

Introducción

En el año 2002 dos entonces jóvenes profesoras de la Universidad de Valladolid viajaron con una beca a Bolivia para impartir unas clases en la Universidad de La Paz. Una vez allí decidieron aprovechar su viaje. Tras unos días de turismo por la ciudad de Cuzco y Machu Picchu, regresaron a Bolivia en autobús. Las dos profesoras empezaban a interesarse por entonces en los experimentos de literatura electrónica que tan populares se estaban haciendo por aquellos años y, de paso, por los antecedentes literarios de la literatura hipertextual. La intención de una de ellas era aprovechar las larguísimas horas del incómodo viaje que tenía por delante para leer la famosa novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, que llevaba en su maleta en la edición de Siruela de 1999. Ya sentada, descubrió entonces, con sorpresa y temor a partes iguales, que en el asiento contiguo viajaba una joven italiana, al igual que ella con obvio aspecto de ser turista universitaria, que estaba leyendo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ambas se miraron sorprendidas cuando descubrieron la extraña coincidencia, pero ninguna de las dos se atrevió a decir una palabra. Ambas volvieron a sumergirse en su lectura, y no hubo nada.

La anécdota descrita es fruto de los siempre imprevisibles caprichos del azar, pero las dos profesoras de la Universidad de Valladolid, seguramente condicionadas por las lecturas que hacían entonces, la vivieron con una especial sensación de vértigo ante la evidente plasmación que suponía de la vieja idea literaria y artística de la especularidad. En numerosas ocasiones y a numerosas personas les han contado esa anécdota, quizás tal como sucedió o quizá convertida en un recuerdo falseado por la insistente y recurrente rememoración del mismo. Y han comprobado también que siempre que la cuentan el interlocutor sonríe ante la evidencia del consabido tópico de que en ocasiones «la realidad supera a la ficción». Hoy ven claro que también la referida anécdota podría ser interpretada en sentido inverso: la ficción modela nuestra percepción de la realidad.

Nuestro ensayo pretende ser una reflexión sobre cómo la noción de la especularidad o *mise en abyme* preside nuestro tiempo, imponiendo su signo sobre nuestras producciones filosóficas, artísticas, cinematográficas, literarias..., en definitiva, sobre

nuestra manera de estar en el mundo. Esta noción puede manifestarse con una intensidad que oscila entre la fuerte conciencia y la vaga impresión de especularidad, pero se encuentra en todas partes. Más aún: modela sensibilidades más proclives a hallarla —o proyectarla— donde quiera que miran. El pasado puede releerse entonces especularmente, y hoy nos interesarán de un modo especial aquellos autores y aquellas obras que, proponiendo estructuras en abismo, ofrezcan al receptor actual inusitadas afinidades con su propia idea del mundo y de la cultura: *Las mil y una noches*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, *Las meninas*, la pintura flamenca de espejos, Unamuno, por supuesto, Borges...

Los conceptos de *simulacro* (Baudrillard), *sociedad del espectáculo* (Debord) o *illusio* (Bourdieu), concebidos desde distintas perspectivas y con intenciones diferentes, comparten una evidente motivación semántica que remite a esa especularidad radical que las proliferantes metarreferencias de nuestro tiempo acusan obsesivamente. El mundo actual se nos aparece de continuo fuertemente ficcionalizado (la realidad supera a la ficción o, más bien, *es ficción*), como utopía/distopía cumplida, absoluta, sin progresión posible, que ha tocado el fin de la historia anunciado por Fukuyama (o, en un sentido menos optimista, el *no future* que gritaron los punks). Se ha consumado, pues, el crimen perfecto profetizado por Baudrillard (2000). Vivimos en la caverna, en el holograma, pero ahora, además, *lo sabemos*, y eso deja fuera de nuestro alcance la inocencia de aspirar a la progresión histórica, que queda en suspenso con la concepción relativa del tiempo.

