



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**POSGRADO EN HUMANIDADES**

**“LITERATURA Y POSMODERNIDAD. *EL MAL DE MONTANO* DE ENRIQUE  
VILA-MATAS: LA CONSTRUCCIÓN INTERRUMPIDA DE LOS PERSONAJES”**

**TESIS QUE PRESENTA**

**ALEJANDRO VALENCIA VARGAS**

**MATRÍCULA: 2203802842**

**CORREO PERSONAL: avalens92@gmail.com**

**PARA OBTENER EL GRADO DE**

**MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA-TEORÍA LITERARIA)**

**DIRECTOR:**

**PRESIDENTE: DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS**

**JURADO:**

**VOCAL: DRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES**

**SECRETARIO: DR. PABLO ANTONIO SOL MORA**

Iztapalapa, Ciudad de México, 26 de octubre de 2023

## ÍNDICE

I. Introducción.....	3
Capítulo 1. Marco teórico, el personaje literario	
1.1 Algunas ideas clásicas acerca del personaje.....	13
1.2 Evolución del personaje.....	22
1.3 La libertad del personaje.....	24
1.4 Concreciones de los conceptos héroe, sujeto, personaje y actante.....	29
Capítulo 2. Marco teórico, la posmodernidad	
2.1 Posmodernidad.....	37
2.2 Posmodernidad y teoría literaria.....	42
2.3 Hacia la posmodernidad literaria en España.....	47
2.4 Personaje literario posmoderno.....	52
Capítulo 3. Análisis. Personajes inestables y “verdaderos”.	
Personajes inestables	
3.1 Miguel de Abriles Montano, receptor del mal literario.....	60
3.2 Teixeira, criminal moderno: desertor y antiliterario.....	68
3.3 Odradeks	
3.3.1 Margot Valerí: una metáfora de la escritura.....	74
3.3.2 Felipe Tongoy, su escudero.....	78
Personajes “verdaderos”	
3.4 Rosa: agente literario y asesina de lo poético.....	85
3.5 Rosario Gironde: seudónimo o matrnimo.....	92
3.6 Narrador-Escritor Consagrado.....	100
II. Conclusiones.....	124
III. Bibliografía.....	137

## INTRODUCCIÓN

Enrique Vila-Matas es uno de los escritores más importantes en la actualidad. Su obra comienza en el siglo pasado, específicamente en 1973, año en que publica *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, su primera novela, y desde ese momento no ha dejado de expandir y dar forma a su proyecto literario con un estilo que ha moldeado y pulido en cada publicación. El autor barcelonés ha logrado escribir una obra que puede reconocerse indiscutiblemente como suya, tal y como lo menciona el personaje Rosario Gironde en *El mal de Montano*: “mi estilo es tan solo un residuo extremo, pero eso siempre será mejor que nada”.<sup>1</sup>

Además, la recepción inicial de su obra tiene la particularidad de no empezar en su país de origen España, por el contrario, se comienza a valorar desde el continente americano. Existen bastantes anécdotas y artículos en los que se trata este tema como objeto de estudio, uno de ellos es el ensayo “Cuatro postulados sobre una máquina soltera” del doctor en letras y escritor Álvaro Enrigue, en el cual recopila algunas particularidades del éxito del autor barcelonés con base en algunos fenómenos propios, como el buen recibimiento de la obra en lugares donde el tema del lenguaje se considera desde un punto más pragmático y menos mitificado. Álvaro Enrigue considera que el tratar a la lengua de Cervantes como un tesoro provoca un impedimento para extender los horizontes de la escritura y la lectura, y alcanzar una interpretación atenta y desprovista de expectativas o prejuicios, dentro de lo que cabe. El autor propone: “Todo esto podría explicar también por qué Vila-Matas... Se consagró primero del lado americano de la lengua porque aquí su contrato de equivalencia con las literaturas europeas era más fácil de digerir: en América la literatura peninsular está en el mismo archivo que la francesa o

---

<sup>1</sup> Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, 4ª ed, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 122. (En citas posteriores solo escribiré el número de página; es la novela que principalmente citaré y estudiaré en esta investigación).

la alemana, es horizontal con respecto a ellas”.<sup>2</sup> La recepción latinoamericana resultó ser más abierta al diálogo entre literaturas.

Si bien la obra vilamatasiana fue leída y bien recibida en América Latina, por otra parte el autor no se conformó con crear una literatura autóctona o específica de algún sitio, de hecho, delimitar su horizonte literario quizá no hubiera sido acorde con las tendencias posmodernas que proliferaron desde el siglo pasado y, muy probablemente, no hubiera tenido el éxito que conocemos de haber optado por un regionalismo huero. Por fortuna no sucedió así, Enrique Vila-Matas ha tenido una visión más amplia que se refleja en sus pasos como lector y escritor al citar y utilizar de diversas maneras todas aquellas lecturas heterogéneas que cimientan y fluyen en su obra. Álvaro Enrigue comenta al respecto: “la fulminante riqueza de la literatura en español del siglo XX no se explica sin su glotonería cultural y su desvergonzada liberalidad para consigo misma”.<sup>3</sup> La globalización como fenómeno se manifiesta incluso en literatura, por lo cual Álvaro Enrigue describe el viaje del escritor al mencionar que Enrique Vila-Matas: “arranca desde Europa y no rumbo a Europa”.<sup>4</sup>

Al sumergirnos en la obra literaria del autor barcelonés, nos encontramos con dicha glotonería de referencias literarias provenientes de diferentes países, autores, literaturas y géneros. Asimismo, todas éstas sirven para crear algo nuevo, algo distinto que el autor desea evidenciar, por ejemplo, las figuras del shandy y el bartleby, que tienen su origen en la novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne, y en *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville, las encontramos a lo largo de toda la obra vilamatasiana al punto de poder usarlas como conceptos o ideas recurrentes. Si el

---

<sup>2</sup> Álvaro Enrigue, “Cuatro postulados sobre una máquina soltera” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza, Eón, Ciudad de México, 2012, p. 36.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 36

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 36

shandy representa la pulsión de escribir compulsivamente, en el bartleby hallamos el silencio, la agrafía y el bloqueo creativo.

Incluso el crítico literario José María Pozuelo Yvancos, en su trabajo “Creación, y ensayo sobre la creación en los artículos de Enrique Vila-Matas”, ha señalado que las figuras del shandy y el bartleby han tomado tanta relevancia que son tomados como adjetivos para describir a distintos tipos de escritores. Esto puede notarse en trabajos ensayísticos del autor como *El viajero más lento* (1992) o *Desde la ciudad nerviosa* (2000), en donde encontramos incisos llamados “Escritos shandys” u en otro ensayo alusivos a bartleby titulado “Preferiría no hacerlo”. El ir y venir de conceptos o adjetivos a personajes y viceversa es un fenómeno que el crítico señala en el artículo mencionado:

El artículo de 1982 titulado, “El museo de las máquinas solteras”, realizado cuatro años después su visita a Salvador Dalí, le serviría como punto de arranque de su libro sobre la conspiración de los *shandys*.

Tal genealogía de su obra mayor respecto a su germen inicial de articulista es posible hacerla y dejo para otro estudio su trazado preciso, en especial el modo como un artículo funciona dando ya la idea central desarrollada en sus libros de ficción posteriores.<sup>5</sup>

Al igual que el shandy o el bartleby, la obra del autor barcelonés está plagada de otras figuras o metáforas que se conectan o toman un sentido particular en ese mundo ficcional que ha creado. Sin embargo, todos esos conceptos o metáforas se hacen presentes en las novelas sus personajes, muchos de ellos escritores, amigos de escritores, desertores de la escritura, aspirantes a ella, críticos literarios, conferencistas, entre otros; es decir, la Literatura es el centro de su obra y sus personajes la viven en todo momento al tratar de acercarse, hacerse de un nombre propio dentro de ella, o alejarse y desaparecer en ella.

---

<sup>5</sup> José María Pozuelo Yvancos, “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas” en *Tropelias: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 2006, pp. 147–158. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.20080529](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.20080529) (Trabajo original publicado el 7 de marzo de 2012)

*El mal de Montano* es la décimo novena entrega del autor, fue publicada en noviembre del 2002. Es considerada como parte de un compendio de novelas metaficcionales, es decir, esta novela se sitúa entre *Bartleby y Compañía* (2000) y *Doctor Pasavento* (2005). Algunos críticos arguyen que se debe considerar también *Paris no se acaba nunca* (2003) dentro de ese ciclo por el desarrollo que tienen los protagonistas como un solo escritor, o sea, cada novela reflejaría una etapa distinta. Otros argumentan que esta trilogía metaliteraria guarda una relación muy estrecha con *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), la sexta entrega del autor barcelonés, en la cual el narrador investiga sobre una sociedad shandy, la cual se caracteriza por estar conformada por sujetos que poseen un impulso incontrolable por escribir, mismo caso que el protagonista de *El mal de Montano*, además de otros aspectos más que las hermanan. Sin embargo, los hilos argumentales más cercanos se hallan en *Bartleby y Compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*.

El crítico José María Pozuelo Yvancos, al hablar de *El mal de Montano*, menciona algo importante: “La novedad es que ese comentario que va pautando al mismo tiempo su autobiografía de escritor-lector acaba trazando un dibujo de sí mismo como personaje/persona, estableciendo esta última novela todo su juego significativo en la frontera, el límite, difuso, constantemente entreverado, entre los atributos del personaje y los de la persona que escribe”.<sup>6</sup> Las novelas vilamatianas logran reflejar precisamente aquellas preocupaciones literarias en hechos cotidianos de la vida, a cerca de escritores ficcionales que proponen complicaciones e incertidumbres literarias en textos que escriben para sobrevivir el día a día.

Además, en la obra vilamatiana se evidencia el sentir del contexto en que se escribe, me refiero a que encontramos características posmodernas que se reflejan

---

<sup>6</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, p. 275.

específicamente en sus obras más representativas como la trilogía metaliteraria que mencioné antes. La literatura es la preocupación de estas novelas interconectadas, es decir, son novelas del nuevo siglo con una pregunta rectora: ¿hacia dónde va la literatura? La cual es una preocupación posmoderna en sí misma. Ya se ha escrito todo, los temas, las formas, los estilos, entonces, ¿qué sigue?

El impulso de desarrollar esta tesis de maestría nace justo de ambos elementos: los personajes y la posmodernidad. Como mencionaba anteriormente, todas las figuras, ideas o metáforas que abundan en la obra del autor barcelonés se manifiestan y experimentan a través de los personajes: la escritura compulsiva, oficios como el de ventrilocuo o la suplantación de escritores, el vampirismo o la búsqueda de escritores caídos en el silencio, entre otras. La crítica literaria se ha ocupado en reiteradas ocasiones acerca de su estilo innovador, sus formas particulares de estructurar sus novelas, sus temas y la polisemia en ellas, sin embargo, creo que se ha dejado a un lado el estudio del elemento a través del cual se manifiestan los cambios y las innovaciones en el género novelesco: los personajes. Todo esto sin perder de vista la pregunta que el protagonista de *El mal de Montano* se plantea en todo momento: ¿hacia dónde se dirige la literatura? La cual define el horizonte posmoderno de la novela y el tratamiento que el autor hace de sus personajes.

En esta tesis, me acercaré al análisis de los personajes desde una perspectiva posmoderna, además, en *El mal de Montano* persiste una constante interacción por parte del protagonista con los demás personajes, incluso un más que en otras obras. Si bien la novela sufre una fragmentación en sus mundos ficcionales, también los personajes la padecen; por lo cual es importante estar atento a todas esas pistas sueltas que el autor deja a lo largo de la novela e incluso a otras que ayudan a entender la construcción de cada personaje y sus condiciones de existencia. Además, particularmente en el narrador, la

complejidad es mayor, porque el protagonista es un personaje posmoderno y metaficcional, por lo cual es preciso identificar cómo se construye e identificar sus preocupaciones y angustias literarias como un escritor, un narrador conocido.

Mi objetivo en esta tesis es realizar una aportación significativa que ayude a tener un mayor entendimiento de los personajes de novelas contemporáneas: sus características posmodernas, y disipar la complejidad que esconden tras su peculiar construcción; asimismo, considero que con el paso del tiempo los trabajos sobre los personajes han sido relegados en los estudios literarios y es importante retomarlos por los cambios que se reflejan en ellos. De igual forma, intento complementar el trabajo realizado por importantes críticos literarios sobre *El mal de Montano*, por ejemplo, el crítico José María Pozuelo Yvancos ha escrito importantes textos sobre el autor barcelonés como “La ‘tetralogía del escritor’ de Enrique Vila-Matas”, el cual engloba un desarrollo complejo del escritor en cuatro novelas: *Bartleby y Compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* y *Doctor Pasavento*. Otros se han acercado a explicar el efecto de ruptura entre realidad y ficción desde caminos diferentes al que me dispongo a investigar, como Álvaro Enrigue en su trabajo antes citado (“Cuatro postulados sobre una máquina soltera”), en el cual también atribuye que el autor logra llevar la ficción hacia donde él decida sin que esto afecte la verosimilitud del texto ante el lector, lo explica de la siguiente forma: “El truco maestro del autor estriba en haber deslizado la ficción hacia un sitio en el que, sin renunciar a contar, no demanda del lector que suspenda la credulidad, porque la atracción de su lectura no viene de la historia que cuenta, sino del encuentro con el autor espectacular. No entrega variedad, sino permanencia; tampoco novedad, sino consuelo”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 33

Por otro lado, Felipe A. Ríos Baeza en su trabajo “Vila-Matas: ese okupa literario” menciona un importante punto que *El mal de Montano* tiene en su estructura: “se puede comenzar escribiendo desde el referente”.<sup>8</sup> La acción parasitaria y vampírica de esta novela no solo se limita a las influencias de otros escritores, sino también en los otros personajes que existen alrededor del protagonista, en los cuales se refleja y podemos conocerlo mejor. Sobre esto mismo habla el crítico literario Pablo Sol Mora en su trabajo “Ser en otros: citas e identidad en la obra de Enrique Vila-Matas”, quien escribe lo siguiente:

El arte novelístico de Vila-Matas es ciertamente típico de un periodo crepuscular, epilodal y epigonal, de la historia del arte: hiperconciente de su tradición, culto, refinado, irónico, lleno de referencias a los autores y obras que lo precedieron. La cita –acto simbólico de autoridad y conciencia artísticas– es el núcleo de su poética. Su obra nos recuerda constantemente que, en las citas más profundas, no alegamos a los otros sino para mejor alegarnos a nosotros mismos, como quería Montaigne, y que a veces nunca se es más uno mismo que cuando se es otro o, más precisamente, que para llegar realmente a ser uno mismo es necesario ser otros.<sup>9</sup>

Por lo cual, para conocer al personaje-escritor se debe prestar mucha atención a todas esas citas y personajes a través de las cuales se enmascara, o mejor dicho, a través de todos los referentes por los cuales el protagonista es y se construye.

Todos estos trabajos son escritos con una rigurosidad crítica evidente, sin embargo, el juego lúdico de las formas de las novelas vilamatásianas no solo han influido en otros autores, sino también a la misma crítica literaria, por ejemplo, Pablo Sol Mora en su libro *Diccionario Vila-Matas* logra aislar aquellos temas, sustantivos, adjetivos, metáforas y figuras antes mencionadas, que hallamos y son parte de la obra del autor, todos acomodados alfabéticamente como si se tratara de la segunda parte de *El mal de Montano*: “Diccionario del tímido amor a la vida”. En este libro incluso se halla definido el término del “mal de Montano”.

---

<sup>8</sup> Felipe A. Ríos Baeza, “Vila-Matas: ese okupa literario” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza, Eón, Ciudad de México, 2012, pp. 71-92.

<sup>9</sup> Pablo Sol Mora, “Ser en otros: citas e identidad en la obra de Enrique Vila-Matas” en *Hispanófila*, no. 174, 2015, pp. 235–47. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43808876>. (Revisado el 1 de mayo de 2023).

Un trabajo que considero de los más completos e interesantes, y asimismo me ha ayudado en mi investigación, es “Las estructuras de los libros vilamatasianos” de Sorina Dora Simion, en el cual ella habla de muchos aspectos de la obra del autor, sin embargo, cuando habla específicamente de *El mal de Montano*, explica cómo se desmonta la ficción y se crean otros mundos posibles, asimismo, muestra una forma fragmentada de los personajes que solo se entienden en relación con otros. Esta fractura de los personajes, de la novela y de la misma obra ocasiona en el lector una tendencia a reunir esas piezas desperdigadas como una manifestación de la Transmodernidad, pues el autor ha dejado pistas y piezas sueltas en anteriores novelas y en *El mal de Montano*.

Una investigación más reciente, del año 2014, que incluye la novela en cuestión que voy a trabajar es la tesis doctoral *Entre-lugares de modernidad: La “trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial* de Olalla Castro Hernández de la Universidad de Granada, la cual es un interesante trabajo sobre la imprecisión de tratar de encasillar a estas novelas vilamatasianas en la modernidad o posmodernidad, ya que pareciera que tienen características de ambas épocas. Asimismo, otro autor que ha trabajado a Enrique Vila-Matas y que también ha debatido sobre el tema de la modernidad y la posmodernidad es Antonio Gómez López-Quñones en su libro *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*, en el cual propone que el libro *Bartleby y Compañía*, por su tema, aún puede considerarse moderna, y la novela realmente posmoderna es *Doctor Pasavento*, por su búsqueda de una preocupación literaria del protagonista. Este estudio resulta interesante porque hace a un lado la novela intermedia: *El mal de Montano*, quizá por su ambigüedad respecto al tema. Sin embargo, proporciona ideas interesantes que tomo en cuenta para esta tesis.

Para realizar esta investigación he decidido investigar y nutrir los dos elementos que mencioné anteriormente: los personajes y la posmodernidad. Para así tener

fundamentos sólidos en los cuales apoyarme para mi análisis de los personajes de esta novela, es decir, para lograr percibir los cambios en la construcción de personajes clásicos, realistas o naturalistas en contraste con personajes posmodernos. Si bien es claro que cada personaje interviene e interacciona con el protagonista, no es posible afirmar que subsistan realmente. Su existencia o condición en la que lo hacen es un objeto de estudio en sí mismo, ya que la novela logra esconder bien las características y orígenes de cada personaje al punto de permanecer en la imprecisión.

Esta tesis la he dividido en tres capítulos, el primero lo dedico a la recopilación de información sobre el personaje literario, desde las ideas más antiguas de la época clásica sobre los caracteres que realizaban la acción en la tragedia. Este tipo de concepciones llegan a presentarse incluso en *El mal de Montano* en un personaje que está limitado en su libertad por atender a la razón por la cual existe, es decir, tiene mucha similitud con la acción que determinaba y guiaba el actuar del héroe. El rápido y breve recuento atraviesa el Renacimiento, el Romanticismo (época muy importante por la libertad que el personaje literario experimenta), el siglo XIX (Realismo y Naturalismo) y los primeros años del siglo XX.

En el segundo capítulo me aboco a investigar sobre la posmodernidad con la intención de contextualizar la época que se experimentaba al publicarse la novela, además de que dichos elementos posmodernos se reflejan en ella también. Sin embargo, la posmodernidad no es finisecular ni comienza con el siglo XXI, sino que se manifiesta desde inicios del siglo XX, por lo que hago un pequeño recuento de sus antecedentes, sus crisis, además, trato de enlistar sus características y proporcionar una definición adecuada de ella. Al final del apartado retomo la explicación del personaje literario, pero desde el aspecto posmoderno.

El último capítulo lo dedico al análisis de los personajes de la novela (los que consideré de mayor relevancia), desde su construcción como si de un personaje de novelas realistas se tratara, me refiero a su aspecto físico, su evolución psicológica como la de una persona real, y su concepción de vida con respecto a la muerte que se refleja en sus decisiones y planes propios; además, trato de identificar su origen y significación dentro de la misma novela y en relación con el protagonista, alrededor de quien, al parecer, todo gira. El apartado del narrador es más extenso, porque en él se engloba toda la novela y personajes, así como preocupaciones y angustias propias de un personaje posmoderno metaficcional. Sin duda uno de los personajes-narradores más interesantes y controversiales de la obra del autor barcelonés.

## CAPÍTULO 1. EL PERSONAJE LITERARIO (MARCO TEÓRICO)

### 1.1 ALGUNAS IDEAS CLÁSICAS ACERCA DEL PERSONAJE

Los personajes en *El mal de Montano* se caracterizan por sus rasgos inestables a lo largo de toda la novela; algunos solo existen en los primeros capítulos y otros perviven en las cinco partes del libro. Para entender los alcances, las modificaciones y las razones de existir de cada personaje, debemos hacer una breve revisión de las distintas definiciones de esta categoría que a lo largo de la historia han existido y la forma en que han sido concebidos, así como a los comentarios y acercamientos en los cuales se habló o se comenzó a mencionar ciertas características que los personajes debían tener para su correcta construcción en el texto o en la representación.

La composición del personaje literario tiene una estrecha relación con la realidad que se representa en el texto. Recordemos que antes de que el texto en sí mismo adquiriera tanta relevancia, el teatro era el género principal, los textos se llevaban a la representación, de aquí que el término personaje derive del latín, *persona* (máscara), que en latín se traduce como *prosopon* (rol o papel de un actor), en la cual era una persona quien prestaba su voz y su cuerpo para dar vida a un personaje distinto al utilizar la máscara; dicha definición no está atribuida a ningún autor o escuela, es utilizado para marcar la importancia del personaje como función en la trama.

Los primeros comentarios que se hicieron sobre el personaje literario se remontan a la *Poética* de Aristóteles en el siglo IV a. C. No hallamos allí una definición, más bien es una denominación en la que se comienza a vislumbrar el análisis sobre un elemento de la trama: los *caracteres*, de donde comenzarán a desbordarse las reflexiones sobre los personajes. El punto de partida de esta *Poética* es la imitación, gracias a la cual el ser humano experimenta el aprendizaje de lo necesario para desarrollarse en sociedad y sobrevivir en ella; asimismo, es un principio de placer, es decir, en el aprendizaje hay un

deleite de conocer nuevas cosas, por lo cual presenciar formas de imitación, encontradas en el arte de la representación, albergan un regocijo para el espectador, Aristóteles lo explica de la siguiente manera:

Porque lo primero, el imitar, es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las primeras noticias. Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en un ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres. El motivo de esto es que el aprender es cosa muy deleitable, no solo a los filósofos, sino también a los demás dado que éstos por breve tiempo lo disfrutan. Resulta que por eso se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolo, vienen a caer en cuenta y argumentar qué cosa es cada uno, como quien dice: Éste es aquél; que quien no hubiese visto antes el original, no percibiera el deleite por razón de la semejanza, sino por el primor de la obra, o del colorido, o por algún otro accidente de esta especie.<sup>10</sup>

Como se observa, la imitación es de suma importancia, pues a través de ella aprendemos y nos deleitamos, sin embargo, las acciones y costumbres también son evaluadas y catalogadas en una escala de alto y bajo, bueno y malo, calificativos con los que se reconocerá a quienes realicen las acciones.

Las categorías, como puede apreciarse en la anterior cita, funcionaban con base en la semejanza y diferencia: una persona era buena porque no era mala y viceversa, podría decirse que no había puntos intermedios, se era de tal forma u otra. En la *Poética* también se explica lo siguiente: “los imitadores imitan a los sujetos que obran, y estos por fuerza han de ser o malos o buenos, pues a solos éstos acompañan las costumbres (siendo así que cada cual se distingue en las costumbres por la virtud y por el vicio), es, sin duda, necesario imitar, o a los mejores que los nuestros, o a los peores, o a tales cuales, al estilo pictórico”.<sup>11</sup> Dichos valores opuestos daban lugar a los géneros. Por ejemplo, la tragedia o la epopeya eran géneros altos, al contrario de la comedia, la cual resaltaba la vulgaridad de un sujeto de un modo risible.

---

<sup>10</sup> Aristóteles, *Poética*, 4ª ed., trad. de José Goya y Muniain y Francisco de P. Samaranch, Porrúa, Ciudad de México, 2008, p. 19.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 12.

El valor que cada obra alcanzaba ante al público, por su tema y su intensidad al interpretarla, era también el mismo valor que el poeta recibía en cuestión. Por ello Homero era considerado un poeta elevado, por sus poemas épicos, o Sófocles por escribir sus tragedias con suma precisión en su extensión e intensidad; de hecho, como sabemos, Aristóteles toma en muchas ocasiones la tragedia de Edipo como ejemplo en varios puntos que desarrolla. Ambos son géneros altos, solo difieren en detalles como la extensión de cada uno: la epopeya daba la oportunidad de extenderse más en la sucesión de eventos que presentaba, al contrario de la tragedia, la cual procuraba mostrar un hecho en concreto, una acción memorable y perfecta que durara máximo de sol a sol, y que provocara temor y compasión en el público.

Además de la extensión, al hablar de dichos géneros altos, recordemos que ambos se configuraban internamente por seis elementos esenciales: la *fábula*, los *caracteres*, el *pensamiento*, la *elocución*, el *espectáculo* y la *melopeya*. Juntos estos seis elementos en su correcto uso y aplicación producían una *catarsis* en el espectador: temor y compasión. El componente que nos interesa revisar son los *caracteres*, éstos se encuentran entre los primeros tres elementos de la tragedia, junto con el *pensamiento* y la *fábula*. Al desarrollar más estos conceptos, se logra dilucidar su importancia y la relevancia de dicho tercer elemento que compete en este momento.

La *fábula* es concebida como la parte principal de la tragedia: la estructuración de los hechos que acaecen y deben imitar una acción en concreto. Por lo tanto, para retratar dichas acciones, antes se debe prestar atención a las costumbres de los sujetos, pues a través de ellas serán evaluados; en la representación el conjunto de sus atributos y costumbres producirán acciones loables o vulgares. El autor lo explica de la siguiente manera: “Por consiguiente, las costumbres califican a los hombres, mas por las acciones son dichosos o desdichados. Por tanto, no hacen la representación para imitar las

costumbres, sino válense de las costumbres para el retrato de las acciones”.<sup>12</sup> A su vez, la *fábula* se dividía en otras tres partes: la *peripecia*, la cual era el cambio de la acción en sentido contrario; la *agnición* o una transición de la ignorancia al conocimiento; y, por último, el *lance patético* era la acción dolorosa o tortuosa que sufría el héroe tras suceder los anteriores dos elementos mencionados.

En el caso de los *caracteres* se refiere a las formas de ser de los individuos, el *ethos* conocido como carácter está estrechamente vinculado con la acción que la *fábula* marca, sin embargo, dicha acción no puede ser realizada por cualquier individuo; la personalidad, las habilidades y cualidades físicas y morales tienen que ir en concordancia y manifestarse en él. Se puede decir que el mito que el autor tenía en mente construía la tragedia, a su vez la *fábula*, contenida en la tragedia, es la imitación de una acción, la cual realiza un individuo con el carácter necesario y adecuado; es decir, la acción elige al personaje.

Por último, el *pensamiento* se relaciona con el individuo que realiza la acción en la manera en que articula su pensamiento, manifestado en el discurso del héroe, en otras palabras, debía haber una opinión congruente con su personalidad y características físicas, que resultara en una acción consecuentemente del sujeto, el actuar necesario del individuo para el mito.

Como se observa, el individuo que representa a un personaje en la tragedia resulta de suma importancia, puesto que la acción es realizada por personajes adecuados, no es de extrañar que hubiera una selección entre tantas clases de individuos y personalidades, el *ethos* debía ser el correcto para llevar a cabo la magna empresa que dictaba el mito. El mito imperaba sobre los personajes. Desde esta perspectiva se intuye el gran peso que tenía el sino para esa época y la poca libertad que los personajes ejercían sobre sus vidas.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 26.

Posteriormente, la forma en que se construyen los personajes ha variado según la perspectiva que se ha tenido del arte y, por ende, de su representación y su función. Estas distintas perspectivas han surgido desde la época clásica. Otro ejemplo donde la imitación resulta ser de gran importancia es en el concepto utilizado por Platón en sus escritos: la *mimesis*, a través de la cual se explica el arte como copia tomada de la realidad, de igual forma, los personajes son copias de personas reales, pero con tintes negativos que sería prudente repasar.

Antes de explicar someramente los argumentos que se manejan en *La república o el Estado* de Platón sobre los poetas, resulta interesante rescatar un diálogo que Sócrates entabla con distintos personajes. Por ejemplo, Céfalo le comenta que las quejas y afecciones de muchos ancianos son infundadas, ellos constantemente se lamentan de un tiempo mejor que nunca volverá: su juventud, por cual las emociones y deseos se han quedado lejos de ellos y la vejez resulta insípida. Sin embargo, Céfalo le comenta a Sócrates que estos argumentos son incorrectos, él había podido platicar con Sófocles y le había comentado que, al llegar a la vejez, las emociones y pasiones de la convulsa juventud se habían aminorado y uno podía vivir con mayor calma la última etapa de su vida. Céfalo indica algo importante al respecto: “En cuanto a las lamentaciones de que hablo, a los malos tratamientos de que se quejan, hacen muy mal, Sócrates, en achacarlos a su ancianidad, cuando la causa es su carácter. Con costumbres suaves y convenientes, la vejez es soportable; pero con un carácter opuesto, lo mismo la vejez que la juventud son desgraciadas”.<sup>13</sup> Me refiero a que en este diálogo se retoman las costumbres como elemento esencial y determinante para producir un carácter en particular; si existe un cambio en ellas, se reflejará en un carácter distinto, negativo o positivo.

---

<sup>13</sup> Platón, *La República o el Estado*, trad. Patricio de Azcárate Corral, Austral, Ciudad de México, 1989, p. 45.

Como se aprecia en ambos textos, la *Poética* de Aristóteles y en *La república o el Estado* de Platón, la idea sobre las costumbres se mantiene. Cobra mayor sentido que un personaje o su representación en el texto no se construya solamente a través de las acciones que realiza, o bien, no sería verosímil si no se representaban las costumbres del personaje principal; la concordancia entre costumbre y acción es imprescindible, por ello, un ratero que toda su vida había realizado tales actos infames y negativos como hurtar y engañar no era posible o creíble que pudiera interpretar a un héroe. La construcción correcta del personaje estaba en la representación del flujo de las costumbres que conllevarían a que el personaje realizase la acción deseada o requerida por el mito.

Ahora bien, para entrar en materia sobre lo dicho acerca de los poetas en el texto platónico, se debe recordar el momento en que la conversación sobre aquel Estado perfecto que estaban construyendo debía incluir y albergar a la poesía en su proyecto. Glaucón no imagina que Sócrates pudiera prescindir de un arte tan bello ni de personas tan insignes, sin embargo, poco a poco encuentra coherentes y justificados los argumentos que lo sustentan. Las razones de Sócrates comienzan con un objeto de lo más nimio, una cama. Él menciona que hay tres tipos de camas: una fue creada por Dios; la segunda es construida por el carpintero; y la tercera, es creada por el pintor. Sócrates menciona que el pintor se torna en un imitador, su destreza y habilidad para copiar objetos de la realidad será la causa de su éxito, sin embargo, esto alberga elementos embaucadores negativos que podían engañar a un público no versado para notar los elementos irreales de dicho arte de representación: la inexactitud de lo plasmado por el pintor o poeta en sus obras. Los objetos y personajes solo alcanzaban su grado más verosímil desde el punto de vista del artista o del aspecto que deseara destacar. Desde este punto comenzamos a dilucidar hacia dónde se dirigía Sócrates al rechazar a los poetas, los mundos y personajes irreales

e inexactos que creaban con tal precisión a imagen de la realidad, sin embargo, falsos, al fin y al cabo.

El primer elemento que Sócrates menciona es la imposibilidad de asir la realidad en su totalidad: “Una cama, ¿no es siempre la misma cama, ya se le mire directamente, ya de perfil? Pero aunque sea la misma en sí, ¿no parece diferente? Otro tanto digo de las demás cosas... Fíjate bien en lo que te voy a decir. ¿Qué es lo que se propone una pintura? ¿Es representar lo que es, tal como es, o lo que parece, tal como parece? La pintura, ¿es la imitación de la apariencia o de la realidad?”.<sup>14</sup> Al hablar de las distintas perspectivas, Sócrates explica que lo que una pintura nos presenta es solo una visión de las muchas que existen de la realidad o de un mismo objeto, por lo que no es totalmente exacta, lo que la hace irreal.

El segundo elemento en que un imitador falla es en conocer y ser versado en los asuntos que trata, es decir, en este punto, Sócrates critica que un pintor o un poeta puedan embaucar con sus colores, formas y palabras a un público que lo tomarán por verdadero. El pintor puede plasmar una cama o cualquier otro objeto sin conocer el oficio del que proviene, asimismo un poeta puede escribir sobre todas las artes y ciencias humanas, así como lo concerniente a los dioses, pero ¿realmente lo conocen? Resulta sencillo hablar con una cierta distancia de los temas, de los objetos y de la verdad. Sócrates arguye: “no son más que fantasmas que no tienen ninguna realidad”.<sup>15</sup> Al solo imitar sin conocer lo real o la verdad se obtiene un resultado contrario, irreal e inexacto, al menos hasta averiguar si en realidad los poetas conocen de lo que hablan.

