es tanto el poder de convencimiento de su actuación en tribunales y sus artículos en la prensa que la propia hermana de Bengoechea llega a decirle que a su hermano le hubiera gustado conocerlo, cosa que lo llena de orgullo. Sin embargo, mientras Bengoechea muere con la etiqueta cristalizada del héroe, Anzola vive para ver cómo su propia etiqueta de justiciero se desintegra, pues se retira de la discusión con la deshonra de no haber logrado probar su punto.

Es más, la forma en que su imagen social cambia tiene consecuencias graves en el mundo real. No se traduce simplemente en un desgaste de popularidad y un daño a la vanidad. El abogado, de hecho, tiene que salir del país y echar mano de todas sus influencias para que lo liberen de la cárcel.

El cambio drástico de su imagen social no es simplemente un debate en torno a cuestiones morales que se limite al plano discursivo, pues su condena moral tiene alcances en los planos policial, político y legal. Su proceso de mistificación, entonces, es más líquido que el de los demás perfiles analizados y tiene tres etapas bien definidas: la primera es la del brillante abogado de veintitrés años: “Era un abogado joven, pero era dueño de una reputación profesional bien establecida desde los días de su trabajo como funcionario de Obras Públicas. Era, sobre todo, un hombre contestatario y audaz, y había sido amigo del general Uribe” (p.295). La segunda es la del justiciero denunciante que se

va reflejando poco a poco en los tribunales. Y la tercera, la del fanático inventor de teorías conspirativas. Esta última resulta particularmente clara y dolorosa cuando, una vez liberado de la cárcel, Anzola visita la droguería y se encuentra con la señorita Adela Garavito: “‘Usted nos hizo quedar como unos mentirosos’, le dice con un tono que ya ha pasado por la repugnancia y ahora se ha asentado cómodamente en el rencor y el resentimiento” (pp.472-473).

Llega un momento en que la voz del pueblo, que antes lo anima a enfrentarse a los poderosos, se deja convencer por la estrategia persuasiva del bloque conservador. De modo que, para Anzola, la principal consecuencia de ver su reputación arruinada no es fracasar tratando de esclarecer la muerte del general Uribe, sino descubrirse incapaz de recuperar su antigua vida. Una vez que Anzola cae en desgracia, la sociedad colombiana le da la espalda y lo consolida como mentiroso e impostor. Se vuelve un paria y, aunque la verdad sea muy distinta para él, al no ser masivamente compartida, se invisibiliza.

Finalmente, al margen del excelente tratamiento psicológico que, a través de la dimensión imaginativa, aporta Vásquez a víctimas, villanos y justicieros, el hecho de que el propio relato historiográfico confirme la presencia de estas figuras legendarias en la memoria nacional resulta revelador para la reflexión. Que el oficialismo respalde estos procesos de mitificación es una demostración de cómo efectivamente la voz del pueblo es la voz de Dios, así como de la importancia de la presión social cuando se trata de definir verdades compartidas. La honra, de esta manera, se perfila como el gran producto del principio de conformidad y un modelo de impostura que, a diferencia de cualquier personaje ficticio tradicional que se desarrolla dentro de los márgenes de lo literario, circula y tiene un impacto concreto en la realidad.

6. Contra la autoría de la modernidad temprana: mistificadores y desmitificadores

Al igual como ocurría en el apartado sobre cuestionamientos a la verdad temprana, los cuestionamientos a la autoría tienen dimensiones argumentales y estructurales. Ante todo, este apartado se centra en la figura del mistificador y apunta a la trama y a la organización narrativa. Es importante tener presente que el mistificador se puede expresar como creador (explícito y tácito) de verdades y como doble del autor. Ambos fenómenos, como se ha establecido en apartados anteriores, están muy presentes en el “*Exemplo XXXII*” de *El conde Lucanor* y van en contra de la noción de autor único y la delimitación tradicional entre ficción y realidad.

6.1. Desestabilización de la credibilidad del erudito en Enrique Vila-Matas

La dimensión paródica del canon artístico-intelectual que se expresaba en el apartado sobre los cuestionamientos sobre la verdad también se proyecta en las figuras de los narradores, que siempre son la encarnación fallida de la erudición. Ya sean escritores, historiadores o simplemente investigadores autodidactas, los narradores de las novelas seleccionadas siempre parten evocando una credibilidad ligada a la autoridad que rápidamente se autodestruye. Y esto es algo que, en términos argumentativos, funciona como una especie de antifalacia por autoridad.

Así, por ejemplo, *Historia abreviada de la literatura portátil* separa muy claramente la acción mistificadora estructural y la argumental para dar cuenta de esta reflexión en torno a la fama de la autoridad. Mientras la primera apunta al establecimiento de un pacto ambiguo y a la consecuente difuminación de las fronteras entre autor y narrador, la segunda apunta a la autoría polifónica y desarrolla el concepto del doble abordándolo como si fuera una especie de criatura fantástica o sobrenatural.

Difuminación de las fronteras entre autor y narrador

En un sentido estructural, el narrador-historiador es el gran mistificador en la ficción. Pero si su rol cuestiona la noción de autoría de la modernidad temprana no es porque simplemente cuente la historia de los portátiles parodiando la credibilidad del discurso historiográfico, sino porque difumina y problematiza sus límites con la figura del autor. El narrador de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1) oculta su identidad, (2) arrebató el espacio del libro que le correspondería al autor y, sobre todo, (3) presenta una mistificación con multiplicidad de dobles que actúan como reflejo de la acción creadora. Todos estos gestos, finalmente, devienen en una autoría que se define a partir de la ilusión que es capaz de generar la escritura.

Como ha quedado establecido en el apartado que cuestiona la noción de verdad propia de la modernidad temprana, este personaje no solo narra la historia, sino que también la crea porque el relato histórico es, ante todo, una invención creativa. El historiador, desde esta perspectiva, resulta ser un autor tan legítimo como el novelista y la ficción reclama las reputaciones de los personajes históricos como propias gracias a la adopción un tono académico imposible entre tantos datos absurdos. Aun así, no hay ninguna pista que ayude a conocer su nombre. ¿Quién es, en la ficción, el autor de la historia del movimiento shandy?

En un mar de nombres reputados, es imposible conocer su identidad y esto, ciertamente, va en contra de la idea del reconocimiento que persigue la noción moderna

de autor. Además, permite establecer una relación de equivalencia con el “*Exemplo XXXII*”, pues en ninguno de los dos relatos se revela la identidad de los narradores. Claramente se sabe que el autor de la fábula medieval es don Juan Manuel porque este no pierde oportunidad de recordarlo e incluso llega a aparecer como personaje que escribe los versos morales. Pero la voz omnisciente que describe esta acción está en una dimensión satelital aún más alejada del cuento nuclear y solo aparece como una suerte de divinidad. Por tanto, al rodearse de nombres reputados, documentos históricos y una cantidad abrumadora de citas, la identidad oculta del narrador-historiador establece una distancia significativa respecto de la noción de autoría moderna más rancia. Y con esto invita a “la construcción de un concepto de identidad abierto, dialógico, múltiple, en constante proceso de transformación, afín al tejido mismo de la vida” (Castro-Hernández, O., 2012, p.246).

Asimismo, junto con esconderse, el narrador se apropia del espacio que, en circunstancias normales le correspondería al autor. En estricto rigor, en “el prólogo todavía es la voz del autor y no la del narrador quien habla al público, imponiendo así la presencia del escritor sobre todo el texto y añadiendo un inevitable componente de referencialidad a lo narrado” (Arroyo-Redondo, 2014, 58). Pero en este caso, el prólogo es absorbido por la ficción, es decir, arrebatado por el narrador, lo que activa el pacto ambiguo y hace suponer por un breve instante que la *Historia abreviada de la literatura portátil* podría ser verdadera y no solo verosímil.

Por último, el rol mistificador del narrador se manifiesta en la presentación del shandy, ilusión argumental duchampiana que juega con las expectativas del conocimiento de mundo de los lectores y que constituye un modelo de impostura logrado a partir de la escritura. Este modelo es una mistificación biográfica que, a través de códigos historiográficos, desencadena una cadena de dobles fantásticos como los odradeks, los gólems y los bucarestis. Todos, personajes que, de una u otra forma, han sido extraídos de la literatura y representan el tremendo poder mistificador de la escritura dentro y fuera de los márgenes de una ficción convenida.

De cierta forma, la acción mistificadora del plano argumental es una extensión del último de los tres aspectos expuestos en el plano estructural: el vínculo que mantiene el narrador y los shandy con sus dobles. Básicamente, los odradeks, los gólems y los bucarestis actúan como pequeñas alegorías del narrador mistificador y ayudan a entender cómo una ficción genera ficciones. O, dicho en otras palabras, cómo una mistificación deviene en varios agentes mistificadores.

Esencialmente, desde la vereda de la modernidad tardía, “el sujeto está hoy recorrido por completo por la alteridad, se siente múltiple y fragmentario e intuye que siempre será un desconocido para sí” (Castro-Hernández, O., 2012, pp. 245-246). Y esta condición se refleja simbólicamente en la cadena de dobles. Los odradeks son dobles de los shandys, los golems son dobles de los odradeks, y los bucarestis son dobles de los golems. Cada doble es una mistificación a partir de la que se genera otra mistificación. Y todos son criaturas fantásticas presentadas mediante el discurso del narrador.

Si se compara con el “*Exemplo XXXII*”, esta multiplicidad de dobles se traslada al conjunto de los *alter ego* del marco narrativo. El personaje de don Juan Manuel que escribe los versos morales es claramente un doble del narrador, así como también lo es del conde Lucanor e incluso del propio Patronio en su rol de sabio. Prácticamente todos los personajes son, de una u otra manera, sus dobles. E incluso se puede especular (con bastantes probabilidades de acertar) que todos los personajes del marco son un alter ego del mismísimo autor.

En *Historia abreviada de la literatura portátil*, la relación que mantienen los dobles entre sí aparece resumida en el estudio que el satanista Aleister Crowley les dedica en su libro *Os bucarestis*: “Cielo huidizo de Trieste, ciudad triste en la que habría sido feliz de no ser porque en mala hora descubrí que a todo odradek le llega su gólem y a todo gólem su bucaresti” (p.83). Pero dicha relación también deja huella en varios otros pasajes. Aproximadamente desde la mitad del libro, las referencias a los odradeks, los golems y los bucarestis empiezan a aparecer, lo que los vuelve una parte significativa de la identidad de la novela.

El primer doble es el odradek, una criatura sobrenatural que comienza a multiplicarse en el barrio judío de Praga y que no solo sigue e imita a los shandys, sino que, además, se adelanta a sus movimientos y adquiere todo tipo de apariencias en el proceso: “Cada shandy hospedaba en su interior a uno de esos inquilinos negros que [...] habían sido hasta entonces discretos acompañantes de los portátiles, pero que en Praga comenzaron a volverse exigentes y adoptaron variadas formas, alguna de ellas humana” (p.50).

En la novela, el narrador da cuenta de algunos testimonios sobre la presencia de esta criatura entre los artistas portátiles y uno de los más ilustrativos es la carta de Stephan Zenith a Gombrowicz. En ella Zenith hace una caracterización de su doble. Y lo curioso de esta descripción es que se conecta con su naturaleza intertextual.: “Me divertí mucho en la fiesta, salvo cuando el negro ese se volvió loco [...] Es un carrito chato con forma

de estrella; y es que, en realidad, parece estar cubierto de hilos; claro que se trata de hilos entremezclados” (p.52). Como todos los dobles en *Historia abreviada de la literatura portátil*, el odradek tiene origen literario. Viene de un cuento corto de Kafka, “Preocupaciones de un padre de familia”, y es descrito de una forma muy similar a la de Stephan Zenith: “A primera vista tiene el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana. Parece cubierto de hilo, pero más bien se trata de pedazos de hilo, de los tipos y colores más diversos, anudados o apelmazados entre sí.” (Kafka, 2023, párrafo 2). En términos generales, representa el poder que tiene la ficción, concretamente la mirada del narrador, para crear vida. Y ese poder se proyecta a través de dos aspectos clave, conformidad y actividad.

La conformidad, por ejemplo, se refleja en el presunto acuerdo que existe sobre el desconocimiento del origen del odradek. Apenas empezado el relato el narrador expone un pequeño debate sobre las teorías que rodean el nombre de la criatura: “Algunos dicen que la palabra `odradek` precede del esloveno, y sobre esta base tratan de establecer su etimología. Otros, en cambio, creen que es de origen alemán, con alguna influencia del esloveno” (párrafo 1). Sin embargo, enseguida comenta que nadie es capaz de romper con la incertidumbre y lo único de lo que se tiene consciencia realmente es de la existencia del ser que porta dicho nombre misterioso, así como de su nomenclatura: “Como es lógico, nadie se preocuparía por semejante investigación si no fuera porque existe realmente un ser llamado Odradek” (párrafo 2). Por lo que tanto el nombre como la existencia del ser citado son acuerdos sociales que no se discuten y que han sido naturalizados como verdades, igual como el traje invisible del rey moro y el derecho fundado en la superioridad de cuna de la legislación medieval.

Por otro lado, si el nombre reconocido masivamente y la propia inquietud aparentemente inexplicable del narrador ya le conferían vida al odradek, la capacidad de mantener un breve diálogo con él –cuestión que también se da en *Historia abreviada de la literatura portátil*– hace todavía más vívida su existencia: “No se le hacen preguntas difíciles, desde luego, porque, como es tan pequeño, uno lo trata como si fuera un niño. – ¿Cómo te llamas? – le pregunto. –Odradek– me contesta. –¿Y dónde vives? –Domicilio indeterminado– dice y se ríe.” (párrafo 5). Finalmente, el carrete de hilo negro podría ser como cualquier otro objeto sin importancia, pero la mirada del padre de familia preocupado lo cambia todo. La atención que le da lo dota de una personalidad perversa y lo hace parte de un conocimiento de mundo compartido y convenido. Además, este poder

se va incrementando y escapa a la acción mistificadora original, por lo que cobra vida más allá de la mirada inquietante del narrador.

Un dato curioso del cuento de Kafka es que, si bien la criatura llamada odradek no está viva porque, como se plantea también en la novela de Vila-Matas, no ha nacido de madre, sí es capaz de sobrevivir a los vivos. Esta, de hecho, es una de las preocupaciones del narrador de Kafka y sugiere la inmortalidad de la literatura en tanto ficción con capacidad de existir más allá de su contexto de producción.

Respecto del gólem, que es el segundo doble en la cadena, hay que decir que se presenta como el depredador por antonomasia del odradek. Es decir, como un doble que se alimenta de otro doble durante la estancia que mantienen los shandys en el barrio judío de Praga:

Si alguien se molestaba en mirar, podía descubrir en aquel laberinto de odradeks, ramos de mirtos marchitos, ramos de novia arrastrados por el agua sucia en la que se ocultaba, a veces, el silencioso y apenas perceptible juego de gestos y actitudes de los golems. (Vila-Matas, 2015, p. 56)

Asimismo, tiene un origen literario. Específicamente viene del folclor judío y se remonta al tiempo en que Rodolfo II lleva su corte a Praga. En *Historia abreviada de la literatura portátil* representa la mistificación que deviene en agente mistificador y la mistificación que escapa al control del mistificador original. Es decir, representa una especie de Prometeo moderno que progresivamente gana autonomía y que termina rebelándose en contra de su propio creador.

La leyenda cuenta que, producto de ciertas amenazas de expulsión contra la comunidad judía en Praga, un rabino sueña con una criatura artificial hecha de barro para defenderse. Tanto el material de construcción (barro) como la semejanza con el ser humano que tiene el gólem recuerdan el mito de creación judeocristiano en que dios construye a Adán de barro a imagen y semejanza. Cabe señalar que en la historia nada de esto es casualidad, pues el rito mediante el que gólem cobra vida implica que el rabino, junto a dos hombres más, reciten un pasaje del “Génesis” de la Torá en que se describe el proceso. El último paso para que la criatura artificial cobre vida es la inscripción de una palabra hebrea en su frente, *emet*, que quiere decir verdad.

De esta forma, la mistificación del gólem, en tanto verdad artificial convenida, salva a la comunidad y le garantiza seguridad por un tiempo. El ser humano, entonces,

pasa de ser una creación del dios judío a ser el mismísimo creador de un ser vivo con impacto en la realidad material. Y esto inevitablemente evoca el carácter poético de la literatura (concretamente, del narrador) e implica que la mistificación tiene la capacidad de transformarse en agente mistificador.