Ni siquiera la ciencia escapa de esta impronta. Algunos físicos teóricos recuperan el viejo mito platónico de la caverna como una lúcida intuición de la hipótesis que ellos exponen y argumentan científicamente que nuestro mundo tridimensional se originó a partir de un agujero negro en un mundo tetradimensional; así, el universo que percibimos como «absoluto» es, en realidad, el holograma en tres dimensiones de un universo matricial en cuatro dimensiones. Por fantasiosa y literaria que esta teoría pueda parecer, importantes nombres del ámbito de la física cuántica la refrendan (Afshordi, Mann, Pourhasan). Y eso no es todo: dejando de lado el origen del universo y la posibilidad de que este no sea sino el reflejo imperfecto —el simulacro, el holograma— de otro universo (sobre cuyo origen y calidad matricial o especular podríamos, por supuesto, preguntarnos), otras teorías científicas apuntan a la posibilidad de una reduplicación infinita: así la teoría de cuerdas, de los universos múltiples (Everett), de los senderos que se bifurcan.

Junto a esta inquietante ruta tomada por la física teórica a lo largo del siglo xx, uno de los hechos cruciales en la asunción de la idea especular de la existencia —que contaba ya con una larga tradición— es que los avances de la técnica permitan reproducirlo todo: el arte, la voz, el yo (mediante los avatares digitales), tal y como de manera clarividente anunció Walter Benjamin. Holográficamente, el mundo se

reduplica en imágenes y pantallas (ese mundo que es, probablemente, holograma tridimensional de un mundo en cuatro dimensiones). Acuciado por las copias y por la grave sospecha de ser él mismo una copia más, el sujeto —sobre el que antaño, con Descartes, descansó la propia existencia del mundo— se atomiza, en mosaicos de hiperrealidad, o se diluye en una identidad líquida (Bauman). El consumo (de bienes materiales, pero también de emociones, como ha visto Fernández Porta, 2010) le dota de una ilusoria entidad, al revestir lo que posiblemente no sea sino vacío (Lipovetsky, 2003). En este contexto, la publicidad cobra un sentido mucho mayor del que quisiéramos darle: en consonancia con la dinámica especular y matricial, no es ya, como en principio se pretendía, un discurso propagandístico sobre un objeto, sino un objeto deseable en sí mismo, un simulacro que sustituye y borra aquello que anuncia.

Si la física y la filosofía proponen sus hipótesis no falseables, pero desafiantes, la cultura popular, las artes y la literatura ofrecen sus propias explicaciones alógicas, literalmente *mitos* de nuestro tiempo. La idea de especularidad se encuentra, como apuntábamos, en ámbitos muy diversos, y permea desde los discursos filosóficos y científicos más especializados hasta las más accesibles muestras de la cultura popular. La seducción de lo especular encontró, por ejemplo, en la ciencia ficción de los años sesenta un venero extraordinariamente fértil. En esta, los juegos escherianos eran tan frecuentes que Robert Heinlein propone releer las siglas SF no como *science fiction*, sino como *speculative fiction*. Ya no se trataba de escribir historias más o menos disparatadas que implicasen estrafalarios o meritorios dispositivos mecánicos, sino de indagar sobre nuestro lugar en el cosmos y sobre la naturaleza del propio cosmos, que a menudo se revelará simulacro: así, por ejemplo, en el relato de George Henry Smith «En el imagikon» (1966) o en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick. Pero si el género de la ciencia ficción ha tratado insistentemente el asunto en sus momentos de esplendor, ha sido sobre todo en las últimas décadas cuando este ha permeado sin cesar todo tipo de manifestaciones culturales, ya no necesariamente adscritas a este género: el alcance y la popularidad de obras como *Blade Runner* (1982), *El show de Truman* (1998), *Matrix* (1999-2003), *El sexto sentido* (1999), *Los otros* (2001), *eXistenZ* (1999), pero también del célebre videojuego de los Simpson (en que estos descubren ser personajes de un videojuego jugado por los personajes de un videojuego... jugado por un Dios que a su vez...), dan buena cuenta de ello. Y no olvidemos tampoco que un movimiento como el *street art* acostumbra a decorar nuestras calles con ingeniosos trampantojos que no hacen sino expresar esa misma idea de especularidad.

