

IMPRONTA ESTRUCTURAL Y SIGNIFICATIVA DEL HIBRIDISMO GENÉRICO EN EL ENTRAMADO NARRATIVO CONTEMPORÁNEO

Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ
Universidad de León

Al analizar el estado de la cuestión de los géneros literarios a lo largo del tiempo se observan profundas evoluciones tanto en los conceptos como en las clasificaciones establecidas. Actualmente, esa conciencia de que los géneros se transforman, e incluso desaparecen, es mucho más explícita. No se puede pasar por alto en este sentido el gran debate teórico suscitado en torno a la cercanía de las prosas ensayísticas y autobiográficas respecto a la prosa de ficción. Ciertamente, son muchas las voces que sostienen la realidad de los límites entre los susodichos discursos, pero cada vez son más, sin embargo, los estudiosos y los escritores que se rinden ante la evidencia de estar asistiendo a una nueva etapa literaria en la que las fronteras entre géneros son cada vez más indefinidas, al entremezclarse estos de manera fructífera¹. En el seno de nuestra narrativa actual encontramos magníficos ejemplos que ilustran la citada tesis. En esta ocasión me centraré en tres de ellos de manera más detenida con el fin de observar las dificultades que asedian a los que pretenden declarar como literatura estrictamente no ficcional a determinadas prosas.

En primer lugar, atendiendo a la reseñable integración en ciertas obras literarias de prosa ficcional y de prosa argumentativa ensayística, se trasluce la interacción entre ambas mediante la coherente disolución de ciertos límites genéricos. Así se observa, por ejemplo, la recíproca utilización de las respectivas técnicas de la novela y el ensayo en la narrativa actual. En épocas anteriores se constataba, ya desde Aristóteles, una profunda diferencia entre los textos ficcionales que construían nuevas realidades a través del lenguaje y la

¹ Irene Andrés-Suárez (1998: 12) lo constata al afirmar que "la literatura actual se encuentra sin duda en uno de los momentos más interesantes y fecundos de la historia; en ella se dan cita varios discursos, múltiples voces y fuentes expresivas, distintos medios de comunicación, materiales heterogéneos, etc. En este contexto, la eclosión de nuevos géneros y subgéneros es perfectamente factible y hasta previsible."

imaginación, y los textos argumentativos que no recreaban otra realidad. Hoy día estas ideas han cambiado de tal modo que la diferencia existente entre ambos discursos se cifra en que en los argumentativos el autor del acto literario se identifica con el sujeto de la enunciación textual, mientras que en los ficcionales este hecho no se produce². En esta línea se advierte cómo ciertos textos argumentativos con voluntad de estilo no sólo exponen juicios o interpretaciones personales susceptibles de ser consideradas reales, sino que también, en determinadas ocasiones, pueden ser entendidas en términos de verosimilitud que los acercan a la teoría de la ficcionalidad, plasmando una denotación que es simbólica y ya no puramente referencial (Arenas Cruz, 1996: 250). Por estos motivos, conociendo la existencia de diversas vertientes en el seno de los géneros ensayísticos (Aullon de Haro, 1992: 103) y analizando los de carácter más cercano a las digresiones y a las meditaciones subjetivas, se aprecia cómo una relevante proporción del ensayo contemporáneo no elimina por completo el fin estético, utilizando por el contrario elementos más propios en un principio del fluir de la narrativa ficcional (García, 1997). De tal manera, se elimina la primigenia cerrazón estructural del ensayo y se presencia una literaturización del género con la introducción de recursos novelescos.

Pero no sólo el ensayo difumina sus límites respecto a la prosa de ficción, pues también un relevante número de novelas hacen gala de un buen quehacer narrativo enriquecido con técnicas ensayísticas. Este hecho no sorprende, ya que todos somos conscientes del carácter dúctil y permeable de la prosa novelesca, así como de su acercamiento a géneros distanciados como el del ensayo. En etapas literarias previas, la integración de éste en la novela —ya fuera la novela ensayo o la novela de ideas o tesis (Baquero Goyanes, 1966: 33)—, se lograba mediante la desaparición del personaje o de la suspensión momentánea de la trama. No obstante, la incursión de pasajes y recursos argumentativos ensayísticos en las narraciones actuales está potenciada por el hibridismo genérico contemporáneo y se plasma de una manera más soslayada al aunarse ambos discursos de forma precisa.

Aunque existen muchos otros³, Javier Marías es uno de los escritores que no se pueden obviar al realizar estudios relacionados con esta tipología de

² Así lo explicita Arenas Cruz (1996: 247) al recordar las ideas de F. Martínez Bonati, estableciendo que “los enunciados propios de la literatura argumentativa son enunciados puramente lingüísticos o de ‘realidad’, constituidos por frases reales auténticas atribuibles al autor real frente a los enunciados de la literatura ficcional, integrados por frases también auténticas pero procedentes de una fuente de lenguaje *imaginaria* que es transcrita por el autor”.

³ Como, por ejemplo, Luis Goytisolo, Milan Kundera, Carmen Martín Gaité, Juan Manuel de Prada, etc.

mestizaje genérico. Este autor aprovecha en sus obras las posibilidades estructurales y significativas de gran riqueza que la contaminación de los géneros proporciona a la narrativa actual. En esta línea, se ha resaltado ya la interrelación y las concomitancias que presentan algunos de sus artículos literarios y sus cuentos (Valls, 1998: 168-73), con la única diferencia de que lo que en el cuento se recibe como ficción, en el artículo se considera real. Marías se decanta por la mezcla de géneros, difuminando las fronteras entre ambos y cuestionando los límites de las diferentes prosas. Por ello, al parecerle insuficientes ciertos moldes literarios ha optado por conjugar determinados recursos ensayísticos con sus tramas narrativas ficcionales, dotándolas de esa manera de una mayor profundidad significativa. Así sucede en su novela *Corazón tan blanco*, en la que los pasajes discursivos de carácter argumentativo podrían aislarse de la narración y constituir por sí mismos con plena autonomía textos ensayísticos breves, a la manera de los ensayos o artículos periodísticos actuales que conservan la intencionalidad estética y artística junto a la ideológica. De tal modo, se enriquece el hilo temático —generado por los temores del personaje hacia los secretos del pasado y el problema de la imposibilidad de la verdad—, con breves discursos ensayísticos en los que se suspende la acción y se enjuician las relaciones de los hombres en el vivir cotidiano, alcanzando un diagnóstico integrador de la naturaleza humana en nuestro tiempo.