No obstante, la leyenda también cuenta que, tras asesinar a personas (gentiles y judíos) y comenzar a perder el control, el gólem se vuelve peligroso, lo que obliga al rabino a intervenir. Y la forma en que logra detenerlo es eliminando la primera letra de *emet*, lo que transforma la palabra “verdad” en *met*, “muerte”. Si la verdad es vida y se opone a la muerte, la muerte equivale a la mentira. O, dicho con los códigos del esquema mistificador, la muerte equivale a la inverosimilitud del relato. Desde este punto de vista, la credibilidad es la clave de la existencia social de cualquier mistificación convenida y puede escapar a la voluntad del mistificador original, encontrar otros mistificadores o enfrentarse a algún desmitificador.

Fundamentalmente, la manera en que los golems se revelan en contra de su creador en *Historia abreviada de la literatura portátil* se relaciona con su comportamiento depredador, pues a pesar de nacer y definirse a partir del odradek, su objetivo es devorarlo. Y esto es algo que, en realidad nunca busca el odradek en relación con el shandy. Ante todo, dicha diferencia simboliza el poder de la ficción más allá de una presunta consciencia original. Ya sean interpretaciones de los receptores que difieran a las del autor o circuitos de tránsito extraliterario, es evidente que la ficción va más allá de la voluntad de su creador como el gólem va más allá del objetivo protector del rabino.

Finalmente, está el bucaresti, último eslabón de la cadena de dobles en *Historia abreviada de la literatura portátil*. En palabras del satanista Aleister Crowley, este ser es “una criatura rumana, minúscula y espeluznante que no se despegaba nunca de su amo, el gólem” (p.83). Claramente, constituye una referencia a la leyenda rumana en que Bram Stoker se inspira para crear *Drácula*, a saber, Vlad Tepes. También conocido como el príncipe empalador, esta figura histórica, célebre por su crueldad contra el imperio Otomano, habría sido el germen del mito moderno del vampiro: “La imagen que conocemos hoy procede del vampiro literario inglés, el cual tiene sus orígenes en las tradiciones eslavas” (Sánchez-Verdejo, 2022, p.10). Y esto da cuenta de una relación intertextual que simboliza otras relaciones intertextuales.

Desde la vereda de lo figurado, el bucaresti invita a reflexionar sobre el vampiro como metáfora de la intertextualidad que disuelve al autor moderno porque en él confluyen muchos autores. Ante todo, sugiere “la construcción de un concepto de

identidad abierto, dialógico, múltiple, en constante proceso de transformación, afín al tejido mismo de la vida” (Castro-Hernández, O., 2012, p. 246). Y esto es algo que se ve tanto en la fábula medieval como en la novela de Vila-Matas.

Así, pese a la aparente insistencia de don Juan Manuel por reafirmar su rol de autor, la multiplicidad de fuentes rastreables en el cuento nuclear apunta a la idea de una autoría múltiple. Esto dado el origen oriental y la adaptación alemana que cien años antes sufre el relato. Asimismo, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, la manipulación de nombres y citas, así como la referencia a obras literarias canónicas constituye el tejido esencial del relato y refleja la misma autoría polifónica a la que remite de manera alegórica el bucaresti.

El vampiro se alimenta de la sangre de los seres humanos vivos de la misma forma en que los discursos se alimentan (consciente e inconscientemente) de otros discursos. Y esto, lejos de inscribirse en el marco de la falsificación o de la copia, supone un tipo de autoría líquida y abierta a la acción mistificadora de los receptores. Básicamente, la polifonía autoral arremete en contra del concepto de sujeto que propone la modernidad temprana y del racionalismo más rancio. Así, “el reconocimiento de la presencia en la obra de un escritor, consciente e inconsciente, de toda la tradición literaria que le precede [...] implica una revisión de las nociones de la estética moderna de genio, de autor, de originalidad” (p.348).

Como conclusión, el narrador de *Historia abreviada de la literatura portátil* se presenta como un parásito y un doble de los shandys que compendia. Y con ello hace apología de la apropiación del canon literario, así como de su tergiversación deliberada. No obstante, al mismo tiempo, estos shandys son parasitados por una cadena de dobles que a veces se depredan (gólems a odradeks) y otras simplemente se persiguen servilmente (bucarestis a golems), pero que siempre se definen a partir de una existencia previa. Por tanto, la cadena de dobles actúa como una alegoría del poder multiplicador y creativo que tiene la escritura en términos de autoría. Es precisamente en la voz del narrador donde confluyen las voces de varios narradores previos y futuros. Y esto recuerda la intertextualidad del hipotexto medieval, así como el potencial de los receptores (mistificados) que devienen en creadores (mistificadores) de acuerdo con el esquema extraído del “*Exemplo XXXII*”. Así, el narrador polifónico de *Historia abreviada de la literatura portátil* cuestiona la noción de autoría moderna más rancia y se plantea como una ficción coral dentro y fuera de los márgenes de lo literario, lo que involucra a los discursos referenciales también. La honra, en términos de producto de la

acción mistificadora, entonces, no solo afecta a la figura del artista portátil, sino también al narrador-historiador cuya credibilidad es una expresión de reputación pactada implícitamente.

Siguiendo con esta reflexión, está el caso de *Bartleby y compañía*, que de todas las novelas seleccionadas es la que desarrolla el principio de conformidad social de manera más cercana al planteamiento del esquema mistificador. Estructuralmente se centra en la desestabilización de los códigos que inspiran confianza en la figura del erudito y argumentalmente caracteriza una autoría múltiple en que los nombres se confunden, se funden y se inventan.

En *Bartleby y compañía* el cuestionamiento a la autoría estructural está íntimamente relacionado con el esquema mistificador. Si el traje invisible del rey moro estaba representado por el texto invisible (la mistificación), los burladores (rol mistificador) están representados por las notas a pie de página. Es decir, el narrador, encarnando la autoridad del erudito, es quien genera la ilusión a través de su testimonio. Y esto supone una confusión de los roles clásicos del emisor y del receptor, pues confiere cierto poder *poiético* al lector.

Al menos en términos estructurales, queda bastante claro que la ficción es la que escribe el texto invisible y, de esta manera, la novela negocia la verdad con cada receptor. Si los lectores no logran ver la esencia de la renuncia a la escritura es quizá porque ellos no están a la altura de lo que exige el prestigioso mundo de las letras o porque no son lectores lo suficientemente preparados. Puede que, recurriendo a la metáfora del esquema mistificador que vertebra estos análisis, los lectores que no logren ver el texto invisible sean hijos ilegítimos. Y frente al temor que inspira la nada, rellenar el texto con ficción es una medida lógica.

En este escenario surge la voz narrativa de las notas al pie como el gran mistificador de la novela, es decir, como una reescritura de los timadores del “*Exemplo XXXII*”. Ante todo, aquí se plantea la importancia del pacto de verosimilitud que establecen súbditos y lectores, pues solo a través de este es posible dar a la ficción apariencia de realidad. Los pies de página están para engañar a los lectores, ya que, como demuestra el apartado sobre los cuestionamientos a la verdad de la modernidad temprana, no confieren ninguna cita real a la autoridad. De hecho, las declaraciones en torno a la tendencia del no suelen ser bromas o excentricidades de la historia de la literatura o invenciones verosímiles que el narrador desarrolla a partir de la falta de información de

los bartlebys. Por lo tanto, la voz del narrador de la novela equivale claramente a la de los timadores en la fábula medieval.

Son los lectores, inclinados por los comentarios a pie de página (mecanismos mistificadores por excelencia), quienes escriben el texto invisible. Y esto también los vuelve mistificadores. Es decir, de una forma similar a la que el rey moro y los súbditos engañados se vuelven mistificadores en el “*Exemplo XXXII*”, los lectores persuadidos de *Bartleby y compañía*, se vuelven escritores. Y puede que su pacto de verosimilitud trascienda las fronteras de lo literario lo suficiente como para hacer que la leyenda bartleby despierte una credibilidad que vaya más allá de los márgenes de lo literario.

Finalmente, la estructura abierta de la novela le permitiría expandirse hasta el infinito y añadir cada vez más casos curiosos de escritores ágrafos. Y en tal caso, el narrador, como gran timador que es, podría reedificar continuamente la verosimilitud que en el cuento de don Juan Manuel se resquebraja a causa de la observación del cochero.

Sin embargo, junto con el rol del mistificador (capaz de bautizar a otros mistificadores), el narrador de *Bartleby y compañía* se perfila como un desmitificador en la medida que deja pistas o huellas de impostura para que los lectores sean conscientes de la ilusión. Y esto activa una duda permanente que abre paso a la ejemplaridad anamórfica. El escritor bartleby se vuelve así un modelo de impostura y de impostor al mismo tiempo.

Argumentalmente hablando, se cuestiona la noción más rancia de autoría moderna a través de la caracterización de un narrador polifónico que funde el “yo” y el “ellos”. Marcelo, el narrador bartleby, es un autodenominado copista que se dedica a cazar escritores ágrafos como excusa para dejar de serlo él mismo. Y aunque en un comienzo establece una diferencia entre él y los escritores ágrafos, proyecta una identidad que acaba fundida con la de ellos.

La novela desde el principio retrata a los bartlebys como escritores que dejan de escribir o que nunca se atreven a empezar. “Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville [...] que cuando se le pregunta dónde nació o se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, responde siempre diciendo: –preferiría no hacerlo” (p.11). Y curiosamente, el mismo narrador se reconoce a sí mismo como un exbartleby que lucha contra su bloqueo mediante la fusión de dos géneros literarios aparentemente incompatibles: las notas al pie y el diario íntimo.

Asimismo, mientras las notas al pie son un recurso típicamente presente en textos académicos y trabajos eruditos de difusión masiva, el diario íntimo está presuntamente diseñado para no ser leído. De ahí su incompatibilidad. De todas maneras, ambos forman

parte del universo referencial, ya sea expresando la subjetividad del mistificador o complementando la información del texto invisible.

Principalmente hay que tener presente que toda la novela está articulada como el diario de vida de Marcelo. Su solvencia para encontrar casos de escritores ágrafos se entrelaza con su propia experiencia y siempre parece estar al servicio de ella:

Por lo demás, soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo –8 de julio de 1999– este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestre mi solvencia como rastreador de bartlebys. (p.13)

Esto claramente destaca la dimensión subjetiva e individual del mistificador. Sin embargo, al nutrirse del canon bartleby y desarrollar una taxonomía razonada sobre el tema, el discurso deja de ser un simple testimonio y se vuelve una reflexión polifónica, llena de citas y de referencias a la fama ajena de personajes históricos. Así, lo individual y lo colectivo se funde.

Por otro lado, el hecho de que un solo bartleby (el de la novela de Herman Melville) de nombre a muchos bartlebys (todos los casos recolectados por Marcelo) tiñe de ficción el universo referencial y evoca nuevamente la fusión entre lo individual y lo colectivo. Los escritores ágrafos desde esta perspectiva están definidos por la estrella de un personaje de ficción y esto alcanza al narrador, quien se revela como un productor de ficciones a pesar de sus tareas referenciales y su pretendida autoridad extraliteraria. Asimismo, el que la vida de un bartleby (el narrador) englobe a las de los demás es otra expresión de lo individual fundido en lo colectivo.

En cada caso, la difuminación del yo que propone Marcelo deviene en el perfil de un mistificador con identidad líquida, fragmentada y múltiple que logra presentar una ilusión verosímil con las herramientas de aquello que en otro contexto se habría definido en oposición a ella.

En *El mal de Montano*, en cambio, la autoría propia de la modernidad temprana también es puesta en duda a través de mecanismos estructurales y argumentales vinculados al narrador, pero de una forma más violenta. En el primer caso el ocultamiento del nombre, la hibridación genérica y el desdoblamiento gramatical reflejan una liquidez extrema y tendiente a desestabilizar la confianza en la voz del narrador. Y en el segundo

caso, el argumental, la polifonía identitaria que arrastra el diarista enfermo cuestiona autoridad de todas las autoridades.

Puesto que en la novela la mistificación estructural está guiada por la voz del narrador (Rosario Gironde), él aquí también es el mistificador por excelencia. Esencialmente, la noción de autoría moderna se pone en entredicho al perfilar un modelo de autor referencial que supuestamente es sincero (la estética del diario íntimo hace presumir dicha sinceridad), pero en el que no se puede confiar en absoluto porque constantemente vulnera su propio pacto de credibilidad. En otras palabras, este narrador juega a ser un autor ficticio dentro de su propia ficción. La artificiosidad evidente de un género cuya estética y contenido se consideran tradicionalmente verdaderos y sinceros ataca la reputación del autor testimonial. Y la manera en que se desestabiliza la confianza en la voz presuntamente confiable del autor es a través de tres puntos: (1) ocultamiento del nombre, (2) elección de un matónimo y (3) desdoblamiento gramatical. Finalmente, todas estas acciones devienen en la caracterización de un narrador que en la ficción es un autor referencial, múltiple y escurridizo, cuya voz se funde y confunde con la de sus influencias lectoras. En definitiva, un autor parásito que, al absorber la historia de la literatura contenida en los diarios íntimos de escritores reputados, difumina las fronteras entre ficción y realidad y critica la confianza que los lectores depositan en los narradores referenciales acusándolos de negar su naturaleza literaria.

El primer argumento de la novela para desestabilizar la noción de autoría moderna temprana remite a la falta de identificación nominal que caracteriza al narrador. Pese a que todas las acciones y los personajes se describen desde el prisma de la primera voz y a pesar de que el texto sea esencialmente una red de reflexiones del narrador, este nunca es directamente abordado. Más allá de ser el foco locutivo del discurso, el protagonista no tiene aspecto físico ni nombre, lo que lo vuelve una figura incompleta.

Resulta evidente cómo el texto habla de la mujer del narrador, su hijo, su nuera, sus amigos, pero nunca de él mismo. Ciertamente, esta no es una característica que resulte extraña en el contexto del género del diario íntimo, cuyo presunto objetivo es mantenerse en el plano de lo privado, pero conlleva un ocultamiento de información para la realidad de un texto publicado y consumido masivamente. Además, ya iniciado el capítulo del “Diccionario del tímido amor a la vida” esta situación de ocultamiento se va inclinando cada vez más a la impostura. En este momento la primera voz reconoce su condición de narrador y admite haber inventado la faceta de crítico literario, lo que supone una transición a la tercera forma de expresarse que tiene el narrador esquivo: el matónimo.

Respecto del matrónimo, hay que decir que, en estricto rigor, no existe. Es una invención del narrador que alude al nombre de la madre, Rosario Gironde, y que juega con la taxonomía de nomenclaturas literarias y alternativas como por ejemplo los seudónimos (nombres falsos) y los heterónimos (otros nombres): “Que otros se escondan en el seudónimo o inventen heterónimos. Lo mío siempre ha sido el matrónimo [...] Rosario Gironde es como yo firmo mis libros desde siempre, Rosario Gironde es el nombre de mi madre” (p.125). Ante todo, el hecho de que el protagonista niegue la falsedad del matrónimo supone una contradicción etimológicamente comprobable, lo que legitima la máscara como expresión de realidad. A su vez, esto relativiza el concepto de impostura y dispara las sospechas que rodean al personaje.

Cuando se pregunta “¿existe esa palabra, existe la palabra matrónimo?” (p.125), él se responde “Yo diría que existe todo lo que se nombra” (p.125) porque reconoce el poder creador del discurso y la autoridad que detenta el emisor, algo que ha estado presente en el imaginario divino desde tiempos inmemoriales. En la tradición judeocristiana, por ejemplo, puntualmente en el libro del “Génesis” de la *Biblia*, se plantea que, a medida que la divinidad nombra el mundo, lo crea. Y esta misma idea se aplica a la acción poética de un autor que define y codifica las condiciones de un contexto virtual. Además, la noción de la autoridad aquí es muy importante porque la existencia de las palabras suele confirmarse en los diccionarios y, precisamente, el capítulo en que el narrador se cuestiona sobre la existencia del matrónimo es eso, un diccionario.

Sin duda, la fe en la autoridad del editor/creador del catálogo responde a una convención social. Y ponerla en duda a través de un emisor escurridizo y lleno de máscaras constituye una manera más de desestabilizar el pacto de verosimilitud. En otras palabras, la liquidez de la identidad del narrador tiene que ver con la naturaleza de su autoridad y la credibilidad (o falta de credibilidad) que evoca.

Por último, está el concepto de las identidades múltiples o el desdoblamiento gramatical, que es algo que concuerda perfectamente con el perfil del parásito vilamatiano. Y no solo porque el narrador articule su propio discurso a través de la evocación de citas ajenas, sino porque transfiere su autoridad poética a alguien más. Es decir, transforma al lector en autor del diario que él ha empezado a través del uso de diferentes voces gramaticales.

