

LA ODISEA TRÁGICA DEL INDIVIDUO CONTEMPORÁNEO:
UN ANÁLISIS DE LA OBRA DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, ENRIQUE VILA-
MATAS Y PABLO D'ORS A TRAVÉS DE LA FILOSOFÍA DEL LÍMITE DE EUGENIO
TRÍAS

by

Alonso Varo Varo

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements

For the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

December 2015

Nashville, Tennessee

Approved:

Christina Karageorgou-Bastea, Ph.D.

Edward H. Friedman, Ph.D.

Andrés Zamora, Ph.D.

José Medina, Ph.D.

Copyright © 2015 by Alonso Varo Varo
All rights reserved

A mis padres, por dar sentido a la palabra hogar

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, directa o indirectamente, contribuyeron a la escritura de este trabajo. En primer lugar, agradecer a mi mentora Christina Karageorgou-Bastea su orientación e inestimables consejos, pero sobre todo su amistad incondicional y la confianza recibida a lo largo de estos años. Agradecer al resto de miembros de mi comité de tesis, Edward H. Friedman, Andrés Zamora y José Medina, sus valiosos comentarios y sus continuas muestras de humanidad y apoyo.

Quisiera mostrar mi gratitud por haber tenido la oportunidad de recibir a lo largo de mis años de doctorado las valiosas enseñanzas de profesores excelentes como Marcio Bahia, Earl E. Fitz, William Franke, Lisa N. Guenther, Carlos Jáuregui, Cathy Jrade, Kelly Oliver, René Prieto, Philip D. Rasico y Benigno Trigo. Me gustaría extender este agradecimiento a Michelle Shepherd por sus útiles consejos, a todos los coordinadores de lengua que a través de su ejemplo y supervisión me ayudaron a mejorar mis habilidades pedagógicas, así como a Lilliana Rodríguez y Cindy Martínez por su continuo auxilio. Dar las gracias a Paz Pintané por permitirme participar en una experiencia educativa única como la que la Universidad de Vanderbilt organiza cada año en el Camino de Santiago. No quisiera olvidar tampoco el papel fundamental que mis profesores de la Universidad de Villanova desempeñaron a la hora de permitirme emprender mis estudios de doctorado.

Infinitas gracias a mis colegas Sandra Alvarado, Alejandro Arango, Belkis Barrios, Fede Bono, Ruben Bort, Elena Deanda, Cory Duclos, Rocío Gordón, Anna-Lisa Halling, Alfredo Kramarz, John Maddox, Clara Mengolini, Berna Muñoz, Santiago Quintero, Rosie Seagraves, Tugba Sevin, Camille Sutton, Elena Valdez, David Vila, Steven Wenz, Ty West, Boston Woolfolk y a muchos otros que en este momento olvido injustamente. A Denise Callejas, Karin Davidovich, Alana Álvarez y Jimmy Medina agradecerles su constante

presencia y amistad.

Por último, un agradecimiento muy especial a mi familia al otro lado del océano, empezando por mis amigos Miguel Gavilán, Nacho Holgado, Daniel Paradas y José Manuel Romero, con quienes he compartido una vida a pesar de la distancia. Le doy gracias a mi hermana, María Varo, por su sonrisa, complicidad y cariño. Y por supuesto, a mis padres, Francisco Varo y María del Carmen Varo, a quienes dedico este trabajo, porque este esfuerzo no hubiera sido posible sin el amor incondicional que siempre me han ofrecido.

Alonso Varo Varo

Agosto, 2015

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	iv
ÍNDICE	vi
INTRODUCCIÓN: LA ODISEA TRÁGICA DE NUESTRA ÉPOCA.....	1
CAPÍTULO 1: CARTOGRAFÍA DEL LÍMITE	10
El germen de la odisea trágica.....	10
El crepúsculo de la metafísica y el advenimiento del nihilismo	11
Nihilismo posmoderno	14
Eugenio Trías: proyectando el límite	19
Etapas de desarrollo	23
La filosofía del límite	28
Topología del límite	31
Triángulo ontológico	33
Fenomenología del límite: el vértigo del sujeto fronterizo	36
La filosofía del límite como cartografía de la condición humana.....	39
CAPÍTULO 2: LA CONDICIÓN TRÁGICA EN LOS CUENTOS DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS.....	44
Introducción	44
El desarraigo existencial en los cuentos de Cristina Fernández Cubas.....	51
“Mi hermana Elba”	56
“El ángulo del horror”	61
“El lugar”	67
“Los altillos de Brumal”	74
“Con Agatha en Estambul”	78
“La Flor de España”	82
“La fiebre azul”	87
Consideraciones finales.....	93
CAPÍTULO 3: LA AVENTURA DEL ABISMO EN LA OBRA DE ENRIQUE VILA- MATAS.....	97

Introducción	97
Aventurarse en el abismo	103
<i>El viaje vertical</i>	107
<i>Bartleby y compañía</i>	120
<i>El mal de Montano</i>	129
<i>Doctor Pasavento</i>	139
Consideraciones finales.....	149
CAPÍTULO 4: LA RECUPERACIÓN DEL ASOMBRO EN LA OBRA DE PABLO D'ORS	154
Introducción	154
La existencia asombrada	156
<i>El estupor y la maravilla</i>	162
<i>El amigo del desierto</i>	183
Consideraciones finales.....	201
A MODO DE CONCLUSIÓN: EN CASA Y EN LA INTEMPERIE	206
OBRAS CITADAS	214

INTRODUCCIÓN:

LA ODISEA TRÁGICA DE NUESTRA ÉPOCA

El viaje constituye uno de los temas más habituales dentro de la literatura de todas las épocas. Desde la antigüedad, el relato de viajes se convierte en metáfora de la vida humana y se asocia a la búsqueda del sentido y la verdad de la existencia. En las epopeyas clásicas, el héroe mítico se ve obligado a abandonar el hogar con el propósito de proteger a los suyos o con la misión de recuperar un tesoro de enorme valor para su comunidad. El punto de partida de estas aventuras suele encontrarse en el hogar del protagonista y se caracteriza por ser un mundo ordinario sin cabida para lo insólito. A partir de este viaje de exploración fuera de las fronteras de lo conocido, el héroe se expone a múltiples riesgos y accidentes que contribuyen a su aprendizaje y cultivo (*Bildung*). A través del proceso de asimilación de estas experiencias, el protagonista redescubre una innata —aunque olvidada— capacidad para maravillarse. Una vez transformado por la visión de lo asombroso, el héroe inicia su viaje de retorno al hogar, en ocasiones, como en el caso de Ulises en su regreso a Ítaca, tras una ardua lucha. A través del contraste entre el hogar y los mundos extraños explorados, el aventurero, ahora maduro, percibe su hogar bajo un nuevo prisma que le permite reconocer o apreciar aspectos que antes le parecían irrelevantes. La recobrada capacidad de asombro, resultante de esta aventura exterior e interior, contribuye a la respuesta jubilosa del héroe en su reencuentro con el hogar.

Dentro de las distintas maneras de viajar, el viaje de ida y vuelta al hogar corresponde, según el pensador Eugenio Trías, a una *cultura dramática*. En el drama siempre hay una aventura de salida de lo familiar. Sin embargo, independientemente de las dificultades enfrentadas, hay vuelta al hogar. La partida desde el punto de origen supone la pérdida del centro de gravedad del protagonista. No obstante, “al extravío sucede el retorno, al viaje por la alteridad, la vuelta a la identidad, a la pérdida del hogar, el paulatino reconocimiento de

aquel largo camino que reconduce a la patria propia” (*Drama e identidad* 179). Tras su peripecia viajera, el héroe puede disfrutar del asentamiento y reposo en el refugio familiar. Para Trías, el talante dramático cumple su entelequia en esta culminación y gratificación del deseo del héroe, que, por fin, goza de este hogar de tintes paradisiacos. Con esta vuelta a casa, el protagonista recupera el sentido vital, además de renovar y fortalecer sus lazos con el linaje familiar que le proporciona un núcleo identitario. El drama es, en palabras de Trías, ese “proceso que conduce al individuo hasta el género, sea éste la estirpe, el clan, la familia, el municipio, la iglesia, la clase, el partido o la nación. El drama es aquella migración o aquel viaje —metáfora del recorrido vital— que conduce al individuo a través de extravíos y vagabundeos, al hogar que le concede nombre e identidad” (*Drama e identidad* 146). En medio de tierras extrañas, la tierra natal resplandece porque “siempre ha estado con nosotros y en lo extraño, marcado por la lejanía, está aun más cerca. Paradójicamente, bajo la modalidad dramática, estamos arraigados fuera de casa: la diferencia nos conduce al reconocimiento de la propia identidad” (Rocha 666). En el viaje dramático, el héroe abandona el espacio de lo familiar para encontrarse con lugares extraños e inhóspitos; y, a su vez, para terminar por cumplir la esencia de este viaje en el reencuentro asombrado con el hogar.¹

La modalidad dramática de viaje, con sus certeros fundamentos, no parece ajustarse a la cosmovisión posmoderna de la existencia.² Bajo la episteme posmoderna se cuestiona el centro desde el que se impone ideológicamente el sentido y entran en crisis los grandes metarrelatos asociados a una historia universal. El espíritu crítico que caracteriza la

¹ La esencia de la aventura y del viaje dramático se halla en la habilidad para recuperar “un estimable nivel de autenticidad, una fecunda capacidad para el *asombro*” (Trías, *Drama e identidad* 68). El viajero asombrado vuelve a percibir el mundo con la fascinación y la riqueza de un niño, alejándose de cualquier actitud utilitarista en la que el viaje se convierta en mero trayecto mercantil entre pueblos extraños (Sánchez-Escalonilla 49).

² Cuando me refiero a posmodernidad asumo la significación que dicho fenómeno o ‘período’ cobra para Eugenio Trías. La posmodernidad no deja de ser la consumación del espíritu crítico de la modernidad, cuyos efectos han derivado en la asunción de una suerte de nihilismo de tono pasivo y acomodaticio. La posmodernidad no es sino el desarrollo consciente del espíritu crítico de la modernidad, que desemboca en la capacidad de percibir los límites de nuestro pensar-decir-conocer.

modernidad resulta en la caída de cualquier garante de sentido metafísico. La deslegitimación de estas metanarraciones supone la ruptura de la certidumbre ontológica y la abolición de cualquier fundamento trascendental que sustentara el estatuto de realidad y verdad. Como ya adelantaron las vanguardias artísticas, la percepción de una realidad ordenada racionalmente queda sentenciada. El mundo pasa a percibirse de un modo confuso y declinante. La ausencia de fundamento (*Ab-grund*) revela no sólo el abismo que se ocultaba tras la ficción reconfortante de una realidad consistente, sino también la condición trágica de la existencia humana. Toda certeza aportada por fundamentos de naturaleza metafísica o trascendental es sustituida por un relativismo categórico en el que el individuo se aproxima sin anclajes al límite del abismo.

La noción de sujeto tampoco escapa al ataque al edificio de la metafísica. En ausencia de verdad absoluta, se produce la muerte conceptual del sujeto cartesiano. La disolución del sujeto no implica la ausencia de toda forma de subjetividad, sino que ésta deja de ser una unidad coherente, diluida en una maraña de estructuras inconscientes. Toda concepción de lo personal e individual “en tanto que relato unitario poseedor de continuidad, constancia y cohesión, es decir, todo aquello que produce una confortable sensación de seguridad en el sujeto modernista, ha desaparecido” (Lozano 164). Frente al sujeto metafísico, la modernidad tardía da paso a un sujeto descentrado, múltiple y paradójico, cuya experiencia vital deja de estar articulada a través de oposiciones binarias. La percepción de este sujeto pasa a ser un juego inestable donde las fronteras entre realidad y ficción se difuminan. La unidad estable e irrefutable del sujeto cartesiano es sustituida por la veleidad de una multiplicidad de personas o máscaras.

De esta manera, si a la *cultura dramática* le corresponde un héroe capaz de enfrentarse a lo desconocido y aun así triunfar en la construcción uniforme de su identidad, al héroe de nuestra cultura le falta el principio fundamental capaz de relacionar todas las experiencias y

unificarlas en un todo. Mientras que Ulises se enriquece de cada una de las peripecias vividas bajo el cobijo de una noción de identidad firme y estable, el héroe de nuestra época carece de una base sólida sobre la que incorporar y consolidar el aprendizaje existencial. Tal y como señalaba Claudio Magris en *El anillo de Clarisse*, la crisis del sujeto expulsa consigo el ideal goethano del la formación total del individuo (*Bildung*) (13). La falta de fundamento o fundamento-abismo provoca que el sujeto posmoderno carezca de un centro unificador a partir del cual poder emprender un viaje seguro por la existencia. Al sujeto postmetafísico “cada causa lo remite a una antecedente y así hasta el infinito, en un aviso de infundamentación. Todo fundamento es engañoso y claudicante, es el mar sin fondo de la vida, en el cual se cae en el acto mismo de nacer” (*El anillo de Clarisse* 14). Según Eugenio Trías, esta modalidad de viaje, que implica “el descentramiento radical del hogar, del punto de partida y de retorno, el extravío radical, el ‘punto crítico’ expresivo de un ‘horizonte de no retorno’” (*Filosofía del futuro* 158), es la correspondiente a una *cultura trágica* como la nuestra.³

El presente trabajo de investigación toma como punto de partida la identificación dentro de las letras contemporáneas españolas de una serie de obras que comparten dentro de su temática central el extravío existencial del sujeto contemporáneo.⁴ Los textos aquí

³ Uno de los primeros autores en advertir la tragedia del sujeto postmetafísico será el austriaco Robert Musil. La obra de Musil confirma la ruptura con el modelo dramático de viaje. A diferencia del viaje que gravita en torno a un hogar (‘patria trascendental’) del que se parte y al que se vuelve, los personaje de Musil —entidades frágiles incapaces de conferir unidad a un conjunto de atributos— vagan azarosamente por el mundo en una interminable odisea lineal en la que no se vislumbra regreso alguno. El eterno errar del héroe trágico musiliano representa la “odisea de los hombres modernos arrojados del paraíso terrenal, de una duradera patria de valores, y abandonados a la fugacidad” (Magris, *Ítaca y más allá* 24).