En este análisis, sin embargo, he decidido revisar otra de sus novelas, *Mañana en la batalla piensa en mí*, para demostrar cómo, obviando las estrictas fronteras clásicas de los géneros, Javier Marías logra nuevamente imbricar discursos ficcionales y discursos reflexivos que se contaminan configurando una obra comprometida en la que se potencia el significado último de la trama con el recurso del hibridismo. En este sentido se ha hablado mucho de los planteamientos éticos y no sólo estéticos que surcaban la narrativa de otras épocas de nuestra tradición literaria. Así, cuando se habla de los caracteres de evasión y compromiso recreados en la literatura se atiende con más asiduidad a la primera mitad del siglo XX que a sus últimos años. No obstante, en la literatura que crece con la llegada de la democracia a nuestro país —centrada, por ejemplo, en la indagación en la psicología del individuo, en sus relaciones personales, sociales e íntimas—, descubrimos también cómo la mezcla de discursos literarios y discursos argumentativos propiciada por el actual mestizaje genérico potencia la intencionalidad estética y artística a la vez que la ideológica y de compromiso. A través, pues, de esa contaminación genérica plasmada en *Mañana en la batalla piensa en mí*, se observa cómo con su prosa híbrida no sólo se presenta una interesante y pulida trama litera-

* Marías, Javier. 1994. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Anagrama: Barcelona.

ria que conduce al lector a la evasión y al goce de la lectura, sino que se alcanza, a su vez, la exposición comprometida de los enigmas que sostienen la complejidad humana actual.

En la citada novela el autor completa el argumento narrativo y ficcional con la inclusión de pasajes digresivos y argumentativos en los que, a pesar de su brevedad, se sugiere desde una perspectiva crítica la importancia en las relaciones humanas actuales del engaño, el olvido, la indecisión, las intenciones que pocas veces se cumplen, etc. Así pues, en un nivel ficcional se asiste a la historia vivida por el protagonista, Víctor Francés, un guionista de televisión y 'negro literario', quien tras cenar con una mujer casada vive la angustia de comprobar cómo ésta se muere entre sus brazos. La infidelidad no consumada y la situación vivida le obliga a tomar una serie de decisiones que finalmente le conducirán a revelar el secreto de lo sucedido. Pero Javier Marías no concede sólo importancia a este hilo narrativo argumentativo, sino que anuncia la relevancia de los discursos digresivos, reflexivos y críticos desde el mismo momento en que da inicio a la novela con uno de ellos: *Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. Nadie piensa nunca que nadie vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y creemos que nadie que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros. Muchas veces se ocultan los hechos o las circunstancias: a los vivos y al que se muere —si tiene tiempo de darse cuenta— les avergüenza a menudo la forma de la muerte posible y sus apariencias, también la causa⁵.*

A medida que se va desvelando lo que sucedió esa noche, comienza el protagonista a enjuiciar el grado de irrealidad de ciertas cosas que suceden —incluso las que no se pueden olvidar—, así como la idea recurrente de acudir al destino y, por lo tanto, a lo inevitable, para desechar las posibles culpas que atormentan al hombre en ciertas circunstancias. Pero, sin duda alguna, gran parte de sus reflexiones, siempre enmarcadas en un enfoque subjetivo y crítico, se centran en la responsabilidad que acucia a un ser humano por el hecho de estar contemplando determinados sucesos o al revelársele ciertos conocimientos⁶. De tal manera, aunque se intercalan continuamente pasajes

⁵ *Ibid*, 4, 9.

⁶ Este mismo planteamiento lo sostenía ya el escritor en su novela previa *Corazón tan blanco*, en la que se advierte cómo el narrador reflexiona sobre la obra de Shakespeare —*Macbeth*— en la que la protagonista se convierte en culpable no en el momento en que instiga al asesinato, sino en el instante en que escucha que se ha cometido. De ahí la importancia que se le concede en la novela a los múltiples peligros que conlleva el proceso de escuchar y, por lo tanto, de conocer. Así pues, se expone en unos fragmentos de matiz ensayístico cómo no sólo nos encontramos en nuestras relaciones con seres que nos completan y nos respaldan, sino también con los que nos

propiamente ficcionales con un mayor fluir narrativo, se indaga en esas ideas relativas a la naturaleza humana a la vez que Víctor Francés juzga si debe avisar al marido de la ya fallecida, poniendo en tela de juicio la dependencia del hombre en el mundo moderno que necesita siempre que los más allegados estén al tanto de lo que les acontece.

Inmerso en esa insólita situación, mientras se separa cuidadosamente del cuerpo inerte de la mujer, la voz del protagonista introduce varios pasajes argumentativos caracterizados por una brevedad que se asemeja a la utilizada por el ensayo propiamente concebido, que pretende sugerir desde una perspectiva crítica más que tratar un asunto de manera íntegra y exhaustiva. En estos discursos digresivos el narrador abandona el relato de la historia y suspende la evolución de los acontecimientos para reflexionar sobre la relatividad del ser humano y de todo lo que le rodea. De ese modo, utiliza el molde ensayístico para comunicar sus ideas acerca de cómo el temor de los hombres les lleva en muchos casos a la perdición, así como la muerte en la que pocas veces se piensa llega inesperadamente poniendo punto final no sólo a la propia vida sino también a los recuerdos, a la memoria y a las pertenencias personales. Por ello, hablando de la muerte expone cómo: *llega en un solo momento que lo tergiversa todo y que a todo afecta, lo que era útil y formaba parte de la historia de alguien pasa en ese momento único a ser inútil y a carecer de historia, [...]; cuanto tenía significado y rastro lo pierde en un solo instante y mis pertenencias todas se quedan yertas, incapacitadas de golpe para revelar su pasado y su origen*⁷.