Al comienzo de “Diario de un hombre engañado”, por ejemplo, el uso de la primera (yo) y tercera voz singular (él, ella y esto) es reemplazado por el de la segunda singular (tú): “Te abandonan, pero te dicen que no es así [...] Entonces, decides ser tú

quien abandone [...] una mañana te marchas de repente [...] no te llevas nada [...] y caminas por las calles catalanas bajo la lluvia” (p.248). Esta construcción –que en narrativa resulta inusual y que, en otros contextos discursivos, está orientada a generar empatía y persuadir al interlocutor– se mantiene durante dos páginas aproximadamente. Luego el discurso autobiográfico vuelve a estar encabezado por la primera y la tercera voz gramatical, lo que recalca la mutabilidad del protagonista.

La identidad esquiua del narrador (reflejada en el ocultamiento del nombre, la elección de un matrnimo y el desdoblamiento gramatical) acaba caracterizándose por la liquidez y la impostura, rasgos que incomodan por atentar contra la verosimilitud del relato y por revelar el poder mistificador de las voces que articulan los discursos referenciales de circulación extraliteraria.

Ahora bien, desde el punto de vista argumental, la caracterización del mistificador está dada por la multiplicidad de identidades que encierra la figura del diarista enfermo: crítico literario, novelista, conferencista, lector, etc. El diarista actúa como común denominador de todas las demás identidades y, al situarse en el límite entre ficción y realidad, cuestiona la autoridad de todas estas identidades también. A través de su poder aglutinador, equipara la verosimilitud extraliteraria del crítico, el lexicógrafo o enciclopedista, el conferencista y el lector con la verosimilitud literaria de la novela, lo que sugiere una expansión total de los límites de la ficción y una difuminación evidente de los géneros discursivos.

Para entender esto, lo primero que hay que tener presente es que el mal de Montano consiste en recibir pedazos de la memoria y los pensamientos de otros escritores. Así se lo explica Montano, el hijo ficticio del narrador, en el primer capítulo de la novela: “Cuando hemos salido de casa he recibido la visita de la memoria de Justo Navarro. Debe ser que la memoria de este se está infiltrando en la memoria de Julio Arward” (p.20). Las memorias se infiltran constantemente en otras consciencias y mezclan autores ficticios como Julio Arward con autores reales como Justo Navarro. Ya sea porque funciona con citas de la tradición literaria o porque inventa autores, el mal de Montano obliga a pensar y vivir literariamente. Y esto es importante porque anuncia la naturaleza ficticia de las demás identidades del escritor que aquí aparecen citadas.

El crítico literario, primer narrador, aparece retratado como un personaje respetado y altamente respetable. O al menos lo suficiente como para que tenga sentido la broma de Montano: “–Al obsequiarte con este libro –me ha dicho con exquisita y exagerada, pero amable cortesía, muy ceremonioso– quiero rendir homenaje al crítico español más

insobornable de todos los tiempos” (p.27). Ante todo, representa erudición, pretensión de objetividad e imparcialidad. Sin embargo, al estar supeditada al influjo del diarista enfermo de literatura, su objetividad deviene en parcialidad y su autoridad se vuelve la del creador de mistificaciones.

Y algo similar ocurre con el lexicógrafo y enciclopedista. El segundo capítulo, “Diccionario del tímido amor a la vida” evoca la identidad del creador de diccionarios, pero, además, la funde con la del novelista. Normalmente, el rol enciclopédico reflejaría conocimiento, erudición, control sobre el lenguaje y anhelo de documentación fidedigna, pero en este caso los atentados contra la verosimilitud del relato lo impiden. Además, la influencia del diario íntimo continua, evolucionan y devienen en novela a pesar de la presunta intención de narrar verdades: “En esta tarde de abril en Barcelona me hago el firme propósito de no esconderme detrás de tanto texto de ficción y decirle algo al lector sobre mí mismo” (p.108).

Luego está la identidad del conferencista y su vínculo tradicional con la transmisión y la difusión de conocimientos. Este rol está fundamentalmente definido por la persuasión y el aura ensayística. Sin embargo, la inestabilidad de la credibilidad discursiva bloquea cualquier tipo de convencimiento lógico. Principalmente, el narrador se propone a sí mismo compartir un relato que mezcle géneros referenciales (personales) y ficticios: “Que mi conferencia fuera un microcosmos de lo que estoy escribiendo ahora en Barcelona y que, por lo tanto, reuniera ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa” (p.221). Pero, tomando en cuenta la tradicional frontera moderna entre ficción y realidad, esta mezcla sería imposible.

Asimismo, está el personaje del lector, que adopta en cierto grado una responsabilidad creativa. De acuerdo con varios estudios teórico de la segunda mitad del siglo XX en adelante, una dinámica activa entre narrador y lector se traduce en una nueva configuración de autoría. El discurso, desde esta perspectiva se completa en la mente del receptor y por eso este debe ser considerado como un elemento indispensable durante el proceso creativo. En *El mal de Montano*, más allá de la evidente erudición lectora de todas las identidades que adopta el narrador, hay un momento en que el uso de la segunda persona del singular identifica literalmente su personaje con el lector ideal. Esto resquebraja la autoridad del narrador original y la consolidación del contenido discursivo, normalmente atribuida a la masa lectora. Por tanto, desafía la noción de autoría propia de la modernidad temprana y sitúa al diario íntimo como principal agente disruptivo.

Finalmente, todas estas identidades reputadas y admirables en torno al ejercicio de la escritura son desestabilizadas por la presencia constante del diarista enfermo de literatura. A través de él, los géneros tradicionalmente referenciales se vuelven ficciones novelescas y el texto se nutre de la polifonía que constituye el canon histórico. Así, la autoridad de la modernidad temprana retrocede para hacer espacio a un tipo de autoridad que, a ratos, tiene más puntos de encuentro con la premodernidad, una que reconoce en la verosimilitud extraliteraria la esencia misma de la literatura.

6.2. Desconfianza en la figura del cronista en Juan Gabriel Vásquez

A la hora de hablar de la dimensión de los mistificadores en las novelas de Jun Gabriel Vásquez es necesario considerar cuestiones como la voz del cronista, la influencia de la prensa, y los discursos que, al margen del oficialismo, exacerbaban el componente legendario. En todos estos escenarios el rol mistificador constituye un modelo de impostura que se vale de herramientas que tradicionalmente han servido para reforzar el pacto de verosimilitud, aumentar la confianza en la audiencia o despertar de cierto aletargamiento histórico.

A diferencia de lo que ocurre en las novelas de Enrique Vila-Matas, aquí no se hace referencia a la autoridad del erudito, sino a la de otro tipo de figura referencial, el cronista de los medios de comunicación de masas. Junto con representar la libre expresión y el derecho a la información, las voces periodísticas históricamente han inspirado el respeto y la confianza que dan los procesos de acreditación a los que, en teoría, están sujetos. Incluso cuando se habla de teorías de la conspiración, la información se define en oposición a la de las versiones institucionales periodísticas y recurre a herramientas de comprobación similares para persuadir a su audiencia. Por eso no es raro que la historia política esté construida en gran parte por estas fuentes informativas.

En las novelas seleccionadas, los protagonistas son investigadores de una historia colectiva y ampliamente vinculante, como queda reflejado en la cita de fuentes periodísticas. Pero también son investigadores de una historia personal. El proceso de apropiación, identificación o reconocimiento del pasado es un ejercicio de imaginación en el que tanto el tópico del engaño a los ojos como el modelo del impostor se hacen presentes, ya sea de manera inconsciente o deliberada.

Ante todo, el rol mistificador (y desmitificador) que deriva del esquema narrativo original se reescribe en las novelas a través de los protagonistas, que se ven enfrentados a una nueva, cuyos canales de acreditación tradicionales ya no resultan satisfactorios. Y pese a las diferencias que estos protagonistas puedan tener con los de las novelas

anteriores, todos coinciden en ser generadores de dudas que parece que jamás serán resueltas y, paradójicamente, derivan de viejas certezas de forma y contenido.

En *Los informantes*, por ejemplo, la importancia del cronista es evidente y su acción mistificadora se expresa estructural y argumentalmente, como también ocurre en las novelas de Vila-Matas. Lo estructural está definido por la construcción de un narrador (Gabriel Santoro), sin coincidencias identitarias con el autor (Juan Gabriel Vásquez), pero sujeto a la coincidencia de nominal de su mistificación con la de él. Es decir, un narrador que en la ficción presenta una crónica periodística que coincide palabra por palabra con la novela de Vásquez y que imita la estética testimonial de la crónica periodística. En este caso, la desmitificación es posible gracias a la información paratextual contenida en apartados como la reseña de la novela y el currículum del autor, Juan Gabriel Vásquez. Sin embargo, no conviene ahondar más en este pacto ambiguo, pues, a nivel narrativo, está más relacionado con la mistificación (cuestionamiento a la verdad) en sí que con el rol mistificador del cronista.

Argumentalmente, en cambio, la acción mistificadora tiene bastante más importancia. En primer lugar, hay dos grandes mistificadores, Gabriel Santoro (padre) y Gabriel Santoro (hijo). El primero diseña un personaje social que sirve para ocultar un pasado vergonzoso y es desenmascarado en TV por su pareja, mismo personaje que encarna el rol desmitificador. Esta dinámica de mistificación y desmitificación se asocia a la primera máscara social, pero no cuestiona la noción moderna de autoría porque apunta a la creación deliberada de una impostura y a un único gran responsable de la ilusión, el padre.

Ahora bien, la acción mistificadora del hijo sí cuestiona la noción de autoría moderna porque apunta a la multiplicidad de autores tras la absorción intertextual de fuentes periodísticas y a la arbitrariedad de una organización narrativa y detectivesca pretendidamente honesta. Es decir, refleja un proceso polifónico de subjetivación biográfica y autobiográfica que al principio se da de manera inconsciente, pero que cada vez se vuelve más evidente. Llega un punto, de hecho, en que este proceso es puesto en duda por el mismo narrador cronista, lo que lo vuelve un mistificador que también desmitifica.

En la novela todo el relato está articulado por la voz del narrador protagonista, Gabriel Santoro (hijo), un periodista que adopta un rol parasitario al absorber autobiográficamente los distintos testimonios de sus fuentes, y que con ello difumina los planos público y privado. O, dicho con otras palabras, un personaje que diluye su propia

individualidad en el mar de individualidades que consulta para dar forma a su investigación detectivesca.

Su narración aborda la fama como un tipo de mistificación de masas que, a través de las herramientas de la divulgación periodística, aúna distintas perspectivas de un mismo episodio histórico. Asimismo, tiende al supuesto esclarecimiento de la verdad a partir de documentos informativos como extractos de libros, investigaciones periodísticas sujetas a procesos de verificación; discursos conmemorativos conocidos por todos, testimonios personales, evocaciones de la memoria lejana, cartas de los actores involucrados y archivos domésticos o personales pertenecientes a diferentes fuentes.

Sin embargo, el uso de la primera persona gramatical, las referencias a la vida como material de escritura y, en definitiva, la expresión de una subjetividad vertebradora cuestiona dicha imparcialidad. Esto acerca el relato testimonial al plano de la ficción literaria, lo que convierte al cronista en el gran mistificador argumental del relato.

Básicamente, el mundo literario que plantea Gabriel Santoro (hijo) evoca la búsqueda detectivesca de una verdad y proporciona un sinfín de pruebas para hacer legítimo y objetivo el relato coral. Pero también hace que la imparcialidad periodística de la investigación entre en conflicto con la relatividad del relato biográfico y con la presencia de un narrador proclive a la subjetivación.

La atmósfera de pretendida objetividad y la voluntad de descubrir la verdad en la novela se proyectan con fuerza y desde el primer minuto gracias a la etiqueta de crónica de investigación con que el narrador designa a *Los informantes*. Solo por definición, la crónica puede ser o un “artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad” (DRAE) o un género literario que agrupa hechos históricos dispuestos en orden cronológico. Y el tipo de crónica que publica Santoro (hijo) es el que toca a esta última acepción.

Su dimensión literaria, no obstante, se vincula con el uso de recursos provenientes del lenguaje figurado y/o con el esmero en las formas antes que la ficción, por tanto, el componente histórico y las referencias a la realidad son significativos a la hora de plantear una reflexión. Al menos en lo relativo a este aspecto, la dimensión literaria que podrían tener las dos crónicas (*Una vida en el exilio* y *Los informantes*) no alude al componente ficticio de la escritura, sino al cuidado o al estilo en la redacción. A su vez, consolida la atmósfera de objetividad que destila el trabajo investigativo del protagonista, sitúa al libro de Santoro (hijo) en el plano de la literatura de no ficción y ayuda a caracterizar el perfil detectivesco del cronista.

Por encima de los lazos que acaba estableciendo con otros personajes, la misión que se impone Gabriel como cronista es la de la recuperación histórica de hechos ocurridos cuarentaicinco años atrás: “Mientras escribo compruebo que en el curso de varios meses se han acumulado sobre mi escritorio, más que las cosas y los papeles que necesito para reconstruir la historia, las cosas y los papeles que prueban la existencia de la historia” (p.94). Por tanto, todo su trabajo está orientado a alcanzar un grado de precisión, sinceridad e imparcialidad que le está negada a la memoria común. Por eso recurre a sistemas de almacenamiento y procesamiento externo como la escritura y la grabación de entrevistas que proporciona el método periodístico: “Cojo una carta de mi padre a Sara, una carta de Sara a mi padre, un discurso de Demóstenes: éstas son mis pruebas. Soy sucesor, soy ejecutor y soy también fiscal, pero antes he sido archivista, he sido organizador” (p.95).

A lo largo de la novela hay una presencia fuerte y homogénea de aquellos elementos metaliterarios tendientes a reforzar la sensación de no ficción o de verdad certificada. Un buen ejemplo es la referencia al primer capítulo de *Una vida en el exilio*, libro sobre la experiencia de Sara Guterman por el que Santoro (padre) enciende las alarmas y destroza públicamente a su hijo: “Publiqué *Una vida en el exilio* en noviembre de 1988, tres meses después del famoso discurso de mi padre. El siguiente es el primer capítulo del libro” (p.35). La cita refleja la presencia temprana de la consciencia metaliteraria porque advierte la incorporación de un primer texto ya publicado dentro de otro texto publicado con posterioridad. Igualmente, detalla el proceso de escritura, edición y ordenamiento de un tipo de material real, biográfico y extraído de fuentes primarias, es decir, de personas directamente involucradas en los hechos referidos.

Incluso antes de hacer público este primer capítulo, el protagonista comparte en *Los informantes* algunas de las preguntas que compusieron la seguidilla de entrevistas a Sara y que luego se transforman en el material de *Una vida en el exilio*. Esto hace de la narración una especie de marca certificada de confiabilidad. Al mostrar los engranajes y los hilos de la escritura se destaca la sensación de transparencia y sinceridad, lo que genera que la fama de las personas transformadas en personajes resulte convincente para todos los que han accedido a la historia a través de la voz de Santoro (hijo). Y esto es un mérito absoluto del narrador-mistificador.

Otros ejemplos que perfila al cronista como mistificador de una fama sujeta a mecanismos de comprobación son: el discurso conmemorativo de 1988 a propósito del cumplimiento de los 450 años de la capital, “ese texto legendario que llegó a ser

comparado con los mejores ejemplos de retórica colombiana, desde Bolívar hasta Gaitán” (p.22); la descripción del testimonio prestado por Angelina en el programa de televisión que dinamita la reputación de Santoro (padre); y la reproducción de ciertos fragmentos de las cartas enviadas por la audiencia bogotana luego de emitida la declaración de Angelina por el programa de televisión: “Santoro, siga escribiendo fresco y publicando sus vainas, siga haciéndose el gran escritor, que todos sabemos ya quién es usted y de qué ralea viene. Su papá no era más que un mediocre y un impostor y usted igual” (p.254).

Además, ya sea por respeto a la figura del padre (todavía vivo) o por la voluntad (entonces incomprensible y aparentemente caprichosa) de Sara Guterman, varias de las citas a textos publicados que incluye el cronista son textos no publicados en *Una vida en el exilio*. Ejemplos de ello son los datos descartados de las grabaciones de Sara o algunas cartas personales de personajes involucrados en el relato. En *Los informantes*, por ejemplo, aparece transcrito el mensaje que Santoro (padre) le había dedicado a Sara a propósito de su asistencia a un acto conmemorativo en Alemania. Y aunque este documento llega a las manos de Santoro (hijo) durante la investigación que realiza para escribir *Una vida en el exilio*, no lo publica entonces por petición de Sara. Ella simplemente le insiste en que se puede llevar la carta si no la pone en el libro y él obedece, pero decide publicarla en la segunda crónica, probablemente asumiendo que, tras haber fallecido el padre, la molestia que este hubiera podido llegar a sentir antes dejaría de ser un impedimento.