⁴ A pesar de numerosos obstáculos, el ámbito literario español de las últimas décadas no ha sido ajeno a la adopción de las premisas que definen la cosmovisión posmoderna de la existencia. Si bien es cierto que las primeras manifestaciones de la posmodernidad en España fueron un tanto tardías y mostraron: “un talante, a diferencia del resto de países occidentales, de moda superficial, frívola e importada” (Lozano 113); a su vez, es indudable que, a grandes rasgos, España es una sociedad posmoderna desde la Transición democrática (232). Desde el momento que aceptamos que el espíritu posmoderno ha penetrado en las fronteras españolas, resulta difícil cuestionar la influencia que este nuevo paradigma ha podido ejercer sobre la narrativa nacional. No obstante, la crítica contemporánea está lejos de lograr un consenso sobre la cualidad y el grado de este influjo. Mientras expertas como

analizados de Cristina Fernández Cubas, Enrique Vila-Matas y Pablo d'Ors parten de la representación de la odisea trágica de nuestra época. La falta de fundamento sobre el que erigir cualquier sentido de totalidad, la experiencia del abismo al que se ve arrojado el sujeto contemporáneo tras el radical ataque al edificio de la metafísica, la amenaza del nihilismo, la pérdida del asombro —en cuanto respuesta originaria ante el misterio de la existencia—, así como la dificultad de encontrar un hogar a partir del que construir una identidad estable, pasan a ser asuntos fundamentales en los textos analizados. Estos narradores, cada uno dentro de las particularidades de sus universos estéticos, no se detienen en la mera plasmación de la condición trágica y responden a la situación contemporánea resistiéndose a caer en el sinsentido al que aparece abocar el relativismo y nihilismo de la posmodernidad.

A lo largo de esta travesía por algunas de las obras más destacadas de estos autores españoles contemporáneos, he recurrido asiduamente a los desarrollos teóricos del pensador barcelonés Eugenio Trías. El primer capítulo de esta investigación establece el marco esencial sobre el que transcurrirá mi análisis. Partiendo del contexto de crisis vital y cultural que caracteriza a la época actual —germen de la experiencia del abismo y de la condición indigente del sujeto contemporáneo—, señalo la pertinencia del pensamiento triasiano como propuesta alternativa que responde a los problemas existenciales de nuestro período. Si bien Trías es contundente a la hora de afirmar que el pensamiento contemporáneo debe aceptar que las propuestas metafísicas han agotado todas sus posibilidades, también avisa de que ello no

Peregrina Pereiro afirman que “Las circunstancias históricas impidieron el desarrollo de una literatura distintivamente postmoderna” (10), otras como Ana Spitzmesser declaran su convencimiento de que “tanto la concepción autorial del mundo y su "modus representandi," como la articulación de la narrativa actual en sí se han visto influenciados por las implicaciones ideológicas del posmodernismo (3). La respuesta predominante en la crítica literaria española es aquella que concilia ambas posturas. Representantes de esta opinión, son la ya mencionada M^a del Pilar Lozano Mijares, que afirma que una gran proporción de la narrativa española del período comprendido entre la Transición y la entrada del nuevo siglo “comparte los rasgos posmodernistas de *gran parte* de la narrativa occidental de las dos últimas décadas” (232); así como José María Pozuelo Yvancos, que considera que “la novela de hoy no podría entenderse sin lo que ha supuesto el complejo contexto que se ha denominado Posmodernidad, lo que no quiere decir que todas las novelas y proyectos literarios respondan a ese paradigma” (“Vila-Matas” 38).

tiene porque resultar inevitablemente en el nihilismo de carácter pasivo que caracteriza a la postura posmoderna. A través de un sucinto recorrido por las diferentes etapas de su obra, presentaré aquellos conceptos fundamentales de la carrera filosófica de Trías que serán de mayor interés en mi análisis. Teniendo en cuenta la extensa producción intelectual del pensador español, destacaré por su inestimable contribución a mi planteamiento: sus desarrollos en torno a la noción de límite, sus premisas sobre la condición trágico-fronteriza del ser humano, su alternativa de sentido ante el reto nihilista, así como su topología de cercos.

En el segundo capítulo, titulado “La condición trágica en los cuentos de Cristina Fernández Cubas”, subrayo la relevancia de la representación de la odisea trágica contemporánea en la obra de la escritora barcelonesa. Lejos de reproducir los parámetros habituales en los viajes de corte dramático, las migraciones que nos encontramos en los relatos de Fernández Cubas pertenecen a un modelo de cultura trágica. Muchos de los protagonistas de sus obras se embarcan en aventuras simbólicas a la búsqueda de sus orígenes y su identidad más profunda, confrontando en la mayoría de los casos una profunda crisis individual.⁵ Independientemente del desenlace, ninguno de estos viajes concluye en el reconocimiento del hogar de origen y la consiguiente confirmación de la estirpe que otorgue la verdadera identidad al protagonista. Por el contrario, el individuo ha quedado tan transformado en el encuentro con lo extraño que no volverá a reconocerse en aquel entorno —en el caso de que lo hubiera— que le era cotidiano y familiar. Acorde a la modalidad trágica de viaje, los personajes de Cubas suelen ser viajeros a la deriva que simbolizan la identidad escurridiza y en flujo del hombre moderno. Esta odisea trágica será parte esencial de cuentos como “Mi hermana Elba”, “Los altillos de Brumal”, “Agatha en Estambul”, “La flor de España”, “La fiebre azul”, “El ángulo del horror”, y “El lugar”. A través del marco que

⁵ Tal y como apunta Akiko Tsuchiya, esta crisis de subjetividad puede llevar a los personajes de Cubas a la “locura, la desintegración, o incluso la muerte” (100).

proporcionan tanto la topología de cercos de Trías, así como las aproximaciones teóricas a la producción del efecto de lo *unheimlich*, analizaré el papel que este tipo de viajes posee en la obra de Fernández Cubas. Este estudio nos permitirá exponer la relevancia de la representación de la condición existencial de desarraigo del sujeto contemporáneo dentro del universo literario de la autora catalana, así como contemplar las consecuencias que el reconocimiento de la condición trágica tiene en sus personajes.

En el tercer capítulo, titulado “La aventura del abismo en la obra de Enrique Vila-Matas”, mostraré cómo en la producción literaria del autor barcelonés existe una permanente reflexión sobre la condición existencial del ser humano en un período que, tras celebrar las exequias de la muerte de Dios, coquetea con el sinsentido absoluto. Vila-Matas vuelve obsesivamente a estos temas y en vez de suscribirse a la tendencia nihilista que puebla las letras posmodernas, busca alternativas a tal coyuntura.⁶ Este rechazo de la respuesta nihilista al escenario contemporáneo hermana a Vila-Matas con el pensamiento de Eugenio Trías. La obra de Trías provee un modelo teórico que nos permite una aproximación singular a las narraciones del escritor barcelonés. Por este motivo, propongo hacer una lectura de la obra de Vila-Matas, más concretamente del período creativo que comprende desde la publicación de *El viaje vertical* (1999) hasta *Doctor Pasavento* (2005),⁷ a partir del modelo proporcionado por la *Filosofía del límite* de Trías. Los desarrollos teóricos del pensador catalán sobre la condición trágico/fronteriza del ser humano, su topología de cercos y su respuesta estética ante el nihilismo posmoderno, de fuerte influencia nietzscheana, serán de gran utilidad a la

⁶ Domingo Sánchez-Mesa Martínez en su ensayo “Oscilando sobre el cable, Vila-Matas y la escritura funambulista” expone que si tomamos como base las reflexiones de Claudio Magris sobre la situación de la literatura contemporánea, “Vila-Matas sería, en suma, uno de los escritores resistentes al nuevo nihilismo postmoderno, a lo que el autor triestino llama ‘la nueva inocencia’ de aquellos transgresores que se reivindicaban como defensores de lo natural en sus representaciones artísticas, capaces de suturar la vieja herida del lenguaje, complacidos habitantes de un mundo carente de sentido y de la liberación de tener que buscarlo” (419).

⁷ La única obra de este período que no será objeto directo de análisis será *Paris no se acaba nunca* (2003). La publicación de esta obra se inserta dentro de la ‘triada de los males literarios’ compuesta por *Bartleby y compañía* (2001), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005) y supone una ligera digresión respecto a la temática, que no el estilo, de las citadas obras.

hora de analizar ciertos motivos recurrentes en la obra de Vila-Matas. Será objeto de mi labor mostrar la insistencia del escritor barcelonés en representar la condición indigente del sujeto contemporáneo a través de los viajes lineales de sus personajes, la amenaza del sinsentido que deviene de la imposibilidad de clausurar la representación, así como la exploración de los caminos abiertos que le quedan a la literatura. Bajo el tono desolador de este escenario, veremos cómo Vila-Matas se resiste a aceptar la premisa wittgenstaniana que persuade a callar de lo que no se puede hablar y se aventura a encontrar respuestas en ese abismo que, tras la caída de la metafísica, es signo y fundamento de nuestra condición.⁸

Por último, en el cuarto capítulo, de título “La recuperación del asombro en la obra de Pablo d’Ors”, expondré como la obra del autor madrileño responde a la condición trágica de la época contemporánea e insiste en recuperar la dimensión sagrada y misteriosa de la existencia. La producción literaria de d’Ors difiere en mucho del tono predominante dentro de las letras españolas contemporáneas. Lejos de aceptar el paradigma nihilista de la posmodernidad, la obra narrativa del escritor madrileño muestra un camino para recobrar un reconocimiento asombrado de la existencia. Sin embargo, los errantes protagonistas de sus obras no disponen inmediatamente de esta habilidad, sino que, afectados por la liviandad propia de la mirada contemporánea, requerirán para ello de un disciplinado proceso de educación de los sentidos. Con el propósito de ilustrar la progresiva evolución de los personajes en las novelas de d’Ors, en mi análisis me valdré del modelo teórico que proporcionan tanto la topología de cercos de Trías como sus ideas acerca de la condición trágico/fronteriza del ser humano. A su vez, mostraré como este proceso de aprendizaje concuerda con la orientación de las capacidades humanas —*ética fronteriza*— que la filósofa Teresa Guardans señala como necesaria para iniciar el *movimiento de alzado* a la condición

⁸ Wittgenstein afirma en el *Tractatus Logico-Philosophicus* que: “todo aquello que puede ser pensado, puede ser pensado claramente. Todo aquello que puede ser expresado, puede ser expresado claramente” (§4.116) y concluye diciendo que: “de lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (§7).

fronteriza. Como veremos, el *movimiento de alzado* está intrínsecamente relacionado al silenciamiento de las necesidades egóticas de los personajes y de la trascendencia del horizonte de expectativas de lo familiar, en lo que Guardans denomina arte de la *des-sujeción*. Gracias a este proceso de alzado y des-sujeción, los personajes se elevarán por encima de los límites de su mundo y redescubrirán el cerco hermético que trasciende la razón humana. Bajo esta nueva perspectiva, la existencia, hasta en sus manifestaciones más cotidianas, se ofrecerá como un espectáculo que provoca la mirada maravillada del individuo humano. Si bien la mayor parte de la obra de d'Ors se presta a este esquema analítico, he optado por centrarme en el estudio de *El estupor y la maravilla* (2007) y *El amigo del desierto* (2009) por considerarlas dos novelas ejemplares en la materia.

CAPÍTULO 1:
CARTOGRAFÍA DEL LÍMITE

Si miras durante mucho tiempo el abismo, el
abismo acabará mirando dentro de ti.

Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

El desierto crece: ¡ay de aquel que alberga
desiertos en su interior!

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

El germen de la odisea trágica

Jean-François Lyotard afirma que la época posmoderna se inaugura con la consumación de una actitud de incredulidad hacia las grandes metanarrativas de la modernidad (4). El descrédito hacia estos grandes relatos de raíces metafísicas anula toda justificación de carácter común y universalista. La era posmoderna se caracteriza por ser consciente de que cualquier intento de legitimación de sus saberes procede del consenso de la comunidad y de la práctica lingüístico-performativa, siendo equiparable al del saber narrativo y al mito. El desplome del fundamento que aportaba el pensamiento metafísico, lejos de inaugurar una ansiada nueva era de libertad para el ser humano, parece haber estancado a la sociedad occidental posmoderna en un relativismo absoluto que impregna la cosmovisión contemporánea de la existencia.

En la posmodernidad, se alían una esfera pública, donde los residuos del proyecto moderno se manifiestan en forma de gobiernos tecnocráticos y saberes científico-técnicos, y una esfera privada caracterizada por el escepticismo, la indeterminación axiológica y una particular forma pasiva de nihilismo. Esta alianza de poder, lejos de satisfacer las necesidades humanas, contribuirá a la perpetuación de un sistema ideológico que complementa el funcionamiento de las actuales sociedades capitalistas. Bajo este sistema, parecen primar el pragmatismo, el hedonismo, la evasión y las actitudes egoístas, por encima de la

responsabilidad solidaria o de cualquier forma de compromiso vital. Ante esta realidad social, es común que el individuo vea reducidas todas las dimensiones primordiales de su vida a una mera instrumentalización, cayendo en el desanimo, la apatía y el sinsentido. El sujeto posmoderno ha perdido el suelo metafísico que le proporcionaban las concepciones consistentes de ser, verdad y realidad, quedando enfrentado a un abismo que le espanta y le inmoviliza:

La experiencia de abismo que hoy nos invade constituye el trasunto de la sospecha de que todo es contingente y caótico, en el fondo. Tan sólo contaríamos con un orden funcional y convencional. Y como el mundo de la experiencia viva, por mucho que se lo reprima, acaba rebasando cualquier principio ordenador, fácilmente surge el escepticismo y nihilismo. (Conill 26)

Esta crisis vital y cultural que constituye la posmodernidad, encuentra su origen en su propia razón de ser. Si la posmodernidad es producto de la deslegitimación y el crepúsculo de los relatos con fundamentación metafísica, entonces la crisis que engloba la episteme posmoderna sólo se podrá superar a partir de cuestionarnos la crisis del pensamiento metafísico. El ocaso del pensar metafísico es un problema esencial dentro de la profunda crisis cultural actual y, tal y como expone Jesus Conill en su libro *El crepúsculo de la metafísica* (1988), “constituye el nivel más profundo en que puede y debe plantearse, si se quiere evaluar el sentido de la crisis y si se aspira a remontarla. De lo contrario, no se habrá llegado al fondo de la cuestión, tanto del problema de la metafísica como de la crisis cultural misma” (13). Por consiguiente, rastrear el germen de la odisea trágica y de la experiencia del abismo posmoderno, requerirá que atendamos al progresivo proceso de deslegitimación que habrá de sufrir el pensar metafísico.