Al llegar a este punto, Sócrates demuestra que el arte tiene un efecto negativo en los sentidos, es una perturbación del alma, al comparar los cambios y modificaciones que un objeto cualquiera sufría al sumergirlo en agua, sus dimensiones y medidas se veían

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 281.

transmutadas. De igual forma, la realidad que un pintor o poeta presentan lleva consigo una deformación muy peligrosa que puede perjudicar el alma del espectador: “la pintura, y en general todo arte que consiste en la imitación, está muy distante de la verdad en todo lo que ejecuta; y que, de otra, esta parte de nosotros mismos con la que el arte de imitar está en relación, se encuentra también muy distante de la sabiduría, y no inspira nada verdadero ni real”.<sup>16</sup>

Por último, Sócrates añade el punto que complementará su argumento negativo acerca de la poesía: la sabiduría, la cual, para él, es la que debe ponderar ante todo en el alma: “Lo que ordena mantenerse firme contra el dolor es la ley y la razón; por el contrario, lo que le obliga a abandonarse a él es la pasión”.<sup>17</sup> Como se observa, las emociones y actitudes que se referencian en la cita anterior continúan agrupándose en grupos opuestos, por semejanza y diferencia, negativos y positivos. Encontramos que son los valores positivos los que deben ponderar en uno y convertirse en nuestro horizonte: actuar con mesura ante sucesos desagradables, anteponerse a las desgracias con templanza y no caer en la desesperación. Se debía acostumbrar al alma a no hundirse en sentimientos que lo alejaran del ideal de mantenerse estoico, del lado de la razón y la ley:

Porque nada se presta a la imitación variada que el dolor y la desesperación; mientras que un carácter sabio, tranquilo, siempre semejante a sí mismo, hay dificultad en imitarle, y la pintura que de él se hiciese sería poco a propósito de conmover esa multitud confusa que se reúne de ordinario en los teatros; porque sería presentarle la imagen de una condición que le es completamente extraña.<sup>18</sup>

Por último, Sócrates concluye que el objetivo del imitador es maravillar y llamar la atención de las multitudes. El camino más fácil para hacerlo es despertar las emociones no virtuosas del alma al representarlas en caracteres apasionados.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 285-286.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 287.

Las visiones de Aristóteles y Sócrates eran totalmente opuestas en relación con la poesía y las pasiones que despertaban en el alma. Para Aristóteles, conmoverse ante las vicisitudes de un personaje resultaba catártico y beneficioso para el alma; sin embargo, para Sócrates, era una pérdida de tiempo para la construcción de un Estado perfecto, era una trampa del imitador al llevar al espectador a esos recovecos negativos del alma, solo para llamar su atención. Pero lo realmente importante ahora es no perder de vista que si bien los personajes como tal no eran primordiales en estos diálogos antiquísimos, sí eran los elementos de las obras que experimentaban las pasiones, así como quien realizaba las hazañas y proezas que se discuten. Mencionaba al inicio de este apartado que no existe en este punto una real reflexión sobre los personajes, era el mito y la acción lo que prevalecía e importaba en la representación, sin embargo, los individuos son los que realizan las acciones, de aquí su importancia; y asimismo se deja por sentada su presencia como elemento esencial en poéticas y diálogos desde la época clásica.

## 1.2 EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE

En relación con la creación artística, existen dos perspectivas para el estudio del arte y la teoría literaria: la concepción mimética que toma como referencia la realidad histórica para su construcción artística; y, por otro lado, la *anamnesis*, el recuerdo de una vida ideal pasada; dicho encuentro con ese mundo se alcanzaba con ayuda de la inspiración de las musas y los recuerdos.

Ambas concepciones tomaban distintos puntos de referencia, sin embargo, su apego a las realidades que reflejaban nunca fue completo. En el caso de las obras en que el mito se antepone al personaje, la acción seleccionaba al héroe; la selección del carácter debía ser tan importante y adecuada que si dicho individuo que iba a realizar la acción no existía en la realidad, debía construirse un personaje ficticio para llevar a cabo dicha tarea en el texto o representación. Por el contrario, el método mimético de construcción de la realidad tenía aspectos inverosímiles de la misma índole; a pesar de que se tomara la realidad como referente, se intentaba resaltar los mejores rasgos de las personas y suprimir los aspectos negativos. Por ello, en ambos procedimientos de construcción resultaba un tipo de héroe superior del resto de la gente, personajes inverosímiles que no podían hallarse en la realidad concreta.

Posteriormente, otra la dificultad que surgió con el paso del tiempo fue el libre albedrío, que el hombre desarrollaba en el fluir de la realidad histórica. Si los personajes se continuaban construyendo literariamente con base en un carácter, para servir a la función por la que fueron creados, poco a poco se marcaría más la distancia entre dichos personajes literarios y las personas reales, ya que si la libertad de decisión de una persona real no se reflejaba en el relato, se estaría quebrantando el principio mimético, por ello, la concepción de personaje tuvo que evolucionar también.

El libre albedrío es de gran importancia en la creación literaria, incluso en algunas obras clásicas se resalta con preciso detalle, y son de las más estudiadas tanto por su tema como por su representación. Por ejemplo, Sófocles en *Edipo Rey* maneja el desconocimiento de los hechos como tema para desarrollar la tragedia. Si la analizamos minuciosamente, Edipo no es un carácter inamovible a lo largo de la tragedia. Su actuar no es malo, el personaje principal concretó las acciones que el mito había marcado: mató a un hombre, liberó a la ciudad de la esfinge y se casó con la reina como premio por sus labores. Sin embargo, el descubrimiento de que sus acciones involucraron parricidio e incesto es el momento más intenso de la tragedia, porque cambia totalmente la perspectiva y el juicio que teníamos de Edipo y sus hazañas, una transición al lado contrario. La *anagnórisis* es el momento cúspide en que todo toma otra dirección, o podríamos decir que es un momento de desasosiego, porque no se pueden cambiar los hechos que, con el debido conocimiento, no se habrían realizado. Nos encontramos ante un personaje que probablemente no habría actuado de esa forma si hubiera conocido los lazos que mantenía con los demás. La libertad de actuar del personaje se frustra por un conocimiento insuficiente de la situación.

### 1.3 LA LIBERTAD DEL PERSONAJE

El conocimiento está estrechamente relacionado con la libertad. Desde esta perspectiva y retomando el ejemplo anterior, Edipo no pudo actuar con entera libertad por su falta de conocimiento de los hechos y su parentesco con las personas implicadas. Lo que confirma que los personajes elegidos por la acción serán una constante en las obras clásicas que anteponían el mito ante todo, pero, como se observa, obras como *Edipo Rey* comienzan a vislumbrar la importancia en la libertad. En el fluir de la vida cotidiana, el carácter no se conservaba intacto, asimismo, intervienen diversos factores que hacen que nuestro actuar varíe y se modifique. Sin embargo, para percatarse de ello, se tiene que voltear a ver a aquellos que realizan las acciones, pues su actuar no era tan predecible como se había pensado; se necesitaba dejar a un lado el mito y el designio del destino que guiaban a los hombres.

Con respecto a la libertad, la autora María del Carmen Bobes Naves, en su libro *El personaje literario*, menciona lo siguiente: “si salimos del ámbito estrictamente literario (creación y teoría), encontramos otras causas de la evolución del concepto de personaje, y advertimos que, por ejemplo, mantiene un paralelismo notable con la revolución del concepto de persona”.<sup>19</sup> El estudio del personaje literario está estrechamente ligado a la concepción de persona, la cual ha cambiado a lo largo de los siglos. Por lo cual, no resulta extraño que en la época clásica el destino se impusiera sobre las personas, como se nota en las representaciones y textos; los caminos que cada héroe tomaba en dichos textos no era azaroso, muchas veces era guiado por un dios caprichoso que favorecía a un rey o un guerrero que le fuera cercano o hubiera prendido más incienso y realizado más inmolaciones en su nombre. La voluntad del héroe para decidir su camino

---

<sup>19</sup> María del Carmen Bobes Naves, *El personaje literario en el relato*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2018, p. 34.

resultaba ser un elemento de menor importancia en comparación de los designios del destino.

Además, la libertad de estos personajes también se veía frustrada por su mismo *ethos*, al haber personalidades negativas y positivas, el carácter se tornaba en un debate ético. La persona, en un principio, es libre en su actuar, mas si su personalidad lo lleva a actuar de una forma determinada, haciéndolo costumbre, el personaje pierde libertad sobre sí mismo, su hábito lo domina. El héroe al no poder escapar del *ethos* que se le atribuía se tornaba inverosímil o lejano a la realidad. Edipo aceptó la responsabilidad de sus acciones y decidió que debía vivir en pena por ello, no quitarse la vida, y en posteriores escritos aparecerá siempre soportando el peso de su yerro. Esto podría leerse como loable, el mantener dicha pena perpetua, pero también es precisamente una de las inexactitudes que alejaban los textos de la realidad. Entonces, la libertad de la persona en las distintas épocas será la pauta para la representación del personaje en el texto literario.

Ahora bien, el recuento que estoy realizando es necesariamente somero, de cierta forma superficial, pues el estudio del personaje literario es extenso y detallado por sí mismo, resulta una ardua empresa hacer una recopilación y análisis exhaustivo de su evolución.<sup>20</sup> A pesar de esto, considero imprescindible que se haya hecho esta revisión para señalar la conexión que existe entre personaje literario y persona.

Asimismo, se debe puntualizar que tanto los textos aristotélicos como platónicos representan grandes pilares para los estudios literarios y para el arte en general en sus distintas formas. Por lo cual, muchas ideas e interpretaciones en torno a estos textos surgieron posteriormente en otras poéticas a lo largo de la época clásica, Edad Media y Renacimiento. Sin dejar de considerar que los libros clásicos se traducían a distintas lenguas y esto producía diferentes interpretaciones, pues el texto tras una transición de

---

<sup>20</sup> Para este tipo de análisis se recomienda la revisión del libro antes citado de María del Carmen Bobes Naves, *El personaje literario en el relato*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.

una lengua a otra sufría modificaciones en sus sentidos. Es prudente citar en este momento a David Viñas Riquer cuando habla sobre este tema en su libro *Historia de la crítica literaria*:

La confluencia de estas tradiciones –la platónica, la aristotélica, la horaciana y la retórica– en la crítica literaria del siglo XVI da como resultado «un efecto estético único y nuevo» y, en definitiva, remite a una base teórica muy compleja. De estas corrientes, sin duda la aristotélica adquiere una especial relevancia, pues el descubrimiento de la Poética –que sólo a mediados del siglo XVI empieza a ser bien conocida– supondrá uno de los acontecimientos más importantes de la tradición crítica del Renacimiento y desencadenará un amplio movimiento de exégesis en Italia.<sup>21</sup>

Así pues, las obras expuestas previamente fueron bases imprescindibles para el estudio más formal de los textos literarios, y retomados con mayor fuerza en el Renacimiento.

Por otro lado, al retomar la idea del paralelismo entre personaje literario y concepción de persona, tiene mayor sentido que no haya habido un cambio significativo en las poéticas y comentarios sobre el arte antes del Renacimiento, momento en que proliferó el Humanismo; David Viñas menciona al respecto lo siguiente: “El fenómeno humanista sitúa al hombre y sus obras en el centro de sus intereses, y así la literatura y la erudición en general pasan a primer plano. Y dado que los renacentistas buscaron y encontraron en las obras clásicas la medida del hombre, sus principales preocupaciones, puede decirse que Humanismo y Renacimiento son movimientos culturales difícilmente separables”.<sup>22</sup> Aunque las teorías y comentarios se seguían basando en los textos de Platón y Aristóteles hasta el siglo XVIII, como mencionaba antes, se debía voltear a ver a los elementos de la representación que realizan las acciones, prestar atención al hombre por encima de otras cuestiones. Esto significó una apertura enorme para las posibilidades y opciones para el hombre, consecuentemente dicha libertad conllevó una responsabilidad y desasosiego, que se reflejó en el personaje literario.

---

<sup>21</sup> David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 141.

<sup>22</sup> *Íbidem.*, p. 143.

El Renacimiento había acogido a los textos clásicos con gran ímpetu. David Viñas, en el libro antes citado, menciona cómo Aristóteles había postulado su *Poética* en una forma descriptiva para hablar del proceso creativo del poeta, elementos que si se manejaban con un adecuado y correcto uso resultaban en una gran obra. Sin embargo, los críticos renacentistas interpretaron este texto de forma prescriptiva, tomando los puntos que Aristóteles desarrolla como leyes para el buen gusto y cómo se debía escribir una obra, el mal gusto era simplemente sinónimo de ignorancia al desconocer las bases de los textos clásicos sobre los que se cimentaba el arte:

En materia artística, y más concretamente ya en el ámbito de lo literario, el siglo XVIII sigue los principios fundamentales del Clasicismo francés, y como lo que Francia había hecho en el siglo XVII era recoger la herencia del Renacimiento italiano, puede afirmarse que desde principios del siglo XVI hasta la segunda mitad del XVIII se divulga, en general, una misma concepción de la literatura, con mínimas variaciones. Aunque en la práctica literaria se hagan otras cosas, la teoría es siempre clasicista.<sup>23</sup>

Fue un momento histórico en que la razón imperaba en todas las áreas, las ciencias y en las humanidades, por lo que apoyarse totalmente en los textos clásicos era razonable y consecuente para el pensamiento de la época. En Francia, tomar a los filósofos clásicos como autoridad para el buen gusto refinado y cultivado significaba que los unía a los pilares del conocimiento universal occidental. Por lo cual, el progreso de los estudios literarios dependía de que la concepción del buen gusto se ampliara a nuevas consideraciones. David Viñas añade sobre esto:

Sólo los empiristas ingleses, como David Hume en su *On the standards of taste*, se darán cuenta de que la universalidad del gusto no puede demostrarse empíricamente, de que más bien la experiencia de cada día demuestra que no ha existido nunca una escala fija de valores estético, y entonces se dirá que la belleza no es algo objetivo, algo que esté objetivamente en las cosas, sino que es algo subjetivo que está en nosotros. Ideas de este tipo contribuyen a que se vaya forjando una época subjetivista que encontrará culminación en el Romanticismo.<sup>24</sup>

Como se puede notar, el derrumbe paulatino de los textos clásicos como autoridad permitió un avance en el proceso creativo literario y su estudio. Asimismo, las

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p. 199.

<sup>24</sup> *Ibidem.*, p. 199.

posibilidades se dispararon en muchos sentidos, no solo en la subjetividad del gusto de cada lector, sino también en consideraciones particulares de cada época y su cambio con respecto a otra, en otras palabras, emergió una conciencia del desarrollo histórico.

El Romanticismo, por su parte, dejó a un lado el mimetismo para considerar el arte como un proceso imaginativo. Ya no se reproducía un mundo ideal anterior, ni un artista era importante por sus técnicas de copiar la realidad, sino por su potencial creador e imaginativo. David Viñas escribe al respecto:

Pero a finales del XVIII y principios del XIX el foco de atención se desplaza hacia el poeta, y lo que pasa a interesar realmente es la constitución mental del escritor, sus facultades para la composición artística, su creatividad. Antes, su invención y su imaginación estaban limitadas por el principio de la mimesis: había un modelo –la naturaleza– del que no debía apartarse, y unos autores –los clásicos– a los que tenía que imitar. Pero cuando el centro de atención se desplaza hacia el poeta, progresivamente se va exaltando la libertad creadora, la imaginación y la espontaneidad emocional del creador, lo que, en conjunto, puede denominarse el genio natural.<sup>25</sup>

En este tiempo surgieron los primeros indicios de personajes libres en su actuar, un reconocimiento al trabajo del autor y a la libertad en sus personajes, haciéndose a un lado su función y convirtiéndose en algo distinto. Como argumenta la autora María del Carmen Bobes Naves: “rompen la coherencia entre lo que son y lo que hacen”<sup>26</sup>, por lo que estos personajes al no mantener una forma de ser se muestran complejos y contradictorios; la acción ya no los elige y su actuar es imprevisible.

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p. 267.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 51.

#### 1.4 CONCRECIONES DE LOS CONCEPTOS *HÉROE*, *SUJETO*, *PERSONAJE* Y *ACTANTE*

Un término que engloba los acercamientos que ya he mencionado sobre los textos clásicos es el del *héroe*, el cual tiene tintes morales, sociales e históricos en su construcción; una característica de él es su correcto actuar y tener la admiración social en todo momento. Pero, como expliqué antes, la duda sobre este tipo de personajes y su verosimilitud fue creciendo, los *héroes* eran personajes superiores por su alto nivel de exaltación de las cualidades humanas, las cuales no eran constantes en una persona real, y la imitación de la realidad debía atender también a esos detalles. Incluso, regresando a las teorías del arte, tanto la *anamnesis* –el recuerdo y la melancolía de un mundo pasado mejor– como las teorías miméticas –la creación de los personajes y demás elementos de la obra como copia directa de la realidad– no consideraban lo voluble de la realidad y sus matices, que también debían verse reflejados en la obra literaria.

Por otro lado, las definiciones variaron según los enfoques, las escuelas y lo que deseaban denotar en ellas. Por ejemplo, *sujeto* fue utilizado por teorías literarias que se enfocaron en la lingüística, en las cuales el personaje tiene relevancia en la acción, ya que éste representa el núcleo de la oración, por lo que el nombre es subordinado al verbo. Otro término es el *personaje*, que ha sido el más usado para referirse a los sujetos de una historia que está sucediendo, pueden ser personajes principales, secundarios, que solo actúa o hablan, o ambas.

En el siglo XIX, los autores se esforzaron por crear personajes con una libertad notoria, con respecto a la verosimilitud y un margen de sorpresa en su actuar. En estas novelas decimonónicas, el personaje tomó el papel principal sobre la acción; la importancia residía en mostrar lo que un personaje complejo con o sin una herencia genética y monetaria podía hacer al hallarse insertado en una sociedad, asimismo marcado por su carácter.

Sin embargo, convendría señalar algunos puntos que David Viñas Piquer explica acerca de este momento de la historia: la influencia de la sociología y el Positivismo de Augusto Comte causaron una gran influencia en todas las disciplinas. Tomar en cuenta el aspecto social fue de gran importancia, porque hizo que proliferara la reflexión sobre su injerencia en los procesos de creación artística y presencia en los textos literarios; el entorno también influía en el artista que creaba, y en el personaje que se desarrollaba en el relato. El Positivismo ejerció tanta influencia que el método científico se trató de aplicar también a la literatura. Literatura y sociedad eran los dos factores que se tomaban en cuenta al estudiar el fenómeno literario.

Además, David Viñas reúne en su investigación a varios teóricos e intelectuales que reflexionaron sobre la literatura; es curioso que algunos de ellos eran también médicos y de otras disciplinas, era tan fuerte el influjo de las ciencias duras sobre las demás disciplinas que esto resultaba común. Las ideas de médicos como Claude Bernard (1813-1878) fueron tan influyentes en ese momento que, por ejemplo, Émile Zola trató de llevar explícitamente dichos postulados a sus novelas. David Viñas recopila un comentario del médico Claude Bernard que ayudaría a dilucidar mejor los dos movimientos artístico más importantes de esa época: “El escritor realista clásico se comporta como el observador, pues se limita a fotografiar la realidad, mientras que el escritor naturalista profundiza en esa realidad en busca de las leyes que la gobiernan y trata luego de experimentar con esas leyes”.<sup>27</sup> Podría decirse que la diferencia residía en qué tanto el observador se acercaba a la realidad en su novela. En el Realismo, el personaje se movía con libertad dentro del rango que la sociedad le marcaba, condicionando su personalidad; por otro lado, en el Naturalismo, el medio influía en el carácter psicológico del ser humano, y aunado con la influencia del método científico, el

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 336.

escritor trataba de insertar al personaje en un ambiente determinado y esperaba su evolución natural y lógica.

Incluso el tono de las novelas revelaba cómo el escritor las concebía. Me refiero a que la objetividad buscada por la ciencia en sus métodos y experimentos se reflejaba en la poca intervención que el escritor hacía en su propia obra. Los comentarios o juicios del narrador eran casi nulos en las novelas naturalistas, a diferencia de las novelas realistas en que aún se conservaban sentencias moralistas por parte del narrador que dejaban ver la interpretación y el pensamiento del autor. Todo esto tenía que ver con la influencia científica que imperaba en la construcción de la novela y el personaje literario.

Más adelante, a inicios del siglo pasado, surge el Formalismo en Rusia que impulsa todo lo que conocemos como teoría literaria moderna, procurando llevar a cabo estudios con una rigurosidad científica y colocando la obra literaria como objeto de estudio, sin considerar otro elemento que no fuera el texto mismo. Dentro de estos estudios formales, se halla el concepto de *actante*, su origen se encuentra en los estudios que Vladímir Propp realizó en 1928, sobre los cuentos de hadas del folclore ruso y su clasificación con base en sus funciones en la trama. En su libro *Morfología del cuento* Vladímir Propp comienza su trabajo reflexionando sobre la necesidad de un estudio exhaustivo sobre el cuento. La misma palabra *morfología* quiere decir “el estudio de las formas”, relación que hace con la botánica, ya que, en ese ámbito se estudian las partes que constituyen a una planta y que a su vez las relaciona con otras. Dicha hipótesis de la existencia de estructuras constitutivas en el cuento es el motivo que impulsa este trabajo por parte del formalista.

El autor comenta que, a finales del primer cuarto del siglo XX, los estudios sobre el cuento eran insuficientes e inexactos. Algunos decían que el problema residía en la insuficiencia del material de estudio, sin embargo, al hacer un recuento de los muchos

cuentos que existían, tanto del folklore ruso como *Las mil y una noches* y *Lo cuentos de los hermanos Grimm*, entre muchos otros, resultaba ser una idea errónea.

Además, se notaba el influjo de la rigurosidad científica al intentar darle ese mismo tratamiento al cuento, al considerarlo como un objeto de estudio al cual acercarse con método pertinentes y adecuados para su análisis. Por ello, Propp toma de referencia las ciencias físico-matemáticas y su terminología utilizada en congresos, y de igual forma adoptada por sus profesores y discípulos; en conclusión, los estudios del cuento necesitaban de una metodología y una serie de conceptos bien definidos para su estudio. Asimismo, el elemento más importante que Vladimir Propp toma como referencia de las ciencias duras es la adecuada clasificación, aspecto que los anteriores estudios del cuento habían realizado incorrectamente. La clasificación de los cuentos no había sido acertada y contenía problemas en su organización, puesto que algunos cuentos podían ser contenidos en más de una casilla. El problema residía en que no había habido una correcta descripción sistemática de los cuentos, Propp señala sobre esto: “Una clasificación exacta es uno de los primeros pasos de la descripción científica. De la misma exactitud de la clasificación depende la exactitud del estudio posterior. Pero incluso aunque la clasificación esté en la base de todo estudio, ella misma debe ser el resultado de un examen preliminar en profundidad”.<sup>28</sup> La clasificación significaba un problema en sí por no conocerse las divisiones de las categorías, ¿cuál era esa unidad mínima que se debía encontrar en cada cuento para que constituyera un patrón y se pudiera catalogar?

Anteriormente, había habido propuestas de clasificación de los cuentos por sus temas, sin embargo, se acumulaban infinidad de temas que no eran viables para un estudio sistemático y, de igual forma, muchos temas se entrecruzaban entre sí, no había una correcta organización. Otra propuesta que comenzó a acercarse a aquella unidad mínima

---

<sup>28</sup> Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, trad. Lourdes Ortiz, 14ª ed., Fundamentos, Madrid, 2006, p. 17.

del cuento fueron los *motivos*, se consideraba que podrían hallarse por detrás del argumento, es decir, el *motivo* es primario y el tema secundario. Pero Propp reflexiona y argumenta que los motivos pueden descomponerse y, además, él entiende el *motivo* como la unidad más mínima de la narración y no del cuento. El elemento que él busca es cabalmente indisociable.

El autor, al comparar varios argumentos, encuentra esos elementos que se mantienen y perviven. Vladimir Propp describe al respecto: “Encontramos valores contantes y variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos *a partir de las funciones de los personajes*”.<sup>29</sup> Propp reconoce la importancia de los estudios anteriores, ya que significan un gran apoyo para su investigación, gracias a ellos él puede argumentar: “En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que solo se plantean accesoriamente”.<sup>30</sup>

El ser y el actuar juegan papeles determinantes en el término *actante*, porque un personaje podía actuar de forma contraria a su forma de ser, esto provocaba que hubiera una enorme variedad de personajes con sus respectivas características particulares, y, asimismo, una determinada función en el relato. Desde esta perspectiva, cada personaje asume su papel funcional, ya sea un héroe, héroe falso, ayudante, enemigo, entre muchos otros. La búsqueda de unidades constantes en un determinado número de cuentos rusos y el hallazgo de estructuras que se repetían en todos ellos significaron un avance muy importante que continuaría siendo estudiado y desarrollado en teorías estructuralistas y funcionalistas lingüísticas.

---

<sup>29</sup> *Íbidem.*, p. 32.

<sup>30</sup> *Íbidem.*, p. 32.

Más adelante, otro lingüista ruso, Mijaíl M. Bajtín, realizó importantes aportaciones con respecto a los personajes y su ceñida relación con el autor en su libro *Estética de la creación verbal*. En el primer apartado de este libro, “Autor y personaje de la actividad estética”, el autor comienza a explicar todo el proceso creativo que el autor debe atravesar para la creación de un personaje: la extraposición. Método que consiste en “salir de sí mismo” para que un nuevo personaje pueda ser creado y existir, sin embargo, el autor está tan inmerso en hecho creativo que nada puede explicar de él al terminar la obra, sino hasta después, al tener que compartir y comentar una impresión de ella: “El autor-creador nos ayudará a entender al autor persona real, y sólo después de todo aquello cobrarán una importancia vislumbradora y totalizadora sus opiniones acerca de su creación. No sólo los personajes creados son los que se desprenden del proceso que los constituyó, sino que a su creador le acontece otro tanto”.<sup>31</sup> Solo después, cuando el autor emite un juicio sobre su obra, los personajes terminan de separarse del autor.

Mijaíl Bajtín tiene presente los anteriores métodos de investigación biografistas y sociológicos, sin embargo, comenta que hay una relación ceñida entre el autor y el personaje al que se le debe prestar más atención, por más que los métodos arrojen parte de veracidad en sus estudios, se tornan incompletos:

Los intentos más serios de un enfoque fundamentado de personaje se proponen por los métodos biográficos y sociológicos, pero estos métodos aún no se apoyan en una comprensión esté-tico-formal del principio de correlación entre el personaje y el autor, sustituyéndolo por esas-relaciones pasivas y "extrapuestas" a la conciencia creadora, que son factores psicológicos y sociales: el personaje y el autor no resultan ser los momentos de la totalidad artística de la obra, sino momentos de la unidad (comprendida prosaicamente) entre la vida psicológica y social.<sup>32</sup>

El personaje, aunque resulte ser autobiográfico, tendrá varias formas de relacionarse con su creador, pero por ahora me centraré en explicar el aspecto que utilizaré para el análisis de la novela en cuestión: el fenómeno en el cual el personaje se apropia del autor en todo

---

<sup>31</sup> Mijaél M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1999, p. 16.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

sentido, emocional y volitivo, puesto que el autor no puede evitar observar todo a través de la perspectiva de su personaje, y para poder ubicarse desde otros puntos utiliza a los demás personajes, apoyos movedizos desde los cuales puede insertar momentos conclusivos y posturas contrarias. Todo con el fin librarse del protagonista autobiográfico, o sea, de él mismo. La visión del autor es tan extensa que solo a través de las intervenciones de otros personajes se logra contrastar y observar de mejor manera al protagonista, e intentar construirlo y delimitarlo desde fuera. Sin embargo, a su vez estos personajes no alcanzan a ser independientemente, ni ser convincentes por carecer de una historia y construcción propia. Por ello, todo lo que se halle fuera de la visión del protagonista, se torna irreal.

Este fenómeno será importante para acercarnos a *El mal de Montano* porque la estructura de la novela toma una forma muy particular: el protagonista escribe una *nouvelle*, “El mal de Montano”, primera parte, y después sobre ella se escribirá el resto de la novela, en la cual reconocemos todos los recursos que el narrador utilizó para escribir la *nouvelle*: eventos biográficos, ideas y demás elementos, es decir, la postura del autor ante su obra y sus personajes tras haberse separado de ambos. Además, los personajes tienen ciertas inexactitudes con respecto a la realidad que el protagonista plantea, como revisaré en el tercer capítulo.

Para terminar este apartado, considero importante señalar que, por estos mismos años, los sucesos históricos que acontecían marcaban al mundo de forma impensable y como nunca antes vista. Asimismo, el fracaso de la modernidad era cada vez más palpable en la sociedad y en el individuo; una crisis que se empezaría a manifestar en las artes. Adriana Azucena Rodríguez, en su libro *Character/Carácter El personaje literario*, menciona al respecto:

Los conflictos existenciales del sujeto se trasladaron hacia ese elemento de ficción. Los cuestionamientos a la representación mutua entre individuo y personaje señalaron una

dependencia que otras artes ya habían superado, pero no la literatura, que buscaría su renovación en la ruptura de esa representación. La pretensión de orden y sentido en la vida humana era, ya en la modernidad, inalcanzable, y la literatura, por definición, era orden y sentido del discurso; así que tal representación resultaba imposible.<sup>33</sup>

En el siguiente capítulo expondré esta crisis de la sociedad y en la vida desorientada del sujeto, producto de una serie de fracasos sociales que se venían arrastrando desde el siglo anterior y hechos históricos que ocurrieron a inicios del siglo XX. La posmodernidad es un concepto amplio y complejo de definir por los muchos autores que han escrito sobre el tema, sin embargo, resulta imprescindible para esta tesis adentrarse en su estudio, para entender cómo se manifiesta el personaje literario posmoderno en *El mal de Montano*.

---

<sup>33</sup> Adriana Azucena Rodríguez, *Caracter/Carácter El personaje literario*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, 2022, p. 11.

## CAPÍTULO 2. LA POSMODERNIDAD (MARCO TEÓRICO)

### 2.1 LA POSMODERNIDAD

Hablar de la posmodernidad no es sencillo por las implicaciones históricas, de pensamiento y sensibilidad que rodean el concepto. Es resultado de una crisis que se venía gestando a principios del siglo XX y podríamos decir que desde antes. Entonces, para entender la posmodernidad y, más que nada, tratar de contextualizar sus características y sensaciones a través de las cuales se hace presente, debemos hacer un breve recuento de las dificultades de las que deriva. Sin embargo, antes de presentar dichos antecedentes y fracturas, es conveniente partir desde una aproximación al término “posmodernidad”, de las muchas que existen, para establecer correctamente su panorama y sensibilidad.

Considero importante partir desde un comentario que hace José María Pozuelo Yvancos en su libro *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI* sobre lo Posmoderno, por lo que señala acerca del significado de la palabra misma:

Es muy ilustrativo de cuanto vengo diciendo el prefijo Pos de Posmodernidad. Hay en él una oportunidad noble: la de reconocerse epigonal, pero sin término más allá. La fijación de Pos no induce a buscar un camino posterior. El Pos niega la continuidad, no tiene sucesión posible. Podría tratarse de un momento de la presencia, pero también de un profundo escepticismo hacia esa sucesividad; basta con el acomodo a una situación que se define a sí misma como epigonal. Lo curioso es que no sea entendido como calificación negativa. Venir tras de puede ser, en cambio, un elemento estimulante, ser posmoderno, ser posthistórico, estar más allá de la serie en que se definía el lugar del progreso, pero sin que ese punto tenga continuidad posible. ¿Qué avanza ser Post? Simplemente decirse crisis, decirse finisecular, por ello lo vemos como un término muy apropiado para los contenidos que venimos comentando. En otro lugar he analizado el concepto y voz de postestructuralismo como anacrónico respecto al devenir real de los modelos que deconstruye. El postestructuralista Derrida produce sus principales libros antes que muchas versiones de la narratología estructuralista. Pero define Post precisamente en ese sentido de ser errático, de situarse más allá, en un lugar sin sitio, sin centro, en lo que llamé una «crítica descentrada».<sup>34</sup>

La cita anterior ayuda a comprender el rasgo posmoderno en las novelas vilamatasianas, una literatura que se halla fuera de la historia sin que necesariamente tenga una

---

<sup>34</sup> *Op. Cit.*, p. 44.

continuidad, más bien se observa la experiencia de una crisis contante e interminable. Sin embargo, conviene explicar más lo que se está estableciendo aquí como posmodernidad.