Igualmente, en el epílogo de la novela, “Posdata de 1995”, se transcribe la carta de la madre de Enrique Deresser, Margarita. En ella la mujer suplica desesperada que suelten a su marido acusado de filiaciones nazis y niega cualquier acusación que lo haya podido hacer merecedor de un lugar en las listas negras. La incorporación de la fuente al texto es, sin duda, una traición y un robo del protagonista a Enrique, pero contribuye a la verosimilitud del relato por su naturaleza metaliteraria y su fuerte conexión con la realidad desvelada. En otras palabras, la carta es una prueba de la autenticidad de la historia y una validación del trabajo realizado por Santoro (hijo):

Él era mi anfitrión; yo era su huésped. Al dárme las, al permitirme el acceso a ellas, aunque fuera por una noche, había confiado en mí. Pero las cosas no salieron como ambos lo hubiéramos preferido: tan pronto como leí la primera carta supe que acabaría por traicionar esa confianza, y al llegar a la mitad de la segunda me pude en la tarea de traicionarla. (p.321)

En resumidas cuentas, la presencia de todos estos textos o fragmentos de texto en la novela genera la sensación de estar cada vez más cerca de una verdad o de una primera fuente. Y esto, a su vez, va en la línea de la naturaleza fidedigna de la voz del cronista y de la veracidad que, en teoría, proporcionan sus investigaciones periodísticas. Los datos provienen de textos (completos o fragmentados) que aportan una credibilidad que va un poco más allá del simple pacto de verosimilitud. Esto porque no solo articulan un relato que, en el universo literario, se declara de no ficción, sino que, además, adopta la apariencia formal o estructural de la referencialidad a la que se someten los géneros de escritura informativa en el mundo real. No solo se parafrasea la primera parte de *Una vida en el exilio*, sino que, además, el cronista reproduce el primer capítulo palabra por palabra. No solo dice que hizo entrevistas para conseguir la información, sino que también transcribe las grabaciones de voz y las preguntas a Sara Guterman. No solo indica que Enrique Deresser tiene las cartas que su padre le escribió a él y a su madre cuando estaba confinado en Fusa, sino que, además, copia aquellos documentos, lo que permite a los lectores descifrar detalles la evolución del temple de ánimo y el abatimiento final del viejo Conrad. En pocas palabras, la transcripción de varios documentos que constituyen géneros de no ficción da cuenta de un influjo metaliterario orientado a inspirar rigor histórico y es parte esencial de la organización que detenta el cronista.

Sin embargo, poco a poco aquella sensación de verdad certificada por la investigación periodística del narrador se revela ilusoria. La misma fuerza testimonial de estas fuentes detectivescas termina por manifestar una clara incompatibilidad con el aura de objetividad debido fundamentalmente a dos razones: la primera es la naturaleza subjetiva del material biográfico, que se proyecta desde la fragilidad del recuerdo o la eventual deshonestidad de las fuentes. Y la segunda, el protagonismo de la primera persona gramatical.

La relatividad biográfica y autobiográfica, así como otros tipos de referencias a la memoria personal o al engaño social inundan el texto de una subjetividad y de una atmósfera de vacilación permanente. En parte porque todo el trabajo que hace el protagonista está orientado a la mantención del recuerdo y a la protección ante el olvido. Sin embargo, el olvido no es la única fuerza tergiversadora. El propio acto de decidir qué recordar y cómo recordarlo es también una mistificación. Ciertamente las cosas acaban siendo como se recuerdan, pero el poder cristalizador de la memoria no está exento de

errores. Y esto ocurre tanto cuando se hace referencia a la memoria personal como cuando se hace referencia a la memoria colectiva.

El narrador, por ejemplo, muestra un episodio en que Sara viaja a Alemania y vuelve a su antigua ciudad con su padre por motivo de un acto conmemorativo dedicado a alemanes exiliados. Estando allí, se junta con una amiga de aquella época a quien le pregunta qué había sido de su mejor amiga de aquel entonces, pero la respuesta la sorprende de mala manera. La mujer le explica que la supuesta mejor amiga en realidad era terrible con ella y la maltrataba todo el tiempo: “No tuve más remedio que creerle, pero me asusté, porque no pude recordar absolutamente nada de lo que me decía. Yo tenía un recuerdo tan bello de Bárbara, y en ese momento no supe qué pensar” (p.189).

En *Los informantes* (crónica histórica), el protagonismo de las fuentes biográficas y las dificultades asociadas a su reproducción objetiva nunca dejan de estar presentes, pues forman parte del propio índice. Es un hecho que cada uno de los cuatro capítulos anteriores al epílogo, “Posdata de 1995”, incluye la palabra vida: “La vida insuficiente”, “La segunda vida”, “La vida según Sara Guterman” y “La vida heredada”. Además, y como dato complementario a esta recurrencia estructural, el nombre de la primera crónica publicada por Santoro (hijo) es *Una vida en el exilio*, otro título que tiene inserta la palabra vida.

Como si se tratara de cuestionar que la biografía sea en realidad un género de no ficción o que en las experiencias vitales radique la verdad objetiva, la multiplicidad de versiones (al margen de la impostura deliberada) no sugiere grandes acuerdos. De a poco, el ensamblaje estructural de los distintos testimonios y puntos de vista biográficos deviene en una historia cuya falta de dirección moral específica, lejos de encontrarse exenta de ejemplaridad, proporciona muchos focos de verdad ejemplar. Así, por ejemplo, se hace evidente que los personajes a veces pretenden proyectar la verdad desde una memoria y un campo de visión falible. Mientras que otras, intentan contar lo real a través de lo ficticio: “Hasta las mentiras, hasta las más groseras invenciones de una persona con respecto a sí misma, nos dicen cosas valiosas acerca de ella, y acaso más valiosas que las verdades más honestas” (p.195).

De todas formas, en todos los casos hay una verdad histórica, biográfica o personal que no se opone por completo a la ficción, sino que logra expresarse a través de ella. De modo que cuando Santoro (padre) dice que “La transparencia es el peor engaño del mundo” (p.195), no alude únicamente a la máscara moral que él ha construido para protegerse de la sanción social que teme. Se refiere también a la máscara inconsciente

que llevan todas las personas y al rostro tras la máscara, cuya existencia está sujeta al reconocimiento grupal.

Desde esta perspectiva, las referencias constantes a la biografía que contiene el índice reflejan de manera estructural que, para el cronista, el ordenamiento coherente de cualquier vida no tiene valor ni existencia por sí misma. Ante todo, es una mistificación que pone orden al caos y que necesita del grupo de los mistificados para poder existir.

Además de la naturaleza altamente biográfica de las fuentes, otro elemento que expresa incompatibilidad con la objetividad metaliteraria es la adopción de la primera persona gramatical, pues esta voz no es la elección más adecuada a la hora de escribir documentos informativos. Lo ideal en textos que buscan sonar neutrales es el uso de la tercera persona gramatical, que transforma al narrador en una suerte de observador permanente. Esta suele ser, de hecho, la elección gramatical más frecuente en artículos académicos y textos científicos cuyos enunciados están siempre sujetos a comprobación.

En cambio, el uso de la primera voz singular por parte del cronista hace que “se concrete situacionalmente la puesta en escena de la enunciación, de manera que quien dice yo se singulariza concretamente como un hablante encarnado, a la vez que se posiciona como agente con iniciativa en un orden moral local” (González de Requena Farré, 2019, 196, p.2). Y precisamente con este orden moral local es que Gabriel decide transformarse en fiscal, archivista y organizador. Es decir, con esta subjetividad explícita se propone dar orden y sentido a la vida, lo que plantea un entendimiento claro de la ficción más allá de los tradicionales límites de la literatura.

Cronológicamente, las investigaciones que publica Santoro (hijo) son: *Una vida en el exilio*, libro sobre inmigrantes alemanes antes y durante la II Guerra Mundial; *Los informantes*, narración en primera persona sobre la revelación de la identidad falseada del padre; y “Posdata de 1995”, texto que cuenta, a modo de gran epílogo cuál es el efecto que tiene para el protagonista la publicación de esta historia heredada. Cada uno de estos textos recurre a prácticas investigativas ligadas al quehacer periodístico y al esclarecimiento de la verdad desde un punto de vista detectivesco. Sin embargo, es importante considerar que la imparcialidad de este proceso no solo depende de la honestidad (que también se podría poner en duda) del narrador, sino también de su propia codificación de mundo, que, de la mano de la industria editorial, comparte y sitúa en el plano público.

A pesar de los archivos consultados, las cartas y las declaraciones grabadas, todo en *Los informantes* está filtrado por la perspectiva moral del cronista, Gabriel Santoro

(hijo), quien profundiza en la emoción de su propia experiencia y recurre constantemente a soliloquios, monólogos interiores y el uso del modo narrativo indirecto libre. Asimismo, pronostica hechos, adivina pensamientos y publica especulaciones, lo que refleja un grado de subjetividad particularmente alto y al mismo tiempo plantea un punto de vista según el que todo ordenamiento de la realidad a través de las palabras es una ficción. Incluso aquellos relatos ceñidos a los más rigurosos procedimientos de comprobación son considerados, en algún grado, como ficciones inevitables.

“En la mañana del siete de abril de 1991, cuando mi padre me llamó para invitarme por primera vez a su apartamento de Chapinero, había caído un aguacero” (p.13). Así empieza *Los informantes*, con un narrador protagonista, cuyo foco narrativo queda reflejado en la elección de la primera persona singular, yo. Como es de esperar, su conocimiento del mundo que lo rodea es limitado, como el de cualquier testigo, y, por ende, se ciñe a los hechos que aún no tiene cómo explicar. No obstante, esta primera voz gramatical, que está presente durante casi todo el texto, no dura hasta el final, sino que acaba dando lugar a una brevísima segunda persona gramatical del singular (que entabla un vínculo imaginario con un lector ideal) y (más importante todavía) con una tercera persona que legitima la especulación histórica periodística que, desde la parcialidad realiza Santoro (hijo).

El uso de la primera persona del singular, combinado con la alusión y la transcripción de documentos privados o de primera fuente representa una difuminación de los límites entre la ficción y la realidad. Esto, pues, más allá de la consciencia de un engaño y de la culpa que pueda aquejar a quienes cargan con una mistificación deliberada como la de Gabriel Santoro (padre), el relato del protagonista constituye una verdad profundamente relativa. Ciertamente está basada en una investigación rigurosa, pero como solo toma forma y sentido en su consciencia, difícilmente estará libre de cuestionamientos. Finalmente, la articulación de un relato es una mistificación que se valida en la fama y en la aceptación social, pero que antes necesita pasar el filtro de una mente creadora, es decir, por la consciencia de un autor como el cronista.

Al principio, con la investigación de Santoro (hijo) parece haber un avance de lo caótico, que es oculto, privado y subjetivo, a lo coherente, que es lo develado, público e imparcial. Pero en realidad esta investigación, al atravesar el filtro de una primera voz también vive un proceso de subjetivación. En las primeras etapas de la investigación del cronista todas las fuentes proporcionan un material biográfico íntimo y coral (Sara,

Angelina, Sergio, Enrique, el propio protagonista) por lo que su visión aún caóticamente distintos puntos de vista y diferentes subjetividades.

Gracias a la sistematización y a la clasificación que realiza Santoro (hijo) *Los informantes* (crónica) adopta un aspecto ordenado, regular y uniforme, lo que contribuye a la sensación de objetividad. No obstante, esta sensación es tan solo aparente, pues, sin duda, el orden del cronista ejerce una acción mistificadora. A pesar de toda la investigación, el rigor de la práctica periodística, la obtención de información de difícil alcance y la sinceridad invaluable de algunas confesiones, el relato del narrador difícilmente dejará de ser subjetivo, pues está atravesado por su propia sensibilidad. De lo que sí se puede hablar con certeza es de un nuevo tipo de subjetividad, derivada de la confluencia coral de puntos de vista en una consciencia individual. Es decir, de una autoría múltiple o polifónica.

Además de ser la plataforma de difusión de todos los hechos descritos en *Los informantes*, la consciencia de Santoro (hijo) es la máquina que da forma y coherencia a la vida de los demás, la misma que transforma lo privado en público. Por tanto, lejos de trabajar una objetividad real, lo que hace es trabajar una subjetividad sujeta a mecanismos de comprobación propios del método periodístico y cercanos a la investigación detectivesca. Aunque en un primer momento el paso de lo privado coral a lo público individual, que supone la confección de la crónica histórica, parezca ser un tránsito de lo subjetivo desordenado a lo objetivo ordenado, no pasa de ser otra forma de subjetividad.

En la consciencia individual del protagonista confluyen cada vez más subjetividades, aunque al final su propia individualidad sea la que dé un orden al caos. Y en la definición de este orden tiene mucho que ver la vanidad del cronista. En un primer momento la vanidad está camuflada por la vocación de darle voz a los sin voz, pero no por ello se deja de advertir su presencia. Incluso antes de la publicación de *Los informantes*, y a propósito de *Una vida en el exilio*, el padre ya realiza una denuncia de la vanidad del hijo tratando de esconder el secreto que lo atormenta y de reforzar su máscara social:

Qué bueno eres, ¿no? Eso es lo que esperas que diga la gente. Para eso lo escribiste, para que todos sepan lo bueno y lo compasivo que eres, lo indignado que estás con estas cosas terribles que le pasaron a la humanidad, ¿no? Mírenme, admírenme, yo estoy del lado de los buenos, yo condeno, yo denuncio. Léanme, quíeránme, denme premios a la compasión, a la bondad. (p.75)

Y mucho después, durante uno de los actos de la editorial para promocionar *Los informantes*, Jorge Mor se acerca a Santoro (hijo) y le pregunta si no hay algo que le moleste o que lo haga sentir incómodo luego de haber publicado esa segunda crónica: “¿Por qué esas ganas de hablar en público de lo que es privado? ¿No se le ha ocurrido que con este libro usted hizo lo mismo que hizo la novia de su papá, sólo que más elegante?” (p.273). La transformación de lo privado en público tiene muchas aristas, pero, sin duda, una de las más recurrentes es la vanidad del protagonista, que al principio busca el reconocimiento del padre y luego la reivindicación de su linaje maldito. Esta subjetividad compiladora, editora, redactora y transcriptora es una consciencia atravesada por la vanidad camuflada. Y el camuflaje viene de la percepción social positiva que un libro como *Los informantes* es capaz de inspirar en los posibles lectores. Eso sí, sin mentiras flagrantes, porque, a diferencia del padre, Santoro (hijo) no mistifica con mentiras, sino con la verdad.

La diferencia más importante entre el cúmulo de múltiples subjetividades iniciales y la subjetividad de la consciencia responsable de la edición periodística es que esta última, al hacerse pública, está expuesta al juicio popular y, por ende, puede generar reconocimiento o repudio social masivo e indirecto. Es decir, validación o invalidación únicamente mediadas por la divulgación de la consciencia de Santoro (hijo) o más bien por el producto que en determinado momento generó su consciencia. Y en el caso de efectivamente obtener aceptación popular, su versión de los hechos (mistificación inevitable) podría recibir la aprobación social necesaria para transformarse y cristalizarse en una realidad de tomo y lomo.

Así, cuando el narrador –que también es compilador, comentador y redactor–, concibe un relato y unos personajes con sentido y progresión temática, está creando un universo y un orden específicos. Incluso si el texto analizado no pertenece al plano literario, sino al de la realidad, la transformación de las personas en personajes de crónica histórica supondrá una cuota de ficción, pues representa la creación de una consciencia individual atravesada por motivaciones, ambiciones y demonios propios.

El hecho de que progresivamente, la pluma del cronista vaya absorbiendo más intimidad y vaya haciendo públicas más historias privadas no solo lo acerca a la figura del parásito, sino que también lo consolida como mistificador. Y con esto también plantea un cuestionamiento sobre los límites de la historia propia y nacional, el derecho a la honra y a la privacidad de las fuentes, la relatividad de lo individual y lo colectivo, la validación

social de una percepción compartida; y las formas asociadas a la verosimilitud tanto del plano literario y como del no literario.

La valoración que el mismo narrador hace de su texto transita de la certeza, que evoca la comunión entre testimonios y pruebas tangibles, a la duda de su interpretación. ¿Cuánto de lo dicho es una verdad objetiva y cuánto una ficción bien fundamentada? ¿Cuánto es una especulación confesa y cuánto una inconsciente? ¿Qué tan dirigido está el material recopilado?