El crepúsculo de la metafísica y el advenimiento del nihilismo

Desde sus orígenes, la metafísica, denominada por Aristóteles “filosofía primera”, ha estado enraizada al asombro que el ser humano experimenta al contemplar la inmensidad del ser y el enigma del existir. De este asombro y admiración, que es según Platón y Aristóteles el

origen de la filosofía, surge la tendencia del hombre a cuestionarse los fundamentos últimos de la existencia, así como la inagotable búsqueda de un saber verdadero. Esta ciencia primigenia, que se diferencia de la religión por su carácter crítico y su radical apertura, constituye “el presupuesto insuperable de todo pensar, en la medida en que es a ella a la que le incumbe aportar el proyecto de una comprensión del mundo, con vocación de universalidad, que se pregunte por el ser y el por qué de las cosas” (Grondin 17). De esta manera, la metafísica se postula como ciencia de los principios originales, proporcionando un fundamento de base al resto de ciencias particulares. Una propuesta de saber sin metafísica supondría, entonces, una proposición basada en fenómenos pero sin fundamento ni asiento en lo real y verdadero. En palabras de Jesús Conill:

La metafísica es un saber de los fundamentos del acontecer, del conocer y del actuar; una constante reflexión e interpretación de la experiencia con pretensiones de validez universal. Al saber metafísico acompañan rasgos como la universalidad, fundamentalidad, necesidad y comunidad. Ha surgido siempre del interés por saber en profundidad y con coherencia el sentido y la verdad de lo que se nos ofrece en la experiencia. (17)

Así pues, la metafísica proporciona un principio de organización de la experiencia — *logos/razón*— y un proyecto de saber estar en el mundo. En ausencia de este fundamento (*Grund*), que dota a la razón de unidad y que puede revestir múltiples formas: Dios, Ser, Sujeto, Razón, Naturaleza, Historia, etc., la experiencia humana pierde suelo firme y el sujeto queda enfrentado al caos y al abismo (*Ab-grund*).

La demolición de las bases del pensar metafísico, lejos de instituir un nuevo paradigma a partir del cual emprender nuevos retos vitales carentes del peso de los valores tradicionales, se resuelve en la experiencia del nihilismo de la modernidad tardía. Este nihilismo conlleva un sentimiento de pérdida de nuestros valores e ideales y resulta en la convicción de la absoluta inconsistencia del existir. Una vez rechazada cualquier noción de verdad, así como aquellos valores que proporcionan una unidad abarcadora del acontecer, el ser humano se sumerge en la experiencia del abismo, y a falta de la fortaleza de espíritu para

asumir una existencia sin fundamento, es común caer en el sinsentido. Según Nietzsche, este pesimismo que contagia el ánimo de la tradición europea “no es un problema, sino un síntoma, —que este nombre tendría que ser substituido por el de nihilismo,— que la cuestión de si el no-ser es mejor que el ser, es ya una enfermedad, un declinar, una idiosincrasia [...]. El movimiento pesimista no es más que la expresión de una decadencia fisiológica” (*El nihilismo* 171). A través de su crítica a la metafísica, Friedrich Nietzsche revela la angustia y el pesimismo, de raíces nihilistas, que subyace en el desarrollo de la historia cultural europea y que lleva a los débiles de espíritu a profesar una fe ciega en relatos de naturaleza metafísica:

Para Nietzsche, el nihilismo está detrás del sistemático engaño en que —afirma— ha caído la humanidad a lo largo de la práctica totalidad de su historia, que por ello mismo es, en realidad, la historia del nihilismo. Esa es la ‘madre de todas las batallas’ para Nietzsche: la historia humana ha sido la historia del nihilismo y de su enmascaramiento, pues —incluso viéndolo— la mala conciencia nos lo hace negar. (Mayos 256)

La filosofía nietzscheana es testimonio del inevitable advenimiento del nihilismo, pero no ya de esta clase de nihilismo velado, sino de un nihilismo que, tras el acontecimiento de la muerte de Dios y la destrucción de todo fundamento metafísico, queda expuesto explícitamente. La anunciación de la muerte de Dios por parte de Nietzsche —teatralizada en la sección de ‘El loco’ de *La gaya ciencia* y en diversos pasajes de *Así habló Zaratustra*—, permite vincular la muerte del Dios cristiano encarnado con la muerte cultural de su correlato metafísico: el Ser.⁹ En sus orígenes, la metafísica, en cuanto ciencia primera, trataba de proporcionar una explicación del mundo y situó la idea de Dios como núcleo del fundamento de la existencia. En sus desarrollos posteriores, la metafísica occidental identificó a Dios, en tanto que centro que se fundamenta a sí mismo, con la idea de Ser, que desde estos momentos se convierte en concepto central de toda metafísica y origen de toda vida y realidad. Sin embargo, tal y como expone Fernando Pérez-Borbujo, a partir de la Baja Edad Media, el concepto de Ser se vuelve

⁹ La idea de la muerte de Dios recorre en gran medida estas dos obras. Ya en el prólogo de *Zaratustra*, el profeta, tras mantener una conversación con un santo eremita, afirma: “¡Será posible! ¡Este viejo santo en su bosque no ha oído todavía nada de que Dios ha muerto!” (*Así habló Zaratustra* 35-6).

mas esencialista y trascendente hasta el punto de convertirse en mera aseidad, colindando con su opuesto: la Nada. Desde este momento, el Ser aparece como esencia vacía y aquel concepto que originariamente fuera sostén y fundamento de la existencia se convierte en pura entelequia ajena a la vida y al existir:

La crítica de Nietzsche de la ‘pérdida de valor del mundo de la vida’ a manos de una trascendencia vacía se sustenta bajo este giro o torsión en la historia de la metafísica. El ser, la identidad pura, deslegitiman el reino del devenir, del cambio, de la mutabilidad, de lo potencial que no es acto puro. El mundo debería aspirar a ser como el puro ser, es decir, pura Nada. En esta voluntad de trascendencia, de ‘escape’ del mundo, lo que realmente se escondía era una voluntad suicida, nihilista. (27)

Conforme a las premisas de Nietzsche sobre el inevitable advenimiento del nihilismo, Jesús Conill afirma que el nihilismo es el producto histórico de una época y del destino de Occidente, y que la fe metafísica en las categorías de la razón conduce irremediamente al nihilismo, ya que “al medir el mundo por las categorías que se refieren a un mundo meramente fingido ha de llegar un momento en que todas esas ‘verdades’ y ‘valores’ sean destruidos, devaluados” (151). Una vez aniquiladas todas aquellas categorías metafísicas con las que dotábamos de valor y sentido al mundo, Nietzsche plasma a lo largo de su obra su fuerte anhelo por un período postmetafísico en el que el pensamiento trascienda la verdad, la moralidad y cualquier condicionamiento teleológico. Sin embargo, el escenario epistémico del siglo XX se muestra muy alejado de las intenciones nietzscheanas de superación tanto de la metafísica como del nihilismo. Si bien continuarán ávidas las críticas a cualquier propuesta con aires metafísicos, las respuestas a la situación resultante son escasas, conduciendo en la modernidad tardía a un nihilismo mucho más radical que el vislumbrado por Nietzsche.

Nihilismo posmoderno

La crítica a la metafísica no acaba con el exhaustivo ataque realizado por Nietzsche, sino que esta censura se radicalizará más aún durante el siglo XX, proveniente de ramas tan diversas como el empirismo, el positivismo, el racionalismo crítico, el marxismo, así como de

seguidores del pensamiento nietzscheano. La publicación en 1932 del ensayo *La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje* de Rudolf Carnap supone uno de los máximos exponentes del espíritu anti-metafísico de la época, materializado primordialmente en los postulados del positivismo lógico. En dicho texto, Carnap lleva a cabo una revisión histórica de las principales posiciones anti-metafísicas de la historia del pensamiento occidental. Insuflado del espíritu crítico que compartían tanto los escépticos griegos como los empiristas modernos, el positivismo lógico aparece para Carnap como sucesor aventajado capaz de rematar definitivamente a la metafísica: “El análisis lógico ha conducido al resultado negativo de que las pretendidas proposiciones de dicho campo son totalmente carentes de sentido. Con esto se ha obtenido una eliminación tan radical de la metafísica como no fue posible lograrla a partir de los antiguos puntos de vista antimetafísicos” (66).¹⁰ La tesis sustentada por Carnap considera que el contenido de la metafísica se basa en pseudoproposiciones que manifiestan su absoluto sinsentido. Esta actitud ya había sido expuesta por el Wittgenstein de la etapa del *Tractatus* quien afirmó que “la mayor parte de las proposiciones y cuestiones que se han escrito sobre materia filosófica no son falsas sino sinsentido” (§4.116).¹¹ A pesar de que la mayor parte de los interrogantes filosóficos,

¹⁰ Eugenio Trías en su aproximación foucaultiana a la historiografía de la filosofía, considera la metafísica como sombra del positivismo lógico. Es decir, aquel discurso irracional, o no-saber, sobre el que se afirma y constituye una filosofía que dicta las condiciones de lo que se entiende por saber.

¹¹ El proyecto crítico de Wittgenstein se centra en el ámbito lógico-lingüístico, por lo que su objetivo no será mostrar los límites del conocer, sino los límites de las proposiciones lingüísticas con sentido. El *Tractatus Logico-Philosophicus*, primera obra de Wittgenstein y única publicada en vida, trata de definir las funciones del lenguaje y los límites a los que se enfrenta la comunicación lingüística. En el *Tractatus*, el lenguaje es una figuración pictórica de la realidad que se constituye mediante el proceso de nombrar objetos y representar los sucesos que acaecen. El hecho de que el lenguaje pueda representar pictóricamente la realidad se debe a que ambos comparten la misma estructura lógica; es decir, la forma lógica de una proposición lingüística es idéntica a aquella del suceso al que representa. La consecuencia principal de esta relación es que los límites del pensamiento, del lenguaje y del mundo coinciden, estableciendo las líneas divisorias entre lo que puede ser dicho y lo que no. Wittgenstein declara en el *Tractatus* que “todo aquello que puede ser pensado, puede ser pensado claramente. Todo aquello que puede ser expresado, puede ser expresado claramente” (§4.116) y concluye diciendo que: “de lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (§7). Posteriormente, Wittgenstein rechazará esta teoría representacional del lenguaje y la lógica subyacente a esta aproximación lingüística. En *Investigaciones Filosóficas*, el lenguaje no se define por su referencialidad hacia objetos del mundo exterior, ni tampoco por las sensaciones, ideas, pensamientos

especialmente aquellos que remiten a la filosofía primera o metafísica, son sinsentido, el filósofo vienés aclara que estas proposiciones no carecen de sentido al igual que aquellas otras proposiciones que no dicen nada, caso de las tautologías o contradicciones. Estas últimas no son figuras de la realidad y en cuanto tal no representan ningún posible estado de cosas. Así, según Wittgenstein la metafísica es calificada como sinsentido a causa del entendimiento erróneo de la lógica presente en el lenguaje.

Dado que la crítica a la metafísica ha estado históricamente unida al advenimiento del nihilismo, la radicalización e insistencia de la primera tendrá su correlato en la potenciación del espíritu nihilista de la época. Si bien podríamos declarar que el nihilismo de la modernidad tardía es de carácter débil y cándido, será durante el período correspondiente al existencialismo heideggeriano que la semilla nihilista de raíces modernas germine y muestre su faceta más extremista, rechazando toda naturaleza trascendente. Tras la declaración nietzscheana de la muerte de Dios —en cuanto figura de autoridad situada en un espacio metafísico—, el proyecto ontológico de Martin Heidegger asume la absoluta inmanencia del ser y su carácter histórico, convirtiéndolo en un ‘ser en devenir’.¹² Según Fernando Pérez-Borbujo, “este carácter histórico del ser, fuente de su verdadera y radical inmanencia, se pone

que uno experimenta hacia ellos, sino por su dimensión social, la cual constituye su verdadero uso en la comunicación cotidiana. Durante esta etapa, el lenguaje para Wittgenstein deja de ser producto de una intelectualización y una explicación, y se convierte en el resultado de un proceso de adiestramiento (§5). Esta nueva perspectiva implica que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida (§23). Así pues, la concepción del lenguaje como un ente sistémico y general del *Tractatus* cambia hasta la noción de *Investigaciones Filosóficas* donde múltiples juegos de lenguaje coexisten con sus propias gramáticas. A su vez estas regiones específicas de nuestro lenguaje se relacionan, en fronteras difusas, a través de lo que Wittgenstein denomina “parecidos de familia”, abriendo la puerta a otras posibilidades comunicativas más relacionadas con la intuición que con la intelección. Independientemente de los importantes cambios que podemos verificar en las dos obras principales de Wittgenstein, ambas constituyen piezas centrales dentro del “giro lingüístico” del pensamiento del siglo XX y ambas cuestionan las capacidades comunicativas del logos y la incapacidad de decir algo con sentido más allá de éste.

¹² Tal y como afirma Lozano Mijares: “Heidegger continua la intuición de Nietzsche demostrando que concebir el ser como un principio fundamental y la realidad como un sistema racional de causas y efectos no es más que extender a todo el ser el modelo de objetividad científica, reduciendo las cosas, para poder controlarlas, al nivel de puras apariencias mensurables, manipulables, sustituibles, igual que reduce al hombre” (86).

de manifiesto para todos los pensadores del siglo XX en la cuestión ineludible del ‘ser para la muerte’” (45). La muerte se constituye como última frontera y destino de este ser-ahí —

Dasein—, completando la existencia histórica y desventurada de la conciencia humana. En palabras de Eugenio Trías, durante este segundo período:

[...] se abre el espacio de un nihilismo más atroz que nace como el último episodio de la conciencia desventurada: su episodio específicamente nihilista. Esa conciencia se revela aferrada a un finitismo absoluto, fijada en la tristeza infinita de un ‘límite’ negativo que desploma el existir como descolgado suceso enmarcado entre dos nada (nada originaria y final). Se entiende a sí misma como existencia cuyo ‘mundo’ tiene en ese límite negativo, o Muerte, su fin y fundamento (ser-para-la-muerte). (*Lógica del límite* 345)

La radicalización del espíritu nihilista, que provenía de la crisis de la modernidad, culmina en la incredulidad y el relativismo propios de la era posmoderna. Los pensadores de la posmodernidad recogen el legado de los grandes filósofos de la modernidad y sientan las bases de la experiencia nihilista de la posmodernidad. Independientemente de la postura que tomen ante ella, los filósofos posmodernos “señalan el derrumbamiento de las viejas creencias y el vacío absoluto ante su desaparición a partir de 1968: la posmodernidad, en tanto que visión del mundo, deconstruye, pero no reconstruye. Será el individuo el que tenga que tomar la decisión de reconstruir o de celebrar el vacío total” (Lozano 107). En última instancia, la posmodernidad supone la asunción absoluta de un pensamiento nihilista que elimina toda imagen de la realidad fundada en un garante trascendental.