Evidentemente, no es ajena a esta noción de reduplicación —de simulacro— la problematización del lenguaje, la conciencia de que precisamente nuestro lenguaje no es un reflejo límpido del mundo, sino más bien un código mental que *crea* el mundo y



Graffiti de Banksy en Chalk Farm, Londres

lo proyecta. Desde finales del siglo xx, sucesivas concepciones filosóficas han llamado la atención sobre el carácter arbitrario del signo lingüístico (Saussure), la reducción de gran parte de la filosofía a juegos verbales (Wittgenstein), la falta de correspondencia entre la palabra y la cosa (Foucault), la construcción lingüística de nuestro propio inconsciente (Lacan). Las consecuencias son una poética de la lucha por el sentido de la palabra (Juan Ramón Jiménez), una poética de la inefabilidad y el silencio (Pound, T. S. Eliot) que a veces cobra, paradójicamente, una forma logorreica (Gómez de la Serna), un intento por encontrar en otros lenguajes (en otros medios) lo que las palabras ya no expresan de manera fiable, la asunción de las formas más estereotipadas del lenguaje como expresión poética (en los setenta, los novísimos y la publicidad, también en la actualidad los autores que recurren a clichés y al lenguaje comercial), e incluso, directamente, la ventriloquía intertextual, que parte de que toda voz es un eco (un reflejo sonoro) y toda escritura un palimpsesto (que repite y reduplica una escritura previa): toda palabra, toda frase, toda obra, es una cita de algo que alguien ha dicho ya (Vila-Matas). La recurrencia tan frecuente en el discurso académico, tal como el nuestro, al uso de *cursivas* frente a redondas, de anglicismos frente a la lengua española, no es más que otra versión de la misma conciencia especular que habita en las mismas entrañas del lenguaje.

Nuestro lenguaje es lineal, sucesivo, y la escritura no hace otra cosa que reforzar su linealidad; el hombre moderno, hijo de la imprenta, interioriza el modelo espacial de la página y la tipografía impresa, y lo adopta como plantilla a través de la cual «lee» el mundo (en realidad, recordemos que nuestra percepción del mundo ya estaba codificada por nuestro lenguaje, lineal, pero no de una manera literalmente tan visible como lo será desde que quede gráficamente fijado mediante la impresión). Esta discursividad verbal lineal se siente como natural, y solo desde el siglo xx se repensará como un hándicap, un condicionante, una limitación. Su reflejo era una narrativa también lineal: la narrativa aristotélica, que ahorra los sucesos arbitrarios engarzándolos mediante la causalidad y que acomoda lo simultáneo en la cadena planteamiento-nudo-desenlace (recuérdense los problemas que a un lego como Bernal Díaz del Castillo le plantea la linealidad del discurso cuando trata de dar cuenta de sucesos simultáneos, de describir sin dejar de narrar, etc.). A lo largo de todo el siglo xx —aunque no faltan interesantes precedentes— se exploran con creciente afán las formas no lineales de narración. Belén Gache, quien enumera y describe numerosas manifestaciones de esa búsqueda, lo explica muy bien:

Los modelos hegemónicos adoptados durante la modernidad fueron construyendo también un particular concepto de autor, de lector y de obra. Las palabras, según la concepción ontologista y sustancialista de la Edad Moderna, referían el mundo de forma transparente. Las narrativas parecían surgir de una voz coherente, unificadora y dadora de sentido. Hoy, en cambio, se tiende a concebir el lenguaje como instancia opaca y autorreferente y, en todo caso, como signo únicamente de otros signos. Las nociones de conciencia, sujeto e individuo son, por su parte, reemplazadas por una relación de textos entre sí [...] Hoy se hace necesaria la revisión de los conceptos de escritura y de literatura y también del concepto mismo de libro (Gache, 2006: 249).

