

## Índice

<b>Prolegómeno</b>	9
<b>I. Literatura y errabundia</b>	15
1.1. Unos apuntes sobre la prosa narrativa española mediados los años noventa	15
1.2. Literatura digresiva	21
1.2.1. Falsas novelas	25
1.2.2. La muerte de la trama	29
1.2.3. Estilo desenvuelto	35
1.2.4. La imaginación creativa a la deriva	37
1.3. Contexto europeo	45
1.4. Renovación	51
<b>II. Javier Marías, <i>Negra espalda del tiempo:</i> de errabundos hacia la nada</b>	59
2.1.	59
2.2.	75
2.2.1. Recuerdos, memoria, fantasma	78
2.2.2. Reino de Redonda	83
2.2.3. Azar	89
2.2.4. De libros y otros objetos	93
2.2.5. El abismo del tiempo	98
2.3.	102
2.4.	126
<b>III. Antonio Muñoz Molina, <i>Sefarad:</i> el desorden del tiempo</b>	147
3.1.	147
3.2.	161
3.2.1. El viaje	166
3.2.2. El exilio	167
3.2.3. Identidad	171
3.2.4. Europa	174

3.2.5. Memoria	178
3.2.6. Objetos	180
3.2.7. Tiempo	183
3.3.	186
3.4.	199
<b>IV. Rosa Montero, <i>La loca de la casa: la ballena atisbada</i></b>	<b>213</b>
4.1.	213
4.2.	222
4.3.	233
4.4.	240
4.4.1. Génesis y germinación de la obra	240
4.4.2. Inspiración	244
4.4.3. Imaginación frente a razón	246
4.4.4. Inconsciente	249
4.4.5. Locura y creatividad	252
<b>V. La libertad de la novela</b>	<b>261</b>
5.1. Interconexión o la totalidad	263
5.2. Realismo	265
5.3. La muerte del autor	268
5.4. <i>Abseits</i>	271
<b>Bibliografía</b>	<b>275</b>

## V. La libertad de la novela

La digresión no es una técnica narrativa limitada a una tradición marginal de experimentación antinovelística (Fielding, Sterne, Flaubert, Sarraute, etcétera), sino que constituye un recurso vital para cualquier narración, como bien afirma Olivia Santovetti (2007: 14). La a todos visos creciente presencia de la digresión en la prosa narrativa europea contemporánea, y también la creciente identificación y reconocimiento de esta presencia, en todas sus vertientes, tanto en la reciente prosa como en la anterior, son fenómenos en auge, avalados también por toda una serie de libros publicados en los últimos años sobre la digresión en la literatura, con el pionero *Loiterature* de Ross Chambers de 1999 a la cabeza: Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression* (1996); Will McMorrán, *The Inn and the Traveller: Digressive Topographies in The Early Modern European Novel* (2002); Anne Cotterill, *Digressive Voices in Early Modern English Literature* (2004); VV.AA., *La novela digresiva en España. XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea* (2005); Olivia Santovetti, *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel* (2007); y Alexis Grohmann y Caragh Wells (eds.), *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald* (2011).<sup>1</sup>

Y esta presencia de la digresión y su identificación atestiguan no sólo cierto florecimiento de algo que es en realidad mucho más que un mero recurso, sino asimismo el hecho de que la digresión ha pasado a ocupar el centro en muchos casos, ha pasado a primer plano, después de cientos de años de vida en apariencia apartada, a un borde del discurso narrativo y del enfoque crítico o teórico –con las excepciones de rigor (*Jacques le fataliste*, el *Quijote*, *Persiles y Sigismunda*, *Moby-Dick*; or, *The Whale*, *A la recherche du temps perdu* o *Der Spaziergang*)–, borde desde el cual la digresión sí ha bordeado el centro y lo ha abordado también a menudo, acercándose a él para entablar bien diálogo, bien combate por las riendas del relato (es un

margen que la digresión sigue ocupando todavía en su sentido estricto entre las figuras retóricas).<sup>2</sup>