Desde sus orígenes, los términos posmodernidad y posmoderno han estado directamente asociados a una asunción nihilista de la existencia. Lozano Mijares señala que en la cultura alemana, el término posmoderno surgió por primera vez “en 1917, en la obra de Rudolf Pannwitz *Die Krisis der europäischen Kultur*, para caracterizar al nuevo hombre que emergía de la revolución del nihilismo europeo” (34). El binomio que conforman posmodernidad y nihilismo no parece que se haya escindido a partir de entonces. En palabras de Gonçal Mayos, el posmodernismo constituiría “sencillamente el estadio más cínicamente

explícito y más globalmente extendido del nihilismo: su ‘estadio superior’, su manifestación ‘imperial’ y mundializada, erigido ya en su parte esencial del ‘pensamiento único’” (252). Para Mayos, la posmodernidad se asienta en un nihilismo de carácter explícito que tiene conciencia de sí y se reconoce como tal. No obstante, esta asunción sin condiciones del espíritu nihilista, encuentra su lado más negativo en su carácter pasivo y acomodaticio. A diferencia del aspecto activo y orgiástico que rezumaba el nihilismo nietzscheano, el nihilismo posmoderno parece resguardarse en un cinismo banal y quejumbroso. Esta manifestación posmoderna se convierte de esta manera en un “nihilismo extremo y pasivo que confunde la transvaloración con la indiferencia valorativa o la total ausencia de valor” (Mayos 259). En la posmodernidad parece cumplirse la premisa nietzscheana sobre el fatalismo ruso de: “No aceptar ya absolutamente nada, no tomar nada, no acoger nada dentro de sí, —no reaccionar ya en absoluto” (*Ecce Homo* 34), y que Deleuze calificará posteriormente como ‘pesimismo de la debilidad’ (209). Esta coyuntura constituye uno de los riesgos y limitaciones más claros de la posmodernidad, al caer en un relativismo tan radical que paradójicamente la ‘Nada’ —encarnada en una total indeterminación e irresolución—termina convirtiéndose en valor absoluto.

Es en este contexto que surge la voz de Trías como alternativa a los discursos predominantes. El filósofo catalán es consciente de que si algo caracteriza al pensamiento de su época es la unánime repulsa de la metafísica y comprende que dicha coyuntura histórica no puede ser soslayada. No obstante, el hecho de asumir la “muerte de Dios” y aceptar la condición de exilio existencial del hombre contemporáneo no tiene por qué abocar irremediabilmente a esta forma extrema de nihilismo. Para Trías, el pensamiento se debe a su propia época y no puede sustraerse a la necesidad de dar respuesta a cierto ámbito de problemas y cuestiones. De este modo, Trías articula una propuesta alternativa que responda a los problemas existenciales radicales de acuerdo al espíritu del momento. Es por ello que el

pensador barcelonés no elude la evidencia de que dichas respuestas deben superar lo metafísico, llegando a afirmar que: “sea cual sea la interpretación que se da a ese rebasamiento o a esa superación, lo cierto es que se parte de la convicción, susceptible de ser probada y demostrada, de que el pensar metafísico ha agotado todas sus posibilidades” (*Lógica del límite* 277). Trías sostiene que nos hallamos en un nueva era (*eón*) que no admite ninguna regresión a un estadio anterior: “La única vía es ‘hacer camino’, también en el ámbito filosófico, explorando un nuevo suelo en el que el pensamiento ha de afincarse y plantarse, pasando del nihilismo negativo, con su necesaria labor de deconstrucción, a un nihilismo positivo, que tiene como función fundamental, no ‘la transvaloración de todos los valores’ sino ‘la creación nueva de valores’” (Pérez-Borbujo 13-4).

Eugenio Trías: proyectando el límite

Natural de Barcelona, Eugenio Trías (1942-2013) constituye con más de una treintena de libros publicados, junto con numerosos artículos y publicaciones en revistas especializadas, uno de los nombres más representativos y relevantes del panorama filosófico español contemporáneo. A pesar de haber consagrado su carrera a la escritura filosófica en lengua española, el impacto de Trías no se reduce al contexto intelectual hispano e iberoamericano, prueba de ello es la concesión en 1995 del Premio Internacional de Filosofía Friedrich Nietzsche, que premia el conjunto de su obra filosófica. Desde sus primeras obras, Trías se convierte en una de las figuras clave en los intentos de renovación de la inmovilista filosofía de raíz hispánica. Ya su primer libro, *La filosofía y su sombra*, publicado en 1969 bajo los ecos del Mayo francés, se desmarca de la vanguardia filosófica española del momento encabezada por dos corrientes principales: el positivismo lógico y un marxismo de carácter dogmático, a los cuales habría que sumar la desgastada pero obstinada tradición escolástica que en pleno siglo XX continuaba latente en ciertos círculos de pensamiento. A pesar de ser aproximaciones filosóficas diametralmente distintas, positivismo y marxismo coinciden

particularmente en un elemento, el rechazo a cualquier respuesta sobre las cuestiones ontológicas fundamentales. Será en esta coyuntura histórica que surgirá la renovadora propuesta filosófica de Trías.

El pensamiento de Trías ha sido habitualmente destacado por su compromiso con la verdad y la filosofía primera, entendiendo por esta última aquella que trata de dar respuestas a los interrogantes radicales de la existencia humana. Sin embargo, Trías no halla la solución en una verdad ubicada en un plano metafísico, sino que intenta encontrar las respuestas a la situación contemporánea, a través de un diálogo con las peculiaridades y necesidades de su época.¹³ Trías destaca especialmente que el individuo contemporáneo está “hambriento y anoréxico en relación con sus demandas filosóficas” (*La razón fronteriza* 372). El pensador barcelonés observa la disyunción cada vez más extremista entre las dos alternativas preponderantes de momento, el nihilismo absoluto o el fanatismo religioso y, a pesar de ello, rechaza que después de la declaración de la muerte de Dios y de la exclusión de la metafísica, no exista ninguna posibilidad de respuesta ontológica. A la dificultad de esta propuesta a contracorriente, hay que sumar la dificultad intrínseca derivada de la pretensión de orquestar un proyecto ontológico haciendo uso de una lengua que carece al respecto de la apropiada tradición y terminología. Tal y como señala Jacobo Muñoz, una de las prioridades del proyecto que resulta en *la filosofía del límite* será la creación de un vocabulario filosófico

¹³ A la hora de responder a las cuestiones existenciales fundamentales, Trías en vez de utilizar acriticamente el lenguaje metafísico, en cuyo caso estaría expuesto a la feroz crítica de los positivistas, se propone rebasar dicho discurso, pero para ello se preguntará por el sentido particular del mismo. Trías entiende por metafísico aquel decir que responde a conceptos ambiguos como ser, razón, espíritu y que trata de dar contenido a esa falla o quiebra en el origen —fundamento en falta— y finalidad sin fin que supone la existencia humana. La metafísica se caracteriza por su desmesurada ambición de conocer un ámbito enigmático que no corresponde ni al logos ni al mundo dado. Es por ello que el pensamiento metafísico requiere la determinación de un “lugar externo a cierto surgimiento que permite, desde fuera, orientar, determinar, decidir, plasmar y dar forma y fin a éste. Esa exterioridad determina el sentido y el destino de ese pensar (metafísico) que, por vocación y tradición, se sitúa fuera (de lo físico, del mundo) con el fin de fundarlo (crearlo), darle forma (plasmarlo como mundo, como *kosmos*), darle un fin [...] (*Lógica del límite* 279). Así, para Trías, la metafísica es un pensamiento de afuera, proveniente tanto de fuera del mundo como del lenguaje; lugar donde presumiblemente se instituye el logos verdadero. La característica esencial de dicho discurso será por tanto la exterioridad respecto tanto al lenguaje como al mundo.

propio (28). A pesar de ello, Trías es consciente de los obstáculos de tal empresa y considera que escribir filosofía y más concretamente hacer ontología dentro del ámbito hispánico es un “puro ejercicio de quijotismo testimonial que sólo se justifica por razones de necesidad idiosincrática” (*La razón fronteriza* 372). Sin embargo, el pensador barcelonés no cesa en su empeño y a través de un tremendo esfuerzo revisionista, rastrea las huellas dejadas por sus contados predecesores y fija la creación de una propuesta ontológica —consciente de sus antecedentes históricos y de las demandas de la época— como meta definitiva de su proyecto filosófico:

Pensar en la lengua hispana, falta de sustento de viejas y honorables tradiciones, es todavía más difícil. Pero esta batalla debe ganarse como sea. Se ha de ir configurando un espacio de pensamiento-lenguaje y de pensamiento-escritura que se determine desde todas las lenguas de nuestro horizonte hispánico. El camino abierto por Unamuno, Ortega, D’Ors y Zubiri debe ser proseguido y llevado a perfecta culminación. En este reto y en esta apuesta soy y me resuelvo; es mi destino. (*La aventura filosófica* 2)

La filosofía de Trías es tremendamente afirmativa y positiva en un sentido nietzscheano. El pensador español reivindica del carácter de creación que impulsa toda filosofía, “creación que, ontológicamente considerada, es siempre re-creación” (Martínez-Pulet (24). Trías rehúsa toda deconstrucción que no vaya seguida de un acto de reconstrucción y recreación. A través de este acto de recreación se genera un nuevo sentido con el cual desarrollar todo un sistema de pensamiento. En Trías, el acto de creación siempre va ligado a una idea central mediante la que articular las distintas áreas de conocimiento filosófico. En este punto Trías, vuelve a desligarse de la tendencia contemporánea a la independencia de las diversas disciplinas filosóficas. Su noción de filosofía es unitaria, formando un sistema integral en el que cada una de las especialidades filosóficas están vinculadas a través de una idea central que las vivifica:

Se trata de desplegar una Idea sobre los distintos ámbitos en los cuales circula la reflexión filosófica. Para lo cual es preciso, evidentemente, formular tal Idea como propuesta. Y elaborar del mejor modo esa propuesta. Tal propuesta es *filosófica* siempre que permita entender de una forma renovada la realidad y el mundo en el que estamos, a la vez que nos posibilite clarificar nuestra capacidad (inteligente) de dotarla de sentido y

significación (mediante usos lingüísticos o trazos de escritura. (*Ética y condición humana* 12)

Influenciado por el Wittgenstein de *Investigaciones filosóficas*, Trías considera que el propósito último de la filosofía consiste en la búsqueda de nuevas formas de ser que permitan dotar de sentido el agujero ontológico sobre el que se construye la vida humana. Para ello necesitamos de una idea fundamental que se constituya como centro pivotante a partir de la cual afrontar los interrogantes de naturaleza ontológica. Sólo a través de la proposición de una idea cardinal, el mundo se llena de sentido y es entonces que el mundo adquiere visos de realidad. Trías reclama un nuevo comienzo que supere la crisis filosófica de la posmodernidad. Frente a la crítica feroz de la posmodernidad a la filosofía primera, entendida como metafísica, el pensador español propone un nuevo comienzo que dé razón de nuestra experiencia contemporánea. La obra de Trías supone un dialogo con aquellos filósofos que conscientes de haber consumado el horizonte moderno, construyen el discurso de la posmodernidad. Frente a la suplantación de la realidad a través del régimen del simulacro de Jean Baudrillard, la aceptación del nihilismo como única alternativa aceptable en la posmodernidad de Gianni Vattimo, la deconstrucción del logos occidental por parte de Jacques Derrida, e incluso el pragmatismo libre de implicaciones ontológicas de Richard Rorty, Trías, a través de la idea del límite, ofrece una alternativa a los diversos discursos de la posmodernidad. Trías atiende a lo que él considera problemas ontológicos fundamentales, rechazando cualquier posibilidad de esquivarlos por el hecho de haber sido calificados de metafísicos por la corriente posmoderna. La reflexión triasiana trata de establecer la experiencia del límite y el límite como lugar en el que acontece la verdad, el ser y el sentido. Es por ello que Trías puede ser referido como el pensador cuya concepción filosófica fundamental es la idea del límite; idea que se halla presente en cada una de las etapas que la crítica ha distinguido en su producción filosófica.

Etapas de desarrollo

En la actualidad es comúnmente reconocido que la obra de Trías ha transcurrido en torno a la idea de límite incluso cuando tal posición no ha sido enunciada de forma expresa. El límite aparece explícita o implícitamente en sus textos como “aquel ‘centro tonal’ capaz de hacer girar sobre sí” esos otros “centros de sentido hacia los que se tensa el pensamiento” y que responden al abismo ontológico sobre el que se construye la vida humana y su historia (Martínez-Pulet 38).¹⁴ De esta manera, el límite es concebido como pilar clave sobre el que se modula la propuesta triasiana y su reflexión sobre la naturaleza y condición del ser humano. No obstante, si la idea de límite permite considerar la obra de Trías como un todo articulado, no es menos cierto que dicha idea adquiere una expresión muy diversa a lo largo de las diferentes etapas de su trayectoria filosófica.

Hablar de etapas dentro de la obra de Trías depende del criterio elegido por la crítica a la hora de identificar los puntos de inflexión que diferencian unas fases de otras. Trías en su libro de memorias titulado *El árbol de la vida* (2003) reflexiona sobre el itinerario de su ‘aventura filosófica’ identificando los ciclos fundamentales de su pensamiento:

En el curso de mi trayectoria filosófica protagonicé, en mis primeros libros, la *pars destruens*: una general demolición de ídolos relativos a las ideas tradicionales de sujeto y humanidad. Pero desde que terminó ese aquellarre destructor, o ese carnaval orgiástico de demolición de ideas y creencias, una vez culminé el primer ciclo de mi obra, o mis primeros ensayos filosóficos (desde *La filosofía y su sombra* hasta *La dispersión*), se me fue imponiendo la exigencia de una reconstrucción general de la idea de sujeto y de la idea de hombre, o del concepto que podemos formar relativo a nuestra propia condición humana. Tardé años y hasta décadas hasta dar con esos conceptos: el de sujeto como sujeto del límite y el del hombre, o de la *humana conditio*, como condición fronteriza (o como “habitante de la frontera”). De hecho esa comprensión no se produjo hasta bien entrada la década de los ochenta; a partir de un libro que tengo por uno de los más importantes de mi trayectoria, *Los límites del mundo*, publicado en 1986. (*El árbol de la vida* 304)

Siguiendo la reflexión y terminología de Trías, Jacobo Muñoz distingue dos etapas primordiales en la evolución de la obra del pensador catalán. Para Muñoz, la primera de estas

¹⁴ En términos kantianos estos centros de sentido serían equivalentes a las ideas regulativas de la razón (Alma, Mundo y Dios).

etapas, calificada como *pars destruens*, se caracteriza por su carácter deconstructivo, crítico y desmitificador de la modernidad. Acorde a la respuesta filosófica que nace del espíritu del “Mayo del 68”, Trías participa en la puesta en evidencia de la Crisis de la Modernidad con la peculiaridad de ser protagonista en una España desfasada filosóficamente respecto a sus coetáneos europeos. Durante esta etapa: “se trataba de no dejar en pie nada que pudiera comprometer la renovación efectiva de la filosofía desde el horizonte de posibilidades que ofrecía la búsqueda de un ‘pensar de otra manera’” (Martín, “Modernidad y límite” 27).