Además, en cada capítulo, la relativización del valor de verdad de la voz del cronista se expresa a través de marcas formales. Una de las más recurrentes es el cúmulo de especulaciones y la tendencia a la ucronía. Durante la investigación para *Los informantes*, por ejemplo, Santoro (hijo) imagina y escribe para él mismo un modelo de informe en que el padre acusaba a Konrad Deresser, cuestión que en realidad nunca ocurrió: “Devolví el libro a su lugar y descubrí que el universo no se había transformado al adulterarse el contenido de esas páginas. Mi padre seguía de incógnito en su propio recuerdo, muerto, pero además clandestino” (p.225). Esta especulación es plenamente consciente de su imposibilidad, pero, al igual que las referentes al destino de Enrique (desconocido hasta antes del epílogo “Posdata de 1995”) constituye un ejercicio de imaginación.

Sin embargo, el cénit del poder creativo del narrador y de su inclinación natural a la ficción lo representa su consolidación formal como autor. Y esto se advierte al final del epílogo cuando sus elucubraciones parecen hacerlo acreedor de cierta omnisciencia: “Eso era lo que pensaba Enrique Deresser mientras miraba la curva que no era tan cerrada [...] Eso, en fin, era lo que pensaba, mientras el hijo de Gabriel Santoro, a sus espaldas, parecía esperar una especie de veredicto” (p.338). Por lo tanto, una parte significativa del análisis está orientada a la identificación de las señales que reflejen una objetividad en retirada o una certeza cada vez más relativa.

Igualmente, la cita anterior permite entender que el poder del mistificador no solo se manifiesta en la adivinación de los pensamientos de Enrique, sino también en el cambio de la tercera persona gramatical y en la descripción que hace de sí mismo al borde de la carretera. Como cronista, él no solo ha transformado a las personas en personajes. También se ha transformado a sí mismo en uno. Si la novela parte con un narrador que cree en las herramientas del periodismo, en su padre y en sus propias motivaciones para escribir, el descubrimiento del secreto familiar lo cambia todo. Progresivamente, los datos aumentan, pero la claridad disminuye, igual que la confianza en las pruebas históricas y

en su propia voluntad de reivindicación imparcial. Asimismo, el tránsito de lo privado a lo público invita a reflexionar sobre la naturaleza cultural y social de la verdad objetiva, lo que también sigue la línea de la mistificación.

Ante todo, estas marcas (ya sean gramaticales o especulativas) permiten identificar al cronista en un rol doble, el de mistificador o creador de la ilusión, y el del desmitificador o destructor de la ilusión. En definitiva, el narrador-mistificador de *Los informantes* (novela) no propone una absorción de la dimensión literaria por parte de la dimensión extraliteraria, sino una absorción de la dimensión extraliteraria por la literaria, pues su autoridad es constantemente puesta en duda. Tanto la construcción histórica de personajes como el ordenamiento coherente de acciones (confirmadas) se revelan tan similares a la ordenación subjetiva o personal de cualquier texto de ficción (cuento, novela, drama) que resulta difícil ver algo que no sea una mistificación. En otras palabras, mediante la acción del narrador-mistificador, la dimensión literaria absorbe a la extraliteraria y no al revés. Así, todos los elementos que, dentro de la ficción, refuerzan inicialmente la sensación de verdad descubierta (objetiva e imparcial) antes que de verdad modelada (acordada o construida) se transforman en engranajes de un esqueleto mistificador que tambalea.

La acción mistificadora del narrador protagonista, por tanto, se expresa más allá de los marcos de referencia literarios y reclama a la historiografía como una parcela más de la ficción. Esto, finalmente, cuestiona la autoría de la modernidad temprana porque le atribuye al cronista el poder de diluir su propia identidad en la polifonía de sus fuentes y crear discursivamente una realidad, es decir, una ficción con circulación extraliteraria.

En *Las reputaciones*, en cambio, la acción mistificadora es completamente argumental, pues la estructura narrativa no establece un pacto ambiguo con los lectores y el narrador omnisciente no encarna ninguna impostura. La ilusión se concentra en dos grandes actores, la prensa y el pueblo en tanto formadores de opinión y creadores de realidad. Ellos dos actúan como mistificadores que se retroalimentan y que crean relatos y retratos políticos con capacidad de circular en contextos extraliterarios con valor de verdad.

Para abordar este punto hay que partir considerando el tremendo poder de los medios de comunicación de masas para formar y moldear opiniones. Desde el siglo XVIII en adelante se ha registrado un incremento de su influencia, lo que le ha granjeado al periodismo el mote de cuarto poder (Waisbord, 2013, p.18). Y desde el siglo XX en adelante dicho poder no ha hecho más que consolidarse. En otras palabras, su influencia

se equipara a la del Estado y, en este contexto, la prensa no solo es un representante clave, sino también el más antiguo de todos.

En varias oportunidades la novela se detiene a reflexionar sobre el impacto del periodismo escrito. Y un buen ejemplo es el caso del millonario estadounidense John D. Rockefeller. Mallarino se pregunta si este magnate del petróleo era quien ordenaba una versión propia del *New York Times*, editada para no incluir las malas noticias, y aprovecha de juzgar aquella decisión. Sin embargo, cuando critica la decisión de Rockefeller parece no estar plenamente consciente de que la exageración de aquel control editorial del empresario no es tan diferente de la completa libertad (e impunidad) con la que él mismo puede cambiar el panorama político a su gusto. Su presunto compromiso con la verdad lo ciega de soberbia y le impide ver el contenido poético de una acción que no es en absoluto absurda. Sobre todo, si se tiene en cuenta la relación tensa que existía entre el periódico estadounidense y el magnate del petróleo.

Rockefeller fue contantemente desprestigiado por el mismo diario que incluso llegó a dedicarle, junto a otros empresarios del petróleo de la época, la etiqueta de barón maldito. Lo más lógico, considerando la tensión entre ambos bloques, hubiera sido simplemente comprar otro periódico o ignorar al *New York Times*, pero Rockefeller paga para controlar al enemigo y esto es un símbolo del poder del dinero. O, dicho en otras palabras, un símbolo del enfrentamiento de dos grandes poderes.

Asimismo, la mención de este personaje histórico en la novela es relevante porque el desprestigio social que sufre a manos del *New York Times* reafirma el dominio de la prensa. En medio de discusiones por la monopolización de la industria petrolera, la periodista Ida Tarbell escribió un reportaje en que retrataba a Rockefeller como una momia viviente. Y esta representación venenosa y altamente crítica, que mezclaba aspectos psicológicos y físicos como la alopecia generalizada del millonario, su vejez y su avaricia, devino en las discusiones para generar una ley antimonopolio. El retrato de Rockefeller que ofrece Tarbell, por tanto, recuerda el peligro y el poder mistificador de los medios de comunicación, las deformaciones a las que está expuesta la imagen pública de políticos y celebridades y, sobre todo, la certeza de que ni siquiera el dinero es capaz de enfrentarse a los medios de comunicación y salir completamente airoso.

Precisamente en este contexto es que se enmarca la tradición del dibujo satírico y del oficio mismo del protagonista de *Las reputaciones*. Las caricaturas políticas forman parte tanto del pasado como del presente de la prensa y han llegado a ser consideradas un género en sí mismo. “Con satíricos dibujos se han hecho revoluciones, han caído

dinastías” (Capellán, 2022, p.14). Y esto es algo que da cuenta de un influjo mistificador significativo. Si Mallarino es un mistificador es porque es una voz respetada y autorizada de los medios de comunicación. Y no de cualquier medio, sino de *El independiente*, un periódico de tradición cuyo prestigio reviste de autoridad a sus periodistas y al propio Mallarino. Esto se ve muy claramente cuando el director le recomienda al dibujante que no se altere y que mantenga la calma luego de la publicación de la caricatura de Cuéllar: “Demandar por una caricatura así es como aceptar los cargos. Además, usted es usted, no nos engañemos, y este periódico es este periódico” (Vásquez, 2013, p.86). Por eso también es muy simbólico que sus caricaturas políticas hayan estado al centro de la página de opinión.

Y aunque no dimensiona realmente su poder, no se puede decir que no sea consciente de la influencia de la prensa en la configuración de mundo moderno, pues muchas veces la evoca para reforzar su aura heroica de pequeño David enfrentado a las fuerzas políticas conservadoras, corruptas o pusilánimes de Colombia. En la casa de la montaña, por ejemplo, luego de terminar de contarle a Samanta Leal la historia de la inauguración de la casa que motiva la caricatura de Cuéllar, Mallarino dice: “En esos tiempos, estar suscrito a un periódico era esperar, cada mañana, la transformación del mundo, a veces como sacudida brutal de todo lo conocido, a veces como sutil puerta de acceso a una realidad desplazada” (p.83).

Al ser un líder de opinión, Mallarino es un creador de realidades. Y esto, por ejemplo, queda reflejado cuando hace algo que desde el punto de vista estilístico es nuevo en él, pero viejo en Rendón: “Había escrito la leyenda como lo hacía Ricardo Rendón: haciendo constar el nombre del personaje y poniendo un guion antes de sus palabras ficticias, como si se tratara de una novela” (p.84). En este caso, lo que Mallarino ofrece al pueblo colombiano con su caricatura no es una verdad o acaso una certeza propia, sino una construcción que se equipara a la ficción de una novela. Sin embargo, a diferencia de las novelas, evoca la credibilidad del circuito periodístico en que está inserta. De ahí que sea tan significativo que las caricaturas de Mallarino y Rendón tengan una marca asociable a la estética de la ficción.

Otro elemento que ayuda a definir el rol del mistificador es la metáfora del agujón forrado en miel que Mallarino usa como decálogo del buen caricaturista y pieza fundamental de su propia identidad como dibujante político:

No hay caricatura si no hay aguijón, y no la hay sin miel. No hay caricatura si no hay subversión, porque toda imagen memorable de un político es por naturaleza subversiva: le quita su equilibrio al solemne y delata al impostor. (p.42)

Ciertamente, el aguijón y la miel se conectan con la figura de la abeja, animal que representa un tipo de posición dada por naturaleza. Específicamente, un sistema monárquico fijo en que hay una reina. Es cierto que Mallarino se identifica con la abeja “principalmente por las ideas de laboriosidad, creación y riqueza que derivan de la producción de la miel” (Cirlot, 2005, p.63). La ciudad de Manchester, por ejemplo, las convirtió en íconos de su fuerza obrera durante la Revolución Industrial. Sin embargo, es el aura monárquica que desprende esta figura aquello que define a Mallarino como un mistificador en realidad: “En el lenguaje jeroglífico egipcio, el signo de la abeja entraba como determinativo de los nombres reales, a causa de la analogía con la monarquía de estos insectos” (Cirlot, 2005, p.63). Ante todo, el dibujante es parte de una casta superior, la de quienes influyen en la manera de entender e interpretar el mundo y la de quienes de cierta forma lo crean.

Por otro lado, respecto de la etimología del apellido Mallarino, vale la pena mencionar un dato que, o bien de manera accidental o bien de manera premeditada, contribuye a definir el rol del líder de opinión o del gran mistificador que interpreta el protagonista. Según el Heraldry Institute of Rome, el apellido Mallarino podría derivar de un nombre hipocorístico o del diminutivo de la forma dialectal del término medieval provenzal “mallier”. En español este término significa “mayor” o “postillón”, es decir, “mozo que iba a caballo, bien delante de las postas para guiar a los caminantes, bien delante de un tiro para conducir al ganado” (RAE). De modo que es clara la relación con la figura del líder y de la influencia de masas

Como si fuera una especie de pastor, Javier Mallarino parece guiar a las ovejas a un lugar seguro a falta de líderes reales: “Mire», dijo Mallarino, «vivimos tiempos desorientados. Nuestros líderes no están liderando nada, y mucho menos están contándonos qué es lo que pasa. [...] ¿Vamos a dejar que solo nos lo cuenten los políticos?»” (Vásquez, 2013, p.50). Desde su perspectiva, se enfrenta al deber moral de marcar el camino a la sociedad colombiana, es decir, de hacérselo transitable, ya que las autoridades políticas no lo hacen o solo tienden a la desorientación.

Sumado a ello, está el hecho de que el nombre incluye en su construcción un diminutivo. Dependiendo del contexto, la función semántica de este elemento

morfológico varía y expresa desde tamaño hasta afectividad. Utilizarlo puede servir para “redondear las esquinas para que no causen roces o envolverlas en un manto de terciopelo (cortesía, atenuación), usar una daga con maldad (menosprecio) o con ingenio y astucia (ironía)” (Hu, 2021, p.2). Y en este caso, todo parece indicar que el diminutivo tiene una connotación irónica, pues el Mallarino de la primera jerarquía social proyecta una grandeza evidente. Él es “un hombre capaz de causar la revocación de una ley, trastornar el fallo de un magistrado, tumbar a un alcalde o amenazar gravemente la estabilidad de un ministerio” (Vásquez, 2013, p.16). Las autoridades le hacen homenajes, su propia caricatura aparece en una estampilla y la gente ha llegado a considerar que es la consciencia del país, sin embargo, la pequeñez de la terminación de su apellido parece contradecir dicha grandeza.

Y así como la abeja proyectaba un aura monárquica en Mallarino, en el pueblo representa la consolidación colectiva de una mistificación social, es decir, la naturalización de una verdad. Hay un sentido de comunidad que contiene el símbolo de la abeja y que supone un punto de contacto con el rol del mistificador porque plantea que el personaje político sugerido por el caricaturista solo puede concretarse en la credibilidad y aceptación de los colombianos. “Según los órficos, las almas eran simbolizadas por las abejas, no solo a causa de la miel, sino por su individuación producida al salir en forma de enjambre, igual salen las almas de la unidad divina, según dicha tradición” (Cirlot, 2005, p. 63). La consolidación social necesita tanto de la reina (símil de la divinidad creadora en tanto madre del panal) como del enjambre.

Principalmente, la acción mistificadora del pueblo pone el foco en el rumor y en la capacidad del colectivo para crear caricaturas anónimas, muy en la línea de la literatura folklórica, que se caracteriza por ser oral, colectiva, anónima y líquida. Esto queda particularmente bien reflejado en las palabras que, como broche final, Mallarino comparte con la audiencia de la ceremonia de homenaje: “‘Quiero despedirme’, dijo, ‘recordando una certeza que a menudo olvidamos: que la vida es el mejor caricaturista. La vida nos labra nuestra propia caricatura. Tienen ustedes, tenemos todos, la obligación de hacernos la mejor caricatura posible’” (p.43). El rumor se entiende, por tanto, como una forma de literatura popular que ofrece una caricatura (mistificación) de Mallarino articulada a partir de su leyenda. Además, esta tiene un amplio alcance, pues es consumida por todos los bloques del esquema mistificador, incluido el propio Mallarino, por tanto, es una mistificación, un mistificador y un mistificado, dependiendo del momento de la novela.

Por otro lado, hay veces que ni siquiera es necesario el impulso de la pluma de Mallarino. Es decir, el rol del pueblo no solo es el de receptor o mistificado, sino también de mistificador. Esto se refleja bien en el episodio en que Mallarino no consigue hacer una caricatura ingeniosa, así que envía un dibujo de sí mismo con la clásica bombilla de las ideas apagada y disculpándose por la falta de creatividad: “El día antes de la caricatura hubo un apagón gravísimo en uno de los barrios más pobres de Medellín. La caricatura se interpretó como crítica: la indolencia de la Administración, etcétera. Yo nunca los desengañé” (p.51). Es difícil saber de quién es esa caricatura realmente, pues Mallarino la hace con una intención totalmente diferente, pero al no desengañar a los colombianos, se atribuye el mérito de la idea.

Sin duda, la principal mistificación que genera el pueblo es la que se ha expuesto en el apartado sobre los cuestionamientos a la verdad de la modernidad temprana, es decir, la reputación de Mallarino como brújula moral del país. Y no hay que perder de vista que esta mistificación también es un producto del pueblo colombiano. Concretamente, de los lectores de *El independiente* que ven en el gesto del dibujante una demostración de valentía, integridad e insolencia justiciera. Esta recepción es, de hecho, el impulso que necesita el protagonista para dejar de perseguir una carrera en el arte y dedicarse a las caricaturas como algo más que un trabajo para pagar las cuentas. En definitiva, no es solo la fe del pueblo siendo mistificado aquello que crea mistificaciones, sino también las propias ideas del pueblo que empiezan a atribuirse al dibujante.