Las obras comprometidamente errabundas estudiadas en este libro sirven como muestra representativa de los cuantiosos –a veces tan desmedidos como inmensurables– e intrincados niveles de digresión característicos de mucha más prosa narrativa contemporánea, tal como, notablemente, la de Enrique Vila-Matas, W. G. Sebald o Claudio Magris, por citar a autores no propiamente estudiados pero que han estado presentes en los imprescindibles intersticios del libro. En todas narraciones en prosa de esta índole, la digresión no es un recurso: se perfila como una verdadera *Weltanschauung*, una manera de contemplar el mundo. Asimismo, ponen en evidencia la renovación del género de la novela que se efectúa mediante su errabundia, su porosidad o errancia genérica<sup>3</sup>, su divagación argumental o falta de trama, su digresividad estilística y la errabundia de los procesos de creación, además del disperso y heterogéneo material con el que se trabaja. Es una literatura *promiscua*, que como la música de *acordes promiscuos* de Debussy y otros, nos parece decir que cualquier material, provenga de donde provenga, puede acompañarse por cualquier otro material con tal de que su combinación produzca o se efectúe a través de un parentesco viable. La propia heterogeneidad de muchos de los materiales con los que trabajan los escritores no sólo propicia la errabundia, porque el material heterogéneo obliga al escritor a hacer cosas que no ha hecho antes y a desviarse por tanto de un camino transitado con anterioridad, sino que obliga a la mente del escritor a establecer vínculos, crear nuevas asociaciones entre esos materiales y las cosas del mundo en general y, en última instancia, le conduce naturalmente a intentar atisbar o abarcar la totalidad del mundo.

Y si hay un género en que se podrían adscribir todas esas obras con poca dificultad y, de hecho, se inscriben explícitamente muchas de ellas, sería y es precisamente el de la novela. Y al incluirse de un modo u otro en el género novelesco, lo ensanchan y renuevan, como hemos visto, principalmente mediante los recursos que aporta la digresión entendida en sentido amplio, haciendo uso por medio de ella de una libertad prácticamente incondicional que siempre ha estado latente en el seno del género de la novela y que ha brotado en las obras de los escritores que menos la han restringido. De ese modo llegan incluso a conquistar nuevos terrenos o parcelas para la novela,

entre los más conspicuos, los de la realidad en apariencia empírica, que es otra tendencia concomitante de tales obras y uno de los más llamativos fenómenos que se pueden observar en la prosa narrativa europea de los últimos años.

### 5.1. Interconexión o la totalidad

No sería muy atrevido afirmar que la literatura eminentemente digresiva está más en sintonía con la complejidad de las cosas del mundo y la maraña de relaciones que las une. Porque una de sus características principales, fruto ante todo de los cuatro niveles principales de digresividad discutidos, es que tiende a lo que he llamado la *interconexión*. La naturalidad, espontaneidad y libertad aparentes de la errabundia favorecen los procesos de asociación de elementos, de tener presente el pasado y recordar a los muertos, de cruzar con amenidad las fronteras de los géneros o de inventar y descubrir mundos y tiempos existentes o pasados, inadvertidos, sepultados o hasta inexistentes, pero todos yacientes en cierto modo bajo nuestra realidad empírica, su negra espalda, y vistos en su interrelación con ella. Y, en última instancia, permiten vislumbrar la interconexión de todo, el hecho de que todo lo que se da tanto en el mundo de la obra (entre todo el cuantioso material heterogéneo con el que se trabaja y que se asocia) como, por implicación y extensión, fuera de ella, en el de la realidad empírica, está asociado de alguna u otra manera en la red de nexos, la malla de ramificaciones y estribaciones múltiples, de la obra digresiva, vínculos todos que, si bien no se hacen efectivos en todos y cada uno de los casos, son por lo menos sugeridos por la forma digresiva y asociativa de la obra y se dan potencialmente *ad infinitum* –esto es lo que sugiere la forma no redondeada y abierta de la obra errabunda–.