Tras esta primera etapa de embate y destrucción de ideales modernos, Muñoz señala un segundo período, calificado como *pars construens*, en el que el acento se desplaza a la creación de un sistema filosófico a través del cual articular una propuesta novedosa que sirva de respuesta a la crisis de la modernidad y el esfuerzo destructivo del espíritu posmoderno. Este impulso creador encuentra su plasmación y verificación en la *filosofía del límite*, la cual en su compromiso con la filosofía primera se distancia de las propuestas de sus contemporáneos. A partir de la pronunciación explícita de la idea de límite en *Los límites del mundo*, ésta se configurará como piedra angular a través de la que construir los diferentes barrios del paisaje urbanístico que vendrá a representar la culminación y totalidad de la *filosofía del límite*.¹⁵

A diferencia de Muñoz, José Manuel Martínez-Pulet en su libro *Variaciones del límite: la filosofía de Eugenio Trías* (2003), opta por distinguir tres etapas en la evolución del pensamiento triasiano. La diferencia principal respecto a las fases señaladas por Muñoz reside en una consideración más profunda de ese período intermedio que Trías identifica con el período de experimentación y búsqueda de conceptos. Martínez-Pulet entiende la obra de Trías como una sucesión de variaciones de la idea de límite. Esta idea aparece como centro

¹⁵ Trías utiliza en *Ciudad sobre Ciudad* la metáfora de la ciudad, de tradición wittgenstianiana, con el propósito de coordinar y presentar como un todo articulado las diferentes ramas de la *filosofía del límite*.

sobre el que gravitan el resto de cuestiones esenciales del universo filosófico del pensador catalán. Martínez-Pulet tiene como propósito principal “mostrar que el límite va ‘variando’ a lo largo de su producción filosófica” (37) y que el reconocimiento de este principio de variación puede resultar muy fecundo como criterio hermenéutico de la obra de Trías. Siguiendo este criterio, el pensamiento triasiano puede dividirse o clasificarse en tres etapas.

La primera etapa o variación corresponde a una fase inicial en la que Trías busca su propia voz dentro del panorama filosófico hispano. Durante este período que comprende sus primeros cinco libros publicados —desde *La filosofía y su sombra* (1969) a *La dispersión* (1971), — Trías se opone a las filosofías hegemónicas de la España franquista tardía. Frente a la filosofía analítica neopositivista y a la dialéctica marxista de corte dogmático, Trías opta por dialogar con el estructuralismo con el propósito de encontrar un espacio alternativo a la rancia tradición ibérica. De esta manera, el pensador catalán se convierte en uno de los principales presentadores de la reflexión estructuralista —en especial las obras de Lévi-Strauss, Althusser, Lacan, Foucault, Deleuze y Derrida— en el ámbito del pensamiento español. Trías se apoyará en algunas de las premisas y conquistas del estructuralismo —la ruptura con la teoría del conocimiento asentada en el sujeto trascendental del cogito cartesiano, el descentramiento del sujeto y la consiguiente muerte del mismo dentro de las ciencias humanas, así como el triunfo de las estructuras inconscientes como fundamento último— en su crítica de la razón moderna como razón excluyente, sin necesidad de adscribirse incondicionalmente a ellas. La meditación en torno a la transición del sujeto cartesiano como fundamento de sentido al triunfo de la estructura como trama objetiva donde se disuelve la verdad, permite a Trías pensar ambas constelaciones epistemológicas como diversas manifestaciones dentro de una concepción de la historia de la filosofía como juez de

los límites del saber.¹⁶ Esto llevará al filósofo barcelonés a buscar una vía intermedia entre la filosofía moderna y el estructuralismo, encontrándola en primera instancia en el signo estructuralista de oposición-articulación (/).¹⁷ Para Trías este signo une y escinde el saber del no-saber, la filosofía de su sombra, así como la razón de la sinrazón. Este signo de oposición-articulación constituye la primera variación del límite dentro de la obra triasiana, y si bien el estructuralismo proporciona a Trías el paradigma para atacar la razón moderna, “la emergencia de ese signo le hace adoptar una postura fuertemente crítica respecto de la idea (foucaultiana) de la ‘muerte del hombre’” (Martínez-Pulet 47). En definitiva, Trías parece buscar una alternativa entre la noción metafísica del sujeto de la razón ilustrada y su desaparición de las ciencias humanas tras el impulso estructuralista. En esta primera etapa, Trías reivindica una relectura de varios presupuestos que con origen en Nietzsche o en sus epígonos estructuralistas le permiten comenzar a elaborar una alternativa a los discursos hegemónicos de la época. Éstos son principalmente la liberación del pensamiento mágico, la reivindicación de la máscara frente a una noción unificada de la subjetividad y la identidad, y por último, la reivindicación de la imaginación creadora o el eterno retorno.¹⁸

Según Martínez-Pulet, la segunda etapa o variación correspondería al período comprendido entre la publicación de *Drama e identidad* (1974) y *Lo bello y lo siniestro* (1981). Sin llegar a suponer un corte con la primera variación, esta segunda fase se caracteriza por abrirse a planteamientos más experimentales. Acorde a esta nueva aproximación y búsqueda, Trías opta fundamentalmente por la flexibilidad que le ofrece el ensayo filosófico a la hora de componer y experimentar en su nuevo proyecto, adquiriendo ciertos visos de

¹⁶ Históricamente, la filosofía ha intentado distinguir el verdadero saber de otras formas discursivas que han intentado pasar como tal.

¹⁷ Este signo oposición-articulación (/) emerge de la lectura que el propio Trías hace del estructuralismo; signo al que, según Trías, los estructuralistas no prestan la suficiente atención.

¹⁸ En Trías el esfuerzo deconstructor de la razón moderna está orientado a liberar el pensamiento mágico. Este pensamiento mágico es una reelaboración del que Levi-Strauss denominara ‘pensamiento salvaje’ y que venía a “registrar lingüísticamente la experiencia de una revelación súbita, repentina, de algo ‘extraordinario’ que suspende el ‘yo’ del tiempo profano, así como las leyes y costumbres sobre las que están asentadas habitualmente nuestras vidas” (Martínez-Pulet 50).

tratado conforme se acerca a la transición a su última etapa. En esta segunda variación, el marco teórico ofrecido por la corriente estructuralista se antoja estrecho ante la ambición del nuevo proyecto. Del estructuralismo, Trías pasa a recorrer gran parte de la historia de la filosofía occidental, para llevar a cabo una reinterpretación de la misma como voluntad de dominio. A partir de este momento, Trías deviene “heredero de Nietzsche como ‘crítico de la cultura’ que pretende reformular la cuestión del ser, la verdad y el ‘lugar’ del hombre en el ser” (Martínez-Pulet 44). Se inicia así la apertura de Trías hacia los planteamientos ontológicos que caracterizarán a partir de este momento su filosofía. El filósofo catalán proyecta los perfiles de una ontología que asume ‘la muerte de Dios’ y la censura contemporánea a la metafísica, pero sin renunciar a nuevas posturas alternativas. Durante esta etapa, la posición de Trías está altamente influenciada por la obra de Nietzsche, del que reclama una relectura y la comprensión de la radicalidad afirmativa de su filosofía, con el propósito de oponerse al nihilismo posmoderno. En esta segunda variación, Trías volverá a insistir y profundizará sobre las ideas de voluntad de poder y eterno retorno, ya que le ofrecen una alternativa a la concepción racionalista que divide el saber entre logos y sombra. Ante el afán de dominio de la postura racionalista, Trías abre el espacio mediador que le ofrece el eros poietico y que en su primera etapa correspondía con el signo de oposición-articulación (/). La condición humana se caracteriza por una falla o grieta inserta en el origen, la cual demanda y posibilita el eterno retorno de un mismo impulso creador. La pasión creativo-productiva de ese ser con falta deviene el único medio de paliar esa escisión originaria. Así, Trías ofrece una nueva idea de sujeto a través de una primera aproximación topológica a la idea de límite. Este sujeto aparece, desde el espacio intermedio del eros poietico, como ser pasional-racional que se abre a dos espacios opuestos y articulados a través de este topos liminal (/), uno que se corresponde con el *logos* racional y otro que permanece externo a éste.¹⁹ El signo lingüístico

¹⁹ Trías insiste en que el asombro y la pasión preceden al pensamiento y la razón, de ahí que el sujeto

capaz de articular estos dos espacios y que en la primera fase correspondía al pensamiento mágico, adquiriendo las características originales del lenguaje mítico, pasará en esta segunda variación a denominarse signo flotante.

La tercera y última variación se caracteriza por la búsqueda de una mayor precisión conceptual en aras de profundizar y asentar el proyecto ontológico apenas vislumbrado en la segunda etapa. Aunque *Filosofía del futuro* (1984) constituye un texto vital en la transición de la segunda a la tercera etapa de su obra, no será —tal y como señala el propio pensador catalán— hasta *Los límites del mundo* (1986) que se consolide esta nueva fase de su quehacer filosófico. A partir de este texto inaugural la necesidad de una mayor exigencia metódica inclinará a Trías hacia las características ofrecidas por el tratado filosófico. De aquí en adelante el proyecto triasiano toma explícitamente por centro absoluto la idea de límite; idea que aunque procede de la vertiente crítica de la modernidad, aquí es pensada en términos ontológicos como ‘ser del límite’. Desde este espacio fronterizo que aparece como fundamento del ser y del pensar, se formula una nueva noción de sujeto como lugar de comunión entre la razón y la sinrazón, el logos y el misterio. Esta concepción ontológica del límite permite a Trías llevar a cabo una relectura de la condición humana, así como reflexionar sobre el papel del arte, la religión, la ética, la teoría del conocimiento y la filosofía de la historia en torno a este núcleo articulador. Su libro *Ciudad sobre ciudad* (2003) constituye el colofón de dicho proyecto al estructurar alrededor de la idea de límite, y ayudándose de la metáfora de la ciudad, cada uno de los ámbitos analizados por Trías y que componen la *filosofía del límite*.

La filosofía del límite

A partir de la segunda mitad de la década de los ochenta —más concretamente con la publicación de *Los límites del mundo* en 1985—, Trías convierte el límite en el centro de sus

pasional preexista al sujeto racional.

reflexiones. Esta noción de límite que procede de la modernidad crítica, lejos de concebirse como una frontera impenetrable de sentido, surge como espacio topológico apto para ser habitado, en el cual se pueden anclar las cuestiones fundamentales de ser, verdad y realidad. Trías se muestra en su obra muy crítico de las ‘soluciones’ antitéticas de la modernidad tardía: “tanto desde la filosofía como desde el arte, sólo se logra mostrar la radical antítesis sin mediación entre una razón despojada de referencia al misterio y una exposición simbólica de lo sagrado divorciada de la razón” (*Ciudad sobre ciudad* 85).

La *filosofía del límite* es fundamentalmente mediadora entre estas dos posiciones enfrentadas. Es por ello que resulta conveniente una adecuada comprensión de la evolución histórica de las que denomino líneas maestras que sustentan el paradigma topológico de la *filosofía del límite*. Las posiciones contrapuestas a las que hace mención Trías son producto de las diversas oleadas ilustradas en la historia del pensamiento. El logos racional en su impulso por convertirse en lenguaje abarcador de la verdad rechaza y relega a la sombra a los considerados ‘no-saberes’. No obstante, paralelamente al impulso ilustrado, la modernidad se caracteriza por su espíritu crítico, lo que llevará al cuestionamiento sobre los poderes absolutos de la razón y sus posibles límites. La asunción de los límites de la razón en la modernidad tardía resulta en el reconocimiento de una dimensión ajena a las capacidades cognoscitivas del logos. A pesar de ello, el cariz tecno-científico y nihilista que caracteriza al impulso ilustrado del siglo XX opta por ignorar este cerco hermético que se despliega más allá de las posibilidades del logos. Bajo estas circunstancias, Trías acude a la idea de límite de la modernidad crítica, pero su innovación consistirá en pensar el límite “no como línea divisoria o separación, sino como lugar de confluencia y despegue, como espacio habitable abierto al más acá y el más allá” (Martín, “Modernidad y límite” 26).

Frente a las reconocidas limitaciones de la razón, Trías propone un nuevo concepto de logos más rico y complejo que recupere aquel componente simbólico que sí poseía la palabra

pre-lógica tanto en su manifestación mítica como poética. Esta nueva noción de logos aparece recogida en la primera etapa o variación de Trías —según las fases consideradas por Martínez-Pulet— como una revisión y rescate del pensamiento mágico y en la segunda con el nombre de signo flotante.²⁰ Tanto pensamiento mágico como signo flotante registran lingüísticamente una experiencia o acontecimiento que desborda los límites de lo cognoscible. Ambos constituyen signos atravesados por el límite entre lo conocido y lo desconocido, integrando en la palabra tanto racionalidad como símbolo. Sin embargo, hay que dejar claro que aunque Trías encuentra la inspiración en una noción de palabra pre-lógica, no propone una vuelta completa a tales raíces. Trías adopta una postura crítica ante el reduccionismo lógico de la modernidad, siendo siempre consciente y partidario de sus logros. Sin ir más lejos, la idea de límite que centraliza su proyecto filosófico es un producto de la conciencia de los límites del logos del criticismo moderno. Trías se posiciona en los límites de la razón y una vez afincado en la conciencia de dicho límite, propone la superación del dogmatismo racionalista a través de la incorporación de aquellos componentes simbólicos que estaban presentes en el pensamiento mágico y perviven en el signo flotante. Esta actitud será claramente expuesta en la última de las etapas triasianas, donde en vez de unificar ambos aspectos de la palabra en una sola modalidad de signo, se distinguirá entre logos fronterizo y suplemento simbólico.