La posmodernidad, como menciona Pozuelo Yvancos, se sitúa en un punto fuera del centro, o sea, una crisis derivada de ser consciente del camino recorrido y, asimismo, no conocer o dilucidar lo ulterior: un espacio de incertidumbre y crisis donde se inserta lo sublime, manifestándose por su imposibilidad de representarlo. En dicho punto ambiguo, el filósofo Jean-Francois Lyotard propone que todos los días experimentamos lo sublime al ser conscientes de lo realizado. Solo conocemos el pasado y el mañana resulta imposible de visualizar, pues se encuentra en un futuro que simplemente no ha acontecido. Por esta razón, se llega tarde a una idea concebida, así es situarla inmediatamente en el camino ya recorrido, ya acaecido y, teóricamente, ya puede ser representada; pero ¿cómo puede representarse el camino hacia una idea, hacia su concreción? O si hay una idea irrepresentable, ¿cómo dibujar el camino hacia su concepción y representación? Estas son algunas preguntas que perduran en la posmodernidad.

La posmodernidad es un tema muy extenso, por lo que proporcionaré algunas ideas adicionales de apoyo para que sean más claras sus características en concreto. La imposibilidad de la representación es una de las primeras particularidades de la posmodernidad que se logra reconocer, la cual derivó de los estudios lingüísticos que se llevaron a cabo a principios del siglo XX y se continuaron desarrollando en años posteriores. Sin embargo, la separación entre el *significante* y *significado* en los estudios posestructuralistas tuvo una gran repercusión en la academia y en la realidad misma, pues provocó un desasosiego al percibirse que no había una relación justa entre la idea que se concebía y lo limitado del lenguaje al intentar expresarla. El filósofo Jean-Francois Lyotard, en su libro *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, comienza a darle forma

a esta sensación particular: “El sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena... se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de ‘presentar’ una cosa”.<sup>35</sup> Lo impresentable se convirtió en una preocupación por la misma imposibilidad que presentaba, por ejemplo, conceptos como “infinito” o “sencillo” no encontraban una representación precisa.

La imposibilidad de representar una idea ha sido una preocupación constante a lo largo de siglos anteriores, es decir, es un debate que se ha mantenido abierto, sin embargo, los intelectuales del siglo XX lo retomaron con mayor intensidad, pues coincide con los estudios lingüísticos sobre el lenguaje, la escritura y la realidad social. El problema de lo irrepresentable ya no se limitó a ser un problema filosófico o literario, se encontró presente en la misma realidad posmoderna gracias a los estudios que evidenciaron la estrecha relación entre el lenguaje y la realidad.

Lyotard comienza a definir ese terreno inestable en el que se sustenta la realidad posmoderna con características o imágenes que representan la fragmentación de la realidad y la sociedad. Para esto, el autor parafrasea algunas ideas sobre Jürgen Habermas:

Piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de expertos, mientras que el sujeto concreto vive el sentido “desublimado” y la “forma desestructurada” no como una liberación sino en el modo de ese inmenso tedio acerca del cual, hace ya más de un siglo, hablaba Baudelaire.<sup>36</sup>

Lo cual indica que hubo sucesos en el siglo XIX que detonaron esta sensación posmoderna como la especialización de los diferentes oficios. La división de actividades y la industrialización ha tenido una repercusión paulatina, pero continuamos observando y

---

<sup>35</sup> Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, trad. Enrique Lynch, Ciudad de México, Gedisa, 2008, p. 20.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 12.

percibiendo sus consecuencias. Además, otro elemento que debo añadir es la globalización que brotó de forma impresionante a mediados del siglo XX. Todos estos elementos se acumulan y se hacen presentes en las primeras páginas del libro, en las cuales el filósofo comienza a esbozar un acercamiento a la experiencia posmoderna:

He leído a un joven belga, filósofo del lenguaje quejarse de que el pensamiento continental, frente al desafío que le lanzan las máquinas hablantes, haya abundado a éstas el ocuparse de la realidad, que haya sustituido el paradigma referencial por el de la adlingüística (se habla acerca de palabras, se escribe acerca de escritos, la intertextualidad). El joven filósofo piensa que, en la actualidad, hay que restablecer el sólido anclaje del lenguaje a su referente.<sup>37</sup>

Se leen síntomas de una sociedad mutilada que trata de juntar de nuevo las piezas, para así volver a una realidad previa en la que no se experimentaba esto, una realidad ya muy lejana, pero la historia nos ha enseñado que uno no puede regresar a la inocencia.

Lyotard también presenta el eclecticismo como otra característica que pondera en la posmodernidad: “El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un western, comemos una MacDonalD a medio día y un plato de la cocina local por la noche, fumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados”.<sup>38</sup> Se nos dibuja un mapa de la realidad que resulta familiar, porque nuestro día a día es una mezcla ecuménica de culturas. Se puede comprobar al tener acceso al catálogo de Netflix para ver alguna película, así como encontrar algún libro de un escritor extranjero en el catálogo de Amazon o Bookmate, miles de géneros musicales en Spotify, y disponer de variados tipos de comida en las aplicaciones de comida a domicilio, todo al alcance de nuestro celular.

Tras haber hecho un somero repaso del término “posmodernidad”, así como haber expuesto algunas de las particularidades de dicha realidad, es importante revisar cómo se

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 17.

experimenta en la creación literaria. Por lo cual, considero prudente citar un comentario del filósofo sobre la posmodernidad en el arte y la literatura para una mayor claridad:

Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo).<sup>39</sup>

Resulta interesante que una obra posmoderna emprenda un camino de búsqueda de los medios para plasmar lo impresentable, pero la lectura de dicha odisea, es decir, del esfuerzo por mostrar ese imposible es precisamente el mayor acercamiento que el artista puede darnos de lo que quiere evidenciar, el espectro de aquello que no se puede asir en una representación fiel al concepto.

Todas estas ideas sobre lo sublime nos ayudarán posteriormente a entender la obra vilamatianas desde su carácter posmoderno. Considero que la dificultad para interpretar estas novelas se debe a que no se comprende del todo la sensibilidad posmoderna, por lo cual el lector no hace una relación entre el deambular errante de la conciencia y la forma narrativa de escritores contemporáneos. Además, aún existen vestigios de la herencia vanguardista en el ámbito literario y de las artes, y también persiste la distancia que se abrió con respecto al lector inexperto y el especializado. Los puentes de referencialidad entre literatura y vida no se han podido construir de nuevo, tal vez ya no se intenten unir pues la realidad que se trató de entender durante el siglo pasado no resultó ser tan estable, y plasmarlo en el texto literario de esa forma desordenada y voluble es lo más cercano que se tiene de su representación.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 25.

## 2.2 POSMODERNIDAD Y TEORÍA LITERARIA

En el siglo pasado la teoría literaria enfrentó grandes retos al estudiar la evolución acelerada que acontecía en las artes y en la literatura, además, sucesos históricos como las dos guerras mundiales impulsaron gran parte de los temas, preocupaciones y crisis en el espíritu humano que reflejaban una realidad perturbada y desorientada. Intelectuales reflexionaron sobre las implicaciones que dichos sucesos trajeron consigo, uno de ellos fue Walter Benjamín, quien escribe en su ensayo sobre el narrador:

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos... Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.<sup>40</sup>

Por lo cual, la posmodernidad en la Literatura y en la teoría literaria debe entenderse como una relación con lo acontecido en ese mundo, en la sociedad y en las artes.

Debo dejar asentado que todas las menciones que realizaré sobre los estudios literarios, lingüísticos y filosóficos tienen como objetivo que se perciba ese mundo posmoderno fracturado que intento describir, asimismo, resaltar que cada teoría nueva que surgía representaba esperanza al vislumbrar un posible camino por andar que pudiera ser el correcto, hasta que la expedición se agotaba y se bifurcaba en nuevas teorías, nuevos caminos, que complementaban o contradecían al anterior. Así, pues, trato de mostrar las crisis más significativas que influyeron en la teoría literaria y se correlacionaron con el florecimiento de lo posmoderno.

En primer lugar, un evento de suma importancia para las artes fue la proliferación de métodos artísticos radicales que surgieron a inicios del siglo XX: las vanguardias artísticas. En ellas se concretizó la crisis que se había estado gestando en las artes y la

---

<sup>40</sup> Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, 3ª ed., trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2001, p. 112.

literatura desde el siglo XIX. José María Pozuelo Yvancos recalca la importancia de este hecho en su libro antes citado:

Las vanguardias son movimientos que ponen en tensión el arte mismo y al tensar tanto su arco promueven una reflexión sobre la propia actividad. Estudiar las vanguardias es por ello una sinécdoque de la investigación por el sentido del arte. La vanguardia es radical y al serlo propicia reflexiones radicales que alcanzan a la raíz misma de los problemas. Las vanguardias no son sólo importantes porque hayan renovado las formas de hacer arte: también han provocado desafíos para el concepto mismo de forma artística.<sup>41</sup>

La crisis desencadenada por las vanguardias artísticas fue distinta en comparación a otras ocurridas en siglos anteriores. Ante la proliferación de numerosos métodos de creación artística, que cambiaban velozmente, se propició una reflexión acelerada sobre dichos movimientos que existían apenas unos cuantos años solamente en comparación al Romanticismo o al Realismo. Sin embargo, Pozuelo Yvancos destaca que las vanguardias despertaron en los teóricos un cuestionamiento severo sobre el pensamiento y las artes al intentar estudiar corrientes artísticas que nacían y morían rápidamente. En ellas se reflejaba la aceleración del ritmo en el mundo, y proporcionaron una mejor idea sobre los años en que se comenzó a reflexionar sobre las crisis en el espíritu humano y la realidad. Además, como revisaré más adelante, los mismos estudios literarios sufrirían un autoanálisis más profundo, una crítica a la misma crítica literaria, que complicaría la concepción de la realidad y de las nuevas manifestaciones del arte, en las cuales se ejemplifica esta imposibilidad de la representación.

Terry Eagleton en su libro *Una introducción a la teoría literaria*, segundo capítulo, describe un panorama igualmente desolador que el elaborado por Benjamin, para contextualizar un momento de inflexión: “En 1918 Europa estaba en ruinas, devastada por la peor guerra de la historia. A continuación de la catástrofe vino una marejada de revoluciones sociales que cruzó todo el continente”.<sup>42</sup> Asimismo, el autor

---

<sup>41</sup> *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>42</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, 3ª ed., trad. José Esteban Calderón, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2020, p. 88.

explica que el Positivismo se encontraba con varias dificultades, pues no estaba funcionando para afrontar los hechos que acontecían, parecía que se había estancado en la categorización de hechos.

Para encaminar la vida y pensamiento tras la Primera Guerra Mundial, surgen propuestas como la de Edmund Husserl, que pretende desarrollar un sistema filosófico que produjera certezas en un mundo desintegrado, para combatir el relativismo e irracionalismo, y renacer en un espíritu autosuficiente: “Aun cuando no estemos seguros de la existencia independiente de las cosas, arguye Husserl, sí podemos estar seguros de cómo se presentan inmediatamente a la conciencia, lo mismo si el objeto que llega a nuestra experiencia es ilusorio que si no lo es... debemos reducir el mundo exterior únicamente al contenido de nuestra propia conciencia”.<sup>43</sup> Esto quería decir que todo lo que no fuera parte de la conciencia debía ser excluido, todas las realidades debían tratarse como fenómenos, éstos son los únicos datos certeros que se tienen y de donde se debe partir; de ahí el nombre de fenomenología.

Como se aprecia, este sistema filosófico era una posibilidad de encausar la vida. Eagleton comenta al respecto lo siguiente: “La fenomenología intentó resolver la pesadilla de la historia moderna retirándose a una esfera especulativa en la que esperaba encontrar la certeza eterna; y así, en medio de sus elucubraciones solitarias, retraídas, se convirtió en símbolo de la crisis que ofreció superar”.<sup>44</sup> Hubo respuestas ante tal grado de retraimiento al mundo del intelecto, como *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger, en el cual se vuelve a tomar en cuenta el mundo externo en el que existimos y convivimos. Lo importante a tener en cuenta es que hubo un intento de separación entre el “sujeto” y el “objeto”, lo cual significó una fractura que se reflejó en la literatura y en el personaje literario.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 98.

Posteriormente, Terry Eagleton explica someramente distintas teorías que surgen a partir de sucesos históricos, sin embargo, no considero apropiado revisarlas en este momento. No obstante, el autor hace un comentario sobre el estructuralismo y posestructuralismo que me parece bastante ilustrativo por resumir la ruptura que hubo en el lenguaje. Eagleton describe el fenómeno con estas palabras: “Si el estructuralismo separaba el signo del referente, el proceso al que ahora nos referimos –con frecuencia denominado *posestructuralismo*– da otro paso adelante, pues separa al significante del significado”.<sup>45</sup> Todos estos estudios se encontraron con que la realidad era menos estable de lo que se pensaba. Para crear y hablar sobre la realidad se utiliza el lenguaje, que al tratar de estudiarle, se parceló para encontrar sus elementos más importantes por separado, pero éstos no se podían explicar sin su relación con los otros elementos: “todo se relaciona y se explica por todo lo demás”.<sup>46</sup> Tal parece que antes de estos estudios, nuestro entendimiento del lenguaje era mayor; sin embargo, a medida que nos adentramos en su análisis, nos alejamos de él y de la realidad que construye.

Como último aspecto por señalar en este inciso, considero importante puntualizar que la escritura misma se convirtió en un fenómeno que llamó la atención de los teóricos al ser una expresión y una impronta de la conciencia. Eagleton reflexiona sobre esto: “Pareciera que escribir me despoja de mi propio ser; que es una modalidad de segunda mano de la comunicación; una transcripción pálida y mecánica del lenguaje y, por lo tanto, a cierta distancia de mi conciencia”.<sup>47</sup> Los mismos artistas se hallaron confundidos y extrañados de sus trabajos y creaciones. Teóricos como Lyotard ha estudiado la manera en que la posmodernidad se plasma en el texto literario, quien argumenta, considerando las ideas de dos importantes escritores del siglo XX, lo siguiente:

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 191.

Las obras de Proust y de Joyce hacen alusión, cada una por su cuenta, a algo que constantemente se hace presente. La alusión, sobre la cual ha llamado mi atención recientemente Paolo Fabbri, es quizás un giro de expresión indispensable para las obras que surgen de la estética de lo sublime. En Proust, lo que se elude para pagar el precio de esta alusión es la identidad de una conciencia que es víctima de contar con demasiado tiempo. Pero en Joyce es la identidad de la escritura que, por muchos de sus operadores, pertenece todavía al género de la narración novelesca. La institución literaria, tal como la hereda Proust de Balzac o de Flaubert, ha sido por cierto subvertida, en la medida en que el héroe no es un personaje sino la conciencia interior del tiempo y en la medida en que la diacronía de la diégesis echada a perder por Flaubert, se encuentra cuestionada de nuevo por la voz narrativa elegida. Sin embargo, la unidad del libro, la odisea de esta conciencia, pese a ser rechazada capítulo tras capítulo, permanece inalterada: la identidad de la escritura consigo misma a través del dédalo de la interminable narración basta para connotar esta unidad, que se ha llegado a comparar con la de la Fenomenología del Espíritu. Joyce hace que se distinga lo impresentable en su propia escritura, en el significant. La gama de los operadores narrativos, e incluso estilísticos, conocidos es puesta en juego sin la preocupación de mantener la unidad del todo. Se experimentan nuevos operadores narrativos.<sup>48</sup>

Si bien los escritores de la cita anterior no son posmodernos, sí propiciaron una coyuntura de los distintos caminos a los que la literatura podría dirigirse. Esto quiere decir que la novela posmoderna podría malinterpretarse si no conocemos las intenciones de lo que el escritor quiere representar, o podríamos perdernos en los caminos intrincados que la novela quizá no marca. Sin embargo, también es una ilusión saber exactamente lo que el escritor quiere expresar, por lo que lo intuitivo o sensitivo significa una herramienta para entender la obra, pues es un tipo de texto con recursos sinestésicos para la expresión de un concepto que supera al lenguaje mismo.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

### 2.3 HACIA LA POSMODERNIDAD LITERARIA EN ESPAÑA

Al hablar sobre la posmodernidad en España, se debe tomar en cuenta el ascenso de Francisco Franco al poder, un evento determinante para este país por sus implicaciones como régimen totalitarista, que a su vez tuvo repercusiones en su literatura. Antonio Gómez López-Quiñones, en su libro *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*, escribe sobre la situación de España antes y después del franquismo. Dicho evento marcó una pauta para la concepción de las formas: si antes había una delimitación de la forma a través de la concepción de lo “bello”, al terminarse el franquismo, las formas y posibilidades de expresión se dispararon en todas direcciones a través de lo “sublime”, término que no tiende a delimitar, sino describir desde una visión abierta a las contingencias. Esto se notó en la manera de acercarse a la realidad desde la literatura.

Además, Antonio Gómez López-Quiñones también menciona que el fin del franquismo fue un suceso que detonó importantes debates académicos sobre las formas del arte, los cuales coincidieron con las teorías posestructurales que se venían desarrollando, y he revisado con algunos comentarios de Terry Eagleton. Gómez López-Quiñones escribe sobre esta apertura tras la caída del régimen reflejada en la libertad democrática del país y en la literatura: “Este debate académico sobre el franquismo y la democracia, entendidos como dos culturas distintas de las formas, ha discurrido por el cauce de las aportaciones teóricas de la teoría post-estructuralista. Ésta ha aportado el arsenal léxico y los medios conceptuales para recapacitar sobre lo acontecido desde finales de los años 80 y, en concreto, sobre la emancipación de las formas, su libre circulación y maleabilidad”.<sup>49</sup> El tema de la forma es de suma importante y para explicarlo convendría repasar un poco el término de “forma” en el que se basa Gómez López-

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 26.

Quiñones, puesto que ha habido un largo estudio del concepto de forma desde varias disciplinas que no viene al caso enlistar en este momento, él escribe sobre el término:

tanto en su versión empirística como en la idealista-trascendental, la forma ha servido, como explica Abraham Edel y Jean Francksen, para investigar un principio organizativo básico mediante el cual los objetos y fenómenos son distinguidos unos de otros en tanto que unidades reconocibles. La forma delimita cada unidad, permite diferenciarla de otras y explica sus características internas. Sin forma, no hay en definitiva experiencia posible del mundo.<sup>50</sup>

Desde el contexto español y partiendo de esta definición de cierta manera general sobre la “forma”, comienza a moldear sus argumentos sobre la situación en España antes y después del franquismo:

El franquismo provoca, desde su propia perspectiva, una suerte de derivación espontánea y predestinada de las formas que, de manera intrínseca y ancestral, han ido dando un contorno a la vida nacional en todas sus facetas. Más que creatividad o acción verdaderamente histórica de cambio, lo que esta operación pretende es la restauración de un proceso natural. Este proceso permite que las formas congénitas de la nación prosigan su desarrollo sin la intrusión de otros factores que adulteren la esencialidad de dichas formas. En conclusión, éstas recuperan su inercia y soberanía. Evidentemente, en esta teoría de las formas hay un trasfondo platónico con una inflexión paradójica: existe la forma ideal o formas ideales de la nación, pero éstas no habitan una dimensión irrealizable, sino que quedan presentizadas y materializadas en ciertas coyunturas, como el franquismo. Estas formas no pueden ser modificadas porque tienen un carácter preliminar y normativo: dichas formas, y no otras, dan a la nación su aspecto verdadero.<sup>51</sup>

Resulta interesante que las formas sean el reflejo del contexto en que surge una novela, como, por ejemplo, el género epistolar, el diario personal, o un poco más actuales, el ensayo, la conferencia, el diccionario; son las que observaremos en las novelas vilamatasianas. Gómez López-Quñones observa que el régimen dictatorial condicionaba también a las formas, reduciéndolas a solo unas cuantas que perpetuaban la imagen nacional española impuesta.

Lo anterior se compagina con lo que José María Pozuelo Yvancos dice en su ensayo “Narrativa española y posmodernidad” en su libro ya antes citado: “Un buen número de novelistas contemporáneos escriben novelas de siglo XIX, aunque con un

---

<sup>50</sup> *Op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

lenguaje de mitad de siglo y con personajes y situaciones contemporánea”.<sup>52</sup> El periodo franquista supuso también un regreso a la novela realista decimonónica y costumbrista; se comprende que en esos años no hubiera tanto espacio para novelas que experimentaran con las formas y los temas, como lo hicieron las vanguardias. Para Gómez López-Quiñones, el final del franquismo se manifestó en la literatura de la época: si durante el régimen se había regresado a un tipo de forma novelesca decimonónica, de ahora en adelante se vuelve a jugar con las formas y temas que preocupan al mundo en ese momento. Por ello, el autor menciona que lo sublime viene a desestabilizar las formas que estaban establecidas, las pone en crisis, pues una forma no llega a ser un molde cerrado, tiene espacios que no puede abarcar, él escribe sobre este tema:

Por otra parte, tanto una forma sensible como una abstracta pueden ser entendidas como un fenómeno no plenamente logrado, incapaz de alcanzar un punto de plenitud y autocontención. Esta forma es una forma incompleta, una forma sin una verdadera forma, que por lo tanto propicia una experiencia sensorial y cognoscitiva incómoda. Si lo bello es el eje de la primera aproximación (el placer de las formas, sus combinaciones y reformulaciones), lo sublime es la clave de la segunda (la imposibilidad de la forma y el reconocimiento de que esta última es esencialmente insuficiente y de que su capacidad de contención y delimitación ha sido excedida por una realidad excesiva, informe o deforme).<sup>53</sup>

El concepto sublime pone en crisis a la forma al hacernos ver su imposibilidad de abarcar y encasillar por completo y, asimismo, es un indicio de continuación, de que no hay nada terminado, sin embargo, persiste un deseo frustrado de alcanzar esa forma bella y completa. Dicho deseo encaja en la descripción posmoderna y sublime: experimentar placer y pena por lo concebido que no puede representarse.

Es decir, los conceptos “sublime” y lo “bello” han sido un debate que se ha venido discutiendo y ampliando a lo largo de la historia. Por ello, Antonio Gómez López-Quiñones hace una breve genealogía de autores que han tratado el término de lo sublime desde los escritos de Edmund Burke, recapitulando aportaciones del mismo Immanuel

---

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

Kant, ideas de algunos románticos (Schiller, Schlegel, Coleridge y Wordsworth) y finalizando con Jean-Francois Lyotard. Para este último, lo sublime representa una infinidad de posibilidades, él no intenta limitarse a aplicar un paliativo como Kant propuso para estabilizar esta incompatibilidad de lo concebido y lo representable, en que lo sublime es una sensación efímera hasta que la Razón proporciona una solución. Antonio Gómez López-Quñones escribe: “En lo sublime, se recupera la posibilidad de un acontecimiento desestabilizador que violenta todo esfuerzo sistemático, abriendo un espacio social e impidiendo una definición cerrada de lo posible. En este sentido, se podría concluir que Lyotard percibe en lo sublime un timbre revolucionario que no requiere de planes teleológicos sino de una libertad antinormativa que incluye todos los niveles de la existencia”.<sup>54</sup> A su vez Gómez López-Quñones hace todo este recuento para explicar cómo se manifiesta lo sublime en el autor barcelonés:

Lo sublime en Vila-Matas tolera la mención de textos anteriores (metaliteratura) precisamente porque no existe esa reiteración perfecta que tan solo nos devuelva el contenido exacto de algo ya dicho. Reproducir algo lleva inevitablemente la apertura de lo nuevo en el contexto de lo antiguo. Es por esto por lo que lo sublime no significa para Vila-Matas la fantasía metafísica de un “más allá”. Lo sublime implica definitivamente una novedad radical pero esta se gestiona en el seno de estructuras simbólicas y expresivas vigentes”.<sup>55</sup>

Como explicaré más extensamente en posteriores incisos, la experiencia sublime está presenta en *El mal de Montano* por su forma narrativa “work in process”, la novela acontece mientras se lee. Además, el protagonista, al intentar salir de su situación de ágrafo trágico, emprende un viaje en pos de un cambio en su forma de vida e identidad, pero se encuentra que para avanzar debe retroceder en el uso de formas, referencias y otros recursos anteriores, incluso de su propia obra; la forma ulterior de la literatura surgirá o más bien se contruirá en el transcurso de la escritura de la novela, no puede solo ser concebida antes.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 135.

Lo sublime explica la posmodernidad, porque el escritor posmoderno se sitúa al final del camino, ha visto todo lo que se ha hecho en literatura y entra en crisis por no conocer lo siguiente, por no lograr representar lo ulterior, eso que concibe que debe estar adelante. Lyotard lo condensa en su libro ya citado al escribir: “Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable”.<sup>56</sup> En la posmodernidad no hay una concreción de las formas en su totalidad (si es que en alguna época lo han alcanzado), pero estos espacios inabarcables han dado la posibilidad de encontrar nuevos caminos. *El mal de Montano* es un ejemplo del uso de variadas formas que no se concretizan en su totalidad y, sin embargo, se conectan y forman algo distinto e innovador.

Por último, debo recalcar que las fracturas mencionadas devenidas de eventos históricos y estudios lingüísticos ayudan a dilucidar el grado de confusión e inestabilidad de la realidad que se vivía en el mundo y en la literatura; hechos que comienzan a percibirse en el personaje literario y en las posibilidades de la voz narrativa de las novelas posmodernas, tema que trataré en el siguiente inciso.

---

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 25.

## 2.4 PERSONAJE LITERARIO POSMODERNO

En este apartado retomaré el tema que comencé a desarrollar en el capítulo uno: el personaje literario. Consideré importante detener su explicación, para contextualizar al personaje literario en la posmodernidad y entender mejor su complejidad en la novela vilamatasiana en cuestión. Al igual que el primer capítulo, antes de hablar de un elemento en particular, fue necesario revisar algunos otros componentes, entre ellos la “fábula” que estructuraba a la tragedia, para así adentrarme en el tema que me interesaba: los “caracteres”; de igual forma, considero necesario repasar brevemente algunos detalles sobre la novela y sus particularidades del siglo pasado para revisar concretamente al personaje literario posmoderno, pues ambos atraviesan por el mismo cambio y presentan características peculiares y sublimes que definí anteriormente.

En primer lugar, la novela es un género que ha llamado la atención por su continua mutación y desarrollo que no ha terminado de encontrar todos sus caminos de expresión. Es importante revisar también la situación en que se encuentra *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas, pues como novela posmoderna presenta problemas o angustias de un escritor, y asimismo particularidades de la época; ya que he descrito la posmodernidad desde sus fracturas iniciáticas y su sensibilidad, conviene visualizar mejor cómo se plasman estos rasgos de la época en la novela y entender la razón de que continúe siendo un género que abre debates.

El crítico literario español José María Pozuelo Yvancos ha hecho importantes aportes a estos debates, en su libro ya citado (*Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*) inicia con un apartado titulado “Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo” comentando rápidamente por qué se ha estudiado tanto la novela desde la crítica literaria:

A este propósito las vanguardias mantienen una relación estrecha con el fenómeno de la metamorfosis de los géneros. Son ellas las que mejor muestran un género al dibujar sus

límites con movimientos básicos para trazar sus perfiles, porque cuando un género –la novela en este caso– muestra su cima última viene a reforzar la pregunta sobre su propio origen. La novela interesó a ambos en la medida en que se propuso como género lleno de problemas y en cierta medida anti-canónico, y por consiguiente, idóneo para la indagación acerca de los límites de la Literatura misma y del Arte en general. Para Bajtin la novela fue un género innovador, fuera de la ley y revolucionario pero por ello mismo tanto más provechoso era su estudio en orden a definir qué es una forma dialógica como vehículo universal de la nueva Literatura, sentida entonces vigorosamente revolucionaria.<sup>57</sup>

Esta cita ayuda a dilucidar mejor por qué la novela ha sobrevivido tanto tiempo, sus posibilidades de expresión se siguen estudiando, así como su intersección en distintas épocas artísticas, pues cada una de ellas ha encontrado en la novela un espacio para manifestar su concepción de la realidad. Resulta entendible que Mijael Bajtin la considere al mismo nivel de las vanguardias artísticas del siglo XX, pues la constitución de la novela es vanguardista en sí misma por la maleabilidad que muestra ante el autor y la infinidad de formas en que puede construirse.

Las novelas de Enrique Vila-Matas tienen una huella muy marcada de la crisis que las vanguardias dejaron a su paso. La pérdida de la referencialidad que acaecía en todas las artes, también se presentó en la novela. José María Pozuelo Yvancos dice lo siguiente al respecto:

Si hubiéramos de aislar una nota de carácter general aplicable a todos los movimientos artísticos conocidos como vanguardias o proponer un lema que resumiese lo fundamental de ellas, éste debería ser sin duda la pérdida de la referencialidad mimética como principio estético. El arte del siglo XIX en literatura, pero también en pintura o escultura, había sido un arte profundamente narrativo. Los materiales, el volumen, la palabra o el dibujo beneficiaron la capacidad de representar las cosas o de contar historias, lo que elevó la narratividad a rango principal de la cuestión estética en el XIX. El arranque de las vanguardias coincide y se provoca con la pérdida de este rango para la representación mimética y la relevancia paralela que habrían de adquirir la imagen, el volumen, la textura del cuadro y el principio de visualización autónoma respecto a su referencia.<sup>58</sup>

Esta pérdida de la referencialidad de la mimesis con respecto a la realidad histórica llevó a los teóricos a tratar de entender qué trataban de plasmar todos estos nuevos movimientos artísticos. Pues se debe recordar que la fractura con el mismo lector comenzó desde el

---

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

siglo XIX, en el cual ocurrió una abrupta separación entre el sector de la sociedad que gustaba de leer por entretenimiento, con respecto al círculo de los escritores más estrictos quienes exigían una mayor calidad artística en las obras que se producían. Además, estos últimos deseaban ser evaluados por sus iguales, lo que propició el llamado “arte por el arte”. Dicha distancia comenzó a ensancharse más y más hasta culminar en las vanguardias artísticas del siglo XX y poner en crisis a todo el medio artístico también.

Pozuelo Yvancos comenta sobre estos años de vanguardias artísticas:

La estética de la vanguardia puede ser el punto de partida para pulsar el surgimiento de un nuevo estilo narrativo, que, por aquellos años, adquiriría neto desarrollo y que tendría tres pivotes básicos: la crisis de la representación, la importancia del personaje como foco narrativo autónomo y el desarrollo de nuevas técnicas narrativas, singularmente concertadas en la conocida como *stream of consciousness*.<sup>59</sup>

Como se aprecia, son indicios de una narrativa distinta, más apegada a obras como la de Joyce o de Proust, y de Enrique Vila-Matas, como heredero de esta tradición posmoderna.

Como se menciona en la cita anterior, la evolución de la novela posmoderna se refleja en uno de sus elementos internos: los personajes, quienes viven y escenifican las historias, ahora posmodernas. José María Pozuelo Yvancos encuentra que tanto para Bajtin y Ortega y Gasset, el personaje marca la frontera entre la novela tradicional y la renovación: “La *autoconciencia* del personaje, que no será ya asunto de visión de otro, sino de él mismo, fuente de significado y que habrá de dar por aquellos años al desarrollo de técnicas concretas como el *stream of consciousness* y el monólogo interior, dos de los recursos formales donde la individualización y la autonomía de la voz del personaje respecto del narrador”.<sup>60</sup> Una independencia y libertad cada vez mayor en los personajes es evidente, ya no solo atienden a una función o son simplemente elementos que ayudarán al héroe a realizar la acción que marca el argumento.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

El héroe clásico como lo conocíamos ya no existe en las novelas contemporáneas, ahora el sujeto se enfrenta a sí mismo, y la ciudad es solo una metáfora, un lugar común e identificable entre el autor y los lectores de cómo se mueve su conciencia. Pozuelo Yvancos retoma la idea de José Carlos Mainer acerca de la *re-privatización* de la literatura en la experiencia privada de la ciudad en la creación de mundos imaginarios personales. De aquí viene la proliferación de diarios íntimos, memorias personales, dietarios de poetas, novelistas, autobiografías verdaderas, recreadas o fingidas.

El individuo, en el momento que tiene un momento a solas, fuera del ruido y del movimiento de la ciudad, comienza un proceso imaginativo de deambular por las calles de sus mismas ideas. Noé Jitrik en su libro *El no existente caballero*, en el cual se enfoca al estudio del personaje literario en específico, habla precisamente cómo este elemento es creado por la misma necesidad de la imaginación para manifestarse como conciencia: “La figura del personaje aparece como un hallazgo de la imaginación o, mejor dicho, como un resultado de la capacidad productiva de la imaginación. Podemos acentuar esta relación de clara puntualidad: un ente imaginario se constituye de acuerdo con un proceso de la imaginación o, visto del otro lado, la imaginación, como fuerza y actividad, produce un ente que comparte la índole de lo que le ha permitido llegar a ser”.<sup>61</sup> Un personaje literario consciente de sí.