Ese efecto de interconexión de los textos errabundos conforma una *Weltanschauung* de un mundo consistente en un tejido de correspondencias y parentescos. Sacrificando a veces cierta coherencia en aras de la digresión asociativa, este tipo de escritura propende a estar en armonía con la azarosa diversidad del mundo, aunque no sea algo que necesariamente pretenda –es más bien el efecto de este tipo de escritura–, porque cualquier elemento se puede ver conectado en una multiplicidad de correspondencias con una totalidad inmensurable.<sup>4</sup> El tapiz digresivo es una manifestación

visible de la red de interconexiones subyacente entrelazando las cosas de este mundo; todo está relacionado con todo lo demás, de algún modo u otro.

Hablando de la digresión en la *Recherche* de Proust, Pierre Bayard sostiene que el potencial de la digresión surge principalmente “d’une esthétique visant à construire, au-delà du récit d’une vie, l’ensemble d’une interprétation du monde” (es decir, de una estética dirigida a construir, más allá del relato de una vida, la totalidad de una interpretación del mundo [Bayard 1996: 43]). La multiplicidad de lo real, añade, está condensada en Proust en algunos grandes momentos significativos que se someten a un desarrollo considerable y son, por tanto, inmensamente dilatados (Bayard 1996: 43). La estética que informa *Negra espalda del tiempo*, *Sefarad* y *La loca de la casa*, además de varias otras obras comprometidamente errabundas y encaminadas en apariencia a contar la realidad de algún modo, es afín a la proustiana, ya que todos sus elementos se ven entretejidos en una red que tiende hacia la totalidad.

En su contribución al simposio sobre *La novela digresiva en España* celebrado en 2004 (y cuyas actas se publicaron con el título homónimo el año después), Gonzalo Sobejano habla de otra metanovela errabunda, *Los verdes de mayo* de Luis Goytisolo, en la que “la aventura de escribir ocupa el centro de la novela”, y de cómo “su forma biográfica [...] queda soterrada bajo un discurso pródigo que [...] testimonia el propósito de revelar la totalidad de un mundo” (Sobejano 2005: 13-15). Hablando de la corriente errabunda en la literatura actual, ya hemos visto que Vila-Matas afirma que esta tendencia “parece estar diciendo que, puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones” (2002: 15). Su propio *Dietario voluble* es un tapiz tal, una obra que es mucho más que un mero diario, una narración en prosa tan digresiva como las obras errabundas que consideramos aquí, *loiterature* o novela errabunda sin más, un tapiz que, como los de Marías, Muñoz Molina y Montero, tiende hacia una multiplicidad en potencia infinita y mediante cuya errabundia Vila-Matas busca “ese estilo que llega al fondo de las cosas, ese estilo que contiene las desdichadas formas de la individualidad, de la libertad, de la independencia, acaso también de la maestría”, como se dice en uno de sus muchos pasajes metaliterarios (Vila-Matas 2008: 55) –como las obras errabundas que hemos estudiado, la aventura de

escribir es uno de sus temas–, y a través del cual Vila-Matas aspira nada menos que “a comentar la totalidad del mundo, empresa imposible que queda en fragmentos” (Vila-Matas en Montaña Garfias 2008). Aunque no lo confirmen explícitamente los propios autores en los casos estudiados, sus obras parecen aspirar a lo mismo. Puede que incluso no sean conscientes de ello; la aspiración a abarcar la totalidad es un efecto de la literatura digresiva. Es más, la totalidad hacia la que tienden todas esas obras errabundas acaba por conferirles a menudo una naturaleza casi enciclopédica, ya que pocos son los temas que no se abordan en ellas.<sup>5</sup>