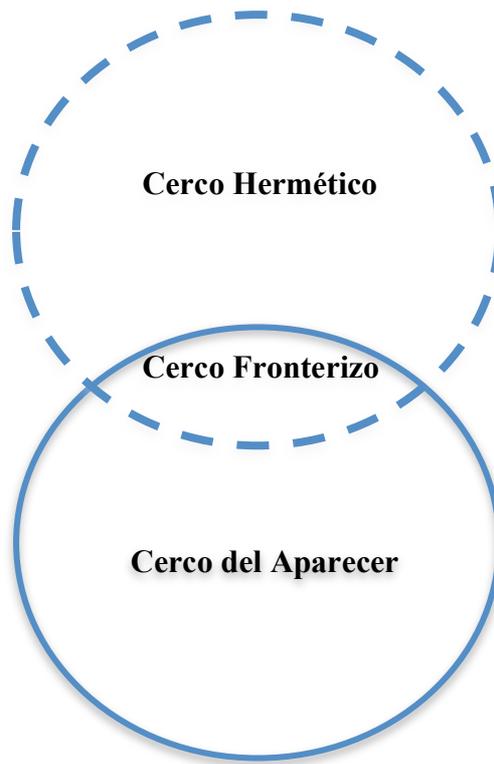
Así pues, a través de la idea del límite, Trías media entre las posiciones enfrentadas del logos y aquella dimensión que le rebasa, encontrando una alternativa a los discursos de la modernidad y la posmodernidad. Como veremos a continuación, este límite, que actúa de bisagra entre dimensiones excluyentes, se presentará de manera diferente dependiendo de la funcionalidad —ya sea topológica, ontológica o fenomenológica— que desempeñe.

²⁰ Pensamiento mágico y signo flotante serían para Trías expresiones lingüísticas propias del mito, el arte y la poesía.

Topología del límite

La raíz etimológica de límite nos remite al vocablo latino *limes*, genitivo de *limitis*. El *limes* designaba la frontera territorial que dividía al imperio romano —que representaba el mundo civilizado— de la barbarie externa. Este *limes* lejos de ser una frontera estable, constituía un cerco difuso sometido a la permanente batalla entre *el mundo* y un espacio extraño y bárbaro en el que el *logos* del imperio claudicaba. El mundo conocido encontraba su límite allí donde se abría la oscuridad de un misterioso ámbito que escapaba a la locución lógica del poder dominante. De modo similar a esta concepción original de *limes*, la designación de un límite implica necesariamente un más allá que excede el ámbito de lo conocido y familiar; de lo contrario la propia noción de límite no tendría razón de ser.

Existen dos maneras básicas de entender el límite. Por un lado, la tendencia de la modernidad crítica ha sido considerar el límite como lugar de demarcación entre el dominio de lo real y el correspondiente a lo aparente o ilusorio, desechando cualquier necesidad o vínculo respecto al ámbito que excede a la palabra lógica. Por otro lado, se encuentra la consideración positiva de todo límite, que Trías vendrá a reivindicar. Para el filósofo catalán, el límite lejos de ser un lugar de exclusión, aparece como un espacio topológico susceptible de ser habitado. A su vez, el límite actúa como gozne y punto de confluencia entre un aquí y un más allá que excede cualquier intento de apropiación lógica. Partiendo de esta idea de límite del *logos*, Trías proyecta una topografía compuesta por tres dimensiones o cercos diferentes. Por un lado, señala el ámbito de lo que puede ser conocido, comprendido o dicho, al que nombra cerco del aparecer o cerco del mundo. Por otro lado, a esta primera dimensión se le contrapone un cerco hermético que es zona de secreto y misterio, impenetrable a los intentos de apropiación del *logos*. Por último, estos dos ámbitos se separan por un área liminal que actúa de gozne y comunicación entre ambos cercos y que Trías denomina cerco fronterizo.



Como podemos ver en el diagrama anterior, el cerco del aparecer y el cerco hermético ni se relacionan ni se comunican salvo en aquel espacio liminal que viene a representar el cerco fronterizo. Este cerco fronterizo no sólo se convierte en el lugar de la mediación, sino que a partir de la publicación de *Los límites del mundo*, la idea de límite —una vez concebida como espacio topológico habitable— es pensada ontológicamente como ser del límite, convirtiéndose también en lugar fundacional desde el que se proyectan y constituyen los dos cercos contrapuestos. El límite se convierte por tanto en “un espacio (límitrofe, fronterizo) que proyecta hacia sus dos lados un doble cerco: el cerco del aparecer o mundo (‘mundo interpretado’), y el cerco hermético (o de lo replegado en sí). La ontología del límite, a la vez que le exige reflexionar sobre la naturaleza topológica de este límite, permite a Trías recrear el sistema de las artes, la ética, la filosofía de la religión, la filosofía de la historia y la teoría del conocimiento” (Martínez-Pulet 46). El límite —bisagra entre los dos cercos que articulan la condición humana— se constituye así en fundamento tanto del ser como del pensar.

Triángulo ontológico

La propuesta ontológica de Trías parte del supuesto de que la filosofía tiene como punto de origen el asombro ante la existencia. En primer lugar, este existir es registrado por el sujeto de forma afectiva. Será la admiración ante el hecho empírico de existir el impulso generador de los primeros interrogantes filosóficos. La característica esencial de la reflexión de Trías —que hasta este punto no se diferencia de los planteamientos clásicos sobre la filosofía primera— proviene de hacer hincapié en la presencia de un límite a cualquier intento de respuesta lógica a dichos interrogantes. Este límite proviene de un dato de origen que escapa a las capacidades de la razón —escindiendo razón y sinrazón, sentido y sinsentido— y que determina el fundamento en falta de la existencia humana. Esta falta o incógnita original provoca la escisión irremediable entre logos y ser, lo que lleva al propio Trías a considerar el componente trágico de su ontología y en consecuencia de su interpretación de la existencia.²¹ A diferencia de la metafísica tradicional que trata de suturar esta quiebra original mediante un “discurso o pensamiento de afuera”, Trías rescatará la noción de límite y generará a partir de su despliegue topológico una propuesta ontológica en la que el límite aparece como lugar de anclaje del ser. A través de la concepción del ser del límite, Trías aporta una propuesta de sentido que se presenta como alternativa tanto a la metafísica tradicional como al nihilismo de la modernidad tardía. Si bien, la noción de ser del límite es el centro gravitatorio a través del que se formula la ontología del límite, Trías señala otros dos elementos primordiales sobre los que articular su propuesta —razón fronteriza y suplemento simbólico— y que conforman lo que él denomina su triángulo ontológico:

²¹ Esta falta de correspondencia entre logos y ser distancia a la *filosofía del límite* de todas aquellas propuestas filosóficas de corte racionalista-positivista. Trías sostiene que la historia del pensamiento occidental ha sido un continuo intento por elaborar un modelo de razón que suture el componente trágico de la condición humana. Frente a Hegel, quien representa el culmen de un modelo no trágico de razón, Trías se inspirará para la elaboración de su *filosofía del límite* en las posiciones filosóficas del último Schelling, especialmente en su formulación de un modelo de ser inalcanzable a las capacidades de la razón.

Mi propuesta filosófica compone un triángulo con sus tres vértices: un vértice, el que forma el ángulo recto, expresa o nombra mi propuesta relativa al ser (que es la idea de ser del límite). Uno de los dos vértices agudos expresa mi propuesta relativa al sentido del ser (que es mi idea de razón, o logos, de carácter fronterizo); y el otro vértice nombra mi propuesta relativa a la posible exposición (siempre supletoria o vicaria) de lo que excede el ser del límite. Una exposición que es ‘indirecta y analógica’ (según el decir de Kant), y a la que llamo símbolo. (*Ciudad sobre ciudad* 30)

Así pues, la proposición ontológica de Trías parte de la consideración del ser como ser del límite. Este ser del límite se evidencia en la presencia de un dato inaugural que no puede ser inferido por el pensamiento, certificando el exceso del ser sobre el pensar. Este dato, que responde a la mera existencia, tiene límite incorporado, pudiendo advertirse en el momento que nos preguntamos por el fundamento del existir.²² Trías se detiene en la raíz etimológica de la palabra existencia para señalar que existir significa ser fuera de las causas o del fundamento originario. De tal modo, existir implica un exilio o una expulsión de la causa original. Para Trías, este límite inaugural provoca que la razón reconozca su naturaleza fronteriza. Así pues, el primer sentido que se puede obtener del límite es el de lugar de oposición/articulación entre una razón que se reconoce insuficiente y un dato inaugural que responde al sentido de la existencia y que escapa a toda posibilidad de explicación puramente racional.

Si tenemos en cuenta el diagrama que servía de topología a través del que reflexionar sobre el límite, considerar el ser del límite implica ubicarlo en el cerco fronterizo como gozne entre dos ámbitos generados por la propia existencia. El primero de estos ámbitos constituye el cerco del aparecer al que le corresponde un logos fronterizo en su condición de razón con límite incorporado. A este primer recurso del ser del límite, Trías, en su demanda de mediación entre el cerco de aparecer y ese otro cerco que permanece hermético a las

²² Este dato original ausente que configura nuestra existencia como fundamento en falta, coincide con ese reducto de inefabilidad última al que hacen referencia los lenguajes apofáticos. Por *apófasis* se entiende aquello que está más allá de la expresión lingüística o que escapa al decir. Etimológicamente proviene de *apo*: “lejos de” y *phasis*: “afirmación, decir”. Lo contrario de apofático sería apofántico que refiere a aquello que es expresado mediante el signo lingüístico.

capacidades de la razón, añade un segundo recurso en forma de suplemento simbólico. Este suplemento responde a aquellos componentes del lenguaje que Trías ya había intentado reivindicar con su revisión del pensamiento mágico y del signo flotante.

Gracias al suplemento simbólico, la noción de límite adquiere un carácter ontológico positivo y afirmativo. El límite deja de ser un obstáculo insuperable y prohibitivo para el pensar-decir y se reivindica como espacio de conjunción entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. El suplemento simbólico se posiciona topológicamente en el cerco fronterizo y dado que éste actúa de gozne entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, “permite la vehiculación de mensajes o el correo de doble dirección” entre los dos cercos que se oponen y articulan a partir del límite (*Lógica del límite* 301). Por un lado, el símbolo es la forma del pensar-decir que tiene acceso a ese ámbito que excede las posibilidades lógicas de la razón fronteriza. Por otro lado, el símbolo constituye la irrupción y revelación del misterio dentro del mundo interpretado o cerco del aparecer. De esta manera, el símbolo contiene elementos de ambos cercos y constituye propiamente la forma lógico-ontológica del ser del límite cuando se enfrenta al misterio. En cualquier caso, la plasmación lingüística de esta confluencia entre cercos se produce de una manera indirecta y analógica, puesto que el límite impide una revelación directa y completa del enigma.

Según Trías, el suplemento simbólico abre dos caminos o métodos: “uno de ellos es el que puede recorrer el simbolismo religioso, o las formas de revelación de los simbólico-religioso; otro es el que puede transitar el modo de producción del arte, o de las artes” (*Ciudad sobre ciudad* 38). El arte es, de acuerdo a Trías, la plasmación formal de carácter simbólico, procedente del cerco del aparecer, que remite al misterio como referente último de sentido. El arte va a hacer uso de figuras de nuestro mundo experiencial para referirse a un enigma que rebasa los límites de la comprensión humana. En cambio, la religión, a diferencia del arte, pone su peso no tanto en la configuración estética, sino en la revelación de lo sagrado

dentro del cerco del aparecer. El uso del suplemento simbólico en la religión se produce para acoger el misterio que trasciende el cerco fronterizo. La diferencia esencial entre arte y religión en cuanto formas simbólicas, no excluye su conjugación, en cuanto que ambos participan del ámbito de confluencia entre el cerco del aparecer y el cerco hermético. En última instancia, como afirma Trías en *Pensar la religión*, “todo verdadero arte es religioso, en tanto logra salvar un objeto, un ente, al transfigurarlos simbólicamente mediante su alzado al espacio fronterizo que comunica con el cerco de lo sagrado” (133).

Fenomenología del límite: el vértigo del sujeto fronterizo

Antes de arrojarse a conclusiones existenciales y ontológicas, Eugenio Trías desarrolla a partir de la publicación de *Los límites del mundo* un análisis metódico de los rasgos esenciales que caracterizan la experiencia del límite. Es a través del examen de las diversas dimensiones de la experiencia del límite que Trías encuentra la base sobre la que articular su propuesta ontológica. Ateniéndose al modelo ofrecido por la topología del límite, las diversas dimensiones de la experiencia están sujetas al cerco del aparecer y la franja fronteriza, ya que “del cerco hermético sólo puede tenerse una experiencia indirecta y analógica” (*Ciudad sobre ciudad* 238). No obstante, es a través de la experiencia del límite, de la frontera entre el cerco del aparecer y el cerco hermético —entre mundo y misterio—, que el ser humano descubre su naturaleza de gozne entre ambas dimensiones y su fundamento como ser del límite. Como veremos a continuación, este límite se experimenta genéricamente a nivel cognoscitivo y a nivel afectivo.

Según Trías, toda frontera con la que se topa el conocimiento humano constituye una revelación fenoménica del límite topológico. Esta frontera es experimentada como obstáculo insalvable para las pretensiones cognoscitivas del ser humano. Sin embargo, Trías apela al aspecto afirmativo y positivo del límite y recuerda la diferencia kantiana entre pensar y conocer. Allí donde el logos racional descubre sus límites, el ser humano, en su condición de

gozne entre el mundo interpretado racionalmente y el más allá que lo excede, es capaz de generar un suplemento simbólico que trascienda el límite y evite la escisión entre ambas dimensiones. Este suplemento simbólico da respuesta a los interrogantes radicales que Kant denotase como ‘Ideas de la razón’ —Dios, Alma y Mundo—, pero en su condición de bisagra entre mundo y enigma, conserva un reducto de misterio que impide cerrar dogmáticamente tal contestación. En la *filosofía del límite*, a través del símbolo, el sujeto que experimenta el límite de la comprensión lanza una respuesta al enigma, evitando el absoluto silencio al que alentaban los neopositivistas. La diferencia radical de esta propuesta respecto de la metafísica tradicional radica en que la respuesta se lanza conscientemente desde los límites del logos, careciendo de un aval último de sentido posicionado en el más allá. De tal manera, esta respuesta, bajo forma de suplemento simbólico, en vez de reclamar su condición de verdad absoluta, señala su naturaleza de realidad limítrofe, poniendo en evidencia su carácter relativo como creación y producción.