Finalmente, está el grupo de los desmitificadores. En términos generales, Mallarino es el primer desmitificado, es decir, el primer personaje en desengañarse. Su revelación llega luego de la ceremonia de premiación (cénit de su carrera prestigiosa) con el encuentro con Samanta Leal. Ella es quien en busca de una explicación a un episodio confuso de su infancia lo insta a revivir el día en que el senador Cuéllar va a la casa del dibujante a rogarle que ya no se ensañe con él. Por lo tanto, sin ser consciente de ello, Samanta es el primer desmitificador. Su rol juega un papel menor o a pequeña escala porque no incluye la consciencia del colectivo ni su rol consolidador, pero claramente supone un punto de no retorno en la percepción moral que Javier Mallarino tiene de sí mismo.

Tanto él como ella notan que la descripción de aquel momento resulta insuficiente para inferir que el senador caído en desgracia fuera efectivamente un pedófilo y esto supone un problema grave para ambos. Mientras el caricaturista lucha contra su propio mito y se ve obligado a replantearse, Samanta debe lidiar con nuevos recuerdos.

Sobre el peso de la acción desmitificadora hay una escena particularmente ilustrativa. Luego de la conversación en la casa de la montaña Mallarino invita a Samanta a quedarse y no puede evitar pensar en ella y en su soledad: “Con esos nuevos recuerdos que acababa de adquirir y que modificaban su vida entera, todo lo que hasta ahora había creído saber de sí misma, o por lo menos, lo desplazaba levemente, lo suficiente para cambiar toda la perspectiva” (p.104). Después, reflexiona sobre la pintura *Jean de Dinteville y Georges de Selve* más conocida con el nombre de *Los embajadores*: “En un cuadro de Holbein hay una calavera que sólo se ve bien de lado, no de frente. ¿Le pasaría algo parecido a Samanta Leal?” (p.104).

En este cuadro hay dos hombres poderosos: un embajador francés en Inglaterra y un obispo francés. La calavera ubicada en la parte inferior del cuadro es un ejemplo clásico de anamorfosis y un símbolo de muerte muy frecuente en la obra del pintor de inicios de la Modernidad. Asimismo, los emblemas del poder, como la riqueza y la erudición (expresiones de vanidad) de ambos personajes contrastan con el recordatorio de la muerte y con la fugacidad del estatus social. Finalmente, para descubrir la calavera, el observador debe adoptar cierto punto de vista o ayudarse de un espejo cóncavo como una cuchara. Y aquí es significativa la etimología del apellido Cuéllar.

Según el *Diccionario de apellidos españoles*, de Roberto Faure, María Asunción Ribes y Antonio García, el apellido Cuéllar podría venir de “cocleare”, una de las seis palabras latinas identificadas para decir “cuchara” (2009, p.817). Y, coincidentemente, la cuchara es una de las herramientas más clásicamente usadas para descubrir las imágenes anamórficas. Igual que con el apellido de Mallarino esto podría ser tanto producto del azar como de un acto deliberado de Vásquez, pero, en cualquier caso, sirve para retomar la referencia a la ejemplaridad anamórfica que atraviesa la reescritura en clave contemporánea del *ludibrium oculorum*.

Visto con detalle, la etimología de Cuéllar sirve como recordatorio de que una opinión es un punto de vista, pero no una verdad. O más bien que aquella perspectiva que revela un panorama específico alcanza la categoría de verdad en la validación social. Sea o no una decisión deliberada de Vásquez, el simbolismo del nombre resulta relevante porque refuerza una situación narrativa concreta y significativa, la de una mistificación legitimada en el acuerdo social de un punto de vista. Esto, ya que la evocación de la imagen desesperada de Cuéllar, treinta años después de su suicidio, permite revelar una ilusión. Con ella se descarta que Mallarino sea un ejemplo de probidad y un héroe intachable cuya única motivación haya sido siempre la búsqueda de la verdad. Y, en

cambio, se revela la fugacidad de una mistificación colosal, una especie de composición que parece evocar un vanitas contemporáneo.

Finalmente, la novela muestra al menos dos mistificadores en la configuración de la buena o mala honra de los personajes desarrollados. Y esto cuestiona la noción de autoría de modernidad temprana y plantea una ejemplaridad amoral o abierta dependiendo del punto de vista que el lector quiera adoptar. Además, da espacio al rol desmitificador, con lo que refuerza la liquidez de la verdad propia de la modernidad tardía o de la posmodernidad.

Por último, en *La forma de las ruinas*, la acción mistificadora también se da de manera estructural y argumental. Mientras la primera apunta a la difuminación de las fronteras entre ficción y realidad que genera el narrador de la dimensión testimonial, la segunda, a la creación de teorías de la conspiración y figuras legendarias de políticos. En el primer caso no hay mucho más que añadir al análisis que ya aparece en los cuestionamientos a la verdad de la modernidad tardía porque lo más relevante es el pacto ambiguo que los lectores entablan con un narrador que es reflejo del autor. Y esto significa que el narrador es el gran mistificador estructural. Sin embargo, en el segundo caso se pueden distinguir tres grupos que definen la dinámica mistificadora de la dimensión imaginativa: detectives y políticos.

A través de los medios de comunicación de masas (radio, prensa y panfletos de denuncia) o de herramientas discursivas como la oratoria, los agentes que detentan el poder compiten discursivamente por adueñarse del control de la opinión pública y conseguir la aprobación social capaz de que la ilusión devenga en una realidad compartida. De acuerdo con esta idea, los grandes mistificadores son personaje persuasivos y capaces de crear relatos coherentes y convincentes de circulación extraliteraria.

Los mistificadores políticos están representados por los bloques políticos conservador y liberal y ofrecen relatos que desprestigian o ensalzan a héroes liberales como Gaitán y Uribe. En cambio, los responsables de la acción mistificadora detectivesca forman parte de una especie de cadena trófica definida por la absorción del pasado desde el presente. De esta forma, el narrador, Juan Gabriel Vásquez, absorbe el relato de Carballo. Y, a su vez, Carballo absorbe la investigación de Mario Tulio Anzola. Cabe señalar que ambos grupos están constantemente interactuando y negándose, por lo que el análisis individual es una decisión que contribuye a la claridad, pero no refleja una existencia independiente.

Respecto de la acción mistificadora del bloque político, lo primero que hay que decir en este punto es que el gran foco de los mistificadores políticos es la sociedad bogotana. Ante todo, recurren a los medios de comunicación y a la retórica del espacio público, lo que define su identidad de entes volcados a la persuasión de masas. Mientras el bloque conservador de 1914 (iglesia, policía y partido político) se vale principalmente de la prensa para promover el modelo ejemplar de Bengoechea y el modelo antiejemplar de Rafael Uribe; el bloque liberal recurre a los discursos orales. El modelo que se proyecta en estas instancias es el del político del pueblo, lo que implica la defensa de una sociedad más justa y secular.

Y en 1948 el escenario se replica. Los medios de comunicación, dominados por el bloque conservador, no publican sobre la masacre y la persecución que la policía ejerce sobre los liberales. Y el gobierno, también de corte conservador, desestima los casos de violencia.

Gaitán, por su parte, pregonaba sus ideas en espacios públicos y la retórica se vuelve su arma principal. Encarna el modelo ejemplar del político progresista, hecho a sí mismo, que abraza las ideas liberales y que puede guiar a los demás. Sobre todo, inspira con sus palabras un fervor que se traduce en citas de sus discursos, placas que honran su legado, homenajes históricos, transformación de su casa y su tumba en lugar de peregrinación, exposición de sus reliquias (la chaqueta que llevaba el día del atentado), etc.

La maestría con que el profesor de Filosofía del Derecho, Francisco Herrera, lo imita y parece transformarse en una especie de médium (p.32) es otra huella de la presión ejercida por un porcentaje de la sociedad colombiana que ha sucumbido a su acción mistificadora. La novela dice que este profesor es famoso por imitar a muchos grandes oradores de la historia universal “desde Antonio en Julio César hasta Martin Luther King” (p.31) y por desmenuzar sus discursos en una clase vespertina de oratoria. Por eso, al incluir a Gaitán en su repertorio, lo pone al nivel de los más grandes. Este profesor es la demostración del influjo modélico y persuasivo que produce Gaitán (tanto en su calidad de mistificador como en la de mistificación de figura legendaria), incluso después de muerto y del perfil que inspira en la sociedad colombiana de antes y hoy.

El recuerdo que hoy existe ya sea de los héroes liberales canonizados por el fervor popular o de las figuras legendarias del bloque conservador son la huella de la acción mistificadora que en el pasado se expresó en el plano público. Es decir, una historia con muchas autorías reconocibles a partir de registros históricos oficiales y de acceso abierto.

En cambio, el surgimiento de teorías de conspiración al margen de las fuentes oficiales es fruto de la acción mistificadora detectivesca.

En relación con la acción mistificadora detectivesca, el poder mistificador de este segmento es satelital o marginal, pues se desarrolla a partir de la negación y del cuestionamiento a las fuentes oficiales. Los personajes que encarnan el perfil del detective son: Anzola, Carballo y Vásquez. Anzola publica progresivamente los avances de su investigación en la prensa y luego, de la recopilación de ese material hace el libro *¿QUIENES SON?*, por tanto, también se apoya en los medios de comunicación de masas. Aquí pretende esclarecer las prácticas ilegítimas del bloque conservador durante la investigación sobre el asesinato del general Uribe y sugiere culpables, aunque no acusa directamente a nadie.

Sus avances son cubiertos por la prensa y al momento de denunciar ciertas irregularidades e injusticias, no olvida dirigirse a los periodistas o a la muchedumbre. Sabe que, como testigo, su poder mistificador tiene impacto en el juicio público y que finalmente el poder consolidador de este (el grupo mistificado) es lo que le puede dar la victoria. En otras palabras, su popularidad es un efecto de su poder mistificador y lo usa tanto en los medios tradicionales como teatralmente, pues sabe que la prensa tarde o temprano recogerá las impresiones del pueblo también.

Todo va según lo presupuestado, pero durante el juicio da un paso en falso y en vez de plantear la duda de ciertos procesos irregulares presenta una especulación como si fuera una inferencia obvia. Tanto los asistentes al juicio como los ciudadanos que siguen los avances del proceso asumen que en realidad no tiene pruebas para acusar a nadie y su popularidad cae en picada. Tanto así que debe autoexiliarse y buscar una nueva vida, lo que marca el cese y fracaso de su acción mistificadora. Sin embargo, su teoría de la conspiración es la base para la teoría de la conspiración de la familia Carballo muchos años después, así que sus ideas no son olvidadas por completo y quedan unos cuantos mistificados dispuestos a desarrollarlas.

La segunda acción mistificadora de tipo detectivesco es la que lleva a cabo Carballo. Este personaje entiende la necesidad de contar con plataformas de comunicación sólidas y por eso busca la ayuda de escritores que compartan los resultados de su investigación. Sin embargo, nunca llega realmente a ser el mistificador de masas que espera porque R.H. muere sin aceptar el trato y Vásquez plantea la investigación como parte de una dimensión imaginativa. No obstante, Carballo tiene una influencia

poderosa entre los seguidores de su programa de radio, las aves nocturnas, lo que lo vuelve un mistificador de teorías de la conspiración marginales o satelitales.

El grupo de las aves nocturnas no se ubica en el centro de la sociedad colombiana moderna, sino en los márgenes porque rechaza los discursos oficiales al decidir creer en versiones alternativas. Se enfoca en el comentario y la investigación no de una, sino de varias teorías de la conspiración. Su espíritu gregario y la posibilidad de compartir sus impresiones con el resto de los integrantes de manera más o menos segura (indirecta o mediada) permite reproducir la masividad a pequeña escala. Es decir, la de un colectivo numeroso, aunque no mayoritario. En general los discursos que defienden las aves nocturnas quedan fuera del oficialismo porque no proporcionan suficiente evidencia, pero no siempre porque sean necesariamente falsos. Y eso es importante porque permite establecer conexiones con la atmósfera de vacilación permanente, propia de la ejemplaridad anamórfica. En la mayoría de estos casos, es una locura aceptar dichas ideas sin un cuestionamiento previo, pero en algunos casos no es fácil descartarlas por completo. Para eso también se necesitarían recursos, pruebas, investigaciones y el halo de misterio que rodea a los magnicidios lo hace complicado. A veces la existencia y la inexistencia son igualmente difíciles de probar.

Las aves nocturnas son importantes porque reflejan la dinámica que se da entre un individuo con capacidad de persuasión (el ave nocturna mayor) y un colectivo proclive a dicha persuasión (las aves nocturnas menores). Fuera del contexto del programa radial, Carballo podría ser ridiculizado por su denuncia sobre la naturaleza falaz de la historia. Pero dentro del locutorio es una especie de celebridad, un visionario que inspira a otros. Para las aves nocturnas, él es un camino para expresar la perspicacia y la sospecha necesarias para dar coherencia al caos y al azar de la vida.

Cuando Carballo invita a Vásquez al programa para probar si es digno o no de llevar a cabo la tarea que en un primer momento había sido pensada para R.H., le habla a sus aves nocturnas utilizando trucos prosódicos para lograr sensación de cercanía: “¿Saben mis oyentes, mis aves nocturnas, cómo nos conocimos?”, preguntó Carballo, bajando la voz, adoptando sin ningún esfuerzo una intimidad que era, visiblemente, parte de sus trucos” (Vásquez, 2015, p.246). Al hacerlo, entabla una relación de complicidad con los oyentes y esto es algo que permite establecer una relación de equivalencia clara entre la persuasión y el proceso de mistificación.

Aunque el grupo de las aves nocturnas no tenga la misma magnitud, impacto o validación de otros grupos de la sociedad colombiana, no deja de constituir una cantidad

significativa de escuchas, de modo que el establecimiento de una relación privada con ellos es notable y representa muy bien la individuación del colectivo: “Ante mis ojos, Carballo estaba inventando una relación privada con las miles de personas anónimas que nos oían en este momento” (p.246).

Ciertamente, la consigna de estos mistificados es desentrañar los misterios que el oficialismo ha ocultado, revelar la verdadera historia y despertar de aquella ilusión que las instituciones y los centros rectores han instalado en las consciencias populares. Esto, por ejemplo, queda demostrado cuando, al preguntarle Carballo sobre el crimen del general Uribe, Vásquez responde desinteresadamente con datos de la versión oficial, lo que no parece satisfacer al locutor: “‘Eso es lo que dice la historia’, se burló. ‘Pero mis oyentes saben que la historia puede ser, cómo dijéramos, un poquito mentirosa. ¿No es verdad, mi querido Juan Gabriel?’” (p.248). A diferencia del grupo de las aves nocturnas, las otras facciones mistificadas de la sociedad colombiana no ocupan posiciones satelitales, sino más bien centrales. Por eso desdeñan la posibilidad de una historiografía mentirosa. Ellos, tal como Vásquez, habitan la verdad acordada, es decir, un relato que puede ser igual de ilusoria, pero cuyas pruebas oficiales satisfacen al contexto de turno.

El tercer mistificador detective de esta sección es el propio narrador, Juan Gabriel Vásquez, que a la vez gatilla un proceso desmitificador. Mientras el primer proceso queda sujeto a los marcos de lo literario, es decir, a la verosimilitud de la dimensión imaginativa, el segundo apunta a desestabilizar la credibilidad de los discursos oficiales.

Gracias al contacto que mantiene con Carballo y a la investigación que realiza a partir de sus documentos, Vásquez se transforma en el gran desmitificador, pero no de las ideas que defienden las aves nocturnas, Carlos Carballo o Mario Tulio Anzola, sino de la historiografía como disciplina que tiende a la objetividad. A diferencia de Carballo y sus seguidores, Vásquez sabe que las diferentes versiones de la historia dan cuenta de una existencia virtual, es decir, posible, pero no necesariamente cierta. Y lo demuestra cada vez que critica la falta de evidencia de las teorías sobre los magnicidios de Uribe y Gaitán. No obstante, al tomar elementos de las dos teorías que componen la dimensión conspirativa y desarrollarlos literariamente en la dimensión imaginativa, les da un protagonismo que de otra manera sería imposible.

Su reflexión va dirigida a las grandes masas lectoras de novelas y, aunque se aleja mucho de cómo le hubiera gustado a Carballo que se diera a conocer su historia, al menos cumple con desestabilizar el relato al que el grupo de las aves nocturnas le declara la guerra, el discurso histórico oficial, la evidencia comprobable y, sobre todo, creíble.