Tras estos juicios la historia novelesca sigue su desarrollo siendo interrumpida tan solo por breves pinceladas reflexivas en las que el protagonista divaga acerca del modo en que muchas veces se actúa por inercia aún sin saber todavía lo que se debe hacer, de tal forma que los hechos son más rápidos que la misma voluntad. Igualmente, considera que siempre existe un lado oscuro en lo que sucede, que el hombre condiciona su destino a través de sus actos y que la mala suerte es una característica innata a la naturaleza humana que envenena sus pasos. Por estos motivos, Víctor Francés, aunque se lamenta por vivir esa situación y estar en ese preciso momento en la casa de la mujer fallecida, sabe que era inevitable porque todos sus pasos, lo elegido y lo descartado, le han llevado irreversiblemente a esa experiencia.

Prosigue nuevamente la trama narrativa en la que se plantean todos los sucesos que acucian al personaje: su decisión de escapar del piso antes de

sujetan y nos instigan con el arma más potente que es la lengua y la palabra, elementos capaces, desde los orígenes del hombre, de teñir los corazones con determinados conocimientos.

⁷ *Ibid.*, 4, 40.

que se presente alguien en el lugar y el robo de la cinta del contestador automático en la que estaba registrada su voz, entre otros. Todas estas acciones conducen, no obstante, a otra serie de reflexiones argumentativas en las que se vuelve a plantear que hay conocimientos que afectan al hombre de tal modo que sería mejor no gozar de la certeza porque eso sería irremediable⁸. En esta línea argumenta, también desde una perspectiva crítica y ensayística, pero sin restarle un ápice de expresividad a su discurso, la problemática de la imposibilidad de la verdad que sufre el hombre como ser que no puede conocer ni recordar un sinnúmero de cosas sucedidas. De esta forma, expone cómo aquello que vivimos se termina olvidando en su mayor parte y cómo es imposible además que accedamos a todo lo acontecido: *Es tanto más lo que sucede a nuestras espaldas, nuestra capacidad de conocimiento es minúscula, lo que está más allá de un muro ya no lo vemos, o lo que está a distancia, basta con que alguien cuchichee o se aleje unos pasos para que ya no oigamos lo que está diciendo, y puede que nos vaya la vida en ello, basta con que no leamos un libro para que no sepamos la principal advertencia, no podemos estar más que en un sitio en cada momento, e incluso entonces a menudo ignoramos quiénes nos estarán contemplando o pensando en nosotros, quién está a punto de marcar nuestro número, quién de escribirnos, quién de querernos o de buscarnos, quién de condenarnos o asesinarlos y así acabar con nuestros escasos y malvados días, quién de arrojarnos al revés del tiempo o a su negra espalda, como pienso y contemplo yo a este niño sabiendo más de él de lo que él sabrá nunca sobre el que fue esta noche. Yo debo ser eso, el revés de su tiempo, la negra espalda*⁹.

Javier Marías no utiliza la historia narrativa simplemente para comunicar sus ideas acerca de las mencionadas limitaciones del ser humano a la hora de conocer la verdad que le afecta. Por el contrario, amplía esas preocupaciones con una de sus mayores obsesiones, las dudas sobre la realidad y el mundo,

⁸ Ese mismo temor al impacto de ciertos conocimientos conducía también el hilo narrativo y los juicios ensayísticos de su anterior novela *Corazón tan blanco* (1996: 222-223), donde se observa la angustia producida por las sospechas y los secretos desvelados: "Por eso es mejor a veces no saber ni el inicio, ni oír las voces que cuentan ante las cuales se está tan inerte, esas voces narrativas que todos tenemos y que se remontan hasta el pasado remoto o reciente y descubren secretos que ya no importan y sin embargo influyen en la vida o los venideros años, en nuestro conocimiento del mundo y de las personas, no se puede confiar en nadie después de escucharlas, es todo posible, el mayor horror y la mayor vileza en las personas que conocemos, como en nosotros mismos. Y todo el mundo está entregado a contar sin cesar al hacer lo primero, sólo no se cuenta ni oculta lo que no se dice. Por eso, lo que se silencia, se convierte en secreto, y a veces llega el día en que acaba contándose."

⁹ *Ibid*, 4, 69.

con sus hechos y sus palabras, que contribuyen a fomentar las indecisiones, los arrepentimientos y la angustiosa relatividad de nuestras sociedades modernas. Reflexiona en este sentido acerca de cómo el pensamiento, acuciado por el poder imaginativo, deriva en muchos casos hacia lo inverosímil o la fantasía con el fin de negar determinados hechos que no nos dejan encontrar sosiego. De esa manera, los límites entre la realidad y la irrealidad, más propia esta última del sueño, conducen al hombre a una gran confusión y desconfianza, que se acrecienta mediante el poder de las palabras –lo que se cuenta y lo que se oculta–, ya que, como también se desprende de sus anteriores juicios, al contar todo se deforma porque se recrea a través de la fragilidad del recuerdo. La tesis primordial que se pretende demostrar a lo largo de estos pasajes ensayísticos intercalados con sabiduría en la trama es la de que nada sucede del todo hasta que no se descubre, se dice y se sabe. En caso de no hacerse de esta forma todo viaja hacia la incertidumbre del olvido y de la irrealidad. Pero también introduce breves apuntes sobre otros aspectos, como los que giran en torno a la complejidad de las relaciones afectivas humanas.