Noé Jitrik toma como base algunos principios de Roland Barthes para trabajarlos y desarrollarlos, por ahora solo deseo resaltar un punto del cual ya antes había partido: “Se puede muy bien decir que no existe ni un solo relato en el mundo sin personaje o, por lo menos, sin agentes”.<sup>62</sup> Si en el primer capítulo revisamos que el centro de la tragedia era la acción, por encima de los caracteres o el héroe que debía realizarla, tras los estudios de los formalistas rusos primeramente, pareciera que la acción y el personaje que la realiza

---

<sup>61</sup> Noé Jitrik, *El no existente caballero*, Buenos Aires, 1975, pp. 22-23.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 21.

se han equilibrado en nivel de importancia. Un relato es en sí mismo por la acción que se realiza, y la acción solo puede ser ejecutada por un personaje; a su vez, un personaje no se concreta en sí mismo sin una acción efectuada. Es difícil pensar en un sujeto inamovible, solo a través de las acciones comienza a concretarse como personaje. La relación estructural vuelve a manifestarse en estos dos elementos. Se observa que no se llegará a nada al tratar de separarlos, un análisis más fructuoso viene de estudiar las posibilidades que existen entre esos dos componentes: el personaje literario y la acción.

Sin embargo, Adriana Azucena Rodríguez, en su libro *Caracter/Carácter El personaje literario* ya antes citado, comenta que el personaje literario ha presentado indicios de crisis para realizar una acción desde el siglo XIX. No hay mejor ejemplo para esta tesis que el que ella utiliza: *Bartleby el escribiente* de Herman Melville publicada en 1856. El personaje peculiar de Bartleby ha logrado influir en bastantes escritores que han encontrado fascinante el silencio e inactividad del personaje en el relato, uno de ellos, por supuesto, es Enrique Vila-Matas con su novela titulada de forma similar: *Bartleby y Compañía*, publicada en el año 2000. Asimismo, la doctora Azucena Rodríguez comenta que el estallido de la crisis del personaje literario se consumó con la llegada de las vanguardias artísticas del siglo XX, momento de intensa reflexión sobre las artes y la literatura, además de sumarse los hechos históricos que acontecieron en esos años mencionados antes. Todo esto produjo un conflicto y desorientación en el sujeto y, consecuentemente, en el personaje literario, Azucena Rodríguez arguye sobre esto: “En la medida en que la complejidad existencial del sujeto se incrementó, también el personaje fue examinado e, incluso, «refuncionalizado», es decir, empleado como algo más que una imitación directa de las acciones y emociones humanas”.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup>*Op. cit.*, p. 199.

Si Herman Melville mostró un personaje que se negaba a actuar, el cual incluso es presentado por otro personaje (en dicha novela, Bartleby es un amanuense que comienza a trabajar en un despacho de abogados y su jefe es quien narra sus no acciones, su inactividad y su manera taciturna de solo observar hacia la ventana), surge la pregunta: ¿qué tipo de personaje literario nos están presentando los escritores posmodernos? Se podría pensar en una novela con un personaje inactivo, pero actuando desde su consciencia, o sea, lo que estas novelas presentan es a la consciencia misma llevada a la escritura.

En ocasiones resulta complejo entender esta narrativa por los niveles de ficción que conviven en el texto. Se busca un efecto desestabilizador sobre la realidad ficcional para lograr que el lector entienda que la novela trata precisamente sobre la escritura, de un escritor que ejerce su oficio. En este aspecto la literatura comienza a tomar el mismo camino que los estudios lingüísticos que mencioné antes al centrar su atención en la escritura: la metaficción. Azucena Rodríguez escribe al respecto:

En tanto que la metaficción se define como escritura que se escribe a sí misma y en tanto que la expresión es a todas luces metafórica, ya que la escritura no constituye un ser animado, lo que realmente opera en la construcción de un discurso metaficcional se basa en un asunto de conciencia. Sin embargo, no es la novela o la ficción, por sí misma, la que realiza tal acción, sino un personaje consciente, la única instancia capaz de realizar ésta y todas las acciones de la ficción.<sup>64</sup>

Esta cita sustenta lo expuesto anteriormente sobre la exigencia primaria de la imaginación por construir un personaje: incluso para que haya una acción de la conciencia, si hablamos en términos de la narrativa, pervive la necesidad de un personaje para poder moverse dentro del marco del escritor. Tanto Noé Jitrik como Adriana Azucena Rodríguez llegan a la conclusión de que la importancia del personaje literario reside en ser la conexión e identificación entre el lector, el texto y el autor, como el elemento más vinculante.

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 158.

Considero que lo expuesto hasta el momento es suficiente para poder entender al personaje literario en un aspecto general y su transformación desde las ideas clásicas hasta la crisis que sufre en la posmodernidad. Pero es importante terminar este apartado explicando dos arquetipos de personajes literarios propios de la tipología metaficcional que Azucena Rodríguez propone en su libro ya mencionado, ambos tipos de personajes son solo aquellos que hallaremos más adelante en *El mal de Montano* y su análisis.

La primera categoría de mayor importancia es el “narrador-autor-personaje”: un personaje con una tendencia particular y consciente por hacer denotar las singularidades narrativas en el texto al hacerlo de una forma humanizada e imperfecta, que incluso comparte con el lector las decisiones de escritura que toma. El conocimiento que posee sobre los métodos de construcción de la ficción le añaden un nivel mayor de conciencia sobre la pretensión ilusoria de realidad en que se encuentra.

La segunda categoría es el “personaje escritor y autor personaje”: un personaje con una preocupación por evidenciar el acto creador de la escritura. Me refiero a que esta clase de personaje comparte las motivaciones y angustias al escribir, y el relato puede volcarse en la realización o en el fracaso del proyecto de escritura. Como mencionaba arriba, la novela posmoderna consiste en ese tipo de construcción del relato: el rastreo de una idea o proyecto que puede no alcanzarse o que el mayor acercamiento sea su búsqueda.

Por último, me gustaría añadir que el tipo de personaje que encontramos en *El mal de Montano*, en mi opinión, resultará ser un poco más complejo que las dos categorías que acabo de explicar. Es conveniente pensar en un tipo de personaje que fluctúe entre los dos arquetipos “narrador-autor-personaje” y “personaje escritor y autor personaje”. Una mezcla de ambos se aprecia en el personaje principal, quien se asume como un importante escritor que conoce los recursos literarios que emplea para solucionar sus

propias preocupaciones y angustias literarias, y, asimismo, explica cómo se solucionaron dentro de la misma ficción que creó. Cabe señalar que, a lo largo de la novela, el lector puede apreciar un cambio en las cuestiones que preocupan al protagonista, así como en los recursos estilísticos que utiliza; la resolución de problemas y un cambio de dirección en la novela denotará una evolución en el mismo personaje escritor.

De hecho, Noé Jitrik habla sobre dicha transición, al explicar que la concreción de un personaje viene de un proceso de “selección” por parte del autor, basado en sus propias experiencias, ideas o creencias que tiene de la realidad. Además, añade que existe una estrecha relación entre escritura y personaje, lo expone de la siguiente manera: “Hay que tener en cuenta, por otra parte, que, si la escritura es un proceso de transformación para la producción de un sentido, es ante todo el autor quien se transforma al impulsar la transformación”.<sup>65</sup> La conexión entre autor-escritura-personaje es tan ceñida que lo sucedido en el terreno de la escritura afecta al mismo autor. Dicho proceso se percibe en *El mal de Montano*, en el cual, de alguna forma, el protagonista se convierte en escritura del mismo autor que recurre a la literatura para solucionar sus preocupaciones literarias, sin embargo, es un tema que desarrollaré en el siguiente apartado, solo deseo dejar asentada la particularidad del protagonista como resultado de ambos arquetipos señalados, con una evolución paulatina a largo del texto. La mayor característica del personaje posmoderno de esta novela es ser consciente de que las angustias y bloqueos literarios se solucionan en la misma literatura.

---

<sup>65</sup> *Op. cit.*, p. 30.

### CAPÍTULO 3. ANÁLISIS. PERSONAJES INESTABLES Y “VERDADEROS”

#### PERSONAJES INESTABLES

##### 3.1 MIGUEL DE ABRILES MONTANO, RECEPTOR DEL MAL LITERARIO

Quiero que mi infancia vuelva a ser lo que siempre fue:  
una escuela entre brumas y nieves y un largo  
aburrimiento prácticamente ya olvidado.  
Ya esta noche la dejo en el puerto que sea.  
—Estarás bien contento —me lo ha dicho Rita hace un momento—.  
Ya es lo único que nos faltaba. Otro hijo.

Azorín de la Selva (Arive, 1989)<sup>66</sup>

¿Quién es Montano y por qué su relevancia? Es tan relevante que aparece en el título de la novela, pero su importancia se refleja en su transición de personaje a idea conforme avanza la novela. Miguel de Abriles Montano —o Montano a secas como su padre prefiere llamarle— es un personaje en el cual se enmascara el narrador, en el cual se esconde. Un personaje en que se muestra indirectamente el narrador, así como su frustración y preocupaciones literarias. Sin embargo, dicha existencia y transformación del personaje es de suma relevancia pues guía toda la novela; en este apartado analizaré dicha transición.

Enrique Vila-Matas en su libro *Hijos sin hijos* (1993) ya anticipaba la existencia de “fantasmas ambulantes”, criaturas peculiares que define de esta forma: “Todos son hijos sin hijos y su conducta, en la mayoría de los casos, recuerda a esos seres a los que su propia naturaleza los aleja de la sociedad... seres que tampoco necesitan ser confortados, porque si quieren seguir siendo de verdad solo pueden alimentarse de sí mismos, de forma que no se les puede ayudar sin hacerles daño”.<sup>67</sup> Esta analogía ayuda a entender las circunstancias en las que Montano existe. Su presencia fantasmagórica se

---

<sup>66</sup> Enrique Vila-Matas, “Azorín de la Selva (Arive, 1989)” en *Hijos sin hijos*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 86.

<sup>67</sup> Enrique Vila-Matas, “Los de abajo (Sa Ràpita, 1992)” en *Hijos sin hijos*, ed. cit., p. 11.

debe a que pertenece al diario personal que el narrador convirtió en una novela, y también, en segundo plano, es mencionado en la otra novela que comienza en “Diario del tímido amor a la vida”, por lo que cuando el reflejo de su existencia llega a nosotros es ya de una forma opaca y difusa, negado por su padre, pero existiendo por la razón que fue creado. A pesar de eso, conviene ilustrar minuciosamente la delimitación de su existencia.

La novela comienza con la presentación del joven Montano, un escritor que a finales de siglo XX publicó una novela sobre escritores que habían abandonado la escritura, texto peligroso que terminó por envolver también a Montano en las redes de la ficción, dejándolo bloqueado totalmente en su escritura, convirtiéndose así en un ágrafo trágico. Por otro lado, su padre, el narrador, es un importante crítico literario y asiste a Nantes a visitar a su hijo para intentar ayudarlo a superar su situación. El narrador asegura tener una aficción literaria parecida pero contraria a la de su hijo: su problema estriba en no poder dejar de ver todo en términos de literatura, cualquier vivencia que tiene se ejemplifica con citas de libros o pasajes biográficos de importantes escritores.

Al principio mencioné que en Montano hay una máscara del narrador, o sea, un desdoblamiento de la aficción literaria del narrador que propicia la creación de un personaje que la padezca, y así poder superarla. Es difícil observar esto al solo leer la primera parte de la novela, sin embargo, hay indicios de ello en los encuentros entre padre e hijo y su problemática relación que expondré adelante. Sin embargo, esta idea toma forma con la confesión que narrador realiza en la segunda parte de la novela y confirma la estrecha relación que mantiene con su hijo y el motivo de creación:

Este diario nunca me ha sido útil como confidente, ni creo que yo haya buscado alguna vez que lo fuera. Pero en cambio sí es verdad que me ha resultado útil para otros asuntos. El año pasado, sin ir más lejos, me sirvió para refugiarme en él cuando quedé trágicamente bloqueado como escritor tras publicar *Nada más jamás*, mi libro sobre los escritores que renuncian a escribir. Pasé meses sin ideas para un nuevo libro, como si estuviera recibiendo un castigo por haber escrito sobre los que dejan de escribir. (p. 108)

Como se observa, el ágrafo trágico es el mismo narrador que recurre a llevar un diario personal para escribir trivialidades, una actividad que lo mantuviera activo hasta el punto en que se le convierte en novela. El campo de la ficción será el terreno donde él pueda superar su bloqueo literario.

Partiendo de esta premisa, toma mayor sentido que la relación entre el narrador y Montano sea tan convulsa. Los encuentros entre ambos tendrán la particularidad de mostrar a un “crítico literario” importante –relajado y sin complicaciones de agrafía, de hecho, él no concibe la realidad fuera de la literatura– y a Montano en un estado de desesperación. El narrador describe a su hijo en su primer encuentro: “Montano se ha quedado de pronto con una expresión de angustia” (p. 19). Posteriormente, cuando están comiendo Aline, Montano y su padre, el encuentro se torna incómodo por la actitud del joven ágrafo: “—Te veo muy sombrío –le he dicho. —¿Sombrío yo? –me ha contestado burlón—. No, milord, precisamente me da el sol todo el día” (p. 30). El narrador se halla ante un personaje que representa su propio enojo y angustia ante su imposibilidad de escribir, ante su hijo que no puede reaccionar de otra manera, pues es guiado por el carácter específico por el que fue creado.

Este acercamiento que el narrador vive ante su afición literaria convertida en personaje resulta de lo más dramático. Pero incluso existe otra relación más ceñida entre ambos que no se percibe del todo en un inicio: su relación con la literatura. Si bien, ambos están enfermos de literatura –“un padre y un hijo heridos, con distintas cicatrices, por la maldita literatura” (p. 22)–, la perspectiva que cada uno toma ante ella será la responsable de su actitud en particular. El narrador es un crítico literario que sostiene una relación distinta con la literatura a la de un escritor; la abundancia de citas literarias no entorpece su trabajo, lo nutre e incluso le ayuda al narrador al conseguir anteponerse a su agrafía y lograr moverse más libremente en el campo de la ficción (este punto lo desarrollaré más

a profundidad en el apartado del Escritor consagrado). Sin embargo, el problema de Montano es más complejo por su papel de escritor.

Montano experimenta dificultades de otra índole y se lo explica a su padre de la siguiente forma:

—Estarás pensando —me ha dicho Montano— que ando preocupado porque ya no escribo nada desde que publicara mi libro. Pero las cosas no son exactamente así. No es que no pueda ya escribir, sino que 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 —ha hecho ahí un gesto muy teatral—, y así la verdad es que no hay quien escriba. (p. 19)

Como se aprecia, estas ideas intrusivas que llegan a él se apegan más a los problemas de originalidad que un escritor, comprometido con la continuidad e innovación de la literatura, experimenta al intentar escribir un nuevo proyecto. Montano representa a un escritor que recuerda constantemente lo ya realizado en literatura, incluso su novela sobre escritores que sucumbieron al silencio, una obra sobre la misma historia literaria, por lo que se enfrenta a un abismo desde el cual no logra visualizar la continuidad.

A pesar de que ambos experimentan la literatura desde sus distintos oficios, el problema deviene de que ambos comparten la misma memoria. La novela lo presenta sutilmente en el momento en que leemos las interminables ilaciones que el narrador entreteje entre lo que vive, las citas literarias y datos biográficos de escritores importantes, para después encontrar que Montano sufre por la intrusión de esas mismas ideas, con la sensación de que precisamente le son ajenas. El narrador, antes del primer encuentro con su hijo, escribe en su diario personal:

Hoy, entre otras cosas, le he agradecido a mi hijo que me hubiera recomendado ese libro del doble de Justo Navarro... y leyéndolo me he acordado muchas veces de algo que un día le oí decir a Julio Arward en la radio: «Una vez, una amiga me contó que cada uno de nosotros teníamos un doble que está en otro sitio, viviendo su vida con una cara idéntica a la nuestra.» ... El tema del doble —y también el del doble del doble y así hasta el infinito en un extenso juego de espejos— se halla en el centro del laberinto de la novela de Julio Arward. (p. 15)

Posteriormente, ya en compañía de Montano, el narrador desea saber más acerca de aquellas ideas que llegan a su hijo:

Le he preguntado, con cierta desconfianza hacia lo que me había dicho, qué clase de ideas eran esas que le llegaban de fuera. Y me ha explicado que, por ejemplo, nada más llamar yo al timbre de la casa, ha sido visitado por los recuerdos personales de Julio Arward. —No puedo creerte —le he dicho. —Pues debes creerlo, es la pura y extraña verdad... Eso que quede claro, lo he visto antes de que tú me hablaras por primera vez de Arward. (p. 19)

Montano en la primera parte de la novela se nos muestra como un personaje inamovible y regido por su carácter, limitado por recordar a través de una memoria ajena; un personaje privado de su libertad por compartir los pensamientos con alguien más. Sin saberlo, Montano lucha por dejar de ser un ágrafo trágico, pero él no puede existir o actuar de manera distinta al que lo hace, pues él es la afección literaria del narrador. La falsa libertad con la que actúa Montano es un aspecto de los personajes vilamatasianos, sobre esto habla Sorina Dora Simion en su trabajo “El viaje en las novelas de Enrique Vila-Matas” de esta manera:

El mundo es un inmenso *escenario*, la vida es *espectáculo*, los seres son *muñecos*, *títeres*, *sombras*, simplemente actúan como personajes manejados por invisibles cordeles, y no se sabe quién mueve los cordeles, quién dirige todo. Ellos tienen la impresión de ser dueños del juego, pero al fin y al cabo las figuraciones múltiples no dejan vislumbrar al dueño del juego, puesto que permanentemente se esconde detrás de otras *máscaras*.<sup>68</sup>

La escena se torna de lo más intensa por todo lo que este personaje ignora sobre sí mismo y su relación con su padre, su creador.

El segundo encuentro entre ambos es aun más dramático, pues el narrador intenta hablarle de su problema literario, pero esto solo produce un enojo mayor en su hijo, por lo que decide partir de Nantes dejando a Montano más enfermo que nunca. Resulta complejo explicar a Miguel de Abriles Montano sin involucrar al narrador, su padre, por los lazos familiares que sostienen en la narración, y como autor y personaje. De hecho, existe una evolución en el personaje Montano, pero estará anclada a la del padre, cuando éste comience a aminorar su afección literaria, será entonces que Montano logra superar

---

<sup>68</sup> Sorina Dora Simion, “El viaje en las novelas de Enrique Vila-Matas”, *Crossing Boundaries in Culture and Communication Journal of the Department of Foreign Languages*, vol. 2, Editura Universitară, Universitatea Româno-Americană, 2013, pp. 133-145. [http://www.rebe.rau.ro/RePEc/rau/cbccst/2012-3/3.3\\_2012\\_Simion\\_S.pdf](http://www.rebe.rau.ro/RePEc/rau/cbccst/2012-3/3.3_2012_Simion_S.pdf) (Revisado 7 de mayo de 2023)

su bloqueo. El problema que este personaje enfrenta es su condición de ágrafo trágico, sin saberlo, eso mismo le da su motivo de subsistir, por lo cual si él logra superar su bloqueo creativo, su existencia se vería amenazada.

A pesar de que su padre huye de Nantes al ver que ambos continúan demasiado malheridos por la literatura sin posibilidad de ayudarse, el narrador no puede soslayar el motivo de la existencia de Montano. La relación tan ceñida, orgánica y psíquica que ambos comparten en la novela tiene que ver con la esencia del narrador, de su ser y sus problemas. Sería iluso creer en lo que el narrador confiesa como real, sin embargo, necesitamos de su discurso para poder entender realmente lo que está sucediendo. No pretendo hacer aquí un recuento de los momentos más importantes que el narrador describe, pues eso lo analizaré y desarrollaré en el apartado “Escritor consagrado”, mas es necesario mencionar algunas situaciones que vive el narrador que afectan indirectamente a Montano.

Después de dejar a su hijo en Nantes, el narrador vuelve a Barcelona con su esposa Rosa, quien lo mira muy mal, aún perturbado por su mal literario, por lo cual le aconseja que haga un viaje a Chile, en donde tienen una amiga en común, Margot Valerí, la cual es una aviadora retirada que había luchado en la Segunda Guerra Mundial y aborrecía la literatura, perfecto para aminorar el problema que padecía el crítico literario. Ya en Chile, Margot lo recibe agradablemente junto con su amigo Felipe Tongoy, el hombre más feo del mundo. Al pasar los días, el narrador, aún en un estado de desasosiego, les externa sus preocupaciones personales y éstos le aconsejan que debería unificar sus preocupaciones en una sola y redireccionarla. El narrador acepta su consejo y lo acata con de buena forma, le ayuda a aliviar su angustia y coincide con el recibimiento de un escrito de su hijo Montano, lo describe de esta forma: “Hace unos días mi hijo me envió un cuento breve... que acababa de escribir y con el que ha dado por terminada su etapa de

ágrafo trágico... un cuento buenísimo que contiene toda la memoria de la literatura, comprimida brillantemente en escasos siete folios... me gusta tanto que hasta me planteo *ser ese cuento*” (p. 58). Pareciera que el consuelo que el narrador experimenta tras los consejos de sus dos amigos tranquiliza su mente y la de Montano, permitiendo así que éste supere su bloqueo literario y escribiera un cuento que será determinante para el narrador y la novela, pues marcará la dirección hacia donde debe dirigir su nueva lucha contra los enemigos de la literatura.

En lo que resta de la novela, Montano ya no aparecerá más, sin embargo, habrá una transición de personaje a concepto en la obra. El problema de continuidad que experimentó Montano se torna en una idea rectora para el narrador, quien decide combatirlo al cambiar de perspectiva su mal literario y manejarlo de lo particular a lo general, como él mismo lo detalla: “Le agradecí que me hubiera ayudado a ver que la literatura podía tener precisamente, al igual que lo tenía yo, su propio mal de Montano y que por pura lógica la lucha contra esa enfermedad de la literatura debía tener prioridad absoluta sobre el combate contra mi propio mal, bien mirado tan pequeño comparado con el mal general” (p. 63). Montano se difumina hasta desaparecer tras escribir su cuento sobre la memoria de la literatura. Como idea o personaje el mal literario de Montano resulta ser una preocupación posmoderna del narrador que sufrirá y combatirá a lo largo de toda la novela, como en algún momento se lo comenta a su amiga Margot Valerí: “El peligro es el eje de la vida sublime”. (p. 65) Incluso el contenido del cuento –la memoria de la literatura– representa precisamente el camino sublime que el crítico de la triste figura emprende al tratar de encarnar a la misma literatura para protegerla y no muera, que continúe avanzando, pues él sabe que ambas actividades dependen de él.

Para terminar este apartado, considero conveniente añadir un comentario de Dana Diaconu que hace en su trabajo “Más allá de los límites, en ‘el umbral mismo de ese

mundo ulterior'. Hacia una poética narrativa de Enrique Vila-Matas" que trata sobre las posibilidades ficcionales de esta primera parte de la novela: "Vislumbrar la posibilidad de integrarse a otro mundo es un momento crucial de la vida de los personajes es incentivo y justificación de la búsqueda y de la peripecia. El 'mundo ulterior' funciona como posibilidad, meta y anhelo de cambio, renovación, resemantización de la forma de vivir y de la identidad".<sup>69</sup> El anhelo de Rosario Gironde por dejar de ser un ágrafo trágico encuentra su resolución en un mundo ficcional en el que otro personaje padezca esa afección literaria (Montano), y al mismo tiempo que su contante fluir de citas y referencias literarias no le representen un impedimento para vivir y trabajar desde el oficio de crítico literario que ejerce, pues no solo es un deseo frustrado del narrador, también es una profesión adecuada para la crisis que estaba atravesando. La necesidad de cambio de Rosario Gironde en su persona es lo que impulsa la creación de un mundo ficcional en el que pueda suceder.

---

<sup>69</sup> Dana Diaconu, "Más allá de los límites, en 'el umbral mismo de ese mundo ulterior'. Hacia una poética narrativa de Enrique Vila-Matas", *Acta Iassyensia Comparationis*, vol. 8, 2010, pp. 140-148. [http://www.literaturacomparata.ro/Site\\_Acta/Old/acta8/diaconu\\_8.2010.pdf](http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta8/diaconu_8.2010.pdf) (Revisado el 5 de mayo de 2023)

### 3.2 TEIXEIRA, CRIMINAL MODERNO: DESERTOR ANTILITERARIO

Leer la segunda parte de *El mal de Montano*, “Diccionario del tímido amor a la vida”, sirve para entender mejor la estructura del diario personal que se hizo novela, es decir, la primera parte, ya que en ella hallamos un borrador, un bosquejo o una especie de negativo (como de una fotografía se tratara) de “El mal de Montano” –la *nouvelle*–. Se experimenta una especie de nuevo inicio de la novela, o donde realmente comienza, pues en este espacio se confirma la existencia de personajes y la difuminación de otros, ya que el narrador nos da a entender que esta segunda parte es el momento real, en el cual se combina un peculiar diccionario y un diario personal, que describe los sucesos e ideas de su vida cotidiana que dieron lugar a lo que hemos leído ya. Teixeira es uno de estos personajes que se difuminan en la segunda parte al enterarnos de la verdad de su irrealdad gracias al narrador; sin embargo, no es menos importante por lo que significa este personaje como amenaza contra la literatura.

Antes mencioné la perspectiva ante la literatura que difería según el oficio de cada personaje, Montano como escritor y su padre como un importante crítico literario; en este caso, la idea antiliteraria que Teixeira representa para el narrador se bifurcará también en dos planos: desde el análisis de un crítico literario, y como una amenaza perene que acecha a un escritor. En este apartado analizaré y desarrollaré ambos caminos. Si bien este personaje es presentado por el narrador como un personaje nimio que vive en el volcán de Pico, su relevancia es notoria por su aparición en la delimitación del mapa del mal de Montano: “Lo he dibujado hace un rato y he situado en su interior galerías subterráneas donde trabajarían silenciosos e invisibles topos que se estarían dedicando a conspirar contra lo literario” (p. 74).

En “El mal de Montano”, se habla del personaje Teixeira por lo que “ya no es”, un personaje que antes escribía, pero ya no lo hace más. Al recordar la primera parte, el

crítico de la triste figura ya ha tomado un rumbo fijo en su lucha contra los enemigos de la literatura, acompañado de su escudero Felipe Tongoy, pasean por Lajes y mantienen una conversación con el taxista, quien describe por primera vez a Teixeira: “Usted pregunta por literatos, personas con libros, hay uno en la isla, ya no es literato, pero lo fue” (p. 84). La deserción literaria les intriga tanto que asisten a conocer dicho sujeto tan particular que vive al pie del Volcán; al estar frente a Teixeira, éste les comenta: “‘Todo mi trabajo entonces’, nos ha dicho, ‘se dirigía hacia la claridad del bosque, yo era fuerte y débil al mismo tiempo, ahora solo soy alguien que hace seminarios de risoterapia’” (p. 88).

La risa como elección de camino por parte de este personaje no es fortuita ni pasa desapercibida para el crítico literario, ya que más adelante hace una descripción de Teixeira desde el oficio que ejerce: “Y he confirmado así que Teixeira no era desde luego un artista sino un criminal moderno o, mejor dicho, el hombre por venir o tal vez el hombre que ya ha llegado, el hombre nuevo con su indiferencia por el arte antiguo y el actual, un hombre de risa amoral, deshumanizada” (p. 91). En el primer capítulo hablé sobre los caracteres como una parte constitutiva de la fábula, la cual era un elemento esencial de la tragedia y la comedia; asimismo, éstas dos marcaron la distinción entre un gusto alto y uno bajo a lo largo de la historia literaria. La comedia era vista como un entretenimiento para el vulgo sencillo y bajo, mientras que la capacidad de poder sentir y entender una tragedia señalaba un conocimiento y gusto superior por parte del espectador. El oficio de impartir seminarios de risoterapia por parte del personaje resulta simbólico por las implicaciones antiartísticas que el narrador y crítico literario observa, es decir, Teixeira, por su indiferencia al arte y propagación de la risa, es un criminal moderno al que se debe combatir, pues además de abandonar la literatura, se dedica a propagar la comicidad, la vulgaridad.

Por otro lado, este personaje representa la peligrosa y angustiante odisea sublime de todo escritor posmoderno. El narrador lo describe en su momento de inflexión:

Un día, en África, le llegó la iluminación divina. Estaba perdido en la vida porque todavía estaba escribiendo sentado sobre troncos serrados, y porque era muy difícil lo que intentaba trasladar al papel, pues andaba ensayando fundar una nueva forma de arte, una totalmente inmanente, es decir sin dimensión más allá de la razón. Pero –ahí estaba el problema– no llegaba a imaginar esa forma... buscando sin éxito la forma estética del futuro. Y de pronto descubrió, en el poblado pigmeo en el que se encontraba, nada menos que la plenitud de la risa. (p. 88)

Teixeira es un escritor derrotado por no poder concebir la forma que estaba buscando, al percibir que la empresa lo superaba, claudicó en su proyecto literario, por lo que no difiera del todo a Montano o al narrador, pues ellos mismos se encontraban ante ese abismo o peligro de no poder continuar. El crítico literario lo percibe al escuchar el comentario del taxista: “‘Ya no es literato, pero lo fue.’ He pensado en Montano, del que podía decirse algo parecido cuando en Nantes se sentía bloqueado” (p. 84). Incluso, parte de su atracción de conocer a un sujeto tan singular, que reflejaba el éxito de la deserción literaria, estribaba en su miedo a compartir ese mismo destino, esa misma imposibilidad de concebir la continuidad y no lograr superar ese abismo sublime.

Más adelante, en la segunda parte de la novela, “Diccionario del tímido amor a la vida”, el narrador confiesa que no es un crítico literario, sino un narrador conocido, con lo cual hay un cambio en la forma de entender “El mal de Montano”, ahora será desde el oficio de escritor consagrado. Partiendo de este punto, encontramos que el personaje Teixeira no existe, sin embargo, tiene una función negativa para el escritor-narrador que es determinante para la novela. En estas páginas, el narrador nos describe cómo se construye este personaje:

Con la asistencia del alcohol, comencé a imaginarme que en aquel caserón vacío y condenado de la pequeña colina de Pico vivía un personaje llamado Teixeira, que se dedicaba a dar clases de risoterapia y que sería un trasunto del hombre nuevo, del hombre por venir, de ese hombre inhumano que está por llegar al mundo, si no ha llegado ya. Viviría en la casa de la colina frente al mar, y su casa estaría conectada secretamente, por galerías subterráneas, con un mundo de topos y enemigos de lo literario que habitarían en el interior del volcán. (p. 176)

A pesar de que se proporciona esta descripción sobre la construcción del personaje, la cual no difiere tanto a la primera parte, el origen de Teixeira lo hallamos en el diccionario sobre diarios de escritores canónicos para el narrador.

Encontramos la mención de este personaje al detenernos en el apartado de Cesare Pavase y su diario, *El oficio de vivir*, en el cual se halla un escrito lleno de desesperación y, al mismo tiempo, un trabajo de construcción y mejoramiento de su persona. El narrador pone atención a esta lucha que se libra en ese diario: un conflicto interno que él también está librando consigo mismo y la literatura, por no sucumbir al silencio de no escribir y lo narra de la siguiente forma: “Me pregunto ahora por qué diría ayer que no sintonizaba con Pavase si es mi sombra, si soy yo, si es mi lector, si es el amigo desesperado que siempre va con nosotros los enfermos de literatura, que estamos en permanente lucha contra la desesperación y la derrota” (p. 181). Teixeira representa a un escritor caído, un destino del cual este narrador reconocido quiere huir. Incluso en este mismo apartado, el narrador tiene un sueño donde entrelaza a Cesare Pavase y a Teixeira en su futura construcción: “Entonces Pavase muerto me ha preguntado si yo era Robert Walser. ‘Lo soy’, he contestado. ‘Te he esperado toda la muerte y te seguiré esperando’, me ha dicho. Tenía la voz que yo había imaginado para el personaje de Teixeira, una voz nasal, algo sensual, pero ligeramente estúpida” (p. 179).

Catalina Quesada-Gómez escribe sobre este silencio que representa el personaje en su trabajo “Perder y ganar suicidios: teorías vilamatasianas del espacio literario”, al traer a colación la condición de “cometer suicidio solo en el papel” estipulada por la sociedad shandy:

Si la escritura, tal y como lo establece Platón en el *Fedro* y nos recuerda Emilio Lledó en *El silencio de la escritura*, es una forma de fijar la memoria, de atestiguar la vida, así sea mediante una escritura ficticia, entonces no escribir se corresponde con no haber vivido, una suerte de anulación del ser. Entre dejar de escribir y el suicidio surge un hilo conector que se afianza si recordamos un fragmento de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985): "Realizar el suicidio en el espacio mismo de la escritura. Lo que nació siendo un comentario irónico acabó convirtiéndose en un principio aceptado por todos los miembros

de la sociedad secreta. Y quedó bien claro que, en adelante, el suicidio sólo podría ser realizable sobre el papel" (36). La pregunta que surge a partir de lo leído es obvia, ¿cómo acontece el suicidio sobre el papel? Y la respuesta, nos la ofrece también el texto: "recurriendo al silencio más radical, o bien convirtiéndose uno mismo en personaje literario, o traicionando al lenguaje mismo" (37).<sup>70</sup>

El personaje de Teixeira es un bartleby que ha cometido suicidio al sucumbir al silencio en el papel para nunca volver salir de ahí. De hecho, justo de esto habla Ana Rodríguez Fisher en su trabajo "Las novelas peligrosas de Enrique Vila-matas" al hablar sobre la ubicación de los shandys con respecto a los bartlebys: "En la trayectoria de Enrique Vila-Matas, la *Historia abreviada de la literatura portátil* viene antes que *Bartleby y compañía*, pero los shandys, como criaturas, son posteriores a los bartlebys, vienen después o detrás. Los shandys son 'héroes de la voluntad' cuyo estilo de trabajo consistía en la inmersión y la concentración".<sup>71</sup> Rosario Gironde precisamente debe lograr esta transición de bartleby a shandy en su viaje interno, en su persona para poder avanzar.