Si la novela desde su origen no ha pretendido otra cosa que reflejar el mundo, hoy —en los albores del siglo XXI— nuestras novelas tienen necesariamente que reflejar un mundo que se sabe tan solo un reflejo. El referente de la novela, «lo real», ha desdibujado sus perfiles de manera aterradora, mostrándose a nuestros ojos como copia, construida a escala 1:1, de una realidad que suponíamos auténtica, pero que hemos perdido irremediablemente. Y cuando la misma realidad desvela su condición de ficción de manera tan evidente como lo hace en nuestros días, la forma de representación que poseíamos para dar cuenta de ella (la novela) ya no puede seguir conservando su tradicional estatus de mundo cerrado de ficción. Es ahí cuando la novela se *degenera*, se desata, se fragmenta, se vuelve líquida, porosa, se hace «falsa novela». Y lo hará de múltiples maneras. Con mucha frecuencia, introduciendo escurridizas estrategias metarreferenciales en el discurso, a partir de las cuales, por ejem-

plo, el narrador o el proceso de narración se convierten en lo narrado o el paratexto se convierte en texto. En otras ocasiones, lanzando una pedrada que resquebraje la límpida superficie y mirando los fragmentos, o el azogue que los unía. El fragmentarismo extremo de gran parte de la narrativa literaria y cinematográfica de nuestros días se revelará así como discurso más realista y convincente, dado que elimina la artificiosidad, el simulacro, de un discurso lineal. Asimismo, a menudo se refuerza dicho fragmentarismo insertando en el lenguaje verbal elementos no verbales (fotos, enlaces, mapas), dando así lugar a obras aparentemente intermediales que utilizan también su naturaleza híbrida para intensificar su dimensión especular. De una u otra manera, numerosas ficciones de nuestro tiempo nos obligan a replantearnos la misma noción de obra literaria, orientándola hacia modelos no deudores de la obra cerrada y única (solidaria de instancias como el autor y la memorabilidad). Como tantos novelistas actuales se esfuerzan por recordarnos, parece ser la hora de la obra abierta, de la literatura expandida más allá de sus propios límites. Y un fenómeno de máxima actualidad, como el de las *fanfictions* (y muy especialmente la conclusión hacia la que nos conduce: que toda la literatura es *fanfiction*), no hace sino recordárnoslo.

La conciencia de que la linealidad del discurso es una propiedad humana y no un fenómeno del universo ha tenido, como puede verse, consecuencias sobre la novela, pero no menores han sido las que ha tenido sobre un tipo de discurso que se percibía como privilegiado: la Historia. De nuevo aquí no faltan las voces que tempranamente nos advirtieron de ello (Cervantes, sobre todo) y, muchos años después, quien lo enunciara teóricamente (Hayden White). La misma reflexión se encuentra, sin embargo, en narradores como Javier Cercas o Manuel Vilas a la hora de afrontar la narración de la historia reciente de España, y está en el trasfondo de los documentales y *mockumentales* (o falsos documentales) de las últimas décadas. Esta quiebra de la confianza en el lenguaje como reflejo y expresión fiel del mundo, de la causalidad como ley natural y del relato lineal como testimonio límpido del devenir se asocian tanto a la disolución del sujeto cartesiano (tocado de muerte desde Nietzsche, según atestigua la proliferación de heterónimos y juegos de identidad desde principios del xx) como a la sustitución del tiempo newtoniano, lineal, por el tiempo relativo enunciado por Einstein. La novela actual —lean o no a Einstein los novelistas, y en ocasiones sí lo leen— no permanece ajena a esto, como prueban los juegos metarreferenciales, la autoficción, la fuerte toma de conciencia de la Historia como constructo discursivo... Otro tanto cabría decir del cine, donde los límites entre «película» y «documental» son un terreno fecundo para la realización de obras que, a la postre, demuestran la precariedad de las «propiedades» del discurso de las que habitualmente nos fiamos para clasificar una obra como ficción o no ficción. La atención a esos terrenos movedizos de indeterminación genérica en el medio audiovisual nos ayudará especialmente a entender lo que, al mismo tiempo y de similar manera, está pasando en la literatura.