## 5.2. Realismo

La interconexión, la tendencia hacia la totalidad y la aparente *naturalidad* de la literatura errabunda –y *naturalidad* se ha de entender como la forma que asume “lo natural” dentro de las restricciones culturales (Chambers 1999: 31-32) y en cuanto producto del artificio que es la escritura– son las razones por las que se ha sostenido que este tipo de escritura está dedicado a registrar respetuosamente *lo real*, que es lo que dijo Susan Sontag refiriéndose a una de las narraciones ejemplarmente errabundas de Sebald (en Sebald 1999: ii). La literatura errabunda es digresiva por respeto a la realidad, como ya indiqué que dice metanarrativamente Claudio Magris en su *Microcosmi*, “tiene la coherencia de la fragmentariedad, no finge una conclusión y se interrumpe en obsequio a la realidad, una realidad sin fin e inconclusa” (Magris 1997: 33). Es una literatura que, a pesar de manifestar la imposibilidad de reproducir la realidad las más de las veces, sí refleja la coherencia de la experiencia y está en mayor armonía con el entramado de las cosas del mundo y la multiplicidad de parentescos, las enredadas, sutiles, azarosas y complejas relaciones que vinculan los sucesos, las cosas y la gente del mundo.<sup>6</sup>

Por lo tanto, no sería atrevido hablar en este contexto de una nueva forma de *realismo literario*, aunque involuntario en muchos casos, un realismo que es más bien un efecto de la escritura errabunda que produce un *efecto de lo real* y un *efecto de verdad*. (Huelga decir que ni siquiera una literatura sumamente errabunda sería jamás capaz de representar la realidad del todo). Según Matthew Beaumont, el realismo se puede esbozar como

the assumption that it is possible, through the act of representation, in one semiotic code or another, to provide cognitive as well as imaginative access to a material, historical reality that, though irreducibly mediated by human consciousness, and of course by language, is nonetheless independent of it. (Beaumont 2007: 2)

Si el realismo es, por tanto, esta suposición de que existe la posibilidad de lograr un acceso cognitivo e imaginativo a una realidad histórica que, aunque mediada por la consciencia humana y el lenguaje, es, no obstante, independiente de ellos, entonces se puede afirmar que la literatura errabunda constituye una suerte de realismo. En su manifiesto del *nouveau roman* de los años 50, Alain Robbe-Grillet argumentó que toda nueva literatura es una nueva forma de realismo, una nueva manera de imaginar la realidad (Robbe-Grillet 1972). En un proceso constante y repetido, los estilos de representación siempre han de cambiar, como explica Rachel Bowlby, parafraseando a Robbe-Grillet, en su prefacio a un reciente libro de ensayos sobre el realismo (Bowlby 2007). Y esto ha de ocurrir porque cualquier forma se estanca y se vuelve convencional una vez establecida y normalizada; porque el mundo también cambia y con él han de transformarse las herramientas para contarlo; y porque nuevos realismos crean nuevas maneras de ver la realidad (Bowlby 2007: xv-xvi; Robbe-Grillet 1972: 171-183). Se podría decir que, como la importancia de la ciencia que, según el físico, premio Nobel, Sir Lawrence Bragg no reside tanto en el descubrimiento de hechos, sino en el descubrimiento de nuevas maneras de pensar sobre los hechos (1951), lo significativo de la literatura no reside tanto en el descubrimiento de nuevas tramas o historias que contar, cuanto en nuevas maneras de ver o imaginar lo (pre)existente o la realidad. Por lo tanto, para los partidarios de la creencia de que ya es hora de que el realismo vuelva a colocarse en pleno centro del marco crítico, como Bowlby (2007: xviii), la literatura errabunda es indudablemente una de las mejores maneras de lograrlo; constituye un estilo de representación renovado en el panorama de la novela europea. Su realismo es un efecto de su errabundia que tiende a tejer su inmensa y potencialmente infinita red de forma natural.

Y digo *natural* aquí también porque parece que nuestro modo de pensar natural, no regimentado, ordenado ni cohibido, el modo natural de la operación de la mente del hombre, es a todos los efectos digresivo, como se habrá podido desprender ya en los capítulos