La mayor parte de los pasajes ensayísticos enlazados sutilmente en la trama ficcional insisten una y otra vez, sin embargo, en su obsesión principal. En esta novela, Víctor Francés se considera una persona que no pretende perjudicar a nadie pero que sabe que sus conocimientos sobre lo acontecido el día del fallecimiento de la mujer, no le dejarán vivir tranquilo si sigue ocultándolos y no los cuenta. Cada vez considera con más fuerza que está en deuda con alguien al guardar ese secreto, reflexionando si es necesario, e incluso, si es justo o si está cometiendo algún tipo de delito y quizá atentando contra la libertad personal. Debate así con un amigo, Téllez, sobre qué es lo adecuado: la confesión o el silencio, constatando en sus postreras argumentaciones que cada uno de nuestros actos afecta a los demás, pero que, del mismo modo, es intolerable que determinados hechos y personas se conviertan en pasado y olvido. Por estos motivos llega a la conclusión de que con los secretos y los fingimientos se van tiñendo nuestras manos y argumenta, además, una personal visión de la naturaleza humana al exponer que *nuestras acciones y personalidad las determinara en parte la percepción que de nosotros se tiene, como si llegáramos a creernos que somos otros de los que creíamos ser porque el azar y el descabezado paso del tiempo van variando nuestra circunstancia externa y nuestros ropajes. O son los atajos y los retorcidos caminos de nuestro esfuerzo lo que no varían y acabamos creyendo que es el destino, acabamos viendo toda nuestra vida a la luz de lo último o de lo más reciente, como si el pasado hubiera sido sólo preparativos y lo fuéramos comprendiendo a medida que se nos aleja, y lo comprendiéramos del todo al término*¹⁰.

¹⁰ *Ibid.*, 4, 154-155.

Se define en el libro, asimismo, al ser humano como frágil, voluble e inestable, con un carácter desdibujado que no encuentra serios apoyos para reforzar su identidad y que teme, ante todo, el relativismo actual que provoca que todo penda de un hilo. A ello contribuye, como ha ido anunciando a lo largo de la narración, el hecho de que los recuerdos son necesarios para el hombre pero que, a su vez, son peligrosos, ya que incluso lo que se olvida puede repetirse en alguna ocasión propiciando la desconfianza. Además, al ser humano se le esfuma el tiempo disponible en esa existencia repleta de incertidumbres y contradicciones envueltas en ocasiones por la impronta ficticia o inverosímil que les adjudicamos. El protagonista, acuciado por las mencionadas dudas, decide no sólo entrar en contacto con la familia de la difunta, sino también hacer partícipe a los suyos de lo sucedido. Decide incluso notificárselo al marido, a pesar de que su mayor temor es enfrentarse a las palabras de éste que desvelarán a su vez un secreto que él no podrá soportar, porque al escucharlo se convertirá también en partícipe de esa otra situación de la que no habría deseado tener ninguna certeza. Todo ello le lleva a considerar que otra condición natural del ser humano es la del engaño y, puesto que nadie escapa a ello, no deberíamos oponernos ni atormentarnos: *lo que nos cuesta, lo malo, es que el tiempo en el que creímos lo que no era queda convertido en algo extraño, flotante o ficticio, en una especie de encantamiento o sueño que debe ser suprimido de nuestro recuerdo; de repente es como si ese periodo no lo hubiéramos vivido del todo, ¿verdad?, como si tuviéramos que volver a contarnos la historia o a releer un libro, y entonces pensamos que nos habríamos comportado de distinta manera o habríamos empleado de otro modo ese tiempo que pasa a pertenecer al limbo. Eso puede desesperarnos. Y además ese tiempo a veces no se queda en el limbo, sino en el infierno*¹¹.

Por esas razones, al protagonista le parece una desgracia lo vivido al saber con certeza que, aunque olvide el rostro de la mujer fallecida, su nombre siempre quedará fijo en la memoria, pues los rostros se pueden olvidar o no reconocer con el paso del tiempo, pero en el momento en que se identifiquen con el nombre conocido ya no queda espacio para la duda. Eso también le sucede a Víctor Francés en un encuentro con una prostituta en la que cree observar a su antigua pareja, pero que, al presentársele con otro nombre diferente, deja las puertas abiertas a todo tipo de incertidumbres y desconfianzas. Esas conjeturas que no se pueden constatar son las que propician la inexistencia de un drama que la confirmación de la identidad de la mujer desencadenaría de inmediato.

¹¹ *Ibid*, 4, 191.

En el seno de estas reflexiones acerca de los secretos y las sospechas innatas al hombre, el protagonista amplía un detalle más. Afirma que en todas las personas hay algún episodio que se silencia y se oculta por ultrajante o siniestro, fingiendo que no existe. Pero que, a medida que envejecemos es más lo que se cuenta, provocando confusiones y la necesidad de recordar quién sabe la verdad y quién no para tener en cuenta qué es lo que hay que disimular delante de cada uno. De tal modo se complican cada vez más las ya de por sí complejas relaciones humanas, al ponerse en danza todos los pasos envenenados y la negra espalda del tiempo. Javier Marías encamina así su narración hacia una serie de conclusiones argumentativas en las que insiste en poner de relieve lo poco que significa cada individuo en un mundo en el que no puede acceder a todo lo sucedido, de manera que el tiempo vivido parece volverse inútil con la llegada del olvido, la pérdida y la muerte. Incide, además, en que contando lo sucedido el hombre parece poder convivir mejor con ello, pues lo acontecido es siempre menos negativo que los temores y las conjeturas que pretendemos negar: *Es el que cuenta quien decide hacerlo y aun imponerlo y quien se descubre o delata y decide cuándo, suele ser cuando ya es demasiado grande la fatiga que traen el silencio y la sombra, es lo único que impele a veces a contar los hechos sin que nadie lo pida ni lo espere nadie, nada tiene que ver con la culpa ni la mala conciencia ni el arrepentimiento, nadie hace nada creyéndose miserable en el momento de hacerlo si siente la necesidad de hacerlo, sólo luego vienen el malestar y el miedo y no vienen mucho, es más malestar o miedo que arrepentimiento, o es más cansancio*¹².