Los lectores imaginarios de la dimensión testimonial se transforman en potenciales mistificados y potenciales desmistificados; personas que, a través de Vázquez (narrador), podrían aceptar las reflexiones de Carballo sobre ciertas ucronías históricas. Es decir, sobre la posible existencia de realidades “que no ocurren en el mundo de lo que pueden contar un periodista o un historiador, esas verdades pequeñas o frágiles que se hundan en el olvido porque los encargados de contar la historia no llegan nunca a verlas” (p.538). Por lo tanto, ellos son la última etapa de la cadena de mistificados por acción detectivesca.

Finalmente, el tercer mistificador construye las condiciones narrativas necesarias para inspirar una verosimilitud literaria clásica en la dimensión imaginativa y, con ello sugiere la desestabilización de la credibilidad extraliteraria del relato oficial. Esto no solo genera múltiples historias o versiones historiográficas, sino también múltiples autores, lo que cuestiona la noción misma de autoría moderna. Además, deposita en los lectores una gran responsabilidad como consolidadores de la ilusión, lo que puede ser interpretado como una invitación a volverse un mistificador menor y genera conexiones claras con el rol mistificador estructural. En pocas palabras, a través del trabajo del narrador se hace énfasis en la idea de que el relato historiográfico, así como la credibilidad que inspira es una ilusión convenida.

7. Resultados del análisis

Ciertamente, la forma en que se expresa la honra en el “Exemplo XXXII” de *El conde Lucanor* constituye un hipotexto de la reputación de las novelas contemporáneas. No solo porque se comporta como un antecedente de la imagen social contemporánea, sino porque, además, se vale de agentes persuasivos cuyo horizonte de expectativas dialoga con el de las novelas escogidas.

De la relación entre la honra medieval y la reputación contemporánea deriva todo el esquema mistificador que se reescribe en las novelas. Tanto los roles de este esquema como la importancia de la imagen social en constante debate están aquí contenidos y apuntan al modelo de impostura y al tópico del *ludibrium oculorum*, respectivamente. Estos mecanismos argumentativos extraídos de la tradición ejemplar son los que actualizan la parodia a la honra que encierra la fábula medieval y que, al mismo tiempo, parodian la división entre la realidad histórica y la ficción literaria del marco narrativo del “Exemplo XXXII”. No obstante, no hay degradación en esta parodia, sino subversión crítica del referente como plantean Hutcheon (1989) y García-Rodríguez (2021).

El proceso de transposición temática de Genette (1989) en *Palimpsestos* o las relaciones interdiscursivas de Baños (2022) permiten identificar claramente los roles de embustero (modelos ejemplares y/o antiejemplares), así como la presencia del *ludibrium oculorum* en tanto motivo literario recurrente que se expresa de una forma particular. Y, lejos de aludir a las distinciones platónicas entre el mundo de los fenómenos y el de las apariencias, la manera de abordar la fama (ya sea como honra o reputación) proyecta la ilusión como una forma de realidad, lo que repercute tanto en la trama como al pacto ambiguo.

Igualmente, tanto en el plano estructural como en el argumental, la identificación de la impostura necesita de una disposición lectora determinada por el punto de vista (Iser, 1987) y por el horizonte de expectativas (Jauss, 1981). “La recepción de la obra se considera como un proceso comunicativo poniendo de relieve el tratamiento histórico del fenómeno literario y [...] la imaginación que tiene el lector” (Aoudia, 2023, p.89). Así, mientras en el plano argumental se reescribe la parodia a la honra de la fábula medieval a través de estos lineamientos contemporáneos, en el plano estructural se propone una visión paródica de la verosimilitud a través de estos mismos lineamientos.

Los mecanismos ejemplares argumentativos atraviesan el contexto sociohistórico contemporáneo, lo que se traduce en una crítica al espíritu positivista de la primera modernidad. Y el análisis hipertextual de las novelas a partir del esquema mistificador del “*Exemplo XXXII*” redefine los conceptos de originalidad, verdad y autoría, lo que termina de actualizar el mensaje ejemplar. Por consiguiente, se confirma que tanto las obras contemporáneas como la fábula medieval recurren al artificio de la honra o la reputación para reflexionar sobre la impostura, aunque con algunos matices que ha sido necesario apuntar.

En el capítulo tres, por ejemplo, se aborda la crítica a la noción de originalidad de la modernidad temprana evidenciando el rol protagónico de la reputación condicionada por el principio de conformidad social. Y en cada texto, la fama se analiza desde su configuración de honra medieval noble hasta su actualización contemporánea transversal en forma de reputación. Todas las reflexiones en torno a la imagen social se vinculan con las alusiones (directas e indirectas) a la ejemplaridad. Y aquí cobran sentido los paratextos (sobre todo los epígrafes) que citan a moralistas célebres y a líderes admirados del mundo de la oratoria, la cultura y la historia.

Asimismo, la fama, articulada a partir del tópico y el modelo del impostor, revela el mismo esquema mistificador del “*Exemplo XXXII*”. Y esto implica la presencia

constante de mistificaciones (ilusiones sociales), mistificados (ilusos), mistificadores (burladores) y desmitificadores (denunciantes). Ante todo, cuestiona la originalidad de la modernidad temprana al considerar la naturaleza ilusoria de la honra medieval como un hipotexto de la reputación actual.

En los capítulos cuatro y cinco, el cuestionamiento a los otros dos pilares de la modernidad temprana (nociones de verdad y autoría) se presenta como una expansión del esquema mistificador. Y para reflexionar sobre la verdad como categoría de la modernidad temprana se recurre al concepto de ilusión (mistificación) e ilusos (mistificados), mientras que los cuestionamientos a la autoría, a los de mistificadores (burladores) y desmitificadores (denunciantes).

Las ilusiones que se presentan en estas novelas, como queda demostrado en el análisis, son imposturas que recurren a la estética referencial y que, a través de la propuesta de un razonamiento por analogía, desestabilizan la fiabilidad de los discursos referenciales reales. La historiografía, la crónica, el diario íntimo, la prensa, todos son soportes discursivos cuya credibilidad se construye con los mismos materiales de la ficción, lo que activa la desconfianza en los lectores. Y esto define un tipo de literatura que borra los límites entre ficción y realidad y que plantea la circulación extraliteraria de ficciones. Es decir, la literatura fuera de los márgenes de la literatura.

Por otro lado, en lo relativo a la autoría (mistificadores y desmitificadores), el análisis pone énfasis en la naturaleza impostora de los narradores y/o en los grupos generadores de discursos legendarios y conspirativos. Sobre todo, se cuestiona la noción de autoría moderna temprana a través de la multiplicidad de identidades de las fuentes autorizadas o de la multiplicidad colectiva de autores que mantienen los nombres propios en el anonimato como el pueblo, la prensa y los poderes fácticos van generando.

Principalmente, las novelas seleccionadas pueden ser interpretadas como advertencias de la impostura porque sus mistificadores crean mistificaciones con falencias deliberadas o inconscientes. Es decir, errores formales (estructurales) o relativos a la trama (argumentales) que atentan contra el pacto de verosimilitud de los lectores o contra las certezas más profundas de los personajes, respetivamente. Sea como sea, la revelación del carácter ilusorio es responsabilidad de los mismos creadores de la impostura, de modo que la verdadera tesis tras estos discursos es la extensión del artificio al circuito extraliterario. Por eso cada novela cita la voz autorizada de algún género de escritura referencial y luego lo desacredita.

Ante todo, la ejemplaridad anamórfica constituye la actualización de una advertencia sobre la impostura desde un punto de vista acotado, pero con potencial de apuntar a diferentes vectores. Y esta advertencia, aunque resulta educativa, no es prescriptiva porque hace referencia a un fenómeno social sin imponer un comportamiento específico. Pese a que tanto la honra medieval como la reputación contemporánea en el corpus narrativo analizado den cuenta del principio de conformidad social, el ejemplo concreto derivado de esta constatación será siempre una deducción personal. Es decir, una conclusión atravesada por intereses personales y colectivos, pero una conclusión viable entre muchas otras. Solo así puede la producción literaria actual formar parte de la tradición ejemplar.

En investigaciones futuras, vayan o no de la mano del enfoque de la ejemplaridad anamórfica, convendría ampliar el corpus analizado e incluir otras obras de los mismos autores para tener un espectro más preciso del esquema mistificador. Asimismo, resultaría enriquecedor identificar otras formas de polifonía discursiva que complementen el enfoque genettiano y dialoguen orgánicamente con la disposición lectora que traza la teoría de la recepción.

8. Conclusión

En definitiva, las novelas seleccionadas de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez proporcionan una subversión no degradante de la credibilidad de la fama canónica que compone la historia de la literatura y la credibilidad de la historia política, respectivamente. En ambos casos la reputación se proyecta como una ilusión socialmente validada y equivalente al traje invisible que usa el rey moro en la fábula medieval –lo que cuestiona la definición de gran relato que alimentó la modernidad temprana– y constituye la base de la reescritura del mensaje ejemplar que advierte sobre la impostura de las apariencias.

La honra medieval y la reputación contemporánea, por tanto, se perfilan como reflejos sociohistóricos de la fama. Y su interés epistemológico radica en el rol crucial que desempeñan en la configuración de una memoria o de un relato histórico vinculante para un colectivo determinado. Si bien las maneras que tienen las novelas de abordar la imagen pública constituyen reminiscencias o hipertextos de la advertencia del cuento medieval, lo hacen encarnando una parodia seria de la credibilidad derivada de las formas, específicamente, de la apariencia que adoptan los géneros referenciales. Por lo tanto, el gran tema del que se acaba nutriendo la fama contemporánea en los autores escogidos es la impostura de una verosimilitud que se expresa dentro y fuera de los márgenes de lo

literario. Y esto es algo que encuentra correspondencia en los límites entre literatura y ficción, pero que al mismo tiempo los redefine.

Como ha quedado expuesto en el análisis anterior, la verosimilitud con circulación extraliteraria se equipara a la verosimilitud circunscrita a los marcos de referencia de lo literario porque se entiende que ambas nacen de ficciones, acuerdos destinados a trazar una comprensión de mundo. Y esta comprensión del mundo, heredada de un enfoque positivista sólido y estable, tambalea frente a la advertencia del cuento medieval (procedente de un contexto premoderno) y de las novelas contemporáneas (procedentes de un contexto moderno tardío o posmoderno).

Al ser antecedentes claros de la autoridad que proyectan las ficciones socialmente convenidas, elementos propios de los horizontes de expectativas de aquella primera modernidad como la originalidad, la verdad y la autoría se expresan como antecedentes distorsionados de los discursos analizados. Y esto confirma un diálogo entre dos tipos de verosimilitud separados por más de siete siglos. En cada una de las narraciones, la ficción termina por reclamar como propios todos los terrenos de la vida y los personajes históricos se transforman en personajes literarios, míticos, legendarios.

Los narradores de las novelas escogidas de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez –mistificadores estructurales y argumentales en toda regla– trazan el mapa del canon intelectual de occidente y del panteón político de Colombia porque, conscientes del poder de las apariencias, hallan en la fama un potencial poiético particularmente fértil. Al imitar y atacar al mismo tiempo el marco de referencias de las narraciones que los siglos XX y XXI han señalado como verdaderas (científicas, enciclopédicas, históricas, filológicas, etc.), sacuden la confianza en las marcas discursivas y tiñen todo de dudas. Y esto, como es de esperar, deviene en una verosimilitud que sobrepasa el horizonte de expectativas de lo literario. Además, plantea un escenario en que la credibilidad literaria alcanza dimensiones reales mientras que la credibilidad real alcanza dimensiones literarias. Es decir, el escenario de una reescritura que proyecta la subversión de un orden previo.

Por encima de las diferencias entre la dimensión social y la moral, la reescritura de un mensaje medieval que advierte sobre la impostura de la fama es un gesto útil y significativo en la construcción de una tradición que se proyecta más allá de lo histórico. Al permitir identificar mecanismos argumentativos propios de la herencia ejemplar, como el modelo y tópico, y posicionarse desde la teoría de la recepción, la ejemplaridad

anamórfica invita a reflexionar sobre un fenómeno hipertextual sin el corsé de las taxonomías clásicas, pero con la solidez de la teoría literaria actual.

La distancia irónica que establece la consciencia del lector contemporáneo aporta una nueva dimensión a las novelas y permite leer en clave actual ciertos elementos de la tradición. Pero, sobre todo, confiere una importancia especial a la vacilación inspirada por un mundo realista. Sin duda, uno de los mayores aciertos del corpus analizado es que siendo textos generados en la modernidad tardía, se caractericen por generar extrañamiento y perplejidad recurriendo al formato que tradicionalmente ha sido responsable de disiparla. Por eso este análisis no solo da cuenta de una tendencia a volver sobre las huellas y actualizar la tradición a través de mecanismos literarios reconocibles, sino que también advierte sobre la dimensión imaginaria de la historia.

Sin duda, la reputación contemporánea que se expresa en el corpus de novelas seleccionadas es una actualización de la honra que se proyecta en el cuento medieval. Y esto no solo se relaciona con la manera particular en que es presentado el mundo de las apariencias, sino también en la compatibilidad transversal de un esquema narrativo cuya esencia es la mistificación y los roles que de ella puedan derivar.

Finalmente, a la luz del “Exemplo XXXII” de *El conde Lucanor*, la impostura de las novelas de Enrique Vila-Matas y Juan Gabriel Vásquez se revela como un símbolo del poder de la cultura contemporánea y del lazo que su liquidez establece con el mundo premoderno. Tanto la fama como la memoria que a partir de ella se gesta constituyen una creación colectiva y profundamente literaria. Y si esto ocurre es porque, tal como el traje del rey moro, los marcos de referencia de lo literario también son invisibles. He aquí la clave de la reescritura y, por tanto, del diálogo entre tradición y originalidad que la honra moderna sugiere.

Bibliografía

Alberca, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, (1), 9-18. <https://raco.cat/index.php/bueb/article/view/378644>

Alonso, D. “¿Tradición o poligénesis?”, *Boletín de la Sociedad Menéndez Pelayo* 39, 1963, pp. 5-27. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-biblioteca-de-menendez-pelayo--32/html/036ce0e4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_16.html

Aoudia, N. (2023). La teoría de recepción: La intervención lectora para construir la trama de la obra. *Hispanical*, 2(1), 73-90.

Aragüés, J. (1999). *Deus concionator: mundo predicado y retórica del exemplum en los Siglos de Oro* (Vol. 5). Rodopi.

Arditi, B. (2005) Mónica Guitián Galán y Gina Zabłudovsky Kuper, coords. Sociología y modernidad tardía: entre la originalidad y los nuevos retos. *Revista Mexicana de Sociología*, 67(1), 448-455.

Arroyo-Redondo, S. (2014). Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente. *Revista de literatura*, 76(151), 57-77. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/328/344>

Assis de Rojo, M^a E. (1999). *La escritura de la historia en Cayo Salustio Crispo y Domingo Faustino Sarmiento*. Universidad Nacional de Tucumán.

Aurell, J. (2019). *La historiografía medieval y la postmoderna* [Vídeo en línea]. Charla en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. <https://www.youtube.com/watch?v=WnDjYb1ai9A>

Baños, J. (2022). La dinamicidad de los textos literarios: Hacia una tipología de la transreferencialidad. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (31), 271-292.

Baudrillard, J., Vicens, A., & Rovira, P. (1978). *Cultura y simulacro* (p. 7). Kairós.

Bayo, E. (1995). La voz del autor en la literatura medieval. *Gramma y cal: revista insular de Filología*, 1, 35-42. <file:///C:/Users/Maite%20Pizarro/Downloads/Dialnet-ArteDeEnsenarArteDeContar-566421.pdf>

Bennett, T. (2013). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.

Blecua, J. (1982) *El Conde Lucanor*. Castalia.

Bloom, H. (1994). *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Editorial Anagrama.

Bowersock, G. W. (1984). El arte de las notas al pie. *Revista Historias*. (20), 35-42. <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=1817>

Bravo, F. (2000). Arte de enseñar, arte de contar: en torno al exemplum medieval. *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera 1999* (pp. 303-328). Instituto de Estudios Riojanos.

Calvo-Santos, M. (2018). *El gran vidrio. Cuando la obra se rompió durante un traslado, Duchamp la declaró concluida*. Historia/Arte. <https://historia-arte.com/obras/el-gran-vidrio>

Campos-García-Rojas, A. (2001). Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías. *Revista de poética medieval*, (6), 11-26.

Cándano-Fierro, G. (2000). *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII* (No. 13). UNAM.