anteriores al seguir en la detallada lectura de las tres obras el modo en que se producen las asociaciones de ideas, cómo una cosa trae otra, y como también observé en el primer capítulo. El propio Proust lo confirmó a través de su narrador Marcel, quien explica en *Sodome et Gomorrhe* que el curso habitual que sigue la mente humana es digresivo (“l’esprit, suivant son cours habituel qui s’avance par digressions”; Proust, citado por Suleiman 1977: 458). Pierre Bayard explica “que ciertas obras, como la de Proust, están compuestas de modo que refuerzan profundamente el mecanismo asociativo”, mecanismo al que, por lo demás, propende el ser humano, según Bayard; “parece razonable plantear la hipótesis que la tendencia natural de la mente humana es la de *crear vínculos*” (Bayard 1996: 124; la cursiva es del original), algo que recuerda la facultad asociativa exacerbada, la capacidad hipertrofiada del escritor “para ver la relación entre todas las cosas, para no ver nada fuera del extenso tejido que es el mundo”, que lo abarca y asocia todo lo que se da en el mundo, y el mundo es visto así como una gran cadena del ser, tal como la describe Marías (Marías 1993: 261).<sup>7</sup> El movimiento digresivo de la mente, ese ir a la deriva asociativo, forma parte de las “motivaciones primitivas” del ser humano, como demuestra Koestler (1964) y como ya afirmé en el Capítulo I. Como se recordará, Koestler advierte que cuando empieza a decaer nuestra concentración y es relevada por motivaciones primitivas, el pensar se desplaza de una matriz a otra cada vez que una idea proporciona un vínculo a un contexto más atractivo; este proceso cognitivo forma parte de nuestras “matrices de procesos cognitivos preferidos” que normalmente son bloqueadas por niveles cognitivos menos primitivos y más conscientes (Koestler 1964: 178 y 645-646). Por lo demás, gran parte de nuestro cansancio mental, como observó James Clerk Maxwell, “se produce muy a menudo no a raíz de aquel esfuerzo mental a través del cual conseguimos el dominio sobre una materia sino a causa del que se invierte en recoger nuestros pensamientos errantes” (citado por Koestler 1964: 645). Por consiguiente, parece ser que nuestra condición cognitiva natural y primitiva es el pensamiento errabundo, esos procesos mentales digresivos. Y el acto creativo consiste en una asociación, una nueva síntesis de *matrices de pensamiento* antes no conectadas; una síntesis que se lleva a cabo a través del *pensar apartado* (“thinking aside”). Y es en virtud de estar libre de limitaciones que ese modo de pensar puede ser provechoso para la

persona creativa (Koestler 1964: 178-189); “pour inventer il faut penser à côté”, mantiene Sourieau (citado por Koestler 1964: 145). Las obras errabundas refuerzan la tendencia digresiva natural de la mente al no constreñir en demasía la labor mediante estructuras o normas y liberando la escritura de ataduras, o sea, desatándola (por hacerme eco del acertado título del libro de José-Carlos Mainer, *La escritura desatada*).

Quizás también por reflejar y dar forma a ese pensamiento digresivo natural del ser humano, las obras errabundas “son mucho más fieles a la verdad que cualquier poco novela ‘normal’ y naturalista y realista”, como sugiere Rodrigo Fresán en unas divagaciones sobre novelas digresivas (2005: 25).<sup>8</sup> En la *Weltanschauung* que conforman esas obras, las cosas menores, lo trivial, son tan importantes como el elemento en apariencia significativo, a veces más, y las cosas se yuxtaponen asociativamente y de forma en apariencia casual y reflejan un universo lleno de objetos y entrecruzamientos azarosos, un mundo gobernado en última instancia no por un orden comprensible sino por una contingencia turbadora, permitiéndonos así vislumbrar la desconcertante, casualmente interrelacionada serie de elementos que compone la azarosa multiplicidad del mundo. Crean una compleja y heterogénea diversidad de asociaciones que conforma un tejido mucho más intrincado que cualquier obra menos digresiva, un lienzo que refleja de manera más fiel –por ilusoria que siga siendo una fiel representación– nuestra laberíntica realidad empírica, sus plurales y paradójicas verdades enredadas, representando así la quintaesencia del irresoluble enigma del mundo y de la existencia humana.<sup>9</sup>