Teixeira tiene una aparición efímera en la novela, apenas una corta escena en "El mal de Montano", pero es de gran importancia y preocupación para el narrador por el camino que simboliza como ágrafo trágico que no logra superar. Si bien este personaje significa un riesgo latente para la crítica literaria por su indiferencia al arte y propagar la comedia, como lo hace notar el narrador en la primera parte; también significa un abismo insuperable para el personaje-escritor de la segunda parte de la novela. Teixeira adquiere diferentes connotaciones desde el oficio y la perspectiva que el narrador toma ante él y esto influye en cómo lo construye, así como los peligros que encuentra en él. El abismo sublime se continúa presentando en los personajes más importantes y significativos de la novela. El mal de Montano o la imposibilidad de escribir por no lograr visualizar la

---

<sup>70</sup> Catalina Quesada-Gómez, "Perder y ganar suicidios: teorías vilamatásianas del espacio literario", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 42(2), 2018, pp. 335-355. <http://www.jstor.org/stable/44987064> (Revisado el 6 de mayo de 2023)

<sup>71</sup> Ana Rodríguez Fisher, "Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 635, 2003, pp. 85-92. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0932771> (Revisado el 6 de mayor de 2023)

continuidad, la idea o forma ulterior se sobrepone en este escritor caído, de aquí su importancia o función negativa para el narrador-escritor.

### 3.3 ODRADEKS

#### 3.3.1 MARGOT VALERÍ. UNA METÁFORA DE LA ESCRITURA

Tan pronto uno comienza a leer la segunda parte de la novela, “Diccionario del tímido amor a la vida”, atestiguamos la constante destrucción que varios personajes que se habían presentado anteriormente: “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). Margot Valerí es uno de esos personajes que no existieron realmente en el segundo mundo ficcional por el cual nos guía el narrador. Sin embargo, su aparición momentánea es importante para “El mal de Montano” por la metáfora de la escritura que el narrador encuentra en ella, y, además, su construcción llama la atención por su doble irrealdad en la novela que explicaré en este apartado.

En la primera parte de la novela, el narrador nos presenta a Margot Valerí como una aviadora chilena de ochenta años que había peleado en la Segunda Guerra Mundial y aborrecía la literatura, por lo que visitarla resulta ser un buen plan para el crítico literario que se hallaba más enfermo que nunca de literatura. El narrador, tras haber recibido el cuento de Montano y ser consciente de su mal literario al proyectarlo hacia la defensa de la literatura, observa en el hecho de volar una analogía de lo acontecido a Montano. Antes de partir hacia Barcelona, Felipe Tongoy y el narrador hacen un viaje con Margot Valerí en su avioneta. El crítico comienza a analizar la experiencia como si de un texto se tratara: “Porque el monomotor que pilotaba Margot, como cualquier otro avión, volaba gracias a una serie muy extraña de equilibrios y fuerzas y tenía algo de metáfora de la creación literaria. Después de todo, quien escribe con sentido de riesgo anda sobre un hilo y además de andar sobre él tiene que tejerse un hilo propio bajo sus pies” (p. 67). El narrador entiende que la escritura contiene implícita el peligro de caer, cada libro escrito conlleva ese riesgo de fracaso en el esfuerzo de avanzar. Montano, al escribir un libro tan peligroso,

fue arrastrado a ese mismo mundo ficcional de ágrafos trágicos. El bloqueo creativo era un riesgo implícito para Montano al hablar de aquellos que habían sucumbido al silencio literario por diversas razones, y sin embargo tenía que seguir escribiendo para recuperar el equilibrio.

Por otro lado, considero que el origen de Margot Valerí es incluso más interesante e importante para el narrador de lo que deja ver en la novela. En “Diccionario del tímido amor a la vida”, hallamos autores canónicos para el protagonista que escribieron diarios personales. Al llegar al nombre de Rosario Gironde, encontramos que es el nombre de su madre, cuyo personaje inexistente y enigmático analizaré más adelante. El origen de la no existencia de Margot Valerí es difuso y está atado al de la madre del narrador, quien habla de lo que encontró en los diarios:

Pero en el diario era terrible, destructora cuando hablaba de las personas. Detestaba a casi todo el mundo, menos a Margot Valerí, supuesta amiga suya, vieja aviadora chilena, una mujer inventada, tal vez su álgter ego, una mujer inexistente y a la que llega a dedicarle un breve y extraño poema: “Hora 7.15, / rumbo 243°, / 7.000 pies. / Bruma. / Tú y yo somos Emily. / Dickinson. / Bata blanca y perro triste. / Clima de altura y una meta en la cima. / La salvación del espíritu.” (p. 128).

Se percibe que el personaje principal nunca conoció a esta supuesta amiga de su madre, pues ella apenas tenía una vida de ama de casa y otra más convulsa en el diario que secretamente escribía, al parecer Margot Valerí era una entidad que seguía a su madre.

El narrador solo nos proporciona apenas algunas pistas de aquellas entidades que acompañan a los personajes en *El mal de Montano*. Sin embargo, como mencionaba en la introducción, los personajes de esta novela se encuentran explicados en novelas y libros de cuentos anteriores del autor, por lo que es importante hacer una revisión a una de sus primeras novelas para entender la condición de existencia de Margot Valerí. Enrique Vila-Matas, en su libro *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), habla ampliamente de estas entidades, pues eran una característica de los miembros de la comunidad que el narrador investiga en ese libro: “se recomendaba también poseer ciertos rasgos que eran

considerados como típicamente shandys: espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, *tensa convivencia con la figura del doble*, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia” (las cursivas son mías).<sup>72</sup> Más adelante, al hablarnos de una reunión que tuvo la comunidad portátil en Praga, el narrador amplía aún más la definición de dichas entidades y logra dar una idea de ellas:

Parece ser que fue en el infinito laberinto de la ciudad de Praga donde los inquilinos negros, también llamados odradeks, comenzaron a dejarse ver. A consecuencia de su tensa convivencia con la figura del doble, cada shandy hospedaba en su interior a uno de esos inquilinos negros que, en muchos casos, habían sido hasta entonces discretos acompañantes portátiles, pero que en Praga comenzaron a volverse exigentes y adoptaron variadas formas, alguna de ellas humana. (p. 56)

Estas entidades también llamadas odradeks están presentes en *El mal de Montano*, quizá los personajes no sean parte de la sociedad shandy, pero la presencia de sus dobles es notoria en varios momentos de la novela.

El narrador, al hablarnos de otro poema que encontró en los diarios de su madre, presenta una situación en la que el odradek de su madre confirma su existencia indirectamente: “Con ser extravagante ese poema, más lo es el modo en que ella lo dio por terminado, lo explica en el diario tres días después cuando dice que la gata siamesa – tan imaginaria como Margot Valerí– interrumpió con su pata el poema y entonces ella lo dio por concluido, y es más: consideró que lo había escrito la gata” (p. 129). Hablar de Rosario Gironde, madre del narrador, es complejo por su total inexistencia como personaje en la novela, sin embargo, necesitamos saber de ella y sus escritos para entender el origen de Margot Valerí como su odradek. Irónicamente, Margot, por un momento, llega a ser un personaje incluso más real que Rosario.

---

<sup>72</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, 7ª ed., Anagrama, Barcelona, 2012, p. 13. En futuras referencias a este libro solo colocaré el número de página.

Margot Valerí es un personaje que tiene una función metafórica en torno a la creación literaria para el protagonista, le ayuda a comprender mejor la situación por la que Montano estaba pasando, y, además, entender que continuar escribiendo era la única manera en que la forma ulterior de la literatura comenzara a mostrarse. Por otro lado, la peculiar presencia o influencia de su madre se manifiesta en “El mal de Montano” al conocer su odradek. Margot Valerí es el doble de un personaje que no existe, pero ayuda al narrador a visualizar mejor el horizonte del futuro de la escritura literaria, como si se tratara de coordenadas escritas por su madre. Más adelante, observaremos que no es el único odradek que aparece en la novela, pero sí el más singular.

### 3.3.2 FELIPE TONGOY, SU ESCUDERO

Los personajes de *El mal de Montano* se caracterizan por desprenderse del narrador principal, es decir, de él nacen, hablan y actúan a través de él, y nunca se muestran o confirman fuera de lo dicho o escrito sobre ellos por parte del narrador-escritor, lo cual dificulta demostrar su existencia en la novela, pues pareciera que solo son parte del soliloquio del escritor. Pero hay relaciones más ceñidas entre ciertos personajes, es el caso de Felipe Tongoy y Margot Valerí, quienes sostienen una estrecha correlación con Rosario Gironde, el narrador, y con su madre del mismo nombre.

Desde el anterior apartado comencé a explicar dicha concordancia entre estos personajes y las entidades que los acompañan en todo momento durante la novela: los odradeks. Ya antes mencioné que Margot Valerí es la figura del doble de la madre del narrador, que funge como una guía o metáfora de la escritura; una manera en que Rosario Gironde, madre, secretamente se hace presente en la primera parte de la novela. Todo esto se halla en sintonía con la concepción de escritura que el narrador consideraba que su madre tenía: “Tal vez para ella mi escritura, al no ser privada ni secreta, no era exactamente escritura” (p. 129). Sin embargo, la presencia de Felipe Tongoy y su tensa relación con el narrador es más visible y abierta para el lector.

A lo largo de toda la novela, el narrador se encarga de hacer referencia a la relación con su odradek sin decirlo explícitamente, con respecto a su apariencia y en escenas en que comparten ideas y escritos. El primer momento lo encontramos en “El mal de Montano”: “Cuando le vi por primera vez, allí en el aeropuerto de Santiago, pensé en Nosferatu rápidamente, pero me callé porque es de mala educación decirle a alguien que acabas de conocer que se parece a Drácula, pero sobre todo porque, a fin de cuentas, yo siempre he tenido cierto parecido con el actor Christopher Lee, que hacía de Drácula en el cine de los años cincuenta” (p. 46).

Posteriormente, en la segunda parte de la novela, “Diccionario del tímido amor a la vida”, vuelve a hacer una confirmación tácita sobre su odradek: “Teste, Monsieur (Sète 1871-París 1945). Áter ego de Paul Valéry y paradigma de la más fría e incisiva inteligencia, llevó al límite ‘la más temible disciplina del espíritu’. Salvando todas las distancias –Tongoy no piensa tanto–, este Monsieur Teste fue el *tongoy* de Valéry y muchas veces era casi idéntico a él, un buen amigo en esos casos, y en otras un monstruo” (p. 199). Por último, en la tercera parte, “Teoría de Budapest”, el narrador al dar su conferencia saluda a su amigo ausente entre el público: “Desde aquí le mando a Monsieur Tongoy, mi áter ego, un fuerte abrazo” (p. 208). El mayor indicio es su parecido físico con el del narrador que aclara desde el inicio, para después compararlo con otro áter ego de uno de los escritores de diarios, y terminar saludándolo y reconociéndolo como tal en la conferencia. Felipe Tongoy es el odradek de Rosario Gironde, el narrador-escritor, lo cual explica que éste sea uno de los personajes que más perviven en la novela, sin importar el nivel ficcional en el que se encuentren, pues siempre acompañará al narrador en los momentos en que lo necesite.

Además, en *El mal de Montano* se encuentra la particularidad del espejismo que afectará consecuentemente a los personajes, como menciona Sorina Dora Simion en su trabajo “Las estructuras de los libros vilamatásianos” sobre este efecto: “Es, aparentemente, la primacía de los mundos de los personajes sobre el mundo del narrador, pero en realidad, es el modo, del escritor y del narrador de desaparecer detrás de las cortinas de misterio, de humo. La pregunta ¿quién narra? Se vuelve irrelevante en esta situación, en la cual existe el narrador de lo narrado antes por otro narrador, que narra lo narrado antes por otro o lo leído antes por él o por otro”.<sup>73</sup> Más adelante, en el apartado de Rosario Gironde revisaré como el origen doble de este nombre provocará que sea

---

<sup>73</sup> Sorina Dora Simion, “Las estructuras de los libros vilamatásianos” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza, Eón, Ciudad de México, 2012, p. 53.

inasequible, sin posibilidades de definir concretamente los alcances del estilo de escritura, la influencia de uno sobre otro y la identidad de quien narra. En el caso de Felipe Tongoy sucede de forma similar aunque con sus diferencias, al ser un personaje que existe siempre paralelamente al personaje-escritor, su compañía, ideas y comentarios que comparten influirán en la evolución el Rosario Gironde.

Felipe Tongoy y el narrador son dos personajes que se complementan al ejemplificar la discusión interna del protagonista. En el anterior capítulo hablé sobre este fenómeno de la novela posmoderna, en la cual se observa a una conciencia actuando y dialogando en tiempo real consigo misma; en esta novela, se añade un personaje que ejemplifique el contraste de ideas entre un enfermo de literatura y un personaje ajeno a la literatura, como se observa con el doble de Rosario Gironde. Así que, retomando lo que Dora Simion explica en la cita de arriba, Felipe Tongoy es una forma en que el narrador se oculta y desaparece, a través de él puede enunciar ideas distintas a las del escritor enfermo de literatura. En “El mal de Montano” es Tongoy quien le dice que su perspectiva ante la literatura debe ser enfocada de otro modo: “–Todo se te pasaría si unieras las dos angustias y las concentraras en una sola inquietud, en una preocupación distinta y de hondo calado humanista. La muerte de la literatura, por ejemplo –dijo Tongoy tomando su tercer café de la mañana–. ¿No has pensado que la pobre literatura está, en la época salvaje en la que vivimos, acechada por mil peligros y directamente amenazada de muerte y que necesita de tu ayuda?” (p. 55).

En sus escritos también se percibe esta ceñida relación, pues en la tercera parte de la novela, “Teoría de Budapest”, el narrador dice lo siguiente en la conferencia: “Con todo, paso temporadas en las que recaigo ligeramente en el vampirismo de antaño. Hoy mismo, sin ir más lejos, vengo actuando en esta conferencia-teatro como parásito, viviendo de las ideas de Monsieur Tongoy, pues ha sido él quien ha diseñado el guión,

las líneas maestras de mi intervención de esta noche” (p. 220). Es decir, el espejismo disfrazado de vampirismo es llevado al extremo en un capítulo que lleva por título el mismo que la madre le habría dado a la primera novela publicada de su hijo; capítulo en que actúa y lee una conferencia que escribió otra persona, su *odradek*.

Además, el aspecto draculiano de este personaje no es azaroso, tiene que ver con un tema recurrente en la novela: el vampirismo como sinónimo de una actividad parasitaria o servicial que el personaje-escritor ha ejercido a lo largo de su carrera, la forma en que encontró su propia voz literaria al imitar los estilos de otros importantes escritores. Felipe A. Ríos Baeza, en su trabajo “Vila-Matas: ese *okupa* literario” (antes citado), escribe sobre este efecto: “se puede comenzar escribiendo desde el referente; sin embargo, en el entramado textual vilamatiano no solo la paráfrasis o la parodia existen como mecanismos para producir una obra que se antoja ‘novedosa’. En *El mal de Montano*, hablando por boca de Rosario Gironde, Vila-Matas se autodefine ‘parásito’ desde sus primeros intentos literarios”.<sup>74</sup> Es decir, “comenzar por el referente” o vampirismo se visualiza desde que “El mal de Montano” se percibe como una novela devenida de una anterior sobre escritores que habían abandonado la escritura, lo cual propicia que el autor de dicho libro quede envuelto en la misma red ficcional de ágrafos; posteriormente, esa primera parte se toma como base para desarrollar el resto de *El mal de Montano*, así como en otros escritores de diarios para escribir el suyo, o sea, el escritor que está parasitando su misma obra. De igual forma, Felipe Tongoy, como una sinécdoque, ejemplifica esa misma acción que se repite en toda la novela, al parasitar incluso al mismo Rosario Gironde, en su aspecto físico y en proporcionarle ideas fundamentales para el desarrollo de sí mismo, siendo él también una extensión del narrador.

---

<sup>74</sup> *Op. cit.*, p. 89.

A pesar de la unión entre ambos personajes, Felipe Tongoy presenta momentos en los que se percibe como un personaje independiente. Decía antes que hay escenas en que se opone al personaje-escritor, su pensamiento diferente lo confirma como alguien distinto. En “El mal de Montano”, cuando se dirigen a visitar a Teixeira, presenciamos un enojo por parte del crítico literario ante la conversación y personalidad normal y antiliteraria del taxista que trata de platicar con él y con Felipe Tongoy:

No me gustan nada las personas campechanas. Si de ellas dependiera, la literatura ya habría desaparecido de la faz de la tierra... Le he interrumpido y le he dicho si había a Proust... Silencio. Entonces le he dicho que odiaba con toda el alma su discurso campechano y antiliterario... Tongoy ha intervenido muy molesto. “Yo creo”, me ha dicho, “que ya está bien de tanta obsesión, enfermedad, o lo que tengas. Y cálmate. Trata bien al señor taxista.” No contaba con estas palabras de Tongoy, lo tenía por mi cómplice o escudero, pero también era cierto que había llevado demasiado lejos mi juego. (p. 82)

Incluso, después de su visita a Teixeira, el narrador le comenta a Rosa que han conocido al hombre nuevo, antiliterario que ríe bastante, y Tongoy agrega: “—¿Teixeira, el hombre nuevo? —ha dicho Tongoy, rascándose el cráneo rapado—. No me hagas reír. ¡Pero si sólo era un imbécil!” (p. 93). Las opiniones particulares y diferentes de este personaje son las que marcan una independencia con respecto al narrador, siempre contrastantes con las de su amigo que logran tener un efecto en él y no llevar tan lejos su lucha contra los enemigos de la literatura.

Sin embargo, como he analizado en otros personajes, la construcción de Felipe Tongoy es incompleta e impide corroborar su existencia en la novela, en un plano independiente al pensamiento o acción del personaje-escritor. Cristina Oñoro Otero en su trabajo “Hasta perder el aliento: Enrique Vila-Matas” menciona ese detalle ausente: “estos personajes carecen de lo que normalmente entendemos como ‘motivaciones’, su conducta no se desarrolla en el tiempo y sus acciones no están encaminadas a la consecución de unos objetivos”.<sup>75</sup> Este argumento coincide con lo que explica Mijael

---

<sup>75</sup> Cristina Oñoro Otero, “Hasta perder el aliento: Enrique Vila-Matas” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza, ed. cit., p. 100.

Bajtín en su libro *Estética de la creación verbal*, en el cual habla sobre la independencia por parte del personaje con respecto a su autor:

La plenitud de imagen externa, la apariencia, el fondo sobre el cual se presenta, su actitud hacia el acontecimiento de la muerte y del futuro absoluto, etc., y permite asimismo justificarlo y concluirlo al margen del sentido, de los logros, del resultado, y del éxito de su propia vida orientada hacia el futuro. Esta actitud es la que saca al personaje del acontecimiento único y abierto del ser que abarca tanto a él como al autor-persona.<sup>76</sup>

Felipe Tongoy es uno de los personajes más importantes por su cercanía y complemento del protagonista, pero carece de elementos para ser un personaje como tal. En palabras de Bajtín, aún corresponde al acontecimiento que pertenece al narrador-escritor, su apariencia es parasitada de otro personaje, la información sobre su vida es escasa, es decir, apenas un atisbo de historia propia de su infancia, pero sin una posibilidad de visualizar sus acciones u objetivos fuera del marco de Rosario Gironde.

La unión de Rosario Gironde con su figura del doble, es decir, con su *odradek*, ejemplifica un tema que mencioné desde el anterior capítulo: las distintas crisis que acontecieron en la literatura. Felipe Tongoy representa esta crisis del yo en la novela posmoderna. Desde este punto, se entiende que es un personaje que existe paralelamente al narrador, con el que conversa, busca apoyo, consejo y ayuda en sus tribulaciones literarias y escritos, como en la conferencia, en la cual ambos concluyen: “Hago verbo. Y hago teoría y les digo que comparto con el Monsieur la idea de que el mundo ya no puede ser recreada como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva *única* del escritor. El Monsieur y yo creemos que el mundo se halla *desintegrado*, y sólo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil” (p. 222). Esta cita nos muestra la intención del personaje-escritor en presentar personajes incompletos, fragmentados en muchas formas al no poder ni siquiera existir y actuar fuera de los marcos de Rosario Gironde, a pesar de esto, hay momentos en que discrepan y se

---

<sup>76</sup> Mijael M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, Ciudad de México, 1999, p. 21.

rebelan ante él, pero no alcanzan a independizarse del todo. El autor-personaje y su odradek son los primeros en ejemplificar la desintegración que persiste en todos los aspectos de la novela.

## PERSONAJES “VERDADEROS”

### 3.4 ROSA: AGENTE LITERARIO Y ASESINA DE LO POÉTICO

El personaje de Rosa como el de Felipe Tongoy presentan una particularidad: son los dos personajes que más aparecen en *El mal de Montano* junto con el protagonista, aunque su continuidad no compruebe su existencia. Desde el inicio, el narrador presenta a Rosa como su novia eterna, con quien vive pero sin casarse; en la segunda parte, se nos dice que efectivamente ella existe y protagoniza algunos viajes junto con el narrador y su amigo Felipe Tongoy, todo esto en el diario del narrador; sin embargo, en la tercera parte, “Teoría de Budapest”, la conferencia que el escritor-narrador imparte y es el momento más intenso de la novela por su acercamiento a la realidad, justo en ese momento tanto Rosa como Tongoy no están presentes. El conferencista justifica su ausencia, pero surge la duda de su existencia como tal, pues no hay una interacción directa con dichos personajes.

Sin embargo, estos dos personajes cuestionablemente existentes difieren bastante en su función respecto al narrador y lo que representan. En este apartado me abocaré al personaje de Rosa, desde su construcción hasta su convulsa pero necesaria relación con el narrador por lo que ella ejemplifica sobre mundo literario, ya que en un inicio es presentada como una cineasta para después saber que realmente es la agente literaria del narrador.

En “El mal de Montano”, Rosa es la pareja del padre de Montano, quien le había recomendado que no fuera a visitar a su hijo en Nantes, pues eso empeoraría la afección del narrador que estaba viendo todo en términos literarios; Rosa, al ver que sigue mal a su regreso a Barcelona, le recomienda que vaya a Chile a visitar a Margot Valerí, quien odia la literatura: “Le expliqué lo que pasaba, que a Rosa la retenía unos compromisos del trabajo –andaba preparando el rodaje de un film en las Azores– y además ella

necesitaba como nadie descansar de mis neuróticos males literarios” (p. 44). En la segunda parte, “Diario del tímido amor a la vida”, el narrador decide sincerarse con sus lectores y admite que Rosa existe, pero no de la forma en que la había presentado: “Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención. 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 mi agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna” (p. 106). Esta aclaración de la profesión de Rosa es de suma importancia, porque explicará su comportamiento ante las preocupaciones literarias del autor, su cliente, y saber cómo se es visto a un escritor comprometido con la literatura como lo es Rosario Gironde.

Tomando las dos citas anteriores, se puede notar la poca información que el narrador proporciona del personaje de Rosa. Sorina Dora Simion en su trabajo “Las estructuras de los libros vilamatasianos” (antes citado), habla de esta particularidad con relación al narrador: “La presencia del plural de la primera persona... marcan la opción por perspectivas múltiples y por la multitud y la pluralidad integradas en el ámbito de un yo fluido... y se sugiere tanto la aproximación al mundo de los personajes como la falta de atributos de quien simplemente apunta lo que le han contado o lo que él ha leído”.<sup>77</sup> La caracterización de Rosa, al igual que sucede con otros personajes, es escasa, no es un personaje que se construya independientemente, sino que, como menciona Dora Simion, pareciera tomarse como una extensión del narrador. Me refiero a que los rasgos físicos y psicológicos no son proporcionados, en su lugar, la importancia residirá en la profesión y el vínculo que el personaje-escritor sostiene con Rosa: agente literario de Rosario Gironde y su novia eterna. De aquí se desprende lo que el narrador desea ejemplificar con respecto al rubro editorial y su sentir ante éste: un enemigo de la literatura que necesita a su lado.

---

<sup>77</sup> *Op. cit.*, p. 52.

Además, tanto en la *nouvelle* como en el diario de Rosario Gironde persiste un aspecto común en ambas construcciones del personaje de Rosa: la incompreensión e indiferencia ante los problemas de renovación continua de la literatura que externa todo el tiempo el narrador, como cineasta o agente literaria ella reprueba las tribulaciones que el escritor expone. En “El mal de Montano”, Rosa hace todo lo posible por ayudar al narrador a no ser tan literario, curarlo de pensar todo en términos de literatura, pero cuando encuentra el mapa del mal de Montano, se aprecia su pensamiento ante la afección de su pareja: “Ha leído unas cuantas páginas del diario y, horrorizada, me ha preguntado si era que me había incorporado a ese pelotón de los torpes que creen que la literatura se acaba y que la culpa es del mercado, si era uno de esos merluzos que creen que la literatura está en crisis, amenazada” (p. 101). Más adelante, en la tercera parte, “Teoría de Budapest”, específicamente en la conferencia que el personaje-escritor está impartiendo, el narrador comienza a arremeter contra su pareja: “Rosa perseguía a muerte de lo poético y a los poetas, opinaba que la poesía había que hacerla en prosa y que el verso no tenía razón de ser desde que se inventó la escritura... En cuanto veía un poeta, sobre todo si era joven, hacía todo lo posible por humillarlo y a ser posible eliminarlo. En el mejor de los casos, lo devolvía sano y salvo al mundo de la prosa” (p. 216). Son escenas y conflictos que tienen la forma de un problema de comunicación y convivencia entre una pareja de enamorados, pero representan la situación tensa entre un autor y el mercado editorial.

Existe una necesidad mutua: el autor que desea publicar y vivir y de su producción, y el mercado editorial que necesita de autores para mantener el negocio de la literatura, ya sea vendiendo un libro comprometido con la renovación y evolución de la literatura u otro que sea lo bastante extravagante, bien escrito e interesante, para lograr tener mayores ventas. El narrador deja en claro que el mercado editorial no está preocupado por el progreso de la literatura en sí, sino en las ventas que generen los libros sin importar el

género; asimismo, la poesía ha quedado casi en el olvido por las pocas ventas que genera y no se piensa publicar poetas nuevos, pues las novelas vanguardistas o realistas son las que más ganancias traen consigo. Por lo cual, el narrador debe esconder esta parte de él: “¿Eres poeta?”, me preguntó la noche en que nos conocimos. Yo ya era novelista aunque aún no había publicado nada, pero era también poeta... Me limité a decir que era novelista y eso es probable que me salvara la vida” (p. 217). Un esfuerzo del escritor por hacerse un lugar en el mundo literario como novelista, ya que por ahora la producción de poesía no es rentable.

A lo largo de la novela el narrador no habla específicamente en contra del mercado editorial, aunque está representado por el personaje de Rosa, no hay un espacio específico en el mapa del mal de Montano en que se hable del mal que hace a la literatura, incluso persiste la intención de mantener una buena relación con ella en todo momento; por ejemplo, al final de “El mal de Montano”, cuando Rosa descubre el mapa, le recrimina si es de aquellos que piensa que la literatura estaba en peligro: “si era uno de esos merluzos que creen que la literatura está en crisis, amenazada. Después, hemos follado. Un polvo salvaje. Hemos follado como si se acabara el mundo y la literatura. Hemos follado con el mismo entusiasmo del día en que nos conocimos... Y no sé. Yo diría que he comenzado a perder de vista el mal de Montano” (p. 101).

A pesar de esto, el narrador no deja de criticar todos los males que, de alguna forma, son permitidos y apoyados por el mercado editorial: las novelas anacrónicamente realistas, apoyar a escritores extravagantes que intentan hacerse un lugar en el mundo literario, o escritores de libros de autoayuda y otros géneros intrascendentes para el avance de la literatura. En la cuarta parte, “Diario de un hombre engañado”, el narrador describe una escena de ambos y el tipo de escritores con los que Rosa trabaja también:

Desayunamos café, galletas y zumo de naranja. A las nueve Rosa se fue al trabajo. Su primera cita la tenía con un escritor de diarios que se ha atrevido a publicar, por ejemplo,

que las letras siempre le tiemblan y se le vuelven borrosas ante sus ojos y muchas veces tiene la sensación de que todo va a paralizarse en el interior de su cuerpo. Con ser esto una estupidez o una mala imitación de algún escritor alemán perturbado, lo peor de todo es que escribe cosas así porque cree que le hacen parecer interesante y eso puede ayudarle a hacer carrera y ascender socialmente revestido de un manto de púrpura de “escritor atormentado”

Me compadecí de Rosa, que iba al encuentro de ese pobre cataplasma, amigo de los topos de Pico y de los analfabetos altivos. Pocos escritores como éste contribuyen tanto a que la gente empiece a aborrecer la literatura. Me compadecí de Rosa y ella no me lo agradeció, más bien se enojó. “Es un cliente”, dijo. (p. 278)

La respuesta que recibe de Rosa es la confirmación de que el mercado editorial no es un filtro a favor de la literatura comprometida, sino un negocio que apoyará a cualquier género o escritor que encuentre suficientes lectores y genere ventas. Rosario Gironde puede aborrecer el mercado editorial por permitir tales afrentas contra la literatura, pero la realidad es que él también necesita de dicho mercado para publicar la alta literatura a la que aspira y busca crear.

Por último, como presentaba al inicio a este personaje, Rosa es uno de los dos personajes que acompañan al narrador por más tiempo en toda la novela, aunque su existencia nunca es confirmada. En la conferencia, Rosario Gironde dice: “Deben estar pensando que ya es hora de que les diga que ni Rosa ni el Monsieur existen, pues no hay nadie en primera fila, y además, de haber estado ahí sentados Rosa y el Monsieur, estarían tan indignados que haría rato ya que no me habrían permitido continuar” (p. 219). La conferencia es interrumpida por el cambio de capítulo, ya en la cuarta parte, “Diario de un hombre engañado”, el narrador comienza a escribir sus memorias y entre ellas describe el final de su conferencia que el lector estaba presenciando:

Fue en aquellos de soledad y vida que no lo era pero era vida cuando decidí que, en vista del sinsentido de la realidad de aquel momento, me adentraría a la irrealidad.

Acababa de tomar esta decisión cuando apareció de pronto la coordinadora general del Museo y por unos instantes me devolvió a mi condición de hombre engañado, me devolvió a la embrutecida, discutible, embarullada, odiosa realidad sin sentido.

“Señor Gironde, su mujer le espera en el vestíbulo”, dijo. (p. 248)

Este cambio de capítulo difumina la confirmación de la existencia del personaje de Rosa, ya que ésta queda encerrada entre la realidad y la realidad que el narrador crea en su diario

personal. Sorina Dora Simion, en el mismo trabajo que cité anteriormente, explica este hecho o juego literario del autor que dificulta tener certezas de lo dicho en la novela: “En una situación comunicativa en la cual encaja otra situación comunicativa, en la cual encaja otra y otra: puro espejismo”.<sup>78</sup> Al igual que el nombre de Rosario Girondo que proviene de un personaje inexistente y de un seudónimo, la existencia del personaje de Rosa se niega en la realidad, pero se confirma en el diario que el narrador escribe y dice que fue real.

Quizá Rosa sea quien más acompaña al escritor-narrador, pero su construcción independiente y autónoma como personaje se frustra como el de todos los otros personajes al no tener más información sobre ellos. El lector termina de construir a estos personajes con base en las reacciones que tienen ante las ideas y acciones de Rosario Girondo. Como argumenta Mijael Bajtín en su libro ya citado: “Pero en una obra artística, en la base de la reacción del autor a las manifestaciones aisladas de su personaje está una reacción única con la totalidad del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo en su conjunto”.<sup>79</sup> De igual forma, Rosa conserva una actitud e ideas contrarias a las del narrador en las distintas ficciones en las que aparece. El personaje de Rosa se construye a partir de sus reacciones ante el narrador y por su profesión, para dar a entender al lector al rubro que representan. Es decir, Rosa ejemplifica al mundo editorial y el mundo editorial reacciona de forma similar a como lo hace Rosa, quien le exige que deje esas ideas del fin de la literatura y le ponga más atención. Así podemos saber lo que el narrador-escritor piensa al respecto, un detonante para conocer su postura ante ese enemigo de la literatura que mantiene a su lado. Sin embargo, ante la imposibilidad de construir a Rosa como un personaje independiente por su falta de rasgos físicos o su presencia en el momento más cercano a la realidad que

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>79</sup> *Op. cit.*, p. 13.

podemos leer, la conferencia, este personaje siempre se mantiene unida, como asevera Dora Simion, al yo fluido de la novela, al narrador, al crítico literario, a Rosario Girondo.