En la experiencia del límite, el mundo interpretado por el logos desvela insuficiencias y grietas por las que se resquebrajan las creencias sobre las que se sustenta el sentido y la vida del sujeto. Como consecuencia, el individuo experimenta la sensación de perder suelo firme y deviene la incertidumbre absoluta. Para Trías, esta experiencia supone la revelación de la falta de fundamento o la realización del fundamento-abismo sobre el que se construye la vida humana. En esta circunstancia, el sujeto asomado a los límites de su mundo, divisa el abismo que le circunda y se produce la experiencia del vértigo. La vivencia del vértigo tiene que ver con “el registro afectivo, emocional y pasional del límite. O que puede definirse con la prueba empírica emocional del límite; de que éste nos invade y nos penetra; o de que se sume sobre nuestra propia existencia, espoleándola, amenazándola y dotándole a la vez de fuerza y capacidad de respuesta” (*Ciudad sobre ciudad* 63). El vértigo supone la manifestación afectiva de la discontinuidad ontológica entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, entre

razón y sin razón, que el ser humano personifica. Trías escenifica el fenómeno del vértigo como una experiencia de suspensión: “Aquello que se siente y resiente en el vértigo como causa de dicha suspensión es el límite. Un límite concebido en términos ontológicos” (*Ciudad sobre ciudad* 64). Se siente vértigo en la medida en que se advierte la frágil naturaleza del camino sobre el que trazamos la propia aventura de la vida, “por habitar una espiral que nos otorga a la vez ser y sentido, y nos devuelve cada vez hacia la nada y en dirección irremediable hacia el absurdo” (*Ciudad sobre ciudad* 65). Experimentamos vértigo ante la fina línea que separa razón y sinrazón. Este registro afectivo de la experiencia del límite se caracteriza por manifestar una doble pulsión: atracción y rechazo. Por un lado, el sujeto que siente vértigo queda hipnotizado ante el abismo que le desborda, y de acuerdo con Trías, siente la necesidad de trascender todo límite y fundirse con el fundamento —principio matricial— de todo ser. Por otro lado, este sujeto no puede evitar una segunda pulsión contraria en forma de espanto o fobia ante este ámbito de misterio que ajeno al logos se encuentra exento de todo sentido de familiaridad y hospitalidad.

En la filosofía de Trías, la experiencia del límite da ocasión al cuestionamiento y redefinición de la condición del sujeto. El pensador catalán parte de una idea moderna de sujeto, “sólo que descentrado y recentrado en su radicación intrínseca en ese ser del límite que le constituye en fronterizo.” (*Los límites del mundo* 14). Será el hecho de experimentar los límites del mundo lo que redefina al sujeto humano como ‘fronterizo’. Conviene dejar claro, que acorde a su propuesta ontológica de ‘ser del límite’, esta caracterización del sujeto no contiene connotaciones metafísicas o trascendentales. El sujeto se eleva a la categoría de fronterizo a través de la experiencia del límite, entendiendo ésta como experiencia esencial de la condición humana. A través de esta experiencia el fronterizo atisba los límites del mundo y experimenta una verdad que no se relaciona con el desvelamiento del ser, sino en la

realización de nuestra condición de gozne entre el cerco del aparecer y aquello que queda replegado en el cerco hermético.

Es importante precisar que para Trías el sujeto fronterizo no define incondicionalmente al ser humano, sino que ésta es la condición ontológica de aquel sujeto capaz de alcanzar y soportar la experiencia del límite.²³ Sólo una vez que se experimentan los límites, el sujeto se convierte en habitante de la frontera y se hace consciente de la verdad de su propia condición, que somos “los límites del mundo. Somos pura línea, puro confín, referidos a la vez al cerco y al extrarradio”, y será a través del estremecimiento que produce el vértigo que “se documenta esta naturaleza peligrosa que nos enviste y define” (*Los límites del mundo* 67). En el vértigo queda patente la doble inclinación del sujeto fronterizo de trascendencia e inmanencia. Este sujeto es “la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante)” (66), y como tal no habita por completo el cerco de lo intramundano, pues su hogar siempre se halla referido a la intemperie. El cerco fronterizo donde habita el sujeto triasiano, es lugar de encuentro entre el cerco del aparecer y el misterio. Misterio que envuelve el fundamento que da sentido a la existencia y por lo cual el fronterizo “se halla en falta. Es fronterizo por cuanto, a través de la pasión y la inteligencia, refiere todo su ser [...] a eso que falta. Y lo que falta se manifiesta en el ‘origen’ y en el ‘fin’. Carece de fundamento y fin. O su fundamento es abismo y su finalidad, sin fin.” (312).

La filosofía del límite como cartografía de la condición humana

El modelo de cercos del ideario triasiano, con sus consiguientes premisas sobre la condición trágico-fronteriza del ser humano, proporciona un conciso itinerario de la dinámica humana de creación de mundos y la realización de los límites de éstos. El ser humano,

²³ De hecho, tal y como especifica Trías en aquella parte de su obra dedicada a la ética del límite, la experiencia del límite es algo que el ser humano ha de emprender bajo la mediación del “imperativo pindárico: Llega a ser lo que eres” (*Los límites del mundo* 90).

arrojado a una existencia sin fundamento lógico, enmascara el cariz trágico de la quiebra original a través de la construcción de mundos de sentido. Numerosas culturas han optado por recurrir a un fundamento metafísico con el propósito de dotar de significado a aquellas experiencias que exceden los límites del mundo conocido y así dar una mayor consistencia al cerco del aparecer. Este tipo de culturas suelen abundar en una suerte de relato de corte dramático en el cual el encuentro del protagonista con lo extraño no resulta en el desmoronamiento del camino de vuelta al hogar. En sus desplazamientos vitales, el héroe dramático abandona la esfera del mundo familiar; no obstante, este sujeto, fijado en una noción identitaria sólida, es capaz de reintegrar en su subjetividad la experiencia de lo extraño. El relato de talante dramático, al formar parte de una cosmovisión sustentada en la aparente certeza de un principio metafísico —ya sea a través de la idea de Dios, sujeto, realidad, etc.—, termina por reforzar el sentido de pertenencia a un centro, a un hogar original en el que el protagonista puede volver a enraizarse.

La cultura moderna occidental, en su ánimo por desvelar los límites del conocer, terminará por atacar todo fundamento metafísico capaz de dar consistencia a cualquier noción de lo verdadero o real. Esta desestabilización ontológica tendrá consecuencias inmediatas en la mismísima base sobre la que se construye el dominio de lo familiar y conocido. El ataque a aquellos metarrelatos, que en su carácter abarcador pretendían ocupar y dar forma al cerco hermético, marca un cambio absoluto de paradigma a la hora de concebir nuestro mundo. Esta nueva cosmovisión de la existencia tendrá su prolongación literaria a través de relatos que hacen de la incertidumbre ontológica y del carácter trágico de la condición humana su razón de ser.

En los relatos pertenecientes a una cultura trágica, el encuentro con lo extraño tendrá unas consecuencias irreparables en la cosmovisión original del protagonista. Trías interpreta este ‘acontecimiento’ como la “súbita irrupción de lo insólito o de lo imprevisto en la vida

humana” capaz de “disolver las estructuras habituales que constituyen nuestros hábitos y rutinas—esas creencias que hacemos ingenuamente valer por pensamientos” (*Filosofía y Carnaval* 96). La irrupción del acontecimiento supone el resquebrajamiento de los esquemas mentales, ideas o creencias con los que interpretamos nuestra realidad y encontramos sentido en nuestra vida cotidiana, teniendo como consecuencia última la desestructuración del núcleo identitario. A través de esta experiencia de los límites de lo familiar y conocido se revelan las múltiples fisuras por las cuales se descompone nuestro mundo, nuestro hogar y nuestra vida. El resultado de esta experiencia será la revelación del fundamento-abismo sobre el que se edifica la vida humana.

El protagonista de la aventura trágica, al carecer de una subjetividad estable o un fundamento consistente, es incapaz de integrar la experiencia de lo extraño. A diferencia del drama, en la tragedia el viaje a las fronteras de lo conocido no encuentra continuación en un retorno al lugar de partida. Descubiertos las grietas de nuestro mundo y el abismo fundacional sobre el que se construye el cerco del aparecer, pensar en el regreso a un hogar firme se percibe como una falsa quimera. Privado de un hogar al que enraizarse, el héroe trágico está condenado a vagar perpetuamente. Trías ha sugerido que a nuestra época y nuestra cultura les corresponde un tipo de viajero errante cuyo anhelo del hogar perdido, pone en evidencia el “extravío del que deriva nuestra condición trágica” (*Ciudad sobre ciudad* 224). De hecho, para Trías, el espíritu de la modernidad tardía, que incluye lo que conocemos por posmodernidad, se caracteriza por rescatar esta experiencia que ha sido ocultada históricamente por la racionalidad occidental. Como bien señala José Manuel Martínez-Pulet, Trías, en profundo diálogo con Nietzsche, recuerda que la desventura de Occidente ha consistido precisamente en el olvido y la ocultación de la experiencia trágica asociada a la condición humana (89). La realización moderna del extravío que conlleva la existencia humana fue expuesta por Franco Volpi en su obra *El nihilismo* de la siguiente manera:

En el universo físico de la cosmología moderna el hombre ya no puede habitar y sentirse en su casa como en el cosmos antiguo y medieval. El universo es percibido ahora como extraño a su destino individual: se le muestra como una angosta celda en la cual su alma se siente prisionera o bien como una desarraigante infinitud que lo inquieta. Frente al eterno silencio de las estrellas y a los espacios infinitos que le permanecen indiferentes, el hombre está solo consigo mismo. Existe sin patria. (24)

El permanente error del protagonista trágico es representativo de la infructuosa búsqueda de sentido por parte del hombre contemporáneo. El rechazo de todo principio metafísico de la existencia puede derivar en la supresión —por carecer de fundamentación lógica— del cerco hermético. De esta manera, encerrado entre el relativismo absoluto del cerco del aparecer y la siniestra nada que suplanta al cerco hermético, el héroe, al igual que el sujeto contemporáneo, se convierte en fácil presa del sinsentido existencial.

Al reclamar esta dimensión de misterio que rebasa los límites del conocer lógico, Trías está ofreciendo una alternativa ante al nihilismo pasivo de la posmodernidad. La consideración del fundamento trágico del existir como condición fronteriza supone la apertura ante esta región hermética. La experiencia límite deja de ser un accidente infortunado que desvela el signo trágico de nuestra condición, para convertirse en una singladura de carácter ético. A través de la realización de los límites de nuestro mundo, el humano encuentra el fundamento de su verdadero hogar, convirtiéndose en habitante de una frontera que apunta en dos direcciones: por un lado, la realidad moldeada por la razón y, por otro, aquella dimensión que guarda herméticamente la causa original de la existencia. De la contemplación descentrada del misterio que supone el hecho de existir, el ser humano recobrará como consecuencia una aptitud innata y genuina para el asombro.

Las obras analizadas en este trabajo de investigación son ejemplares a la hora de reproducir la condición trágica del sujeto contemporáneo. Estos textos coinciden en la representación de la odisea sin retorno aparente en la que se ven sumergidos sus respectivos protagonistas. Mientras algunas de estas obras inciden en la producción del efecto de lo

siniestro a través de la plasmación de la condición de desarraigo existencial del ser humano y de la amenaza del sinsentido que deviene del nihilismo posmoderno, otras se resisten a desechar el cerco de misterio del que prescinde el espíritu de la posmodernidad. Si la topología de cercos de Trías resulta una herramienta de gran utilidad para ilustrar las diferentes dinámicas del drama y la tragedia, las premisas del filósofo barcelonés en torno a la noción de límite, sus apuntes sobre el vértigo que deviene de la realización del fundamento abismo, así como sus desarrollos sobre el asombro, seña de identidad de aquellos que tras una voluntad ética han realizado plenamente su condición fronteriza, proveerán un marco idóneo para llevar a cabo mi análisis.

CAPÍTULO 2:

LA CONDICIÓN TRÁGICA EN LOS CUENTOS DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

El nihilismo está ante la puerta: ¿de dónde nos viene éste, el más siniestro de todos los huéspedes?
Friedrich Nietzsche, *El nihilismo*

El espíritu libre está acostumbrado a bailar sobre los abismos.
Jesús Conill, *El crepúsculo de la metafísica*

Introducción

Nacida en 1945 en Arenys de Mar, Barcelona, Cristina Fernández Cubas es considerada una de las escritoras más influyentes del período post-dictatorial español. La crítica suele señalar a Fernández Cubas como parte integrante de la generación literaria conformada por aquellos escritores nacidos en las décadas de los 30 y los 40 que fueron irremediablemente influenciados por las revueltas estudiantiles del mayo francés, por lo que han sido agrupados bajo el rubro Generación del 68. Esta generación, que incluye a destacados autores como Álvaro Pombo, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Juan José Millás, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas y Ana María Moix, se aleja del experimentalismo literario y configura las señas de identidad de la denominada *nueva narrativa española* a través de la recuperación del gusto por el estilo narrativo y el arte de contar historias.

A pesar de que gran parte de los autores contemporáneos a Fernández Cubas comienzan a publicar en los últimos años de la dictadura franquista, la aparición de la escritora catalana en el panorama literario español no tendrá lugar hasta 1980, año en el que se publica su primera colección de relatos breves.²⁴ A su primera obra, titulada *Mi hermana*

²⁴ La autora catalana ha sugerido que la coherencia de su ficción quizá se deba en parte al hecho de que no empezó a publicar hasta que estaba en los treinta y tenía una idea clara del tipo de universo literario que deseaba explorar (Glenn y Pérez 17).

Elba, le sigue otra colección de cuentos recogida bajo el nombre de *Los altillos de Brumal* (1983). En la creación del universo artístico de estos dos primeros trabajos se puede apreciar la influencia que ejercen autores como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft y Julio Cortázar. En 1985, la escritora barcelonesa publica su primera novela *El año de Gracia*, tras la cual volverá al género breve con dos nuevas colecciones de cuentos —*El ángulo del horror* (1990) y *Con Agatha en Estambul* (1994)— que la confirman como una de las grandes maestras del cuento español contemporáneo. Tras estos volúmenes, se editan su segunda novela, *El columpio* (1995), y su primera y única obra teatral hasta el momento, *Hermanas de sangre* (1998). Ya en el nuevo milenio, la autora catalana publica *Cosas que ya no existen* —colección de relatos donde se mezclan la ficción y las memorias personales—, una nueva recopilación de cuentos titulada *Parientes pobres del diablo* (2006) y, por último, la primera entrega de una serie novelística —*La puerta entreabierta* (2013)— que se edita bajo el pseudónimo de Fernanda Kubbs.