Los pasajes argumentativos revelan cómo, aunque nadie cuenta con ello ni lo pretende, las vidas de los hombres se entrecruzan, muchas veces sin saberlo, sucediéndole las cosas a alguno que nunca las ha buscado. En suma, se convierte así el ser humano en un individuo susceptible de engañar y ser engañado como condición natural, de sufrir por causa de los secretos y las sospechas, por el olvido y los nuevos conocimientos, y por la inutilidad que conlleva la vida con la llegada de la muerte y el relativismo presente a lo largo de toda la existencia repleta de sombras y misterios. Estas afirmaciones son constatadas por Javier Marías en la novela gracias a los discursos reflexivos mencionados, que refuerzan los significados ansiados por el escritor. Y, además, mediante el recurso de la intertextualidad plasmado también en muchos casos a través de un molde ensayístico en el que la idea conductora es la frase “Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo: desespera y muere”, tomada de una obra de Shakespeare. Con ella logra resaltar expresivamente el significado de los remordimientos humanos generados por los

¹² *Ibid.*, 4, 294.

propios actos y palabras mediante el paralelismo con la historia del rey inglés cuyos allegados le reprochan en medio de un sueño o encantamiento su propia muerte y le presagian desgracias como venganza por la traición sufrida.

Con la suma de los citados discursos ficcionales y ensayísticos alcanza el autor el objetivo de una literatura comprometida con la situación actual del hombre al enfrentarlo al mundo y a sus propios enigmas, logrando así no configurar simplemente una novela de evasión¹³. Pero no sólo ese diagnóstico integrador de la naturaleza humana o de ciertas situaciones vividas en los últimos tiempos se logra mediante el mestizaje entre prosa de ficción y prosa ensayística, ya que la mezcla de la primera con la prosa autobiográfica proporciona también una gran riqueza significativa y representativa. El hibridismo llega hasta el punto de que en determinadas obras es muy difícil discernir cuáles son los discursos expuestos por el autor y cuáles por un sujeto enunciador diferente del primero. Este problema se plantea porque existen muchas novelas que utilizan recursos propios del género autobiográfico, uno de los que mayor auge tiene en la actualidad literaria¹⁴. Las dificultades de identificación genérica se multiplican si en una obra el receptor establece correlaciones entre lo narrado y lo acontecido en la vida personal del autor. Asimismo, aunque se realizan generalmente indicaciones genéricas sobre el carácter de ficción o el autobiográfico, determinadas denominaciones potencian las dudas ofreciendo autobiografías inscritas no en el marco del pacto autobiográfico, sino en el seno de una forma peculiar de novelar.

Lógicamente, en aquellos casos en los que se respeta el pacto referencial propugnado por Lejeune (Eakin, 1994: 33) –manteniendo la identidad entre autor, narrador y protagonista que pretende mostrar hechos experienciales–,

¹³ Se trata de un aspecto frecuente en la literatura actual, porque como muy bien explica Luis Alfredo Béjar (1990: 41) “las situaciones terminales o límite son estados de esquizofrenia en los que el ser humano cae ineluctablemente, quizá como concreción de la propia situación en que el mundo se ha colocado de un tiempo a esta parte. Ese mundo, con sus reuniones en la cumbre, sus cuarenta mil niños muertos diariamente de hambre, sus guerras frías y calientes, su aparato social cada vez más diabólicamente complejo, es un mundo pensado para derrotar y humillar al hombre. No cabe ni la evasión ni por supuesto el encenagamiento o la complicidad.”

¹⁴ Como señala Manuel Ledesma Pedraz (1999: 9-10), “el género autobiográfico es uno de los que hoy en día están de más rabiosa actualidad, lo que puede explicarse, tanto por el individualismo imperante en este fin de siglo –fruto, muy posiblemente, del derrumbamiento de las grandes ideologías colectivas y del escepticismo del individuo ante la posibilidad de cambiar la vida y el mundo– y la curiosidad subsiguiente del lector en lo que se refiere a la vida de un particular escrita por él mismo, como ese deseo de introspección y autoanálisis que, desde el descubrimiento del psicoanálisis, está presente en numerosos escritores.”

el lector se encuentra ante una autobiografía que recibe con una actitud diferente a la que tendría ante una novela (Caballé, 1995: 34). Pero cuando se enfrenta a una obra que se le presenta como ficción, como una novela con apariencia de autobiografía en la que también se incide en la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, se encuentra ante lo que Manuel Alberca (1999: 58) denomina autoficción. Con este último término se define un híbrido genérico que utiliza recursos propios del pacto ficcional junto a determinadas técnicas del pacto autobiográfico. De esta manera, la suma de acontecimientos autobiográficos y de hechos ficticios provoca la ambigüedad del estatuto genérico de esas obras, gracias a la identificación expresa del autor con el personaje a través de la inclusión de su nombre propio en la historia o de una serie de datos personales que ilustran ese hecho.

En el panorama literario actual encontramos diversos ejemplos de hibridación entre la prosa de ficción y la autobiográfica, ya que son muchos los autores conscientes de que es muy complicado hablar de géneros literarios deslindados a causa de los sutiles límites entre lo supuestamente real y lo supuestamente ficticio. Llegan así a nuestras manos interesantes obras insertadas en la tradición autobiográfica, como pueden ser las memorias que, sin embargo, pretenden ser consideradas a su vez como una forma especial de novelar. Es el caso, por ejemplo, de las de Caballero Bonald —*Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*—, que se plantean como una “novela de memorias”. El autor no recurre sólo a la autobiografía, sino que introduce un destacado componente imaginativo. Esto se deriva de su creencia de que las memorias son un género de ficción porque toda autobiografía es un autoengaño. De ahí que introduzca en las suyas numerosas “verdades inventadas” que generan la creación de un texto artístico en el que lo que se hace es novelar con un número destacado de introspecciones.