### 5.3. La muerte del autor

Se habrá puesto en evidencia, asimismo, que las obras errabundas no están estructuradas mediante una trama, ni siquiera mediante la acción o sucesos; no hay tal unidad. Las asociaciones son digresivas, los relatos, compuestos no por una sucesión cronológica, ni siquiera lógica en todos los casos, ni causal. La única unión que puede haber es la que les confiere la narración de cómo un narrador percibe, cómo su mente contempla y experimenta y construye el mundo, por parafrasear lo que se ha dicho del tratamiento del tiempo en Proust (véanse, por ejemplo, Frank [1988] y Genette [1988]). El estilo, la forma digresiva

de las narraciones son plasmaciones del pensamiento en acción, como ya observé en el caso de Marias, reflejan las adaptaciones de la forma a las emergencias emergentes en el movimiento errante de la mente creativa que contempla el mundo. Y si el estilo es altamente digresivo y complejo, lo es porque el mundo contemplado es complejo. La forma del estilo responde a la enredada multiplicidad del mundo, a la manera en que este mundo es visto.

Los narradores despliegan una escritura cuya forma es el resultado de una visión particular (de narradores y autores) y no de mera técnica, como remarcó el propio Proust sobre su estilo. El estilo digresivo de las obras en cuestión nos sumerge en una mente que contempla el mundo en toda su complejidad. Como dijo Leo Spitzer de Proust, “ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, [...] reflètent l’univers complexe que Proust contemple. Rien n’est simple dans le monde et rien n’est simple dans le style de Proust” (Spitzer 1970: 398). Nada es sencillo en el universo contemplado, y la frase y estilo digresivos reflejan esta complejidad o, para ser exacto, reflejan la consciencia que contempla esta complejidad. Los meandros de la escritura son una consecuencia directa no sólo de la enmarañada multiplicidad de las cosas observadas sino también de la red de interconexiones percibidas en todas partes por una mente, por una mirada, que asocia y disocia, acerca y distancia, relaciona y ordena. Así, el estilo digresivo ordena en cierta manera el caos observado, y lo ordena porque pensamiento y escritura son asociativos, porque trazan las infinitas relaciones que vinculan las cosas de este mundo, trazan las laberínticas interconexiones del mundo vistas. Y “ver” significa en gran medida “crear”. Como advierte Pierre Bayard, el potencial de la digresión resulta en una proporción determinante de una estética que tiene como objetivo la totalidad de una interpretación del mundo. Las digresiones son, pues, como apunta Susan Suleiman partiendo de Laurence Sterne y Proust, un emblema de lo que es sin duda el verdadero tema de toda obra eminentemente moderna: “El movimiento irregular de una mente individual en su esfuerzo por hacer inteligible –por narrar– su historia” (Suleiman 1977: 462), dejando de lado lo que se entienda por historia. Y si el movimiento de la mente es irregular, la prosa también lo ha de ser por fuerza, y la forma que toma esa *irregularidad* es la de la digresión.

Así, narrador, autor y su mente pasan a primer plano; pero, a la vez, van desapareciendo. Si la única manera de contar lo acontecido

en la realidad empírica es inventándolo<sup>10</sup>, entonces no puede haber identidad entre autor y narrador, y esa identidad es también puesta en tela de juicio en todas las obras errabundas, y se torna juego, escondite ontológico. Por eso, José María Pozuelo Yvancos habla de *figuraciones del yo* en el caso de los narradores de tamañas obras (Pozuelo Yvancos 2010). “Ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio”, se afirma en el penúltimo párrafo de *Negra espalda del tiempo* (Marías 1998: 404). Ese desdoblamiento recuerda asimismo al *Otro-además-de-mí* en que, en un artículo titulado “Quien escribe”, Marías dice que se convierte su narrador de *Todas las almas*: “Quien no es Nadie y sin embargo se me parece”, identidad (o no identidad) que compartirán todos sus narradores a partir de esa novela, en mayor o menor medida, e incluyendo al de la *falsa novela* de *Negra espalda*, principalmente porque autor y narrador compartirán el mismo estilo de discurso a partir de ella (Marías 1993: 83-90). Y el errante narrador de la *novela de novelas Sefarad* tampoco es Nadie pero se parece a Muñoz Molina, como lo es también la narradora de la *falsa autobiografía* o *autobiografía-ficción La loca de la casa* en relación con Rosa Montero. Todos son *figuraciones del yo*.