Y si el cronotopo temporal ha sido objeto de reflexión y cuestionamiento en tantas ficciones contemporáneas, no menos atención ha recibido el del espacio, proliferando en las mismas los escenarios falsos y de atrezo que se proponen poner en evidencia su condición de «no lugares», de meros simulacros de este lugar llamado mundo. En fin, el principal objetivo de nuestro ensayo recaerá en el análisis (a nivel tanto temático como estructural o discursivo) de los frecuentes *híbridos*, *mutantes* y otras especies inclasificables que transitan por la última narrativa española, echando mano de alguno de los procedimientos y temas comentados.

Gran parte de estos juegos especulares se remontan, en su referencia primordial, a Cervantes. Lo cierto es que muchas de las estrategias discursivas analizadas en este libro probarán que el *Quijote* se ofrece a una lectura actual que conecta plenamente con nuestro temblor metaliterario —que no es sino un temblor metaexistencial— y con la sugestión o la certeza de que la escritura es el reflejo de un reflejo a cuya realidad última no tenemos acceso cabal, como no tenemos argumento alguno para otorgar a algunos de esos reflejos —de esos escritos— un crédito especial. Es por ello por lo que a lo largo de nuestro ensayo (y muy especialmente en el capítulo primero) intentaremos inscribir todos esos artefactos narrativos en una tradición que, remontándose al *Quijote* y consolidándose a través de tantísimas obras (artísticas, literarias, audiovisuales) de las vanguardias experimentales, nos habla del problema de la representación de la realidad.

Todas las novelas analizadas en este libro se empeñan en recordarnos la inestabilidad del propio concepto de «novela» y, a la postre, la inestabilidad del propio concepto de lo real. Todas, sin duda, encaminan su mensaje hacia un planteamiento metarreferencial, invitándonos a reflexionar acerca de su capacidad para dar cuenta de la complejidad de un mundo cuyos perfiles se nos revelan difusos. Ahora bien, si la proliferación de las etiquetas *metarreferencial*, *metaficcional*, *autoficcional*, *intermedial*, *transmedial*, etc., evidencia la intensidad con que esta noción está presente, a veces también nos aboca al riesgo de trivializarla o enmascararla, interpretando como tendencia o moda literaria y artística, o como fenómenos aislados, lo que más bien corresponde a una manera de ver el mundo tras el desengaño relativista. Nuestra intención a la hora de inscribir las propuestas literarias de autores españoles recientes, con los que ejemplificamos en este libro (Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Alberto Olmos, Jorge Carrión, Mercedes Cebrián...), en una tradición de origen remoto, lejos de pretender restar originalidad a sus propuestas, se propone poner en evidencia su relevancia. Una relevancia que precisamente se desprende de su completa conexión con una tradición artística (la autorreferencial) de absoluta actualidad.

Pero aun inscribiéndose en una tradición reconocible, resulta también evidente que en nuestro siglo el juego de espejos (ya casi siempre en versión juego de pantallas)

parece estar más vigente que nunca. Creemos que el llamativo incremento de este tipo de artefactos narrativos en el siglo XXI no es meramente casual y, mucho menos, anecdótico. Más bien nos parece que este tipo de estructuras se ponen al servicio de un determinado mensaje, de una especie de *Zeitgeist* o espíritu de nuestra época. Ese mensaje tiene que ver con el deseo de constatar cierto sentimiento de irrealidad en el que el ser humano vive instalado desde hace décadas, pero que se ha visto sin duda muy incrementado desde que las nuevas tecnologías (Internet, telecomunicaciones, televisión, videojuegos, etc.), los nuevos espacios (los «no lugares» de la posmodernidad) o las nuevas *ficciones* propias del mundo global (la política, la publicidad, el turismo...) llenan buena parte de nuestras vidas cotidianas. Las obras que vamos a analizar parecen querer desenmascarar (a veces con indignación y otras muchas con fascinación) el mundo en que vivimos, desvelando su condición de simulacro, de mundo falso, de espectáculo, de artificio, de escenario construido dentro de las mismas entrañas del mundo que, todavía hoy, deseamos suponer real.