Pero también nos enfrentamos al caso contrario, al de determinadas novelas que mezclan intencionadamente la ficción de su historia con una serie de hechos autobiográficos más o menos explícitos. Son muchos los ejemplos que ya se han reseñado como autoficciones¹⁵ en los últimos años, pero si

¹⁵ Manuel Alberca (1999: 54) resalta el caso de *Las ninfas* (1975), de Francisco Umbral; *Ya no es ayer* (1976), de Francisco García Pavón; *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), de Jorge Semprún; *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité; *Los helechos arborescentes* (1980), de Francisco Umbral; *Paisajes después de la batalla* (1982), de Juan Goytisolo; *El hijo de Greta Garbo* (1982), de Francisco Umbral; *Penúltimos castigos* (1983), de Carlos Barral; *Todos los comienzos* (1983), de Paco Ignacio Taibo; *Dafne y ensueños* (1983), de Gonzalo Torrente Ballester; *El hermano bastardo de Dios* (1984), de José Luis Coll; *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de Félix Azúa; *La otra Sonia* (1987), de Sonia García Soubriet; *Todas las almas* (1989), de Javier Marías; *Bruna* (1990), de Sonia García Soubriet;

atendemos a las ediciones recientes comprobamos su vigencia con obras como la de *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina, *Cómo me hice monja* de César Aira o *Soldado de Salamina* de Javier Cercas. Estos libros se integran en ese grupo de novelas susceptibles de ser leídas en clave autobiográfica. Los dos últimos escritores, a pesar de utilizar todos sus datos biográficos, acaban creando por contra otra persona en la que hay algo de ellos pero que ya no es la de ellos, y desarrollando, por lo tanto, una ficción. En esta misma línea, se puede centrar la atención en *Rabos de lagartija*¹⁶, de Juan Marsé, libro que plantea una serie de ambigüedades que pueden potenciar ciertas dudas en relación a su adscripción a la novela o a la autoficción.

En primera instancia, el autor ha negado en alguna ocasión el contenido autobiográfico de la novela. Empero, aunque Marsé no identifica su nombre con el del narrador y el protagonista, existen una serie de datos que hacen sospechar al receptor el reconocimiento de ciertos hechos autobiográficos en la historia. No es ésta la única ocasión en la que se establece el mestizaje genérico en la obra de este escritor, pues ya existen estudios sobre la utilización de la hibridación genérica en su novelística. Por ejemplo, en relación con *El amante bilingüe* se ha llegado a plantear si es novela, panfleto, parodia o falsa autobiografía¹⁷, ya que fue recibida por gran parte de los receptores como un texto de ficción que, a pesar del pacto novelesco, debían tomarse en serio. No obstante, el propio autor la considera como una novela¹⁸, al igual que parece suceder con *Rabos de lagartija*. En esta última obra —que ha recibido tanto el Premio Nacional de la Crítica como el Premio Nacional de Narrativa del año 2001—, en la que no coinciden el nombre del narrador y el

Volver a casa (1990), de Juan José Millás; *El palomo cojo* (1991), de Eduardo Mendicutti; *Estatua con palomas* (1992), de Luis Goytisolo; *Contra paraíso* (1993), de Manuel Vicent; *El dueño del secreto* (1994), de Antonio Muñoz Molina; *Una vuelta por el Rialto* (1994), de Marcos Ordoñez; *Escenas de cine mudo* (1994), de Julio Llamazares; *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), de Manuel Vicent; *La plaza de la memoria* (1995), de Antonio Prieto; *La propiedad del paraíso* (1995), de Felipe Benítez Reyes; y otras más recientes como *El año que viene en Tánger*, de Ramón Buenaventura; *Ceremonia por un teniente abandonado*, de Fernando Arrabal; *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías; *La foto de los suecos*, de Juan Cruz; o *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.

¹⁶ Marsé, Juan. 2000. *Rabos de lagartija*. Barcelona: Areté.

¹⁷ Así lo expone Cécile Vilas (1998: 131) al comentar que “no es una novela con caretas que corresponden a otros géneros, sino que, tanto la novela como el escrito autobiográfico y las distintas parodias o el panfleto son varias de las diferentes caras del texto. El carnaval —símbolo de la complejidad de la vida multicultural moderna— consiste en ir cambiando de cara, de identidad, y no meramente de careta.”

¹⁸ De tal modo se confirma en la entrevista concedida a Rodríguez-Fischer en la revista *Ínsula* 534, junio, pp. 23-25.

del protagonista con el del autor, el lector sólo podría considerarla como autotificación si dispusiera de un paratexto en el que Marsé reconociera lo que puede haber de sí mismo en el personaje. Aún así, aunque tampoco cuenta con ese testimonio en el que el escritor constata ese trasunto de sí mismo en la obra, puede, sin embargo, apreciar que muchos hechos novelescos pertenecen a una etapa concreta de la vida de Marsé. Se asemejaría, pues, a las citadas novelas de Javier Cercas y César Aira, en las que los datos autobiográficos son explícitos y reconocibles pero conducen, por el contrario, a la configuración de una identidad distinta y con vida propia.