Puede que los escondites ontológicos obedezcan asimismo al designio de usurpar parte del territorio de la realidad con ficciones.<sup>11</sup> Sea como fuere, si, según de Man, el *yo* autobiográfico sólo forma parte de una figura retórica que es exclusivamente efecto y propiedad del discurso, si, como insiste Barthes, la presencia del autor empírico sólo es espejismo y efecto de la escritura (como por cierto nos recuerdan también algunos de los propios narradores errabundos, tales como Marías en su primer y capital capítulo de *Negra espalda*), si el *yo* no nos remite a nada fuera del texto puesto que en el lenguaje sólo hay sujetos gramaticales y no personas, y la escritura es el espacio oblicuo en que la identidad del que escribe es lo primero en esfumarse y su voz lo primero en perder su origen, dado que el que habla es el lenguaje, no el autor (Barthes 1988), entonces lo que atestiguan las obras errabundas es la muerte del autor. Como Proust, que, en vez de poner su vida en su obra, hizo de su vida una obra para la cual su propio libro era el modelo y así el *yo* narrador de la *Recherche* nunca puede ser más que un *mystérieux Moi* (Spitzer 1970: 461), y que así inventa una escritura de la *no* maestría, consistente exclusivamente en digresiones, de una movilidad que hace imposible la síntesis y donde

el sujeto está en todas partes y en ninguna parte (Bayard 1996: 180-183), los narradores de *Negra espalda*, *Sefarad* y *La loca*, y varias otras obras, como las de Sebald o Vila-Matas (cuyos *yo* tienen un ansia especialmente marcada por desaparecer, disolverse), a las que sólo he aludido, a la vez que juegan por un lado a un *cache-cache* proustiano con sus *narradores-Nadie* que se parecen a sus autores, no son, por otro, simplemente más que personas que quizás llevan el nombre del autor y que relatan y dicen “yo” –“Un monsieur qui raconte et qui dit: *je*”, es como describe Proust a la (primera) persona que narra la *Recherche* (citado en Spitzer 1970: 451)–, y hacen desaparecer al autor real a través de una escritura sumamente digresiva.

#### 5.4. *Abseits*

“‘Relatar lo ocurrido’ es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención”, explica el narrador de *Negra espalda* antes de añadir: “Y sin embargo voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo” (Marías 1998: 10-11). Ésta es la paradoja que gobierna toda literatura errabunda que parece contar lo real, incluso si sólo simula lograrlo. Pero puede que hasta la mera simulación –es decir, la ficción– de representación de lo real no sólo produzca un *efecto de verdad* y *de realidad*, sino que también nos conduzca al territorio donde éstas se puedan hallar. En *Austerlitz* de Sebald, Austerlitz le relata al misterioso narrador en un momento determinado la idea de su profesor André Hilary (que ya cité en el Capítulo I) sobre la reproducción de la realidad y la verdad humanas:

Pretendemos reproducir la realidad, pero cuanto más empeñosamente nos esforzamos por lograrlo, tanto más se nos impone lo prefabricado desde siempre en el Teatro de la Historia [...] Nuestra preocupación por la Historia, según la tesis de Hilary, es una preocupación por imágenes siempre ya prefabricadas y grabadas en el interior de nuestras cabezas, imágenes en las que tenemos clavada nuestra mirada, mientras que la verdad se halla en alguna otra parte, en un aparte [*Abseits*] todavía no descubierto por nadie.<sup>12</sup>

¿Qué escritura más capaz de aventurarse en ese territorio *aparte*, en ese *Abseits* donde se halla la realidad y la verdad, que la libre prosa

errabunda, la literatura o novela digresiva, la *escritura del aparte* por excelencia?

### Notas

<sup>1</sup> Con todo, el estudio más completo sobre la digresión es probablemente el de Randa Sabry (*Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, 1992). Y un año antes se publicó el libro de John Lennard sobre el uso del paréntesis en verso (*But I Digress: The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse*).