Carrillo, E. (2008). Los Proverbios en la tradición literaria de 'Adoctrinamientos de príncipes': originalidad, fuentes y estructura. *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. <file:///C:/Users/Maite%20Pizarro/Downloads/Proverbios.pdf>

Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. La autoficción en los estudios hispánicos. *Perspectivas actuales*, 7-21. https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/indice_521841.pdf

Casas-Janices, A. (2013). "La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)" de Amélie Florenchie e Isabelle Touton. *Revista de estudios hispánicos Pasavento*, (1), 391-394. https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/24121/resena_ejemplaridad_florenchie_casas_PASAVENTO_2013_V1_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Castro, O. (2018). Sujeto, intertextualidad, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas. *Revista de literatura*, 80(159), 245-271.

Castro-Hernández, O. (2018). Sujeto, intertextualidad, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas. *Revista de literatura*, 80(159), 245-271. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/448/460>

Capellán, G. (2022). *Dibujar discursos, construir imaginarios. Prensa y caricatura política en España (1836-1874)* (Vol. 148). Ed. Universidad de Cantabria.

Carroll, L. (2010). *Through the looking glass and what Alice found there*. Penguin UK.

Cave, R., & Ayad, S. (2014). *A History of the Book in 100 Books*. British Library.

Chávez-Vaca, W. (2021). La deuda de HC Andersen. Lazos entre “El traje nuevo del emperador” (1837) y El conde Lucanor (1330-1335). *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (21), 135-155. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7955991>

Cirlot, J. E. (2005). *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela.

Corredor, J. (2011) Doce magnos oradores: Breves consideraciones biográficas e intento de acercamiento a uno de sus discursos de sus discursos. *Cuadernos de lingüística hispánica*, 19 (1), 133-156.

Crespo, R. (2015). Reescrituras cidianas: Rodrigo Díaz de Vivar y la condición posmoderna. *Cuadernos de Aleph*, (7), 31-52. [file:///C:/Users/Maite%20Pizarro/Downloads/Dialnet-ReescriturasCidianasRodrigoDiazDeVivarYLaCondicion-5549711%20\(7\).pdf](file:///C:/Users/Maite%20Pizarro/Downloads/Dialnet-ReescriturasCidianasRodrigoDiazDeVivarYLaCondicion-5549711%20(7).pdf)

Dávila-Freire, M. (2022). *Un espacio tomado quizás por fantasmas*. UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/75515/1/CORDADA-1-FCAYC-Un-espacio-tomado-quizas-por-fantasmas-MELA-DAVILA.pdf>

Dawkins, R. (1979). *El gen egoísta* (J. R. Suárez, Trad.). Barcelona: Labor.

Demóstenes (1820). *Oración de Demóstenes en defensa suya. Acerca de la corona* (traducido por J. F. V. J. D. M). Imprenta de Villalpando. 330 a. C.

Díaz-Pinto, A. (19 de octubre de 2019). El curioso origen de la frase: “Cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia”. *La voz del muro*. <https://lavozdelmuro.net/el-curioso-origen-de-la-frase-cualquier-parecido-con-la-realidad-es-mera-coincidencia/>

Doise, W., & Mugny, G. (1991). Psicología social experimental: percepción intelectual de un proceso histórico: veinte años de psicología social en Ginebra. *Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, (124), 8-32.

Echevarria, I. (2017). Bienvenido, Bob. España. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Bienvenido-Bob>

Echeverría, A. (2019). “La lucidez fragmentaria: Jean de la Bruyère y la cuarta edición de Los caracteres”. *Anuario de Letras Modernas*, 22, 13-21.

Echeverría, D. (2020). El derecho al honor, la honra y buena reputación: Antecedentes y regulación constitucional en el Ecuador. *Ius Humani. Law Journal*, 9(1), 209-230. <http://www.iushumani.org/index.php/iushumani/article/view/228>

Eco, U. (1985). *Apostillas a En el nombre de la rosa*. Lumen. <https://maeucampin.files.wordpress.com/2018/08/eco-u-1985-apostillas-a-el-nombre-de-la-rosa.pdf>

Escobar, Á. (2000). Hacia una definición lingüística del tópico literario. *Myrtia*, 15, 123-160.

Escobar-Vera, H. (2017). Guiño, ambigüedad e incertidumbre: claves de lectura y efectos estéticos del pacto ambiguo. *La palabra*, (30), 69-91.

Faure, Ribes & García (2009). *Diccionario de Apellidos españoles*. Espasa Libros

Fernández, T & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Paul Valéry*. Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valery.htm>

Florenchie & Touton (2011). *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea, 1950-2010*. Madrid: Iberoamericana.

Nájera-Fernández, J. & Salazar-Villanea, M. (2018). La fragilidad de la memoria: creencias falsas y memoria autobiográfica, una revisión preliminar. *Universitas Psychologica*, 17(4), 1-11. [https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/UPSY/17-4%20\(2018\)/64757109008/](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/UPSY/17-4%20(2018)/64757109008/)

Gama, L. (2021). El método hermenéutico de Hans-Georg Gadamer. *Escritos*, 29(62), 17-32. <http://www.scielo.org.co/pdf/esupb/v29n62/0120-1263-esupb-29-62-17.pdf>

García-Martín, J. (2007). Notas sobre el diario íntimo. *Trabajo y sociedad: Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, (9), 11. <file:///C:/Users/Maite%20Pizarro/Downloads/Dialnet-NotasSobreElDiarioIntimo-2565824.pdf>

García-Rodríguez, M. (2021). La parodia, fuerza ilocucionaria. RILCE. *Revista de Filología Hispánica*, 37(1), 266-76.

García-Rodríguez, M. (2022). Semiótica de la parodia. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (31), 401-413.

Gomá, J. (2014). *Tetralogía de la ejemplaridad*. Editorial Taurus.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. <https://sanmiguelwritersconference.org/wp-content/uploads/2017/02/1008-Palimpsestos.pdf>

González de Requena Farré, J. (2020). Los otros en nosotros y la gramática de la primera persona del plural. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 46(1), 195-217.

Gómez-Trueba, T. (2017). Sobre la estética de la impostura: se buscan falsificadores de la novela actual. *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, (1), 23-42.

Guerrero, L. (2012). *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. Universidad Iberoamericana.

Harari, Y. N. (2014). *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad*. Debate.

Harguindey, B. (2020). El Ensayo de Fisiognomía de Rodolphe Töpffer y la estética del siglo XVIII. *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, (14), 5.

Hernández-Moreno, J. (2016). La modernidad líquida. *Política y cultura*, (45), 279-282.

Heraldrys Institute of Rome (2020). Disponible en Internet: Disponible en Internet: <https://www.heraldrysintitute.com/>. Consultada el: 6 de abril de 2021.

Hernando-Morata, I. (2014). La parodia intertextual en la narrativa española contemporánea. *Revista de Literatura*, 76(152), 107-125

Herrero, J. (2018). *Reescrituras de los mitos en la literatura contemporánea. El mito de Don Quijote, de Pígameo, del Inmortal, y otros*. Editorial Académica Española.

Hölkeskamp, K. J. (2019). *La cultura política de la República romana. Un debate historiográfico internacional* (Vol. 1). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Hutcheon, L. (1989). *Historiographic metafiction parody and the intertextuality of history*. Johns Hopkins University.

Iser, W., & Sterne, L. (1988). *Sterne: Tristram Shandy*. CUP Archive.

Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. Manuel Barbeito. Editorial Taurus

Izquierdo, J. M. (2001). "Memoria y Literatura en la Narrativa Española Contemporánea. Unos ejemplos". *Göteborgs universitets publikationer*, 1-28. Obtenido de https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3226/1/anales_3-4_izquierdo.pdf

Jauss, H. (1981). Ponencia presentada al noveno congreso de la Asociación Internacional de literatura comparada. *Revista de cultura Punto de Vista*. (B. Sarlo, Trad.). https://lenguajes3unr.files.wordpress.com/2018/10/jauss_estetica-de-la-recepcion.pdf

Jauss, H. (1987). Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria. Rall, Dietrich. (Comp.) En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. Trad. de Sandra Franco. México: UNAM.

Juan Manuel. (1987). *Libro del Conde Lucanor*. Ed. Fernando Gómez Redondo. Castalia didáctica.

Kafka, F. (2023). *Las preocupaciones de un padre de familia*. Ciudad Seva. <https://ciudadseva.com/texto/las-preocupaciones-de-un-padre-de-familia/>

Hu, J. (2021). Revisión histórica, dialectológica y sociolingüística del diminutivo en español. *Religación: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 6(29), 1.

Kundera, M., De Valenzuela, F., & Villaverde, M. V. (1987). *El arte de la novela*. Tusquets.

Lama, M. Á. (2015). [Reseña] *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Universidad de Valladolid.

Lefebvre, G. & Méndez, A. (1975). *El nacimiento de la historiografía moderna*. Ediciones Martínez Roca, S.A.

Le Goff, J. & Schmitt, J. (2003). *Diccionario razonado del occidente medieval*. Ediciones Akal.

Londoño-Zapata, O. (2015). "Discurso y conocimiento: una mirada a los estudios críticos epistémicos del Discurso. Entrevista a Teun A. Van Dijk". *Literatura y Lingüística*, (32), 327-337.

López, F. D. (2015). Joaquín Álvarez Barrientos, «El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, (21), 333-337.

Lorca, J. (2012). Esbozo para una teoría de la presencia: performatividad y filosofía cínica. *Revista de Teoría del Arte*, (21), 69-88.

Islas-Flores, M. C. (2015). La escritura imbricada de Robert Musil: historia, política y mística en "El hombre sin atributos". *Casa abierta al tiempo*. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/6414>

Maeseneer, R., Vervaeke, J., & Vásquez, J. G. (2013). Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez. *Confluencia*, 209-216.

Mahrenholtz & Parisi (2016). *Literatura, un viaje por el mundo de los libros*: Ed. Edaf.

Martín-Baños, P. (2006). Los conceptos de imitación y originalidad antes del romanticismo. In *Actas de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas* (pp. 285-292). Consejería de Cultura.

Martínez, M. V. (2008). A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas desde el medioevo al siglo XVII. *Revista Borradores*, 8, 1-10. <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/A%20vueltas%20con%20la%20honra%20y%20el%20honor.pdf>

Matus, G. L. (1993). *Manual de psicología social*. Universidad Iberoamericana.

Molina-Londoño, L. F. M. (2017). Expolios, deportaciones e internamientos: el destino de los alemanes residentes en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial. *OXÍMORA Revista Internacional de Ética y Política*, (11), 4-24. <https://revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/view/19940>

Martínez-Galán, R. (1984). Los prólogos en el Libro de bue amor y en El Conde Lucanor. *Tavira: revista de ciencias de la educación*, (1), 9-50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=261195>

Martínez-Falero. (2013). “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 481-496. <file:///C:/Users/Maite%20Pizarro/Downloads/Dialnet-LiteraturaYMito-4147526.pdf>

McGregor, J. (2009). *Entender China*. Ediciones Robinbook.

Montaner, A., & Cruz, M. (2014). Un recorrido histórico y cultural por el relato de “El traje nuevo del emperador”. Análisis y posibilidades didácticas en las aulas de Educación Secundaria Obligatoria. *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, (12), 57-78. <https://www.redalyc.org/pdf/2591/259132660003.pdf>

Molho, M. (1976). *Cervantes: raíces folklóricas*. Gredos.

Moreno, M. (2022). La recuperación de símbolos del Siglo de Oro en la obra de Jorge Luis Borges. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 78(300 Extra), 1381-1389. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/13417>

Mundi, F. (2018). El tema del «engaño a los ojos», desde Don Juan Manuel hasta Rafael Dieste. *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, (3), 98-108. <https://revistes.urv.cat/index.php/utf/article/view/2199>

Myers, D. G. (2006). *Psicología*. Ed. Médica Panamericana.

Naciones Unidas (2015). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. ONU.

Negrete-Sandoval, J. (2015). Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. *De raíz diversa*, 2(3), 221-242. <https://core.ac.uk/download/pdf/45358251.pdf#page=222>

Nietzsche, F. (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. La caverna de Platón. <https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>

Nubiola, J. (2000). El valor cognitivo de las metáforas. Navarra: dadun.unav.edu (depósito académico digital de la Universidad de Narra). Recuperado de https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6224/1/103_5.pdf

Olea-Franco, R. (2008). *In memoriam: Jorge Luis Borges* (Vol. 50). El Colegio de Mexico AC.

Osorio, M. (2004). *Diccionario de Ciencias Jurídicas políticas y sociales*. Editorial Heliasta.

Pérez-Monzón, O. (2012, January). Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia. *Anales de historia del arte* (Vol. 22, pp. 85-121). Universidad Complutense de Madrid

Pérez, R. (2004). La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (26), 15. <https://biblioteca.org.ar/libros/151535.pdf>

Picheiro, H. (2022). Intertextualidad: hacia un abordaje equilibrado. *Advenimiento*, 10(1), 18-25.

Pron, P. (2016). La nota a pie de página. *Letras Libres*.

Ramírez, J. (1993). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso* (Vol. 2). Siruela.

Reisz, S. (2016). Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*, 40(1), 73-98.

Romero (2019). “Los mitos en la literatura contemporánea: teoría y práctica” *Çédille, revista de estudios franceses*, 15, 669-671. [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/19049/C_15_\(2019\)_33.pdf?sequence=1](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/19049/C_15_(2019)_33.pdf?sequence=1)

Rubio, M. (2014). La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad. *Edad de Oro*, 33.

Sánchez-Ramos, I. (2015). Trampantojo: el diseño de espacios anamórficos. Valladolid: uvadoc.uva.es. Recuperado de [file:///C:/Users/Maite%20Pizarro/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/TFG-A-033%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Maite%20Pizarro/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/TFG-A-033%20(1).pdf)

Sánchez-Verdejo, F. (2022). El vampiro en la mitología y en la historia. *Entropía*, 3, 9-24.

Sánchez-Alonso, F. (2011). El diario íntimo. Técnicas de retoque con el photoshop literario. *Clarín: Revista de nueva literatura*, 16(95), 3-16.

Schere, M. J. (2017). La dimensión argumentativa de los tópicos literarios: el caso de los personajes-tipo en la comedia de Aristófanes. *Alpha (Osorno)*, (45), 59-75.

Sunstein, C. R. (2021). *La conformidad: El poder de las influencias sociales sobre nuestras decisiones*. Editorial Grano de Sal.

Steenmeijer, M. (Ed.). (2001). *El pensamiento literario de Javier Marías* (Vol. 20). Editorial Rodopi.

Teresa-Ochoa, A. (2013). Sobre la lectura literaria. *Anuario de Letras Modernas*, (18), Universidad Nacional Autónoma de México.

Torollo (2016). El conde Lucanor, ¿una colección de maqāmāt en castellano? *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, (33), 330-347.

Vásquez, J. (2013). *Las reputaciones*. Alfaguara.

Vásquez, J. (2015). *La forma de las ruinas*. Alfaguara.

Vásquez, J. (2016). *Los informantes*. Alfaguara.

Vásquez-Rocca, A. (2011). La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 29(1).

Vervaeke, J. (2018). La obra y trayectoria tempranas de Juan Gabriel Vásquez. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 6(1), 189-210.

Vicedo, J. (2004). Introducción a" El Conde Lucanor. *Biblioteca Virtual Cervantes*. www.cervantes.es.

Vila-Matas, E. (1988). "Autobiografía literaria". *Enrique Vila-Matas*. <http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>

Vila-Matas, E. (2007). Inventar lo real. *Actas del Congreso de la Lengua Española*. <https://congresosdelalengua.es/cartagena/paneles-ponencias/espa%C3%B1ol-integracion-comunicacion/vila-matas.htm>

Vila-Matas, E. (2008, 1 de agosto). Intertextualidad y metaliteratura. *Actas del Congreso de Monterey*. <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>

Vila-Matas, E. (2009). *El mal de Montano*. Anagrama.

Vila-Matas, E. (2015). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Debolsillo.

Vila-Matas, E. (2016). *Bartleby y compañía*. Debolsillo.

Vila-Matas, E. (2019, 8 de abril). El mundo es copia de una copia. No tiene sentido pretender originalidad. (A. M. Iglesias, entrevistadora). *Letra Global. Periódico El Español*. URL: https://cronicaglobal.lespanol.com/letraglobal/letras/20190408/vila-matas-el-mundo-copia-sentido-pretender-originalidad/389461128_0.html

Villanueva, D. (1994). Literatura comparada y teoría de la literatura. *Curso de teoría de la literatura*, 99-127.

Waisbord, S. (2013). *Watchdog Journalism in South America: News, Accountability, and Democracy*. Columbia University Press.

White, H. (2003): *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós.

Zavala (2011). Mitificación/desmitificación en Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución (2010), proyecto de animación industrial en Jalisco, México. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*//e-ISSN: 2007-4999, (3).