La novela, enmarcada en los años 1945 y 1951, reconstruye la época que el propio escritor de la obra vivió de joven, del mismo modo que su ubicación en un barrio de la Barcelona de la posguerra nos acerca todavía más a lo autobiográfico. La memoria es esencial en la construcción de la historia y el relato desgarrado se realiza a través de la voz de un niño, un chiquillo del que Marsé pretende desmarcarse en cierto modo, estableciendo¹⁹ que el ambiente sórdido que éste describe y los personajes desilusionados no se corresponden totalmente con su experiencia, pues en su infancia él disfrutó de momentos maravillosos. Sin embargo, esto no lo diferencia del protagonista en absoluto, ya que éste, también como fruto de la inconsciencia propia de su edad, relata la vivencia de instantes felices. Se descubren, por el contrario, varias correlaciones entre la historia y la vida del escritor. En primer lugar, coincide en parte el relato con su experiencia en la posguerra durante la adolescencia, en la que tuvo que dejar los estudios, en el barrio barcelonés de Gracia, y en el seno de una familia payesa que lo adoptó tras la muerte de su madre por eclampsia durante el parto. Este último suceso lo acerca más, si cabe, a la figura del narrador que relata desde el útero materno esa misma situación. A su vez, el hecho de que se hable del feto como de un futuro escritor o de un artista parece remitir nuevamente al autor real. Al igual que coincide, tanto en la vida del chico protagonista de la novela como en la del propio Marsé, el motivo de la ausencia del padre y la persecución de estos progenitores a consecuencia de su militancia en la izquierda. La propia madre del adolescente alude a esa ausencia y al modo en que ésta influyó en el carácter del joven: *Tiene fe en algunas cosas importantes. Pero es bastante nervioso e inestable, lo admito. Un chico especial. Ya lo era antes de nacer. Su padre no le quería, ¿sabe?, andaba por aquel entonces con otras querencias, y quizá por eso yo sentía el niño dentro de mí como... como una cosa escondida. Lo sentía como si quisiera ocultarse*²⁰.

¹⁹ 2001. *Diario de León*, (10 octubre).

²⁰ *Ibid*, 16, 164.

Asimismo, este adolescente problemático, mentiroso y desengañado del mundo, que creció demasiado deprisa por las circunstancias vividas, parece tener reflejos del propio Juan Marsé, quien maduró en la difícil supervivencia del período de posguerra. Incluso, las voces que el chico escucha en sus oídos y que le ponen en contacto con personas muertas o inexistentes, se corresponden con algo que Marsé ha denominado como una enfermedad del oído que él mismo padece y que se plantea como una vena obstruida que produce pequeños silbidos. Es más, si atendemos a la confusión sexual del chico no podemos olvidar algunas afirmaciones del escritor en las que ha establecido que, al nacer, probablemente se equivocara de sexo. Se observa, pues, un alto porcentaje de contenido autobiográfico en la obra pero, a pesar de ello, Marsé insiste en que todo es inventado. Por lo tanto, los pilares reales que sustentan la historia y que son la base que posibilita la existencia de la trama deben considerarse como una fuente previa de inspiración que le lleva a recrear en la obra una identidad que ya no es la suya propia y que sólo pertenece al ámbito de la ficción.

En última instancia, ante los que dudan que este libro pertenezca a la autoficción, no se debe olvidar que, al menos, *Rabos de lagartija* se convierte explícitamente en una ficción autobiográfica, entendiendo por esta última aquellos relatos en los que se desarrolla una "autobiografía ficticia" (Castro, 1993: 153) al escribir el personaje la historia de su vida. Por ello, si se hace caso omiso a las citadas y expresas correlaciones entre la vida del autor y la del narrador o la del protagonista de la trama –admitiendo como verdadera la consideración de Marsé en la que establece que no se trata de una novela autobiográfica–, la ambigüedad se desdibuja dejando paso a su definición genérica de autobiografía fictiva. Cierto es que nos encontramos con un narrador que convierte la trama en una indagación en su propia vida, con un formato que bien podría compararse en determinados pasajes con el de las memorias o los diarios íntimos. Su encuadre en ese tipo de escritura se potencia, además, al revelar el narrador que a lo largo de la historia ha asumido la función de escribir, pretendiendo, por lo tanto, dejar un testimonio latente de su corta existencia y su situación familiar. Así lo constata tras la muerte de la madre al retratarse, con apenas seis años, garabateando viejas libretas escolares con un lápiz negro y recreando en ellas lo acontecido en la época cercana a su nacimiento: *Fotografías del barranco, de lo poco que queda de sus arruinados flancos y de su vértigo infantil, en las que está depositado un sedimento del tiempo, una reflexión de la luz que no es totalmente ajena a mi propio discurrir en este hueco de almohada. No hay una sola voz de cuantas llevo registradas aquí, ni una sola palabra emborronada en estos viejos cuadernos escolares –olas interminables y simétricas parodiando una escritura ilegible de discapacitado, es lo que oigo decir– que no esté enraizada en aquel torrente desmoronado y pútrido que mi memoria preserva del olvido.*

*Mi lápiz corre sobre el papel pautado solamente para mantener inviolado su recuerdo*²¹. De tal forma, su condición de autor potencia el carácter de la obra de autobiografía fictiva²² con el relato de su corta vida que comienza a rememorar desde el mismo momento en que se encuentra en el útero materno, sin haber nacido todavía. Desde ese peculiar espacio recrea con una sorprendente y amplia perspectiva no sólo su historia, sino también la de su familia rota en la Cataluña de la posguerra; plasmando en todo momento lo que sucede a su alrededor con una sorprendente omnisciencia: *Hace apenas un minuto todavía flotaba enroscado en el vientre materno, pero ya mis ojos, desde esa niebla esponjosa, presentían la luz del mundo y sus reiterados espejismos: lo que veo y lo que no veo son la misma cosa*²³.

Se ha comprobado hasta el momento la riqueza textual que genera el mestizaje de la prosa ensayística y de ficción, por un lado, y la de ficción y autobiográfica, por otro. Pero el hibridismo genérico actual da lugar a obras en las que todavía se aprecia una mayor mixtura con resultados gratamente satisfactorios. Por resaltar uno de los más recientes, podemos centrar la atención en *El hilo azul*²⁴ de Gustavo Martín Garzo, obra en la que se funden prosas argumentativas, ensayísticas y autobiográficas, con ciertos pasajes que pueden ser considerados, según ha confirmado el autor, como verdaderos relatos ficcionales.