<sup>2</sup> Para Rodrigo Fresán es un enigma “por qué la novela española nace tan digresiva [con el *Quijote*], se vuelve tan poco digresiva y recién en los últimos tiempos parece volver a arriesgarse a la extática perversión de lo polimorfo” (Fresán 2005: 23).

<sup>3</sup> La porosidad es, por cierto, una de sus características principales, porosidad de las fronteras entre los géneros, pero también entre realidades presentes y pasadas, y entre vivos y muertos, y es resultado directo de su errabundia.

<sup>4</sup> “For this is writing that, instead of making sense, is content, at the price of its own cohesiveness, to be at one with the diversity of the world”, dice Chambers de una obra de Paul Auster (Chambers 1999: 110).

<sup>5</sup> Es lo que afirma Pierre Bayard de la *Recherche* (1996: 81); la naturaleza enciclopédica es una de las características de la literatura digresiva, también según Chambers (1999).

<sup>6</sup> Por ello, el estilo digresivo de tales obras errabundas, siempre dispuesto a interrumpirse, episódico, a la deriva y siguiendo vaivenes asociativos, organizado según relaciones de parecido y contigüidad, es un estilo, sostiene Chambers, que parece “de alguna forma ‘natural’, o más natural que el argumento disciplinado o las narraciones estrechamente controladas a las que, no obstante, tanto nos enganchamos” (Chambers 1999: 31).

<sup>7</sup> La errabundia se solapa con la creatividad, como hemos podido observar a lo largo del libro; no en balde se asocia en psicología el *pensamiento divergente* (“divergent thinking”) –caracterizado por un proceso de desplazamiento hacia varias direcciones, la divergencia de ideas para englobar una variedad de aspectos relacionados– directamente con la creatividad por su fecundidad de invención.

<sup>8</sup> “Y así”, añade, “la novela digresiva –a diferencia de lo que sucede con la novela sin circunloquios– se arriesga a algo mucho más verdadero y honesto y jodidamente complejo: el que la novela intente ser escrita y leída lo más cerca posible de la velocidad del pensamiento, saltando de piedra en piedra o de un supuesto género a otro, produciendo monstruos o ángeles en una no tan libre asociación de ideas, vacilante pero sin detenerse nunca” (Fresán 2005: 26). Fresán califica la asociación de ideas de “no tan libre” porque, supongo, no la quiere ver confundida con la mera escritura automática que se limita sólo a dar voz al inconsciente; la escritura digresiva asocia con cuidada libertad.

<sup>9</sup> Esto es efectivamente lo que arguye también el escritor David Shields en su libro *Reality Hunger: A Manifesto* (2010) con respecto a esa tendencia que él también detecta en años recientes y que ve caracterizada por el *hambre por la realidad*, una tendencia que no sólo distingue en la prosa narrativa y la novela sino en el arte contemporáneo en general (cine, música, televisión, etcétera), un arte que según

Shields aspira a incorporar lo real de algún modo en obras de apariencia *no ficticia*, aun a sabiendas de que la no ficción entraña tanto artificio como la ficción (Shields 2010).

<sup>10</sup> Esto, como vimos, es lo que mantiene no sólo Javier Marías, sino toda una línea de teoría autobiográfica que resume Darío Villanueva: la escritura autobiográfica no es el reflejo de algo preexistente sino pura creación, la autobiografía como género literario no reproduce nada sino crea, “posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*” (Villanueva 1993: 22).

<sup>11</sup> Es lo que sugiere Rico con respecto a Marías (Rico 2009).

<sup>12</sup> “Wir versuchen, die Wirklichkeit wiederzugeben, aber je angestrongter wir es versuchen, desto mehr drängt sich uns das auf, was auf dem historischen Theater von jeher zu sehen war [...] Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt” (Sebald 2003: 109). Obsérvese que en Sebald, como también en el presente epílogo mío, *realidad* (“Wirklichkeit”) y *verdad* (“Wahrheit”) son una cosa.