### 3.5 ROSARIO GIRONDO: SEUDÓNIMO O MATRÓNIMO

Hablar de Rosario Girondo resulta complejo por la dualidad que presenta: por un lado, su inexistencia como personaje en *El mal de Montano*, y, por otro lado, forma parte esencial de la identidad y escritura del protagonista. El narrador comenta que Rosario Girondo es el nombre de su madre, de quien solo tenemos su escritura íntima en el diccionario de autores de diarios personales, sin embargo, su presencia se percibe en toda la novela. La influencia de su madre se impregna en su estilo, creando una ambigüedad alrededor del narrador y escondiéndose en los caminos que la novela presenta, ya que, además, el protagonista firma sus textos como “Rosario Girondo” también, por lo que reflexionar en torno a las acepciones de este nombre es una forma de conocer mejor su escritura, cuestión que analizaré en este inciso.

La primera vez que el narrador nos habla de Rosario Girondo es en “Diccionario del tímido amor a la vida”, como uno de los autores de diarios que influyeron en su biografía y escritura fragmentada. Desde el principio se trazan dos personajes con el mismo nombre: uno inexistente y el otro influido por ese mismo personaje irreal. El apartado se titula: “GIRONDO, Rosario (Barcelona, 1948)” (p. 125). El año de nacimiento es del autor de *El mal de Montano*, pero sin el año de su muerte, aunque después el narrador indica que su madre se suicidó. Más adelante, el protagonista presenta los dos caminos de este nombre: “Rosario Girondo es como yo firmo mis libros desde siempre, Rosario Girondo es el nombre de mi madre. Muchas veces he tenido que escuchar que era mi seudónimo. No, es mi matrónimo.” (p. 125). Lo que provoca la constante duda de quien escribe a través del narrador, la madre o el hijo.

Intentaré analizar de forma separada a las dos identidades de Rosario Girondo a partir de los detalles más evidentes que la novela proporciona, y después volver a unirlos en la escritura. En primera instancia, debo decir que el nombre de Rosario Girondo es

solo una pista más que el narrador deja para contribuir a la inexactitud de su identidad. Sin embargo, la escritura de su madre encripta múltiples significaciones que influyen en la pluma del narrador, pero ¿podríamos pensar que es la madre del narrador quien está escribiendo? O sea, ¿hay una voz femenina detrás de la novela?

Ha habido un largo debate sobre la escritura y si es posible encontrar en ella un género en específico, características propias de una pluma femenina o masculina. Por ejemplo, ¿quién escribe realmente *El mal de Montano*, la madre o el hijo? En varias escenas se pone en duda esta cuestión: “–Girondo –dije, tocándome también la oreja–. Rosario Girondo... –Mi querida amiga Rosario –Dijo Tongoy de pronto con una inmensa y horrorosa sonrisa feliz–, bienvenida al Brighton” (p. 152). Sigrid Weigel en su artículo “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, compendiado en el libro *Estética feminista*, habla de los disfraces utilizados en literatura por parte de las mujeres: “En los siglos XVIII y XIX, muchos textos publicados escritos por mujeres aparecieron anónimamente o bajo un pseudónimo (generalmente masculino). Esa vía de publicación representa la posibilidad *formal* de superar la contradicción entre la autoprotección y la auto-expresión”.<sup>80</sup> Desde este hecho histórico literario, se podría pensar en la posibilidad de que la novela esté narrada desde el punto de vista de un hombre para así encriptar un origen femenino: Rosario Girondo, la madre, quien ha escrito la novela en su diario, dándole la autoría a su hijo, quien a su vez la incluiría en dicho novela en forma de escritora que influyó en él y, consecuentemente, estar presente en toda la obra.

De hecho, Rosario Girondo, la madre, es descrita como una de estas antiguas mujeres escondidas tras la lectura de libros y diarios escritos en secreto donde depositaban los sentimientos que realmente las acongojaban, una forma de vida abnegada que debían

---

<sup>80</sup> Sigrid Weigel, “La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker, *Estética feminista*, Icaria, Barcelona, 1986, p. 80.

sobrellevar social y familiarmente. El narrador describe a su madre de la siguiente manera:

Recuerdo a mi madre como un ser frágil y extraño perdida a veces entre barbitúricos, siempre deprimida y difícil, soñando con trenes que la arrollaban, silenciosa enemiga de mi padre. Ella llevaba un diario en riguroso secreto, nunca nadie supo que anotaba su vida en unos cuadernos cuadriculados, que a su muerte yo encontré y leí. Hasta su letra era rara en esos cuadernos, era una letra de insecto, microscópica, especial para sus diarios, muy distinta, por ejemplo, de la que durante cuarenta años utilizó para la lista de la compra. (p. 127)

La inexistencia de este personaje dificulta su estudio, solo contamos con sus diarios personales y los comentarios de su hijo para conocerla, de hecho, por sus diarios conocemos la existencia de su odradek, su figura del doble, Margot Valerí, ya antes presentada. El protagonista se encarga de construir y dar a conocer todos los elementos alrededor de este personaje, sin embargo, el único espacio en que se conoce más de Rosario Gironde, la madre, es en sus diarios, espacio que comparte con su hijo, por lo cual, para conocerla es necesario prestar atención a la escritura de su hijo también.

Rosario Gironde, el seudónimo o matrónimo por el cual conocemos al narrador, será una forma más de entender la complejidad de la unión entre ambos personajes y estilos que no encuentran un origen en específico, se funden entre ellos para nunca proporcionar certezas. Por momentos la novela parece dar indicios de una idea clara del narrador-escritor, por ejemplo, al avanzar en la segunda parte, nos encontramos con una descripción de sí mismo: “Yo era entonces era un aspirante a escritor y aún no tenía claro si lo sería o no, ni siquiera me llamaba aún Rosario Gironde” (p. 193). En muchos instantes de la novela, el narrador busca confirmarse como alguien distinto a su madre. El narrador habla de los hábitos que su madre tenía al escribir en sus diarios personales, y después el lector puede observarlas como un mismo formato en la estructura de la novela, que juega a ser un diario personal, entre otros géneros.

El narrador habla de la doble vida que su madre llevaba: como ama de casa y una escritora violenta en secreto. La describe de la siguiente manera: “Lo pienso bien y veo

que mi madre fue depositando su locura exclusivamente en el diario” (p. 128). De cierta forma esta táctica sirve como ejemplo de lo hecho en “El mal de Montano”: depositar toda la frustración de ágrafo trágico en su diario para sobrellevar y superar el padecimiento literario. Incluso, más adelante, en “Diccionario del tímido amor a la vida”, el narrador describe su vida diaria y hace una interesante observación: “Hasta la vida del viejo que me ha parecido más interesante que la mía y me he dicho que hago bien en inventar cuando me dedico a la creación literaria y reniego del realismo, porque apañado estaría si tuviera que hablar todo el rato de mi gris existencia de ama de casa que escribe” (p. 142). Resulta ser un método familiar para equilibrar la grisura de la vida real en contraste con las posibilidades que ofrece la ficción.

Además, en este punto, surge el tópico de la escritura de Enrique Vila-Matas: la necesidad de fabular, leer y escribir como herencia familiar y tomadas como enfermedades literarias. Este aspecto lo comienza a dejar por sentado desde sus primeros escritos, en *Una casa para siempre* (1988), al final de la novela, el protagonista acude a su casa familiar, porque su padre está al borde de la muerte y desea contarle la verdadera historia de la muerte de su madre: “Lo único que yo, a estas alturas del relato, comprendía perfectamente era que mi padre, en una actitud admirable en quien está al borde de la muerte, estaba inventando sin cesar, fiel a su constante necesidad de fabular. Ni la proximidad de la muerte le retraía de su gusto por inventar historias. Y tuve la impresión de que deseaba legarme la casa de la ficción y la gracia de habitar en ella para siempre”.<sup>81</sup> Asimismo, en *El mal de Montano*, el narrador admite que el padecimiento literario viene de su madre: “Fumo ante el espejo y me digo que en el fondo mi madre tuvo siempre el mal de Montano, estaba enferma de literatura. Ese mal lo heredé de ella, eso está claro”

---

<sup>81</sup> Enrique Vila-Matas, *Una casa para siempre*, 2ª ed, Anagrama, Barcelona, 2008, p. 144.

(p. 144). Después el narrador se lo heredará a su hijo ficticio llamado Miguel de Abriles Montano.

Lo “secreto” es otro aspecto de la escritura del narrador que toma de su madre. Conviene ejemplificar el juego que hay en lo “no dicho” por parte del protagonista y su madre, como lo insinúan durante la conversación que ambos sostienen tras la publicación de su primer libro *Necrópolis errante*: “Mi madre se limitó a decirme que ella la habría titulado *Teoría de Budapest*. Y cuando le pregunté por qué habría de titularla de esa forma si en mi novela no había teoría alguna ni se hablaba en ningún momento de la ciudad de Budapest, mi madre sonrió y me dijo que por eso había que titularla de aquella manera, precisamente porque no había en ella ni teorías ni aparecía Budapest” (p. 129). Lo secreto y ambiguo es un tema que se mantiene en *El mal de Montano*, no solo decir algo, sino que también signifique algo más y totalmente distinto, un punto medio en que se bifurcan dos discursos que son correctos.

Uno de los primeros intentos de desaparecer entre distintos personajes y discursos fue en su libro *Una casa para siempre*, ya antes citado, en uno de los relatos el personaje principal es ventríloco con un interés particular por este oficio.

Y cuando ella agotó las anécdotas en torno a manicomios, me dediqué a hablarle de mi oficio, del arte de modificar la voz y embaucar al público. Intenté hacerle una exhibición y que el camarero, a través mío, cantara una canción desde el mostrador. No lo conseguí, hice el ridículo... traté de imitar su meliflua voz, pero volví a fracasar, y lo único que me salió fue una cadena de gallos a cual más espeluznante. El esfuerzo, además, me dejó ronco. Pero, en compensación, mi voz ya no era exactamente mi voz.<sup>82</sup>

La obra vilamatásiana está repleta de metáforas que tratan sobre la intención de ser otra persona, engañar sobre quién es uno realmente se torna en una obsesión para el autor. En *El mal de Montano* este juego es más complejo, pues la confusión afecta a toda la novela en general. La intensión o génesis de la idea se muestra en un párrafo de la novela sobre un tema recurrente en los cuadernos secretos de su madre, en los cuales halla un plan para

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 37.

él y su escritura: “La compasión la llevaba a hacer planes y a decirse que, cuando yo fuera mayor, si mostraba tendencia a la escritura, debía canalizarla hacia una actividad literaria que no fuera negativa, que no estuviera tocada por el espíritu negativo de ella. Eso la condujo a planear para mí un tipo de escritura encaminada exclusivamente por mi parte a la elaboración de un mito personal” (p.127). Otro indicio que solo logra perder de nuevo al lector y alejarlo de alguna idea certera de la procedencia de la voz narrativa.

El mito personal del protagonista confirma dos cosas: no podremos identificar con certeza quién escribe la novela, madre o hijo; ni tampoco podremos separar a estos dos personajes adecuadamente que llevan el mismo nombre, porque están unidos en la escritura de la novela. Tanto las ideas, estilos, temas, preocupaciones e influencias entre ambos se entrelazan en todo momento: el título de la tercera parte de la novela es “Teoría de Budapest”, mismo nombre que su madre le habría dado a la primera publicación de su hijo, porque precisamente ésta no contenía ninguna teoría ni hablaba de ese lugar; la escritura violenta en los diarios secretos que equilibra la grisura de la vida es una herencia de parte de su madre; el apartado de Rosario Gironde en el Diccionario de autores de diarios tiene solo la fecha de nacimiento del narrador consagrado, como si éste fuera importante para otra persona, se podría pensar que para su madre; “Rosario Gironde” es solo un seudónimo o matónimo en el que alguien más se esconde; la última parte de la novela, “La salvación del espíritu”, es un verso de los poemas de su madre; el reconocimiento del narrador como hombre y mujer por parte de otros personajes; la doble vida que madre e hijo llevan. La novela termina siendo una serie de indicios que nunca se terminan de confirmarse, dejando que el origen tenga un movimiento centrífugo para nunca poder asirse totalmente. Como menciona Pozuelo Yvancos en su trabajo “Creación, y ensayo sobre la creación...” (antes citado) sobre este efecto: “El lector lo que ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos lados es el rostro

verdadero”. La escritura se mantiene secreta como su hijo creía que su madre pensaba: “Tal vez para ella mi escritura, al no ser privada ni secreta, no era exactamente escritura, tal vez a mi escritura la veía solo como una literatura que era pariente lejana de lo que ella entendía como verdadera literatura (siempre ligada al secreto)” (p. 129).

Al principio del apartado intenté demostrar la presencia de dos figuras independientes, la primera: un personaje femenino que –a pesar de no aparecer en la novela, sino a partir de una reconstrucción de la escritura en sus cuadernos secretos y los recuerdos de su hijo– se diferenciara de la segunda figura: su hijo, quien firma sus escritos con el mismo nombre de su madre. Sin embargo, ambas figuras no logran construirse ni ser independientemente por su estrecha interrelación a través de la escritura: por un lado, un personaje inexistente del que se tiene solo su escritura; y por el otro lado, un personaje-escritor existente sin una escritura propia, pues pareciera serle ajena o demasiado influida por la de su madre. Tal vez el autor sabía que habría lectores que intentarían buscar ese origen y siembra pistas en toda la novela para plantear que todo se completa en lo otredad –una cuestión estructuralista como expliqué en el segundo capítulo–, pues más adelante el narrador escribe al respecto:

Como me dijo un día Justo Navarro, *El castillo* es el tormento de un comentario sin fin. Pienso en esa frase y me digo que seguramente es el viaje de alguien en busca de la primera palabra, la palabra original, las fuentes de la escritura:

«–Lo sé, necesitamos ser dos.

–Pero ¿por qué dos? ¿Por qué dos palabras para decir una misma?

–Es que quien la dice es siempre el otro.» (p. 162)

Esta inexactitud en ambos personajes con el mismo nombre no es fortuita, tiene que ver con un cambio de dirección por parte del narrador-escritor.

El protagonista de *El mal de Montano* atraviesa por varias facetas: su condición de ágrafo trágico, su intención de mostrar al lector su forma escribir y vivir, la superación del mal de Montano, y, por último, la desaparición del sujeto en la escritura. Las dos figuras de Rosario Gironde tienen que ver con la última de las etapas mencionadas. El

narrador comienza a dar cuenta de ello al final de “Diccionario del tímido amor a la vida”:  
“Ahora estoy en Barcelona pensando que mi problema no es tener el mal de Montano. Más bien a estas alturas del viaje de invierno mi problema es cómo hacer para desaparecer —«¿Cómo haremos para desaparecer?»», que decía Blanchot” (p. 177). Esta etapa la retomaré en el apartado “Escritor consagrado”, pero considero pertinente mencionarla en este momento, porque dicha etapa tiene que ver con la creación de un mito personal en el que ambas figuras incompletas logran conformar a un personaje un tanto más completo: Rosario Gironde, personaje que se explica, construye y mueve a través de la escritura; esto se convertirá en una preocupación y obsesión para el autor, que tendrá su conclusión en la publicación de *Doctor Pasavento* (2005).

Cada personaje que he estudiado y analizado previamente tiene la particularidad de representar un elemento de suma importancia para el personaje-escritor principal. En el caso de este apartado, el análisis fue más complejo por la ambigüedad que hay en torno a este nombre, pues, aún con los ejemplos que expuse, no es posible construir a un personaje en su totalidad, a pesar de que ambas figuras se manifiestan en toda la novela. Por lo cual, concluyo que más que hablar de un “personaje”, conviene pensar en lo que representa Rosario Gironde como “nombre” solamente, con su falta de elementos para ser un personaje, pero con una voz narrativa indiscutible, teniendo la función de representar la escritura en *El mal de Montano*. En la imposibilidad de separar a la madre y al hijo, unidos en la escritura, se confirma el inicio de una etapa más compleja para el autor: la desaparición del sujeto (personaje) en la escritura. Justamente, como expliqué en el capítulo anterior sobre la posmodernidad, para los estudios literarios “la escritura” se convirtió en un objeto de estudio por los enigmas que esconde. Rosario Gironde no tiene que esforzarse por mostrar quién es o un género en particular, es a través de no confirmar nada que logra mantenerse en esa ambigüedad que busca: ser solo escritura.

### 3.6 NARRADOR-ESCRITOR CONSAGRADO

Yo era muy joven entonces (anoté en papel de carta del Hôtel des Artistes) y vivía en París y devoraba con entusiasmo todo lo que encontraba sobre el tema de las teorías literarias. Era a mediados de los años setenta y la teoría triunfaba en todos los medios intelectuales de la ciudad. Había empezado incluso a considerarse una grosería pasar de la teoría a la práctica y escribir, por ejemplo, un cuento o una novela. En aquellos días estaba muy bien visto no ir más allá de la teoría. ¿Para qué repetir lo que ya se había narrado tantas veces?

*Perder teorías*<sup>83</sup>

Al analizar a Rosario Gironde, uno se enfrenta al personaje más importante, la base de toda la novela y de quien se desprenden los demás personajes; incluso, se percibe que cada uno representa un tema de gran importancia para el narrador con el cual tiene un conflicto o asunto por solucionar. Todos ellos influirán en la evolución paulatina de este personaje-narrador, por lo cual es conveniente considerarlo en sus diferentes facetas y aspectos que lo construyen. Intentaré hacerlo en orden cronológico en relación con la novela.

En “El mal de Montano” el lector se entera de que el narrador es un crítico literario reconocido que observa y analiza todo en términos literarios: “Rosa me dijo que necesitaba un viaje urgente, cambiar mi exagerada respiración literaria por paisajes y canciones, hacer turismo no cultural, desintoxicarme de mi absorbente labor de crítico” (p. 22). En el apartado del personaje de Teixeira, comencé a hablar de las perspectivas u oficios desde los cuales el narrador habla y se relaciona con los demás personajes; en la primera parte, Teixeira es abordado por el protagonista de una forma más severa, rigurosa y reprobatoria, como si de un análisis literario se tratara, pero en “Diccionario del tímido amor a la vida” observamos que Teixeira representa a un escritor caído y derrotado, es

---

<sup>83</sup> Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2010, p. 15.

decir, la caída estrepitosa al silencio escritural, pues el lector se entera de que el protagonista es en realidad un narrador reconocido y el verdadero ágrafo trágico.

De igual forma, el crítico literario, al conversar con su hijo Montano, lo observa de forma particular: “A voz en cuello y al borde del sollozo histérico, ha impuesto el tema de su madre muerta y lo ha hecho con ese estilo tan característico suyo cuando de repente se emociona por algo, ese estilo que yo, como buen crítico, he analizado como si de un texto se tratara” (p. 29). En el inciso de Miguel de Abriles Montano explico cómo estos dos personajes están unidos al compartir una memoria y una afección literaria en sentidos opuestos: el hijo sufre por no poder escribir y el padre por no dejar ver literatura en todos los aspectos de su vida. Sin embargo, en “Diccionario del tímido amor a la vida”, nos enteramos de que Montano nunca existió y el narrador es en realidad el ágrafo trágico que confiesa: “Anuncié que sería muy sincero en todo y voy a serlo hasta en esto: soy un crítico literario frustrado” (p. 116). Es decir, Montano existe por la frustración del narrador de no poder escribir, creado por esa razón y desaparecerá tan pronto ese bloqueo termina. El protagonista se convierte en un crítico literario y transfiere su mal a otro personaje, a su hijo ficticio, lo cual le proporciona la oportunidad de moverse libremente al ejercer un oficio distinto en la ficción, mientras su hijo padece su angustia de ágrafo trágico; el narrador puede pensar libremente en literatura e incluso defenderla sin tener que crearla. En este recurso se vislumbra el aspecto de la subordinación: la crítica literaria necesita de la literatura para existir, de igual forma, el padre necesita que su hijo supere ese bloqueo literario para avanzar en su escritura como escritor, como Rosario Gironde.

Además, en el apartado sobre Felipe Tongoy, hablé sobre esa característica: comenzar a escribir desde el referente, desde la subordinación, es decir, citas e ideas de otros que pueblan toda la novela. Pablo Sol Mora habla sobre este detalle en su libro *Diccionario Vila-Matas*: “Cita: La cita, apenas hace decirlo, se encuentra en el núcleo de

la obra de Vila-Matas; no es un recurso literario entre otros, sino el corazón mismo de su poética y su visión del mundo”.<sup>84</sup> Puede pasar desapercibido a primera vista, pero esta idea da forma a la misma novela. “El mal de Montano” se construye a partir de *Nada más jamás* (novela escrita por Rosario Gironde y referencia a los escritores de No, *Bartleby* y *Compañía*) y *El mal de Montano* se escribe en torno a “El mal de Montano”, la *nouvelle* que Rosario Gironde escribió.

Para entender los niveles ficcionales que alcanza la novela, debo traer a colación lo explicado al final del primer capítulo sobre la actitud del autor hacia su personaje. Mijael Bajtín explica que el autor, al estar inmerso en su proceso creativo, ha vivido la historia al lado de los personajes, por ello al terminarla no puede decir mucho sobre la obra, solo después tendrá un juicio sobre ella:

Quando el autor estuvo creando, vivía sólo a su héroe y ponía en su imagen toda su actitud creando, vivía sólo a su héroe y ponía en su imagen toda su actitud creativa fundamental hacia él; pero cuando empieza a hablar de sus personajes en una confesión creativa, como Gógol y Goncharov, manifiesta hacia ellos, ya creado y definidos, una actitud presente, transmite la impresión que producen en él como imágenes artísticas, y asimismo expresa su actitud hacia ellos como personas reales desde el punto de vista social, moral, etc.; sus personajes ya se han independizado de él, y él mismo, en tanto que su creador, se ha vuelto independiente de sí mismo como hombre, crítico, psicólogo y moralista.<sup>85</sup>

En el mundo ficcional de “El mal de Montano”, Rosario Gironde dice ser un crítico literario, pero es hasta “Diccionario del tímido amor a la vida” cuando realmente ejerce este oficio al comentar el proceso creativo de la primera parte y proporcionar todos los recursos literarios, citas e ideas de otros escritores, vivencias personales, preocupaciones y demás aspectos que influyeron en la escritura de su *nouvelle*. Rosario Gironde deja al descubierto su actitud integral sobre “El mal de Montano” y sus distintos personajes, desmintiendo o aclarando su existencia. Con la creación de este texto base, el narrador logra construir un segundo mundo ficcional e insiste al lector que lo crea real y verdadero:

---

<sup>84</sup> Pablo Sol Mora, *Diccionario Vila-Matas*, ed. cit., p. 29.

<sup>85</sup> Mijael M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, ed. cit., p. 15.

“En fin. Que me encomiendo al dios de la Veracidad” (p. 108). Aunque esto solo sea un recurso del narrador para guiar a través de caminos intrincados que parecen regresar al mismo punto, que atraviesa dos veces sin certeza de saber cuál personaje dice la verdad o quien existe realmente.

Además, esta escritura subordinada a los estilos e ideas de otros escritores importantes para el narrador no se limita solo a ellos, sino que va más lejos al socavar la obra misma de Enrique Vila-Matas de forma implícita, dejando la duda si pudiéramos considerar a Rosario Gironde como su alter ego. En “El mal de Montano” el crítico literario describe un recuerdo:

Mientras ocultaba todas las huellas de mi delito alcohólico me he acordado de una biografía que leí no hace mucho, la biografía de un hombre que había caído en una dependencia extrema del alcohol, pero que gracias a su fortaleza de constitución sabía controlar, sabía reaccionar el alcohol, jamás bebía antes de las doce y después de las copas del mediodía no volvía a beber hasta las cinco. Sabía ese hombre que era una dura lucha y que siempre lo sería. Los fines de semana pintaba las puertas, cortaba leña, cuidaba el césped, miraba el reloj cada diez minutos para ver si había llegado la hora de beber legalmente. (p. 53)

El narrador dice que es una biografía que recientemente había leído, mas esta historia pareciera pertenecerle a un personaje del libro *Lejos de Veracruz* (1995): el vecino del narrador-escritor, quien le hace un comentario similar a la biografía de la cita anterior:

Tras el tercer tequila, la expresión del rostro de mi vecino ha comenzado a cambiar, a desfigurarse visiblemente. Como ha visto que yo lo notaba, me ha dicho de repente en un tono más bien patético:

—Estoy enfermo, amigo. Fui un gran bebedor, aquí donde me ve. Pero eso me dejó enfermo, y ahora mi familia solo me permite beber los domingos, de modo que no le extrañe que dentro de poco me retiren el tequila, no le extrañe.<sup>86</sup>

Prevalece un reciclaje de ideas e historias de anteriores obras que se utilizan para crear una totalmente distinta. Todo empieza con la referencia a *Bartleby y Compañía* (1999), pero en realidad los recursos y referencias a la obra vilamatasiana se reflejará en todo momento.

---

<sup>86</sup> Enrique Vila-Matas, *Lejos de Veracruz*, 2º ed., Barcelona, Anagrama, 2007, p. 78.

Otro ejemplo sobre este parasitismo del autor (de sí mismo) lo encontramos justo al final de la novela. En la quinta parte, “La salvación del espíritu”, hay una última conversación entre el narrador y Robert Musil:

La Acción Sin Paralelo y otros enemigos de lo literario nos tenían rodeados. “Es el aire del tiempo, amenazan al espíritu”, le dije. Musil miró hacia el incierto horizonte. A lo lejos, muy lejos, más allá de todo, como un espejismo de salvación surgido del vacío y del abismo, se veía el mas, con sus bandadas, con sus enjambres de velas blancas, triangulares. “Praga es intocable”, dijo, “es un círculo encantado, con Praga nunca han podido, con Praga nunca podrán” (p. 316).

Esta última frase nos remonta al penúltimo cuento titulado “Mirando al mar y otros temas (Palma de Mallorca, 1991)”,<sup>87</sup> del libro *Hijos sin hijos* (1993) de Enrique Vila-Matas, el cual es una historia de dos hermanos enamorados, ella como narradora cuenta que huye de él porque estaba abrumaba de su exceso de intelectualidad y valentía como torero: “esa rara combinación entre chiflado por los libros y hombre de acción” (p. 207). Además, desde que eran niños, él tenía una fascinación por Praga:

En torno a esa remota ciudad giraban tus sueños y todas tus lecturas en aquellos días hasta el punto de que, cuando yo me preguntaba cómo sería tu mente, la imaginaba como ese conjunto de pasajes que permiten cruzar el centro de Praga sin salir al aire libre, es decir, veía tu mente como una tupida red de pequeñas calles furtivas, escondidas en el interior de bloques de casas tan viejas como tus antiguos pensamientos: una urdimbre de corredores ocultos, pasiones viejas y comunicaciones infernales (p. 204).

Ella viaja a Estados Unidos y se casa con Morrison, un alto ejecutivo de la Disney Corporation. A su regreso a España, están los tres platicando y Morrison decide contarles de los planes que tienen para insertar en Praga un desfile de los 101 Dálmatas y Mickey Mouse, además, el pato Donald sería el nuevo inquilino de la casa de Kafka. Un completo enemigo de lo literario como se puede leer. Por lo que ambos hermanos terminan con él: “He oído que tú le decías: Praga es intocable, es un círculo encantado, con Praga nunca han podido, con Praga nunca podrán” (p. 212). La intención de combatir a los enemigos de lo literario se encuentra desde textos anteriores, sin embargo, esto requiere que el lector

---

<sup>87</sup> Enrique Vila-Matas, “Mirando al mar y otros temas (Palma de Mallorca, 1991)” en *Hijos sin hijos*, ed. cit. (En posteriores citas solo escribiré el número de página, ya que pertenecen al mismo cuento)

esté atento y no pierda de vista esas pistas y citas que parasitan a textos anteriores para construir uno totalmente distinto.

He tratado de explicar este concepto de subordinación que la novela utiliza de varias formas y acepciones. Es decir, el parasitismo y vampirismo son otras maneras de referirse a la escritura que comienza desde el referente, desde el otro, para alcanzar un atisbo de la literatura propia. Para ejemplificar la subordinación, comencé a hablar de su profesión como crítico literario que necesita de la literatura para trabajar; después, para explicar el parasitismo, era importante mencionar cómo “El mal de Montano” necesita de la novela peligrosa que escribe Montano para comenzar a construirse, aunque no se limita sólo a *Nunca más jamás*, sino a toda la obra del autor; y posteriormente esta primera parte servirá para escribir el resto de la novela. Pero aún falta revisar el vampirismo, el cual ya expliqué con mayor detenimiento en el apartado de Felipe Tongoy, sin embargo, sería conveniente recordar someramente el papel que juega este personaje con el narrador.

La relación entre Rosario Gironde y Felipe Tongoy es convulsa porque ambos expresan ideas opuestas que de igual forma se complementan y nutren, y en ocasiones, ambos dicen lo mismo. En “Diccionario del tímido amor a la vida”, el narrador comenta el proceso creativo de su *nouvelle* y describe una escena en el volcán de Faial en donde imaginó que viviría Teixeira: “Rosa me miró, apuró su ginebra. ‘Igual está muerto’, dijo. Entonces recordé que podría ser que el famoso paraíso también habitara la muerte, otra muerte” (p. 177). Sin embargo, esta frase la dice Felipe Tongoy en “El mal de Montano”: “Al acercarnos a Pico esta mañana, Tongoy me ha preguntado de repente: –¿Y no habrá en el paraíso otra muerte?” (p. 73). Persiste un efecto espejo entre ambos personajes que ejemplifica la desintegración del yo, por lo que ambos se alimentan de sí mismos siempre.

Como antes mencionaba, la novela contiene huellas, pistas y citas de anteriores textos del Enrique Vila-Matas que ayudan a entenderla, por lo que resulta de gran ayuda

recurrir a esos textos para comprender las condiciones de existencia de cada personaje. Felipe Tongoy es el odradek de Rosario Gironde, sin embargo, el narrador nunca termina por llamarlo de esta forma. Se debe hacer un recuento de pistas que lleven hacia el texto que ayude a comprender mejor a estas figuras del doble, como hicimos en el apartado de Margot Valerí, quien es el odradek de su madre. En *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), el narrador investiga en las memorias de Skip Canell, miembro de la sociedad shandy, sobre un encuentro que éste tuvo con su inquilino negro, su doble: “Me volví pensando que algún compañero me había localizado, y entonces vi a mi propia persona entrar en mi cuarto, la vi acercarse y sentarse a la mesa que tenía delante de mí, apoyar la cabeza en la mano y ponerse a dictar lo que yo escribía”.<sup>88</sup> Esto mismo sucede entre Rosario y Felipe. En la tercera parte, “Teoría de Budapest”, el narrador confiesa ante el público que la conferencia que está leyendo y actuando ha sido escrita por su amigo Tongoy quien se halla ausente en ese instante. Es decir, el momento más intenso de la novela se lo termina atribuyendo a otro, el mínimo atisbo de originalidad proviene de su doble.

Pablo Sol Mora explica este efecto en su diccionario vilamatasiano, más específicamente en el concepto de Máscara: “Ahora bien, el ocultamiento tras la máscara es ambiguo. La máscara esconde la superficie, pero puede revelar lo profundo. Como bien sabía Wilde, nada garantiza mejor la verdad que una máscara; cubierto el propio rostro, sustituto por otro, podemos empezar, entonces sí, a ser nosotros mismo. Y, sin embargo, hay una forma aún más sutil y radical de enmascararse: ser otro bajo la apariencia de uno mismo”.<sup>89</sup> O sea, a través de Felipe Tongoy conocemos mejor a Rosario Gironde, aunque, en realidad, a través de todos los personajes que he analizado, porque en cada uno se contrastan las ideas y opiniones que el narrador-escritor tiene con respecto a ese rubro. El

---

<sup>88</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, ed. cit., p. 56.

<sup>89</sup> Pablo Sol Mora, *Diccionario Vila-Matas*, ed. cit., p. 81.

narrador, al igual que se hizo pasar por crítico literario en un inicio, continúa ocultándose entre personajes para lograr moverse libremente, diciendo o escribiendo diferentes ideas desde distintas perspectivas.

Rosario Gironde se siente más cómodo al existir, expresar, trabajar y escribir de esta forma fragmentada, desde ese lugar subordinado, o sería mejor decir lugares. Como declara en la segunda parte:

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

Atribuir la originalidad a otro tiene la función de ocultar al narrador entre muchas máscaras, pero también evidencia el camino posmoderno de la obra que expliqué en el segundo capítulo con las ideas de Lyotard sobre el artista que trabaja como filósofo al producir una obra que surja del acontecimiento, de la búsqueda, y eso mismo sea la obra. El escritor que llega siempre después sin poder visualizar lo ulterior no puede más que aspirar a trabajar con lo ya hecho, seguir escribiendo hasta que la novela se convierta en la bitácora del proceso de búsqueda, y solo entonces podrá voltear hacia atrás y comprobar que ha creado algo nuevo. El narrador-escritor tiene muy claro que solo se puede avanzar a través de la subordinación, desde ahí se debe trabajar para poder encontrar lo propio, incluso su misma obra ya es escrita por otro al hallarse atrás y puede utilizarla para el proceso creativo de lo nuevo.