El citado libro se conforma como una recopilación de artículos escritos a lo largo de más de una década, en la que el motivo principal es el repaso de los autores y los libros que han constituido una referencia para el escritor. En sus páginas nos encontramos por esta razón con una prosa argumentativa en la que Martín Garzo reflexiona sobre aspectos variados tales como ¿qué es la literatura?, ¿cuál es el impulso que mueve al artista a escribir?, ¿por qué se necesitan las ficciones para vivir?, ¿cuál es el poder de la imaginación?, etc. Se trata de un discurso subjetivo que pretende realizar un juicio crítico y ensayístico que ponga de relieve qué se debe entender por literatura: *Kafka dijo que un libro debía ser una puñalada en la espalda de su lector, queriendo subrayar ese poder de trastornarnos, de desquiciar nuestra bien articulada estabilidad. La cultura mayoritaria es el toro de Faralis, ese artefacto que persigue no tanto el conocimiento del mundo y de nosotros mismos, sino eludir ese compromiso tantas veces terrible con todo lo que yace postergado en*

²¹ *Ibid*, 16, 347.

²² Isabel de Castro (1993: 157) establece las tres condiciones en las que se deben fundar todo autobiografismo fictivo plasmado en la novela española actual: "la indagación en lo personal, la presencia del personaje escritor narrador y el uso de formas propias de la escritura autobiográfica".

²³ *Ibid*, 16, 15-16.

²⁴ Martín Garzo, Gustavo. 2001. *El hilo azul*. Madrid: Aguilar.

nuestro corazón. No tiene que ver con la literatura. Ésta tiene una función desenmascaradora, y por eso se constituye como resistencia. Frente al olvido, frente a la humillación. No quiere conquistar un lugar, sino abrirse a un interior sellado²⁵.

No sólo se plasma en *El hilo azul* un discurso ensayístico, puesto que, al pasar revista a las lecturas que en diferentes etapas de su vida fueron relevantes para él, presenta también una prosa de carácter autobiográfico. Ciertamente que el autor del libro se identifica con el yo que enuncia el discurso del mismo, a la vez que le mueve un deseo de referencialidad –propio del género autobiográfico– a la hora de rememorar ciertas experiencias. De ahí que se plasmen muchos episodios de su infancia, su familia, los lugares en los que ha vivido, etc., planteando de tal manera la recreación de un texto que bien pudiera asimilarse al género autobiográfico. Pero todavía más interesante se revela esta obra al constatar la existencia en su seno no sólo de prosa ensayística y autobiográfica, sino también de una prosa susceptible de ser considerada ficcional. Tal es el caso de ciertos pasajes en los que se intercalan historias o el de algunos capítulos plasmados con un coherente fluir narrativo y con la presentación de los acontecimientos experimentados por una serie de personajes encuadrados, como es propio en las tramas ficticias, en un espacio y un tiempo concretos. Se trata de discursos que pueden ser recibidos como prosa de ficción, a pesar de sostener paradójicamente un alto grado de referencialidad. Así, por ejemplo, el capítulo denominado “Un cuento de Navidad” repasa un episodio de la infancia del autor pero se presenta, a su vez y como el propio título lo indica, como un texto que puede ser recibido por el lector como un verdadero relato.

Como comienza a ser cada vez más habitual en la narrativa actual, *El hilo azul* es una obra que ofrece pasajes en los que Martín Garzo hila hábilmente hechos autobiográficos y juicios ensayísticos con elementos propios de la narrativa ficcional, dando lugar a una suma de realidad, imaginación y sueños que le permiten alcanzar un panorama revelador del significado y sentido de la literatura gracias al recurso del mestizaje genérico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, Manuel. 1999. “En las fronteras de la autobiografía”, en Ledesma Pedraz (ed.). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Universidad: Jaén.
- Andrés-Suárez, Irene (ed.). 1998. *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Verbum.

²⁵ *Ibid*, 24, 164.

- Arenas Cruz, Elena. 1996. "Dimensiones de la ficción en la prosa literaria argumentativa", en *Mundos de ficción*, Actas del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Pozuelo, J.M. y Gómez, V. (eds.), Tomo I, Murcia: Universidad, pp. 247-253.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1966. *Qué es la novela*. Buenos Aires: Columba.
- Caballé, Ana. 1995. *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul: Endymion.
- Castro, Isabel de. 1993. "Novela actual y ficción autobiográfica", en *Escritura autobiográfica*, José Romera, Alicia Yllera, Mario García Page y Rosa Calvet (eds.), Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 de julio, 1992). Madrid: Visor, pp. 153-158.
- Eakin, Paul. 1994. *En contacto con el mundo*. Madrid: Megazul-Endymion.
- García, Jordi. 1997. "Formas del estilo en el ensayo español de hoy", en *Revista de Occidente*, mayo, pp. 117-132.
- Haro, Aullon de, Pedro 1992. *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum.
- Ledesma Pedraz, Manuel (ed.). 1999. *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Universidad: Jaén.
- Marías, Javier. 1992. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama. 1996.
- 1994. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama.
- Marsé, Juan. 2000. *Rabos de lagartija*. Barcelona: Areté.
- Martín Garzo, Gustavo. 2001. *El hilo azul*. Madrid: Aguilar.
- Rodríguez-Fischer, Ana. 1991. "Entrevista a Juan Marsé", en *Ínsula*, 534, junio, pp. 23-25.
- VV.AA. 1990. *Narrativa española actual*. Castilla-La Mancha: Universidad.
- Valls, Fernando. 1998. "Lo que dijo el mayordomo, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos", en Andrés-Suárez (ed.). Madrid: Verbum, pp. 168-173.
- Vilas, Cécile. 1998. "El amante bilingüe de Juan Marsé: ¿una novela entre panfleto, parodia y falsa autobiografía?", en Andrés-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Verbum, pp. 118-132.
- 2001. "El escritor Juan Marsé, ganador del Premio Nacional de Narrativa", en *Diario de León*, 10 octubre, p. 74.