Esta explicación era necesaria para entender cómo el narrador construye la novela sin un punto específico al cual el lector pueda sujetarse o apoyarse para tener alguna certeza de lo que lee o de la existencia de quien lo dice. El problema de definir y construir a los personajes en los anteriores apartados también se presenta con el narrador-escritor,

pues éste logra ocultarse principalmente detrás de dos personajes: Rosario Gironde y Felipe Tongoy.

En el inciso de Rosario Gironde intenté separar al personaje inexistente de la madre, con respecto al seudónimo (o matrónimo como el narrador le llama) de su hijo, lo cual resultó imposible, puesto que el origen o centro tiene un movimiento centrífugo. Madre e hijo se mantienen unidos y entrelazados a través de la escritura, es decir, escribir a través del otro. El diario, los conceptos e ideas literarias de su madre están presentes en toda la novela de tal forma que podría pensarse que es su madre quien está escribiendo a través de su hijo; o que éste está escribiendo a través del estilo e ideas literarias de su madre, absteniéndose de dar a conocer alguna verdad, como si se tratase del diario que su madre siempre ocultó.

Por otro lado, en el apartado de Felipe Tongoy también me enfrenté al problema de no poder construir a este personaje sin involucrar a Rosario Gironde. Al percatarme de que Felipe Tongoy es el odradek del narrador-escritor, el hecho de que apareciera en ambos mundos ficcionales tuvo más sentido, pues su presencia y existencia se encuentran determinadas por Rosario Gironde. Sin embargo, en este caso, para lograr construir precariamente al personaje-narrador necesitamos de aquellos en los que se esconde. Si el narrador, para poder firmar como Rosario Gironde, se apoya en el personaje inexistente de su madre, o en su escritura; para lograr construirse como personaje, se ayuda de su figura del doble, Felipe Tongoy. Por ello utilizaré algunas ideas de dicho inciso.

La apariencia de Rosario Gironde se extrae de las características que el narrador proporciona sobre Felipe Tongoy, las cuales son similares a las suyas, como insinúa al describir el momento en que lo conoció: “Cuando le vi por primera vez, allí en el aeropuerto de Santiago, pensé en Nosferatu rápidamente, pero me callé porque es de mala educación decirle a alguien que acabas de conocer que se parece a Drácula, pero sobre

todo porque, a fin de cuentas, yo siempre he tenido cierto parecido con el actor Christopher Lee, que hacía de Drácula en el cine de los años cincuenta” (p. 46). Por lo cual, se infiere que el narrador tiene un cierto parecido a Felipe Tongoy en el aspecto draculiano, quizá no iguales si recordamos las películas de Nosferatu y Drácula, pero es el único rasgo que los hermanan y del cual extraemos el aspecto de Rosario.

Además, cabe señalar que en toda la novela el lector solo podrá encontrar suficiente información en estos dos personajes para recrear lo más parecido a una caracterización física. Aunque la referencia se halle fuera de la novela, o sea, en las películas que el narrador menciona, lo cual provoca que la imagen que obtengamos de ambos siempre sea incompleta y sesgada. Sin mencionar que el aspecto que el protagonista hace de sí mismo coincide demasiado con la de Enrique Vila-Matas, lo cual podría tomarse como otro indicio para decir que Rosario Girondo es su alter ego, pero al igual que sucede con otros detalles de la novela, se mantiene en el sobre entendido, en lo no dicho. El lector puede inferir bastante información, pero no puede afirmar nada.

Rosario Girondo, como el resto de los personajes de *El mal de Montano*, no es un personaje convencional en su composición y hasta su seudónimo con el que nos referimos a él es difuso, es decir, no hay una característica propia de este personaje como tal. Sin embargo, a diferencia de los personajes que he revisado, en Rosario Girondo sí encontramos elementos propios de la clasificación del personaje metaficcional de Adriana Azucena Rodríguez que comenté al final del anterior capítulo: “personaje-escritor y autor-personaje” y “narrador-autor-personaje”. A continuación, revisaré cómo ambas categorías se aplican a este personaje y, asimismo, por qué este narrador es más complicado y no puedo encasillarlo en un solo arquetipo, sino que fluctúa entre ambos a lo largo de la novela.

Para investigar de mejor manera al “personaje-escritor”, se debe recordar que, como explica Azucena Rodríguez, en la metaficción se logra la construcción de un discurso basado en la conciencia. La escritura que se escribe a sí misma solo puede provenir de un personaje que escribe, a través de un autor consciente que realice tal acción. Por esto mismo, no importa en qué nivel ficcional se encuentre el narrador, es decir, ya sea en la *nouvelle* como un crítico literario que está escribiendo un diario que se le está volviendo novela, o en las demás partes de *El mal de Montano* en que admite que es un escritor consagrado; el protagonista siempre es un personaje que escribe sin excepción.

La categoría de “personaje-escritor” se caracteriza por denotar el acto de la escritura: sus preocupaciones, motivaciones o impedimentos al escribir. Rosario Gironde es bastante explícito al momento de explicar estas cuestiones con respecto a su proceso creativo, el primer ejemplo es “la imposibilidad de continuar escribiendo”, el cual incluso impulsa el desarrollo de la novela. Me parece adecuado usar ejemplos a partir de “Diccionario del tímido amor a la vida” en adelante, puesto que “El mal de Montano” es una *nouvelle* que Rosario Gironde escribe, la cual solo ejemplifica sus primeras preocupaciones, es hasta la segunda parte en adelante que conocemos mejor al personaje escritor y su evolución.

En la segunda parte, el narrador se aboca a explicar el proceso creativo de “El mal de Montano”, tras haber admitido que en realidad él no tiene hijos, ni está casado, sino que él es el ágrafo trágico:

Yo llegué enfermo de literatura, y además ágrafo trágico, a la ciudad de Nantes en un día lluvioso del mes de noviembre del año pasado. Llegué desmoralizado por mi bloqueo literario y, para estar peor de lo que estaba, me buscaba aún más motivos para sentirme mal, preocupado. Me decía, por ejemplo, que había sido en demasiadas ocasiones un ladrón de frases ajenas, que muchas veces tenía yo algo de parásito de mis escritores más admirados. Así que puede decirse que eran tres los dramas esenciales que yo arrastraba cuando llegué a Nantes: enfermo de mal de Montano –todavía sin saber que ése era el nombre de mi dolencia–, ágrafo trágico y parásito literario (p. 113).

Por momentos, Rosario Gironde le expresa al lector sus preocupaciones en torno a la escritura de su novela. Estas angustias literarias lo denotan como un personaje-escritor.

Estas tres dolencias que describe el narrador son el sustento de la novela, la cual comienza con la angustia de ser un ágrafo trágico. Como explico en el primer inciso de este capítulo: es su hijo ficticio, Miguel de Abriles Montano, quien hereda este problema de su creador. Montano, sin saberlo, existe para encarnar esta desesperación del autor, su sentir se expresa a través de su hijo. Además, también se nos presenta el abismo que lo asecha: el escritor caído Teixeira, que antes era literato, pero ya no, ahora solo da talleres de risoterapia. En el apartado correspondiente explico cómo resulta ser una amenaza para la literatura, desde la percepción de la crítica literaria y de escritores comprometidos con la evolución de la literatura. Teixeira refleja la caída al abismo, la claudicación, y Montano representa la lucha por continuar escribiendo.

A pesar de que Rosario Gironde teme pertenecer por siempre al grupo de los ágrafos trágicos, se da cuenta de que el único camino es continuar escribiendo trivialidades en su diario hasta que algo resulte literario y demande un lector. Es decir, escribir sobre esa misma imposibilidad de escribir puede funcionar como un tema para su siguiente novela, al punto de ayudarle a sanar esas heridas literarias, como menciona en su diccionario: “Qué curioso, me dije. Me he convertido en un parásito literario de mí mismo, pues he hallado en mis problemas tras la publicación de *Nada más jamás* la inspiración para volver al mundo de la creación de ficciones. Y además, dije también, tal vez esto pueda ayudarme a sanar” (p. 115). Además, se observa cómo se conectan las angustias que el narrador reconoce.

En el apartado de Miguel de Abriles Montano expliqué que éste sufría la incursión de citas literarias y pasajes de otros escritores que venían a él al momento de escribir y su relación con el problema de originalidad. Por ello, en “Diccionario del tímido amor a la

vida” el narrador hace una revisión de sus influencias en el género del diario personal: importantes diaristas, su madre e incluso él mismo, como he explicado al inicio inciso. Las ideas que llegan en él son un problema al inicio para después convertirse en la manera de salir de su agrafia, como él mismo declara en la conferencia que imparte en “Teoría de Budapest”:

Yo, en cambio, siento el orgullo del vampirismo. Por ejemplo, durante años actué en literatura como un perfecto parásito. Posteriormente me fui liberando de mi atracción por la sangre de las obras ajenas y hasta, con la colaboración de estas, me fui haciendo de una obra inconfundiblemente mía: discreta, de culto, medio oculta, tal vez excéntrica, pero que me pertenece y está muy alejada ya del uniformado ejército moderno de lo idéntico (p. 220).

El vampirismo construye al personaje escritor. En el aspecto físico, como antes escribí, toma algunas características de Felipe Tongoy, su odradek, y de películas draculianas para que el lector lo infiera; sin embargo, el vampirismo literario también le ayuda a conseguir su propio estilo, una biografía fragmentada y una obra propia.

Por último, su afección del mal de Montano se ejemplifica de varias formas, si bien el narrador nos habla de su sentir a través de la pena de Montano, el problema lo explica en el personaje de Teixeira, quien cuenta su historia en la visita que le hacen:

Un día, en África, le llegó la iluminación divina. Estaba perdido en la vida porque todavía estaba escribiendo sentado sobre troncos serrados, y porque era muy difícil lo que intentaba trasladar al papel, pues andaba ensayando fundar una nueva forma de arte, una totalmente inmanente, es decir sin dimensión más allá de la razón. Pero –ahí estaba el problema– no llegaba a imaginar esa forma... buscando sin éxito la forma estética del futuro (p. 88).

El personaje escritor está imposibilitado de continuar con su labor por esta idea o forma estética ulterior de la literatura que se le escapa, o más bien que no llega a él para plasmarla en su nueva novela. Incluso, es importante mencionar que no llega a él del todo, sino hasta que termina su novela, el lector observa el proceso que sufre el protagonista: sus angustias y reconciliaciones con la escritura, como al final de la segunda parte:

Florecerán formas muy nuevas, tal vez formas inmanentes, sin dimensión más allá de la razón. De todos modos, yo todavía no llego a imaginarme esas formas. Por suerte, creo. El hombre nuevo, es decir Teixeira, en su caserón vacío de la isla de Pico, tal vez las esté imaginando ahora. Creo que por suerte yo no llego a imaginarme esas formas y que es

mejor así, confío en no tener que conocerlas, seguir un poco como hasta ahora, tratando de transformar el arte de la novela, lo que ya es mucho. Yo sé que hay mil maneras de hacerlo y que tengo que encontrar la mía, en realidad ya la voy encontrando. (p. 202)

En el anterior capítulo dedicado a la posmodernidad hablé de dicha búsqueda de la forma y cómo la novela termina siendo el proceso creativo de un proyecto literario que puede concretarse o no, eso mismo refleja la novela: la superación del mal de Montano. Asimismo, Pablo Sol Mora confirma esto en su libro antes citado al hablar de este mal: “Aunque al principio el protagonista lamenta su condición y teme acabar siendo engullido por la literatura, gradualmente advierte que el mal es también su defensa, que, si bien nunca ha tenido oportunidad de elegir, en él radica su verdadera vocación. La actitud no está exenta de melancolía, pero ya no hay en ésta riesgo de desesperación, la ha aceptado”.<sup>90</sup>

Las tres dolencias mencionadas afectan al protagonista como uno solo. Es decir, la posición del escritor posmoderno se refleja en Rosario Gironde al situarse al final del camino y ser consciente de lo hecho, pero sin lograr concebir esa forma ulterior. Su angustia se deriva de experimentar su presente como ágrafo trágico por ser consciente del pasado, de lo ya escrito y haberlo parasitado en un inicio al copiar estilos ajenos, incluso de sus propias obras, y no poder visualizar esa forma del futuro que busca escribir. Al final, hay una reconciliación en todas ellas, pues funcionan como tema y además como una solución para continuar escribiendo y superar su afección literaria.

Existe una cuarta inquietud del protagonista que comienza a tomar forma en la novela: la desaparición del autor en la obra. Rosario Gironde lo menciona en “Diccionario del tímido amor a la vida” de esta forma: “No hace mucho comenté que no era deseable que este diario fuera infinito como tampoco lo era que fuera mortal y tuviera un solo final. Ahora veo que lo realmente deseable tal vez sea desaparecer dentro de él” (p. 177). Sin

---

<sup>90</sup> Pablo Sol Mora, *Diccionario Vila-Matas*, ed. cit., p. 83.

embargo, esta preocupación literaria es parte de un proyecto más grande que no se desarrolla del todo ni se concreta en *El mal de Montano*, sino hasta la novela *Doctor Pasavento* (2005), pero considero importante mencionarla porque surge durante la escritura de su diario personal. Sorina Dora Simion explica precisamente esta estructura incompleta de las novelas vilamatasianas: “Siempre existe la posibilidad de añadir más y más; asimismo, hay mucha flexibilidad, y las conexiones se pueden establecer o no, interrumpirse o reanudarse”.<sup>91</sup> No se desarrolla como tal en esta novela, pero se retomará como un tema para otra más adelante.

Estas son las cuatro preocupaciones literarias que Rosario Gironde externa, las cuales son la base del argumento de toda la novela, principalmente las primeras tres. Asimismo, todas ellas confirman al protagonista como un “personaje escritor” dentro de las categorías metaficcionales que estoy utilizando. Ahora procederé a desarrollar el arquetipo restante, es decir, cómo el protagonista se afirma también como un “narrador-autor-personaje”.

Este arquetipo consiste en hacer denotar las características narrativas del texto de manera no perfecta, sino humanizada; incluso el narrador suele transmitirle al lector sus decisiones creativas. Es decir, el protagonista muestra su conocimiento y es consciente de la construcción ficticia en la que se encuentra. La categoría del “narrador-autor-personaje” coincide mucho con lo que Rosario Gironde hace en “Diccionario del tímido amor a la vida” en adelante, puesto que antes de enumerar su canon personal de diaristas, dice lo siguiente: “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, ofrecerle algunas informaciones verdaderas sobre mi vida. Me arrodillo pues en el altar de la vida real y elevo en el aire un cuenco y entono: *–Introibo ad altare Dei*. En fin. Que

---

<sup>91</sup> *Op. cit.*, p. 58.

me encomiendo al dios de la Veracidad” (p. 108). Y, posteriormente, se esfuerza por mostrar la mayoría de los recursos que utilizó para escribir su *nouvelle*, como observaremos en los siguientes ejemplos. El protagonista también proporciona otros métodos narrativos que no todos se hallan en *El mal de Montano*, pero es importante revisarlos porque pondrán en duda la construcción de todos los personajes que he revisado y el argumento mismo de la novela.

No pretendo enlistar aquí todas las ideas, momentos y vivencias que el protagonista describe e influyeron en su proceso creativo de “El mal de Montano”, pues en análisis de anteriores personajes he explicado cómo se modifican y construyen muchas escenas y personajes de la primera parte derivados de comentarios que se encuentran en el resto de la novela. Más bien, creo conveniente mostrar cómo el protagonista utiliza conscientemente el recurso de dirigirse al lector para lograr un efecto contrario al verdadero al que dice apelar. En la segunda parte, Rosario Gironde hace una declaración de suma importancia en este momento:

Pero usted, dirá ahora el lector, lleva también un buen rato tratando de ser sincero, de dar informaciones verdaderas sobre su vida.

Y es cierto, llevo muchas páginas de este diccionario arrodillado en el altar de la Veracidad y dando una serie de informaciones verdaderas sobre mi vida y sobre cómo construí la ficción de *El mal de Montano*, se trata de un paréntesis que he abierto con mucho gusto aquí y lo he abierto en forma de tímida autobiografía, pero no es menos cierto que tengo pensado que, en cuanto llegue a Monsieur Teste y Paul Valery, 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)

El mismo diccionario mezclado con su diario personal cambia repentinamente al mostrar escenas en que se pone en duda la veracidad, como el momento en que Felipe Tongoy reconoce y saluda al narrador de esta manera: “Mi querida amiga, Rosario” (p. 152). El protagonista había explicado su relación con la escritura de su madre, de nombre Rosario

Girondo, y, junto con este comentario de Tongoy, queda en el lector una sensación de duda ante lo que está leyendo.

Como menciona el protagonista en la cita anterior: la frontera entre ficción y realidad se asoma en mayor medida en la conferencia que Rosario Girondo imparte, “Teoría de Budapest”. La “conferencia” le proporciona al narrador un espacio ficcional en el cual existe un público tangible al cual dirigirse, además de actuar públicamente la creación en tiempo real del diario personal. Lucas Cadavid Arango en su trabajo “La novela contra las voces que anuncian el fin de la literatura. *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas y una teoría de la novela contemporánea” explica este fenómeno narrativo que sucede en toda la novela, pero resulta más evidente en la escena de la conferencia:

La forma diarística inicialmente asumida cumple parte de esa función. El diario empieza a escribirse casi de manera simultánea con la acción, esto es, con la visita del narrador a Nantes. Aunque en adelante los hechos ocurren en el pasado inmediato (tiempo de la historia), y el narrador puede contarlos y evaluarlos, los hechos que están por venir quedan en punta, en espera de una próxima entrada. En otro sentido, el narrador en ningún momento asume la postura diegética del que ya conoce la historia globalmente y que simplemente la reproducirá o la contará desde el principio hasta el fin, porque el narrador aún está implicado en el porvenir. Esta forma de narrar o de concebir la narración como un reloj que avanza es mucho más perceptible en la tercera parte de la novela, denominada “Teoría de Budapest”. Allí el narrador, que está invitado a un congreso literario, informa a los espectadores que ha venido redactando un diario (la primera y la segunda parte de la novela, esto es, *El mal de Montano* y el Diccionario de un tímido amor a la vida), y agrega que lo que ocurrirá en el diario depende de lo que ocurra allí en la conferencia, en resumidas cuentas, que lo que se está narrando es lo que está ocurriendo y que los espectadores por esa trasposición de lo real a lo narrado se han convertido en personajes.<sup>92</sup>

El lector experimenta un acercamiento o inmersión en la novela al leer esta escena y ser parte del público expectante ante el conferencista que se dirige a ellos: “Ustedes, por lo tanto, son personajes de mi diario novelado y deben permanecer atentos y bien despiertos a todo lo que pasa y hacen, pues en cualquier momento puede repercutir en sus vidas” (p.

---

<sup>92</sup> Lucas Cadavid Arango, “La novela contra las voces que anuncian el fin de la literatura. El mal de Montano de Enrique Vila-Matas y una teoría de la novela contemporánea”, Este artículo fue presentado como trabajo de grado para obtener el título de Magister en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT, 2015. [https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7841/Lucas\\_CadavidArango\\_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7841/Lucas_CadavidArango_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y) (Revisado el 7 de mayo de 2023)

209). Se puede decir que es el nivel ficcional más “real” que el lector puede leer. Sin embargo, esta tercera parte de la novela dista de ser solo una conferencia.

Como expliqué anteriormente, el protagonista admite que fue Felipe Tongoy quien escribió la conferencia que el público está presenciando, sin embargo, más adelante desarrolla las ideas rectoras de dicha conferencia:

Fueron dos los consejos iniciales que Monsieur Tongoy me dio para esta conferencia, dos consejos que el juzgaba primordiales: 1) Que no descuidara el énfasis en la relación entre él y yo, que no olvidara que Drácula es –junto a Fausto, don Quijote, don Juan y Robinson Crusoe– uno de los mitos que han fundado la conciencia del hombre contemporáneo y que, al igual que los otros mitos, no se casó o mantuvo relaciones estables y duraderas con mujeres y, al igual que los otros, tuvo un servidor o cómplice varón, lo que demuestra su enorme egocentrismo. 2) Que mi conferencia fuera un microcosmos de lo que estoy escribiendo en Barcelona y que, por lo tanto, reuniera ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa. Y que repitiera incluso la estructura de mi manuscrito barcelonés, pasando de la ficción a la realidad, pero sin olvidar nunca que la literatura es invención, y que, como decía Nabokov, “ficción es ficción y calificar de real un relato es un insulto al arte y la verdad, todo gran escritor es un gran embaucador”. (p. 221)

De ambas ideas, la segunda es la que más nos concierne ahora, puesto que enumera los géneros y estilos híbridos que el narrador ha utilizado hasta ese momento. De hecho, la conferencia es creada a partir de lo ya escrito en la novela hasta ese momento, parasitando lo que el lector ha leído ya, como se menciona en la cita anterior, la actuación de Rosario Gironde toma como base el diccionario y diario personal que ha escrito, así como su *nouvelle*. Y, después, finaliza con la reiteración de las características de la literatura y los peligros que el mundo ficcional puede crear.

En los apartados de Rosa y Felipe Tongoy hablé también de esta escena tan intensa y particular, en la cual el protagonista se dirige al público y trata de justificar la ausencia de ambos: “Deben de 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, y además, de haber estado ahí sentados Rosa y el monsieur, estarían tan indignados que haría rato ya que no me habrían permitido continuar” (p. 219). Es decir, existe una ambigüedad perpetua en toda

la novela por esta falta de evidencias que confirmen o desmientan lo enunciado y escrito por el narrador.

La frontera entre realidad y ficción a la que Rosario Gironde se refiere logra reflejarse en esta conferencia interrumpida sin previo aviso. Hasta la cuarta parte de la novela, “Diario de un hombre engañado”, nos enteramos de lo que sucedió. Este mundo ficcional de la conferencia tiene un efecto de realidad tan intenso que las condiciones extremas en las que se presenta el protagonista, como el ayuno y el descuido de su persona, realmente hacen creer al público espectador que está envejeciendo prematuramente: “Como es lógico, aquella tarde húngara no me ha dejado muy buen recuerdo. Y lo peor estuvo tal vez en el final, cuando ya tenía veinte años más encima y me di cuenta de que, al paso que iba la marcha del tiempo, si me demoraba mucho en el final de la conferencia, acabaría saliendo de allí muerto” (p. 246). Esta conferencia es el espacio idóneo donde la ficción puede intervenir en la “realidad” que Rosario Gironde está creando en vivo ante el público espectador, y, desde esta perspectiva, es verosímil que la conferencia no haya terminado con el capítulo, puesto que el protagonista habría muerto, como él mismo anticipaba: “El cadáver del autor está casi asegurado en los diarios convencionales, y quizá no tanto en los que innovan el género, es decir en los diarios ficticios o pensados como creación literaria, donde de todos modos el cadáver del autor acaba llegando igualmente, por ley de vida” (p. 211). El diario personal y su escritura, ya sea en privado o en una conferencia, siempre atestiguan la muerte de su autor.

Por último, me gustaría señalar una construcción ficcional de lo más interesante que sucede en la cuarta parte, “Diario de un hombre engañado”, la cual creo que proporciona suficiente información sobre la escritura del protagonista y los viajes que realiza desde un mismo lugar. En este diario, Rosario Gironde relata cómo terminó su

conferencia al pedirle al público y a la organización que lo dejaran solo al verlo envejecer de tal modo durante su intervención:

Se fue todo el mundo y por unos instantes me quedé *viviendo allí*, conociendo una extraña y muy paradójica sensación, pues por un lado sentía que me había quedado viviendo en el Museo de Literatura y por la otra que, al quedarme solo, *no estaba*. Fue en aquellos instantes de soledad y vida que no lo era pero era vida cuando decidí que, en vista del sinsentido de la realidad de aquel momento, me adentraría en la irrealidad.

Acababa de tomar esta decisión cuando apareció de pronto la coordinadora general del Museo y por unos instantes me devolvió a mi condición de hombre engañado, me devolvió a la embrutecida, discutible, embarullada, odiosa realidad sin sentido.

“Señor Gironde, su mujer le espera en el vestíbulo”, dijo.

Te abandonan, pero te dicen que no es así, que no es en absoluto verdad que te hayan dejado.

“¿Tongoy? Pero, por favor... Es sólo un amigo, estás loco si crees que me acuesto con una libélula”, te dice Rosa.

Entonces decides ser tú quien abandone, pero no lo harás en Budapest, te armarás de paciencia y esperarás a llegar a Barcelona.

Una mañana, te marchas de repente, sin dejar ni una nota. No te llevas nada, sólo tu diario personal... (p. 248)

Lo primero que llama la atención es que, al parecer, su esposa Rosa sí existe, no estuvo en la conferencia, pero la organización del evento confirma la existencia de un personaje que nunca apareció, lo que mantiene la ambigüedad e incertidumbre de su existencia. Sin embargo, lo que realmente deseo resaltar es la escena siguiente: en el salto entre párrafos el tiempo verbal cambia del pretérito imperfecto del indicativo al pretérito imperfecto del subjuntivo. Sin previo aviso, a partir de ese momento el narrador comienza un viaje hipotético que se extiende varias páginas hasta su regreso a casa con Rosa, además lo señala con otro cambio de tiempo verbal de nuevo: “Puede decirse que la fuga ha terminado, pero también que sigues de viaje en tu casa, por la carretera perdida. El mundo se te ha convertido, tras tu lento regreso, en un país extranjero donde ya no existe la necesidad de huir de él ni tampoco de volver a casa” (p. 275).

Este viaje tiene la particularidad de no haber sucedido realmente, sino que todo acaeció en la imaginación del narrador. Esta singularidad narrativa tiene que ver con la cuarta preocupación que expliqué al revisar el primer arquetipo: la desaparición del sujeto en el texto, el cual no desarrolla del todo en *El mal de Montano*, sino hasta *Doctor*

*Pasavento*, pero conviene explicar someramente este pequeño pasaje y su repercusión en ambas novelas.

La desaparición del autor en el texto es un tema que germina en la novela que estoy trabajando, sin embargo, el narrador de *Doctor Pasavento* será quien investigue las diferentes maneras de desaparecer hasta convertírsele en una obsesión:

Pero volví a caer en el pensamiento. Comencé a decirme que para acceder a la simple existencia literaria, para luchar contra esta invisibilidad que desde el principio les amenaza, los escritores tienen que crear las condiciones de su aparición, es decir, de su visibilidad literaria. Pero –me dije también– existe la maniobra contraria y ésta es mucho más difícil. Teniendo como objetivo el camino inverso (el de recuperar su invisibilidad) algunos escritores, como creo que es mi caso en estos momentos, emprenden la dificultosa tarea de ir creando una escritura secreta al tiempo que van organizando silenciosamente las condiciones de su desaparición, esas que habrán de permitirles un día desarmar esa visibilidad que sienten que cada vez les corroe más, pues socava gravemente su relación con la dignidad y lucidez del silencio.<sup>93</sup>

El narrador de dicha novela entiende que el único camino para desaparecer en la obra es eventualmente dejar de escribir hasta unirse con el silencio, pero antes de llegar a esta conclusión, el protagonista realiza un tipo de escritura similar al pasaje de *El mal de Montano* que estoy revisando: “Casi jugando, les he leído a mis contertulios psiquiatras *Tentativa de escribir lo que escribiría si escribiera*, el breve texto que, como si fuera yo un principiante (en realidad lo soy, no puedo ser más consciente de que debo recuperar la alegría juvenil y la frescura y libertad de mis comienzos), me atreví a escribir ayer en un papelillo” (p. 312). Es decir, en *El mal de Montano* se comienza una odisea hacia el silencio cuando el narrador describe un viaje imaginario que pudo haber sucedido, en el cual ya se dirige hacia el silencio, pero desde su existencia tangible como texto, o sea, el inicio de la búsqueda de la desaparición del sujeto para hundirse en el silencio. Por otro lado, *Doctor Pasavento* proporciona un texto inexistente con un título que sugiere una intención de no existir del todo y bordear las fronteras del silencio, como si de un preludeo se tratara, siendo ya más silencio que texto en sí, pues el lector se encuentra próximo a

---

<sup>93</sup> Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 255.

observar dicha desaparición del sujeto en el texto, como lo menciona Catalina Quesada-Gómez en su trabajo “Perder y ganar suicidios: teorías...”: “Esa narración descendente en la narrativa vilamatasiana, en lo que toca a la aniquilación de la escritura, culmina en *Doctor Pasavento* (2005) con la desaparición del sujeto escribiente, en lo que supone una vuelta de tuerca al manido tópico de la muerte del autor”.<sup>94</sup>

Asimismo, dicho texto de *El mal de Montano* es de gran importancia, porque es un rastro del proceso creativo del “narrador-autor-personaje” al confirmar la manera estática con que suele experimentar los viajes. Un estilo propio que se encuentra desde libros como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), en el que los viajes de la sociedad shandy se llevaban a cabo en un submarino inmóvil:

El estilo de trabajo del shandy era la inmersión, la concentración en el trabajo. «O está uno sumergido o la atención flota a lo lejos», escribió Juan Gris. Esto explica, en parte, que llegaran a instalarse en el Bahnhof Zoo, un submarino inmóvil, en busca de esa inmersión o concentración en el trabajo.

Pero concentrarse tiene sus riesgos y acaba creando odradeks, golems, bucarestis y todo tipo de criaturas que pueblan la soledad de quienes, en tensa convivencia con el doble, se aíslan para trabajar.<sup>95</sup>

Otro ejemplo se encuentra en la novela *El viaje vertical* (1999), en la cual el protagonista hace una inmersión a sí mismo y a la literatura como bien lo describe el narrador:

Su existencia había comenzado a naufragar con difusa felicidad desesperada en Puerto Metafísico. Pero esto no lo vio Mayol en un primer momento sino en el preciso instante en que, según he podido saber –me lo contó él aquel mismo día, y poco tiempo después lo repetiría ante ese magnetofón en el que, durante siete sesiones intensivas, fue reconstruyendo para mí la historia de su exilio–, miró al horizonte y creyó ver un buque blanco, tal vez fantasmal, y se puso de repente muy metafísico en ese indiscutible Puerto Metafísico que a mí me parece que es Funchal, y pensó Mayol: Como las cosas no podían ir a peor, han mejorado.

Mayol estaba resignándose a vivir solo, entretenido con lo que veía y con sus pensamientos. Se concentró como nunca lo había hecho en su vida, y lo hizo para tratar de averiguar qué estaría escupiendo para él, en aquel momento, la televisión, su flamante oráculo. Y no logró averiguar nada, absolutamente nada.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> *Op. cit.*, p. 336.

<sup>95</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, ed. cit., p. 88.

<sup>96</sup> Enrique Vila-Matas, *El viaje vertical*, 5º ed., Debosillo, Barcelona, 2020, p. 169.

Por último, en la cuarta parte de *El mal de Montano*, Rosario Gironde está considerando asistir a la experiencia en la montaña al que había sido invitado por parte de su editorial alemana, pero titubea al considerar si en verdad es una buena opción: “No cabe duda de que si acabo yendo a la cumbre del Matz resultará todo tan raro y novelable que a la vuelta podré escribir bastantes cosas sobre lo que allí me haya ocurrido. Pero tengo una duda. ¿Merece la pena emprender ese viaje tan largo sólo para volver y contar la inacabable serie de sucesos raros que me habrán acontecido? ¿Y si me quedo en casa y simplemente los imagino?” (p. 298). Lo cual deja un atisbo de duda sobre la veracidad de la última parte, “La salvación del espíritu”, aunque en realidad se comienza a dudar de toda la novela.

Rosario Gironde suele trabajar desde la imaginación, como también encontramos en otros personajes de la obra vilamatasiana. Con los anteriores ejemplos, se nota que existen muchas acepciones y formas de representar estos viajes estáticos: desde un submarino que jamás partió, y desde donde se imaginaban y escribían aventuras, o un personaje que se aproxima a un “Puerto Metafísico” para hacer una inmersión en él mismo, en sus pensamientos y escribir. De igual forma, Rosario Gironde duda si ir a la montaña y tener una experiencia real sea una buena idea o una pérdida de tiempo, pues quedarse en su escritorio a imaginar el viaje tiene la misma intensidad y sirve como material literario para escribir, como ya hizo al final de la conferencia.

Los viajes estáticos son una singularidad narrativa que el protagonista utiliza y, sin confirmarlo, se observa que todo sucede en su imaginación. Rosario Gironde se confirma como un “narrador-autor-personaje” por hacer uso conscientemente de tales métodos de construcción de una “realidad ficticia” que logra existir en lo “no dicho” y en la ambigüedad. El lector tiene elementos para creer en lo que el narrador escribe y su insistencia en decir la verdad, pero esto mismo puede tener un efecto contrario, además

la falta de evidencias de la existencia de todos los personajes y el titubeo de asistir a la montaña reafirman el método de trabajo del protagonista. Todo pudo haber sido solo un viaje desde el escritorio de Rosario Gironde.

## CONCLUSIONES

La literatura es el centro de la obra vilamatasiana. Este es un elemento que toda la crítica ha notado al leer las novelas, cuentos y ensayos del autor, por ello expondré someramente este aspecto que me ayudará a guiar las conclusiones de esta investigación sobre los personajes de *El mal de Montano* de acuerdo con su categorización, complejidad y construcción peculiar.

Las figuras del bartleby y el shandy que expliqué en la introducción se relacionan estrechamente a la noción de la literatura del autor. Lo que construye o conforma a estas categorías es su alejamiento o cercanía con respecto a la creación literaria. Ambas figuras no son exclusivas de las dos novelas en que se presentan explícitamente, sino que tienen un efecto general en toda la obra del Enrique Vila-Matas. La lucha entre personajes por encontrar un equilibrio entre el silencio y la pulsión incontrolable de escribir es un elemento contante que lo ejemplifica de distintas formas: en *Una casa para siempre* (1988) el personaje principal es un ventrílocuo, quien para poder producir otras voces pierde la suya; en *Lejos de Veracruz* (1995) la tensión más intensa se refleja entre los dos hermanos Tenorio, uno se dedica a viajar y el otro a escribir sin salir de casa.

Por otro lado, en *Suicidios ejemplares* (1991) la tensión de asomarse al vacío es latente todo el tiempo, en muchos casos el vacío representa caer en el mundo de la escritura y la fabulación, vida y literatura que no pueden existir por separado. Incluso el autor barcelonés ha escrito obras donde habla explícitamente sobre el tema de la escritura y sus implicaciones, el lastre que en ocasiones puede significar, como en su libro de relatos *Hijos sin hijos* (1993). En *El viaje vertical* (1999) el personaje principal experimenta la transición de llevar una vida cotidiana hasta que la separación con su esposa lo orilla a cambiar de rumbo y acercarse a la literatura, para así dedicarse a una escritura desmesurada que lo aleja del mundo, pero acercándolo a sí mismo.

Otras novelas de Enrique Vila-Matas suelen mirar al pasado, reconocen su influencia y la reescriben como único método para avanzar en literatura. Por ejemplo, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) es una reescritura del pasado, repasa la historia y la modifica para darle vida a una sociedad que procuraba no existir, se basa en personajes y hechos reales, con una estructura ensayística rigurosa que intenta darle una mayor verosimilitud y credibilidad, es decir, el autor crea algo nuevo con hechos pasados. *Bartleby y Compañía* (2000), a su vez, enlista a escritores que desertaron de la escritura, al recapitularlos en esta novela, repasa la historia y al mismo tiempo crea algo nuevo e innovador. *El mal de Montano* (2002) se sitúa incluso más en la línea posmoderna, pues Rosario Gironde al hallarse como aquellos ágrafos trágicos que había compendiado en su anterior novela, debe enfrentar su bloqueo creativo y al mismo tiempo combatir otros enemigos contemporáneos de la literatura que intentan hacerlo desertar, el protagonista logra hacer las paces con la literatura, supera su agrafía y continúa escribiendo. *Doctor Pasavento* (2005) es una culminación al desarrollar una preocupación que se plantea desde *El mal de Montano*: la desaparición del sujeto. Si anteriormente el protagonista había buscado hacerse de un nombre propio en el mundo literario, ahora busca de nuevo el silencio, pasar inadvertido.

Ahora bien, *El mal de Montano* junto con *Bartleby y Compañía* y *Doctor Pasavento* forman una trilogía metaliteraria que mantiene el interés por un mismo tema: el autor ante la literatura y su propia escritura. Sin embargo, en algunos estudios literarios la clasificación de *El mal de Montano* ha sido difícil, en mi opinión, por su compleja construcción y su constante cambio de horizonte literario. Ana Rodríguez Fisher, en su trabajo utilizado anteriormente “Las novelas peligrosas...”, habla sobre esta oscilación entre figuras, de bartleby a shandy y viceversa en Rosario Gironde:

El lector va comprobando que esta (peligrosa) novela es una feliz fusión de *shandy* y *bartleby*. De los *shandy* retorna al impulso genesíaco y cierta errabundia, física y literaria.

De *Bartleby y Compañía*, la armazón o estructura, la construcción de un discurso narrativo que se articula a partir del fragmentarismo y la hibridación o el *collage* de piezas de muy diversa naturaleza, desde el punto de vista de los géneros literarios. *El mal de Montano* es una nueva vuelta de tuerca en la impar trayectoria narrativa de Vila-Matas.

Otro ejemplo de la compleja clasificación de dicha novela es el pertinente estudio del profesor Antonio Gómez López-Quiñones, el tercer capítulo de su libro *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea* se lo dedica a dos novelas del autor en cuestión: “Literatura y lo sublime en *Doctor Pasavento* y *Bartleby y Compañía* de Enrique Vila-Matas”. A pesar de que Gómez López-Quiñones se aboque a estas dos novelas, algunos de sus comentarios sirven para analizar *El mal de Montano*, por ejemplo, aquellas en que recapitula algunas ideas de los lectores y críticos: “Estas son narraciones sobre cómo se puede narrar sin tener que narrar nada (‘nada’ externo al proceso y a los mecanismos de la narración misma). Los paréntesis y divagaciones son el resultado de una temática: la literatura a la que ya no le queda qué contar excepto el hecho de que la literatura (al menos, la contemporánea) sólo habla de sí misma”.<sup>97</sup>

El profesor Gómez López-Quiñones proporciona argumentos certeros al hablar sobre *Bartleby y Compañía* como un experimento lúdico vanguardista (como su protagonista lo cataloga) que enlista a escritores desertores de la literatura y al mismo tiempo creaba también una tradición de ruptura: los escritores del No (como el narrador los llama), en los cuales basarse, por lo que esta constante también eliminaba lo disruptivo que había en un principio. Por otro lado, *Doctor Pasavento* es la búsqueda posmoderna de una idea nueva, pero partiendo de lo conocido, el autor recapitula algunas ideas de Jaques Derrida para analizar esta novela: la búsqueda de una idea o signo nuevo es infructuosa si proviene de un contexto ajeno, es decir, debe contener algo conocido y algo

---

<sup>97</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 116.

innovador para generar la ruptura en la tradición. Además, al final de este tercer capítulo, el autor llega a un argumento preciso del cual partiré:

Vila-Matas no renuncia a lo sublime ni intenta tampoco demostrar su imposibilidad, sino que sugiere que lo sublime se forja en el contexto de lo ya dado. Esto no determina la clonación mecánica de lo existente. De hecho, dicha clonación resulta un falso peligro, un «hombre de paja» con el que postular una versión de lo sublime más allá de cualquier compromiso con el presente. Ésta es la lección de Vila-Matas en *Bartleby y compañía* y *Doctor Pasavento*: para expresar algo realmente nuevo (lo sublime) no hay que anhelar, al modo romántico, una trascendencia ontológico-lingüística, sino volver precisamente al interior de unos códigos ya dados y experimentar con su repetición. En este ejercicio, lo sublime surge como un instante de novedad, sorpresa y desgarro *desde* (pero no *al margen de*) un contexto de partida.<sup>98</sup>

En *El mal de Montano* encontramos el nexo de esta trilogía. Rosario Gironde experimenta la crisis y el desasosiego que deviene de haber escrito sobre los ágrafos trágicos y no poder escribir después de dicha novela. No es hasta que en la segunda parte el protagonista comienza a escribir una especie de diario personal en el cual enlista alfabéticamente a los diaristas que más influyeron en él.

Incluso “Diccionario del tímido amor a la vida” recuerda a *Bartleby y Compañía* en su forma de compilar a los escritores más importantes para el personaje-escritor. Si la anterior novela usó notas al pie de página, *El mal de Montano* en su segundo capítulo utiliza la forma de un diccionario que se mezcla con su diario personal, en el que explica y comenta su proceso creativo, la influencia de dichos diaristas y su evolución como escritor, es decir, el protagonista vuelve a emplear la fórmula, pero con ciertos cambios. Más adelante, como revisé en el apartado de “escritor consagrado”, Rosario Gironde supera esa agrafía al continuar escribiendo con las formas y elementos con que cuenta, hasta percatarse de la trasmutación que su escritura ha sufrido y entiende que él no tiene que conocer dicha forma ulterior ajena a su contexto, solo puede avanzar desde lo

---

<sup>98</sup> *Ibidem.*, p. 136

conocido. Asimismo, al superar esto, puede continuar escribiendo y surge la otra tentativa: la desaparición del sujeto, que termina desarrollando en *Doctor Pasavento*.<sup>99</sup>

La indeterminación y lo inestable caracterizan a *El mal de Montano* incluso en el lugar que ocupa en la trilogía, en general, es el espacio donde sucede el clímax de la crisis del protagonista en torno a la literatura, no existe un solo tema que permanezca inalterado y conduzca el argumento, sino que cambia conforme avanza la novela. En palabras del mismo Rosario Gironde:

Según deduzco de lo leído en ese ensayo sobre el género, quienes escribieron grandes diarios íntimos en el siglo pasado no lo hicieron para saber quiénes eran ellos, sino que los llevaron a cabo para saber *en qué se estaban transformando*, cuál era la dirección imprevisible a la que estaba arrastrándoles la catástrofe. “No es pues la revelación de una verdad lo que esos diarios podían o querían darnos, sino la descripción cruda, clínica de una mutación.”

Estamos, pues, ante la dimensión clínica de la escritura. Seguramente yo he venido buscando en estas páginas –tal vez hasta ahora sin ser del todo consciente de ello– averiguar adónde me conduciría la eliminación de mi enfermedad, de mi mal de Montano. Al silencio, probablemente. (p. 144)

Es decir, no es que esta novela trate sobre varios temas y al mismo tiempo sobre nada o sea de menor importancia con respecto a las otras dos, al contrario, de no existir *El mal de Montano*, el rumbo de la literatura vilamatasiana pudiera haberse estancado, quizá de *Bartleby* y *Compañía* no se habría podido llegar a *Doctor Pasavento*. El diario híbrido de Rosario Gironde es la evidencia de esta transición necesaria para avanzar.

Dicha inestabilidad en *El mal de Montano* se halla en todos sus elementos, incluso en los personajes. Analizar a los personajes de esta novela fue todo un reto por la complejidad que cada uno significa y su misma construcción. Además, estudiarlos me permitió contestar la pregunta de investigación: ¿cómo logra el narrador de la novela *El mal de Montano* borrar la frontera de la ficción y la realidad? La respuesta se encuentra

---

<sup>99</sup> Siguiendo los argumentos del profesor Antonio Gómez López-Quñones, si el narrador-escritor hubiera sucumbido al silencio en el mismo tenor que los ágrafos trágicos (escritores de No) de *Nada más jamás* (*Bartleby* y *Compañía*), estaría continuando una tradición que el mismo compiló, nada innovador de su parte. Sin embargo, en *Doctor Pasavento* se vuelve a adentrar en el silencio, pero de una forma distinta, premeditada y paulatina.

en la indeterminación de ambas, pues se funden en la imprecisión como les sucede a los personajes.

Conforme investigaba y nutría el marco teórico confirmé la relevancia del estudio del personaje literario, pues incluso muchos de los cambios en la novela de un siglo a otro se ejemplifican precisamente en los personajes, ya sea una novela decimonónica o posmoderna. Pareciera que el concepto clásico antiquísimo de “representar una acción” que realizaba el héroe continúa muy vigente, pues hasta en una novela con tintes metaliterarios la acción de representar la creación literaria es realizada por un personaje, la novela no puede crearse a sí misma sin la ayuda de un escritor.

El personaje que representa la acción de escribir en *El mal de Montano* es particularmente complejo por hallarse en una crisis entre las dos figuras que comenté en la introducción y al inicio de este apartado, me refiero al shandy y al bartleby, la pulsión de escribir en todo momento y la agrafía trágica. El protagonista lucha por superar esa imposibilidad de escribir para convertirse en el opuesto, en un shandy con un ímpetu incontrolable por anotar todo lo que le sucede.

Aunque él mismo no se llame a sí mismo un shandy o se identifique con esta sociedad antigua, sí hay evidencias en su forma de trabajar que lo confirman como uno, gracias al mapa que dibujan tanto Rosario Gironde como la sociedad secreta. El narrador-investigador de *Historia abreviada de la literatura portátil*, al recapitular una averiguación previa de esta sociedad, proporciona una característica importante: “Edward Clark, magnate de las máquinas de coser Singer y un apasionado investigador de la historia de la conjura portátil, muerto en extrañas circunstancias pocos días después de hallar un documento y de escribir un breve texto, *Un shandy dibuja el mapa de su vida*”.<sup>100</sup> De igual forma, el protagonista de *El mal de Montano* es sorprendido por su

---

<sup>100</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, ed. cit., p. 110.

novia Rosa quien le recrimina: “Ella me ha mirado con una cara terrible de enfado. –Bien –me ha dicho–, esto no se puede aguantar, sólo te digo esto. Ahora mismo me explicas qué es el mal de Montano y por qué tiene mapa” (p. 100). Por lo cual, puedo determinar que el protagonista sí trabajó como lo hacían los miembros de dicha sociedad.

Además, en esta novela, me encontré con muchas clases de personajes vilamatasianos. Cada uno con diferentes características y condiciones de existencia que provenían de distintas etapas del autor: un hijo que nace de la necesidad del padre por extirparse un mal o vivencia que lo hubiera marcado; criminales modernos que amenazaban con acabar con la literatura por no poder continuar en ella; una novia que representaba el mundo editorial que suele acabar con la poesía, y también con quien siempre necesitaría estar a su lado; una madre con una doble vida: madre y esposa ejemplar, y poeta y escritora en secreto; odradeks, o sea, figuras del doble de algunos personajes; y otros personajes que se basan en dichos odradeks; bartlebys que desean escapar de su condición para convertirse en shandys y viceversa. Todos y cada uno de ellos guarda una relación con personajes de novelas vilamatasianas anteriores, como cité y hice referencia en cada uno de los apartados del análisis.

En *El mal de Montano* persiste una concentración del universo vilamatasiano, es decir, de recursos, géneros, formas, angustias literarias y personajes que el autor barcelonés ha repartido por toda su obra. Sin embargo, la pregunta o la duda de si dichos personajes existen o no en esta novela, a diferencia de otras, podría deberse a la manera en que el narrador-escritor la conduce. Rosario Gironde persiste en mencionarle al lector que éste será su trabajo más íntimo, en el que podamos apreciar su proceso creativo. El protagonista permite al lector adentrarse en su mundo ficcional al punto de descubrir lo endeble que es la realidad y los personajes de esta novela, de hecho, todos los personajes que analicé siempre se hallaron entre “lo dicho” por el narrador-escritor y “la falta de

evidencias” de ello. Pareciera que todo nace y vuelve hacia el narrador-escritor, hacia su escritura.

Después de esta extensa investigación, y al siempre situarme entre lo “dicho” por Rosario Gironde y las “evidencias insuficientes” de la existencia de los personajes por separado, debo inclinarme a concluir que los personajes de *El mal de Montano* no existen fuera de su relación e interacción con el protagonista. Viven y existen a través de él, en su narración, pues incluso en el mundo ficcional que crea no es posible corroborar que sean reales, no es posible comprobar lo que narrador-escritor dice. Y si los personajes con los que interactúa Rosario Gironde no son reales, ¿lo es el resto de su narración? Es decir, esta inexistencia de los personajes dinamita la verosimilitud de todos los demás elementos del universo que ha creado. La novela tomaría más el rumbo de un discurso o soliloquio del protagonista.

Entonces, ¿por qué el narrador-escritor pretende dar vida a estos personajes?

Mijael Bajtín desarrolla una idea que, en mi opinión, resuelve tal pregunta:

Cuando existe un solo participante único y total, no hay lugar para un acontecer estético; la conciencia absoluta que no dispone de nada que le fuese extrapuesto, que no cuenta con nada que la limite desde afuera, no puede ser estetizada; uno puede familiarizarse con ella, pero es imposible que se vea como una totalidad conclusa. Un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden. Cuando el personaje y el autor coinciden o quedan juntos frente a un valor común, o se enfrentan uno a otro como enemigos, se acaba el acontecer estético y comienza el ético (panfleto, manifiesto, veredicto, discurso laudatorio o de agradecimiento, injuria, confesión autoanalítica, etc.); cuando el personaje no llega a existir, siquiera potencialmente, sobreviene un acontecer cognoscitivo (tratado, artículo, lección.<sup>101</sup>

Los personajes de *El mal de Montano* tienen la característica de pensar distinto al protagonista en la mayoría de los casos. Aunque se tratara de un soliloquio de Rosario Gironde, existe una necesidad de crear a un “otro” con dichas ideas contrarias a su forma de pensar y ser, para que la novela pudiera existir. Cada personaje que el narrador-escritor

---

<sup>101</sup> Mijael M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, ed. cit., p. 28.

crea refleja un aspecto del mundo literario en particular con el que tiene un conflicto, o le ayuda, lo influye, le aconseja, lo contradice, lo asusta y simplemente quiere alejarse de él, todos ellos tienen que ver con lo que el protagonista piensa en torno a la Literatura desde sus diferentes aristas. Tenemos a un personaje-escritor en constante conflicto con su realidad y con él mismo, la fragmentación de su personalidad junto con sus vivencias y referencias se convierten en personajes literarios que expresan justamente su sentir, conversan con él y son parte de sus viajes.

Todos los personajes que analicé existen “potencialmente” para ejemplificar una lucha interna del protagonista. Los elementos que construyen a los personajes son muy escasos, apenas los necesarios, no hay un abuso en la descripción de éstos, porque considero que no es la intención del autor crear personajes o tramas complicadas, pues son parte de una tendencia anacrónica de la literatura que el autor no desea replicar, pero dichos elementos aún necesitan estar presentes para que la novela se construya como tal. Enrique Vila-Matas solo proporciona la información necesaria para que su obra siga perteneciendo al género. Por ejemplo, en *Perder teorías* (2010), una novela corta posterior, el narrador asevera:

–El estilo avanza dando triunfales zancadas, la trama camina detrás arrastrando los pies– contestó Banville.

Esta contundente respuesta me alegró porque me pareció que de forma definitiva me liberaba de un tópico que me había machacado durante mi juventud, esa “idea recibida” que decía que las novelas –como bien se sabía en el mundo anglosajón– debían privilegiar siempre la trama, la narración de una historia.

No, no podía creer que ésa fuera una regla inmovible...

Fui aprendiendo paulatinamente a perderle el respeto a las tramas. Y un día se lo perdí del todo cuando leí unas declaraciones de Liz Themerson a *The Paris Review* donde confirmé mi sospecha de que las tramas en realidad eran sólo unas cuantas y no era necesario darles demasiada importancia, bastaba con incorporar –casi al azar– una cualquiera de ellas al libro que estuviéramos escribiendo y de esta forma poder así disponer de más tiempo para la forja de lo que realmente habría de importarnos siempre: el estilo.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2010, p. 44.

Precisamente esto sucede en *Bartleby y Compañía*, pues la trama del protagonista y el desarrollo en su vida laboral se reducen al mínimo de información para dar paso a la investigación de los escritores del No. En *El mal de Montano* incluso las tramas o situaciones se reciclan, se cuentan dos o más veces en diferentes niveles ficcionales y desde distintos puntos de vista.

En una novela posterior del 2015, *Mariendad eléctrico*, el narrador proporciona una idea que parece describir la manera en que los personajes de *El mal de Montano* están contruidos:

Ella prefería moverse en zona de riesgo y duda, le gustaba situarse en la ambigüedad y no tener que implorar que le reconozcan que hace arte, prefería desplazarse por zonas nebulosas.

Me gustó su respuesta, quizá porque me recordó que, cuando termino una novela, me gusta que me pregunten si estoy seguro de que se trata de una novela. Me gusta sentir que he hecho algo que se ha situado en los límites al buscar profundizar en las posibilidades, que sé amplísimas, del propio término de novela. Me gusta que se perciba que, por espurio que pareciera, no he descartado nada que tuviera posibilidades de acabar en la novela, lo que ha terminado por crear la impresión de que podría no haber hecho una novela.<sup>103</sup>

Al principio de este apartado hablaba de los cambios en la construcción de una novela que se hacen presentes de un siglo a otro y se reflejan en los personajes. Me parece que la cita anterior ayuda a entender la ambigüedad en la que se mantiene *El mal de Montano*. La novela logra acercarse a los límites entre ella y estos otros subgéneros como el diario personal, el diccionario o la conferencia. Esto mismo les sucede a los personajes al mantenerse en la ambigüedad, en la línea entre existir y terminar de construirse como personajes completos, y no poder “ser” fuera de lo que el protagonista narre o necesite, dan la impresión de haber sido creados como personajes.

Los personajes de *El mal de Montano* no cuentan con suficiente información en su construcción para ser y actuar independientemente del narrador-personaje. Su existencia se percibe situacional al ser es creados o repetir su aparición conforme a la

---

<sup>103</sup> Enrique Vila-Matas, *Mariendad eléctrico*, Ciudad de México, Almadía, 2015, p. 44.

necesidad del protagonista. Quizá el único personaje que ejerce una mayor libertad al lograr actuar mientras el protagonista se halla en otro lugar es Montano, quien escribe un cuento con el cual da por concluida su agrafía mientras su padre está de viaje. Su construcción es más completa, con una historia propia, una profesión de escritor que ejerce, una vida en pareja, una locación en Nantes, un actuar independiente, y pensamientos a veces suyos y otros ajenos, aunque se encuentre frustrado por su condición de ágrafo, tiene más independencia como personaje que otros. Tan solo para que en la segunda parte Rosario Gironde comente que él nunca ha tenido hijos, es decir, Montano es el personaje con más elementos en su construcción y de quien tenemos la confirmación de su inexistencia.

Pareciera que la particularidad de los personajes de esta novela es situarse en la ambigüedad, en la indeterminación, en un punto intermedio. No construirse completamente pudiera ser una condición para coexistir, como si se sintieran más cómodos existiendo de esta manera incompleta. Personajes como Montano –que tiene bastante información en su construcción– y Rosario Gironde (madre del protagonista) – con una amplia historia personal, familiar, como poeta y diarista en secreto– no existen, ya sea por afirmación del protagonista o por su falta de presencia tangible. En cambio, Felipe Tongoy y Rosa son personajes inestables e incompletos en su construcción, pero asimismo perviven y acompañan más tiempo al protagonista. No hallamos pruebas de su inexistencia ni tampoco se hacen presentes ante el público-lector que se encuentra frente a Rosario Gironde en la conferencia que imparte.

La ambigüedad, la inexactitud y la fragmentación son precisamente las características que resaltan en los personajes de *El mal de Montano*, de esta forma se diferencian de otros tipos de personajes de anteriores épocas y corrientes literarias. Éstos se sitúan justo entre el lenguaje y la realidad, en un espacio incierto entre lo narrado por

Rosario Gironde y su ausencia en la conferencia, el único momento en que el lector podría haber confirmado su existencia. Asimismo, la novela se sitúa en dicho espacio inestable, representando una realidad posmoderna en todos sus elementos. En este sentido, considero importante traer a colación un comentario de Lucas Cadavid Arango, en su trabajo antes revisado “La novela contra las voces...”, sobre la forma narrativa de Enrique Vila-Matas que expresa la experiencia de vida del hombre:

Al reconocer que la subjetividad no es necesidad sino contingencia, esto es, que aún hay una amplia dosis de azar y de libertad que permiten al hombre escapar del en sí o del ser para los otros y darse un ser *para sí*, la aventura vital escapa a la petrificación. Quizá esa concepción de la existencia, que podemos extender a la concepción de la narración, produzca una sensación de incertidumbre, de fragilidad del hombre, del autor y del narrador. Ese especial entendimiento de que el hombre no es un ser en sí implica también una especial consideración del tiempo. El hombre no puede vivir en el pasado porque el pasado ha desaparecido, se ha congelado, y el futuro aún no es, pero significa la posibilidad de que el hombre sea "para sí". El hombre vive a caballo entre el pasado y el futuro, y así se experimenta la narración en Vila Matas. Se hace perceptible el vértigo de la contingencia y el azar, de un personaje en fuga hacia un tiempo que todavía no es pero que se construye como un fruto de la libertad; por eso leemos: "Después de todo, quien escribe con sentido del riesgo anda sobre un hilo y además de andar sobre él tiene que tejerse un hilo propio bajo sus pies" (ibid.: 63). No obstante, la literatura, y más específicamente la novela realista, han significado tradicionalmente la posibilidad de orden en medio del caos, la posibilidad de concebir un mundo con un principio y un fin definidos, cerrados, concluidos lógicamente, como corresponde a la idea de unicidad que subyace al sujeto. Pero si la creación literaria es fruto del hombre, y ha nacido de un tiempo donde la certeza subjetiva se tambalea, está sometida a la misma ley de contingencia del hombre. No hay algo absolutamente esencial que la petrifique, sigue la suerte del hombre y, por tanto, la obra literaria es lo que el hombre hace de ella, lo que hace con ella. En esa misma dirección, la narración no se detiene en el pasado; este apenas se puede evaluar de pasada porque la historia sigue hacia adelante, avanzando hacia el futuro, que no es un punto de llegada sino el eterno continuar, que de ocluirse, cerraría también la perspectiva de cualquier libertad concebible. Es por eso mismo que esta primera parte de *El mal de Montano* concluye con un "yo diría que he comenzado a perder de vista el mal de Montano". Ese "yo diría" nos indica que no se sabe cómo seguirá la historia del narrador, lo cierto es que ese final será siempre un final en puntos suspensivos.

Gracias a que la literatura logra expresar la imposibilidad de representar la realidad en su totalidad y el desasosiego que ésta conlleva, uno puede entender mejor esta experiencia fragmentada y ambigua que percibimos día a día, o al menos de esa sensibilidad y conocerse a uno mismo al estar inmerso en este contexto. Y, de igual forma, nos percatamos de cómo la literatura se hace presente en la posmodernidad, pues como lectores notamos que hay algo en el sentir de Rosario Gironde que nos es familiar: la

fragmentación del sujeto en sus distintas ideas y frustraciones que tienen relación con su entorno, las cuales no pueden comprenderse aisladamente, sino en su relación, en esa realidad o punto medio y ambiguo que todo lo integra.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2008), *Poética*, trad. de José Goya y Muniain y Francisco de P. Samaranch, 4ª ed., Porrúa, Ciudad de México.
- AZUCENA, Adriana Rodríguez (2022), *Caracter/Carácter El personaje literario*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México.
- BAJTÍN, Mijael M. (1999), *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, Ciudad de México.
- BENJAMIN, Walter (2001), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt, 3ª ed., Madrid, Taurus.
- BOBES, María del Carmen Naves (2018), *El personaje literario en el relato*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- CADAVID, Lucas Arango (2015), “La novela contra las voces que anuncian el fin de la literatura. *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas y una teoría de la novela contemporánea”, este artículo fue presentado como trabajo de grado para obtener el título de Magister en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT. [https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7841/Lucas\\_CadavidArango\\_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7841/Lucas_CadavidArango_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y) (Revisado el 7 de mayo de 2023)
- CASTRO, Olalla Hernández (2014), *Entre-lugares de la modernidad: La “trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura interstical*, Universidad de Granada, Granada.
- DIACONU, Dana (2010): “Más allá de los límites, en ‘el umbral mismo de ese mundo ulterior’. Hacia una poética narrativa de Enrique Vila-Matas”, *Acta Iassyensia Comparationis*, vol. 8, pp. 140-148. [http://www.literaturacomparata.ro/Site\\_Acta/Old/acta8/diaconu\\_8.2010.pdf](http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta8/diaconu_8.2010.pdf)

DORA, Sorina Simion (2013), “El viaje en las novelas de Enrique Vila-Matas”, *Crossing Boundaries in Culture and Communication Journal of the Department of Foreign Languages*, vol. 2, Editura Universitară, Universitatea Româno-Americană, pp. 133-145. [http://www.rebe.rau.ro/RePEc/rau/cbcsr/2012-3/3.3\\_2012\\_Simion\\_S.pdf](http://www.rebe.rau.ro/RePEc/rau/cbcsr/2012-3/3.3_2012_Simion_S.pdf)

\_\_\_\_\_ (2012), “Las estructuras de los libros vilamatasianos” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza, Eón, Ciudad de México, pp. 39-69.

EAGLETON, Terry (2020), *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

ENRIGUE, Álvaro (2012), “Cuatro postulados sobre una máquina soltera” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza, Eón, Ciudad de México, pp. 33-37.

GÓMEZ, Antonio López-Quñones (2011), *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid.

JITRIK, Noé (1975), *El no existente caballero*, Megápolis, Buenos Aires.

LYOTARD, Jean-Francois (2008), *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, trad. Enrique Lynch, Gedisa, Ciudad de México.

OÑORO, Cristina Otero (2012), “Hasta perder el aliento: Enrique Vila-Matas” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza, Eón, Ciudad de México, pp. 93-112.

PLATÓN (1989), *La República o el Estado*, trad. Patricio de Azcárate Corral, Austral, Ciudad de México.

POZUELO, José María Yvancos (2006). “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas” en *Tropelías: Revista De Teoría De La*

*Literatura Y Literatura Comparada*, 147–158.  
[https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.20080529](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.20080529) (Trabajo original publicado el 7 de marzo de 2012)

---

\_\_\_\_\_ (2012), “La ‘tetralogía del escritor’ de Enrique Vila-Matas” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza, Eón, Ciudad de México, pp. 219-273.

---

\_\_\_\_\_ (2004), *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Península, Barcelona.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, trad. Lourdes Ortiz, 14<sup>a</sup> ed., Fundamentos, Madrid, 2006.

QUESADA-GÓMEZ, Catalina (2018), “Perder y ganar suicidios: teorías vilamatasianas del espacio literario”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 42(2), pp. 335-355. <http://www.jstor.org/stable/44987064>

RÍOS, Felipe A. Baeza (2012), “Vila-Matas: ese okupa literario” en *Enrique Vila-Matas Los espejos de la ficción*, coord. Felipe A. Ríos Baeza), Eón, Ciudad de México, pp. 71-92.

RODRÍGUEZ, Ana Fisher (2003), “Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 635, pp. 85-92.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0932771>

SOL, Pablo Mora (2020), *Diccionario Vila-Matas*, Universidad Veracruzana, Veracruz.

---

\_\_\_\_\_ (2015). “Ser en otros: citas e identidad en la obra de Enrique Vila-Matas” en *Hispanófila*, 174, 235–247. <http://www.jstor.org/stable/43808876>

VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona.

---

\_\_\_\_\_ (2001), *Bartleby y compañía*, 4<sup>a</sup> ed., Anagrama, Barcelona.

- \_\_\_\_\_ (2004), *Desde la ciudad nerviosa*, Alfaguara, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2011), *El mal de Montano*, 4ª ed, Anagrama, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2012), *El viajero más lento*, Seix Barral, Ciudad de México
- \_\_\_\_\_ (2020), *El viaje vertical*, 5ª ed., Debosillo, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1993), *Hijos sin hijos*, Anagrama, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Historia abreviada de la literatura portátil*, 7ª ed., Anagrama, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Lejos de Veracruz*, 2ª ed., Anagrama, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2015), *Mariendad eléctrico*, Almadía, Ciudad de México.
- \_\_\_\_\_ (2008), *Una casa para siempre*, 2ª ed, Anagrama, Barcelona.
- VIÑAS, David Piquer (2002), *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona.
- WEIGEL, Sigrid (1986), “La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres” en *Estética feminista* (Gisela Ecker, editora), Icaria, Barcelona.



Casa abierta al tiempo  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

## ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00462  
Matrícula: 2203802842

Literatura y posmodernidad.  
El mal de montano de Enrique  
Vila-Matas: la construcción  
interrumpida de los  
personajes.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 17:00 horas del día 26 del mes de octubre del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS  
DRA. ADRIANA AZUCENA RODRIGUEZ TORRES  
DR. PABLO ANTONIO SOL MORA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

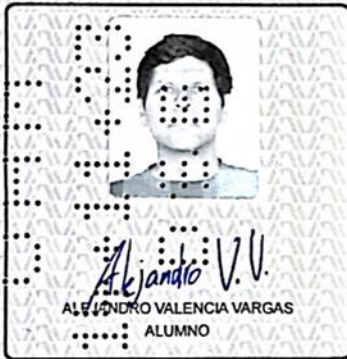
MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ALEJANDRO VALENCIA VARGAS

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

**APROBAR**

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



REVISÓ  
MTRA. ROSALBA SERRANO DE LA PAZ  
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH  
DR. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTE  
DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

VOCAL  
DRA. ADRIANA AZUCENA RODRIGUEZ TORRES

SECRETARIO  
DR. PABLO ANTONIO SOL MORA