Independientemente del cultivo de varios géneros literarios, la figura de Cristina Fernández Cubas ha sido siempre asociada al relato breve. Numerosos críticos y escritores la han señalado como una de las grandes responsables del renacimiento del cuento en España conjuntamente con figuras como José María Merino, Juan José Millas, Enrique Vila-Matas y Luis Mateo Diez. Ya desde muy tierna edad, Fernández Cubas estuvo expuesta a las numerosas historietas fantásticas que su nana Antonia les contaba tanta a ella como a sus hermanos.²⁵ Las frecuentes escuchas, junto a la afición por Edgar Alan Poe que le transmite su hermano mayor, moldearán la fascinación de la escritora en ciernes hacia las narraciones orales, así como de su predilección por el relato corto de tintes fantásticos.

Si bien la obra de Cristina Fernández Cubas, como parte de la narrativa española contemporánea, se caracteriza por una vuelta a la narratividad, esto no significa, como indica

²⁵ La figura de su nana Antonia García Pagès inspirará el personaje de Olvido en el relato “El reloj de Bagdad” (Glenn y Pérez 12).

Peregrina Pereiro, un regreso al “realismo literario en el sentido clásico, entendiendo por tal un modo literario con pretensiones de objetividad que trata de reflejar fielmente la realidad” (81).²⁶ *La nueva narrativa española*, a pesar de promover un regreso al placer por contar, se inserta en el paradigma de la posmodernidad y, de acuerdo a la crítica posmoderna, rechaza “toda formulación sistemática de la realidad y la creencia en valores generales. Conceptos totalizantes, que se tenían por universales e igualmente aplicables a la totalidad del género humano, han sido expuestos por la crítica posmoderna como modos de ordenación de la realidad que favorecían a los grupos dominantes, marginando las perspectivas de los grupos oprimidos” (Pereiro 133). Bajo estas premisas, el cuento ofrece ciertas singularidades que se adecuan perfectamente al nuevo paradigma de la posmodernidad. José Luís Martín Nogales ha señalado que el renacer del cuento se debe a su adecuación a la hora de “recoger los fragmentos dispersos de un mundo escindido” (34). El mismo crítico destaca dos modalidades particularmente afines a este nuevo espíritu: el micro-relato y el cuento fantástico. Dentro del proyecto posmoderno, en su propósito de eliminar las estructuras estables de la realidad y la recuperación de lo silenciado y lo proscrito, la literatura fantástica surge como una fuerza subversiva de la visión monolítica de la realidad.²⁷ De acuerdo a Brian McHale, la literatura fantástica se adapta particularmente bien a la cosmovisión posmoderna de la existencia por implicar la representación de mundos ontológicamente inestables (74).²⁸ En última instancia,

²⁶ Rebeca Martín en su ensayo “Las realidades enturbiadas: los impostores de Cristina Fernández Cubas” señala que la escritora catalana “ha manifestado su rechazo hacia la tradicional tercera persona decimonónica, fastidiosa porque ‘lo sabe todo’, y su predilección por un narrador protagonista que va descubriendo el mundo a la vez que el lector” (135).

²⁷ Esta característica de la literatura fantástica fue señalada por Rosemary Jackson en su obra *Fantasy: literatura y subversión [sic]* (1981): “El fantástico moderno, la forma que adopta el *fantasy* literario dentro de la cultura secular producida por el capitalismo, es una literatura subversiva [sic]” (188).

²⁸ Brian McHale afirma que el modernismo se caracteriza por ser mayormente epistemológico, puesto que versa sobre los límites del conocimiento, mientras que el arte posmodernista es esencialmente ontológico, ya que gira en torno a cuestiones sobre la naturaleza de la existencia, la realidad y el sujeto. Lozano Mijares, siguiendo la estela de McHale, señala al respecto: “Si la novela modernista se ocupaba de problemas relativos al conocimiento, la posmoderna se encargará de afrontar la cuestión del ser en un mundo que ha deconstruido las afirmaciones que lo sustentaban. Dicho de otro modo: el

lo fantástico representa una amenaza hacia cualquier orden que presente la realidad como entidad firme y coherente.

A pesar de ciertas reticencias por parte de Cristina Fernández Cubas a que su obra sea catalogada como literatura fantástica, David Roas considera que salvo excepciones en las que la crítica se ha aproximado con excesiva ligereza a los textos de Fernández Cubas, el término fantástico es el más adecuado a la hora de identificar la obra de la escritora barcelonesa. Independientemente de la aproximación crítica, si algo caracteriza a la literatura fantástica es el encuentro con lo extraño o lo sobrenatural. En el relato fantástico lo familiar es perturbado por la intromisión de un evento extraño e inexplicable. El género fantástico “nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible —y, como tal, incomprensible— que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud” (Roas, “El ángulo” 42).²⁹ Lo fantástico desestabiliza los límites que nos permiten

posmodernismo literario intenta responder preguntas acerca del ser, referidas al mundo, al yo o al texto, ya que las metanarraciones que los explicaban han sido puestas en cuestión y anuladas” (151)

²⁹ Aunque no es la motivación de mi trabajo mostrar, y mucho menos analizar, las diferentes aproximaciones teóricas al género fantástico, sí me gustaría señalar que la noción de lo fantástico que utilizo es afín a la definición proporcionada por David Roas. Frente al esquema de Tzvetan Todorov —en su obra fundacional *Introduction à la littérature fantastique*— que considera lo fantástico una forma literaria entre lo maravilloso y lo extraño, y la alternativa dada por Rosemary Jackson —en su obra *Fantasy: literatura y subversión*— quien prefiere definir lo fantástico como modo literario antes que como género, y ubica lo fantástico entre los modos opuestos de lo maravilloso y lo mimético, Roas se aproxima a lo fantástico como género, pero considera la definición de Todorov muy restrictiva. Para Todorov, lo fantástico es una categoría dependiente de lo extraño y lo maravilloso. Si en lo extraño se explica racionalmente el hecho sobrenatural y en lo maravilloso se acepta este hecho como nueva ley que rige el universo textual, lo fantástico, para Todorov, se caracteriza por la ambigüedad que genera. En el momento que dicha ambigüedad se resuelve en una de las alternativas anteriores, estaremos abandonando el terreno de lo fantástico hacia una de sus categorías colindantes. Roas se opone a esta definición difusa de lo fantástico y clasifica como fantásticos, aquellos textos en los que el encuentro con lo insólito deriva extensivamente en la imposibilidad de explicación racional: “Mi definición incluye tanto los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (*Teorías de lo fantástico* 18).

formular nuestras nociones de lo familiar y lo real, resultando en el cuestionamiento de las creencias colectivas a través de las que percibimos y construimos la realidad.

La paradoja de la literatura fantástica reside en el hecho de que, a pesar de ser una literatura subversiva que desequilibra y cuestiona las categorías absolutas de lo real, depende estrechamente de la creación de un escenario realista. El efecto de lo fantástico está vinculado a la construcción de un espacio textual que cumpla con el paradigma de realidad a partir del que percibe el mundo el lector. El relato fantástico “mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (Roas, *Tras los límites de lo real* 31). Así pues, la irrupción de lo extraño transgrede el paradigma de lo real a partir de una representación fiel del universo que habita el lector. Sólo de esta manera es factible el cuestionamiento de nuestra noción de lo real y la preparación del efecto que la irrupción de lo extraño debe provocar en la percepción de la realidad cotidiana. El realismo “se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico” (Roas, *Teorías de lo fantástico* 24).

La nueva expresión de lo fantástico, que Jaime Alazraki denomina *neofantástico*, se caracteriza por la intrusión de lo extraño en un mundo aparentemente normal y familiar, pero, como señala Roas, no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para manifestar y reivindicar el carácter inverosímil de lo que entendemos por realidad (*Teorías de lo fantástico* 37). José María Merino, otro de los maestros del género fantástico de las letras españolas, ya había dejado constancia en el prólogo de su libro *Cuentos de los días raros* (2004) de la función que desempeña la literatura de corte fantástico dentro del panorama social y cultural actual: “Frente al sentimiento avasallador de aparente y común normalidad que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza. Porque en nuestra

existencia ni desde lo ontológico ni desde lo circunstancial hay nada que no sea raro. Queremos acostumbrarnos a las rutinas más cómodas para olvidar esa rareza, esa extrañeza que es el signo verdadero de nuestra condición” (9). Como ya ha indicado Rosalba Campra, la función de lo fantástico, desde sus orígenes, ha sido la de mostrar los abismos de lo incognoscible que existen tanto fuera como dentro del ser humano (191). Sin embargo, cada contexto socio-cultural emplea diversos mecanismos a la hora de crear y concebir lo fantástico. A diferencia de lo fantástico de corte gótico o romántico, donde se presentaba la dificultad de explicar el mundo con el uso exclusivo de la razón, lo fantástico contemporáneo “ha derivado en nuestro siglo hacia una concepción del mundo como pura irrealidad” (Roas, *Teorías de lo fantástico* 40).

Son varios los críticos que han señalado “la relación entre el postmodernismo y lo fantástico en base a un carácter común de pulverización de interpretaciones orgánicas de la realidad, [*sic*] y de inclusión de lo que tradicionalmente había estado relegado a los márgenes” (Pereiro 83). A su vez, lo fantástico coincide con el espíritu posmoderno a la hora de rechazar una interpretación unívoca de la realidad que dé coherencia a la existencia. En la posmodernidad, toda visión del mundo que concibe la realidad como entidad estable, coherente, inteligible, que aporta un sentido de seguridad a los integrantes de una sociedad determinada, es sustituida por la consideración fragmentada, heterogénea y confusa de lo real. Todos estos rasgos propios de la cosmovisión posmoderna coinciden con la cuestión nuclear de lo fantástico, la cual remite a la incertidumbre sobre la naturaleza de lo real. Tanto la posmodernidad como lo fantástico hacen del abismo existencial —duda que se extiende tanto a dimensiones internas (sujeto), como a lo externo (realidad)— una de sus cuestiones fundamentales. La imposibilidad de distinguir entre lo real y lo ficticio, entre lo real y lo que es mero simulacro bajo el paradigma posmoderno, sumerge a nuestra sociedad contemporánea en un abismo de dimensiones existenciales, al acecho del nihilismo y el sinsentido.

Según Robert Spires, la ficción de Cristina Fernández Cubas provee una expresión clara de la condición posmoderna (233). Desde sus primeros relatos, Fernández Cubas ha combinado diversas técnicas como la parodia, la ironía, la intertextualidad y la metaficción, entre otras, estrechamente vinculadas a la escritura posmoderna (Zatlin 37-8). A su vez, la escritora catalana ha incorporado dentro de su obra muchas de las cuestiones fundamentales de la posmodernidad. En sus escritos encontramos una fascinación constante por las posibilidades del lenguaje y sus límites, el fracaso de la comunicación, la memoria y el olvido, la soledad y la crisis de identidad del sujeto contemporáneo. Mi análisis subraya la relevancia de la cuestión existencial —lugar común de lo fantástico y lo posmoderno— dentro de la obra de Fernández Cubas. Esta dimensión, a menudo soslayada por un amplio sector de la crítica, supone el sustrato esencial alrededor del cual girarán muchas de las reflexiones sobre los textos de la escritora barcelonesa.

En ocasiones, la crítica ha respondido con sorpresa ante la disconformidad de Fernández Cubas a ser vinculada con temas referentes al nacionalismo catalán o a la escritura feminista. En este punto, coincido con Jessica Folkart, quien expresó su sospecha de que esto se debía a que la autora española prefería indagar en los fundamentos existenciales sobre los que se construyen las identidades (24-5). En los relatos de Fernández Cubas subyace una aguda reflexión sobre la condición existencial del sujeto contemporáneo. Sus historias fantásticas, llenas de “sugerencias, donde lo natural y lo sobrenatural se funden y entrelazan, constituyen un espacio discursivo en el que se manifiesta una profunda reflexión sobre el ser humano y su situación en el mundo” (Orozco 162). María Jesús Orozco Vera afirma que la literatura fantástica permite afrontar el análisis en clave de la sociedad contemporánea y reflexionar sobre el sentido de la existencia. La incertidumbre sobre la naturaleza de la realidad conlleva, en última instancia, a un cuestionamiento sobre las bases de nuestra propia existencia y la crisis de sentido de nuestra época.

El desarraigo existencial en los cuentos de Cristina Fernández Cubas

Hemos visto cómo el relato fantástico basa la producción del fenómeno de lo extraño en la perturbación del entorno familiar. La cotidianidad se convierte en requisito esencial y punto de partida para la introducción de lo imposible. Tanto personajes, como lector, se enfrentan a una realidad habitual y verosímil que repentinamente es asaltada por un evento inexplicable que subvierte los códigos hermenéuticos a través de los que descifrábamos la experiencia de lo real. Los cuentos de Cristina Fernández Cubas parten de situaciones triviales en las que se impone el ambiente más familiar y cotidiano: visitas familiares, reuniones de amigos, viajes de estudios, viajes de ocio, el ajetreo de las labores domésticas, el quehacer diario de un oficinista, de un comerciante e incluso de las monjas de un convento. Cualquier lugar o circunstancia ordinaria es susceptible de ser asaltada por lo fantástico, produciéndose la consecuente desfamiliarización de esos espacios que, en principio, no tenían nada de insólitos.

El efecto que produce la intrusión de lo fantástico en el entorno familiar fue extensamente analizado por Sigmund Freud en su fundacional ensayo “Das Unheimliche” (1919). Esta obra supone la primera introducción teórica a la lectura psicoanalítica de la literatura fantástica y, como señala Rosemary Jackson, refleja notoriamente la transición de la interpretación de lo fantástico bajo el prisma de una sociedad tradicional de raíces sobrenaturales a una sociedad moderna secularizada:

Las sociedades no secularizadas difieren de las culturas seculares en sus creencias acerca de lo que constituye la “realidad”. La otredad es imaginada e interpretada en forma diferente. En lo que podríamos llamar una economía sobrenatural, la otredad es trascendente, maravillosamente distinta de lo humano: los resultados son *fantasy* religiosos de ángeles, demonios, cielos, infiernos, tierras prometidas, y *fantasy* pagano de elfos, enanos, hadas y mundos de hadas. En una economía natural, o secular, la otredad no se localiza en otra parte: se lee como una proyección de miedos y deseos meramente humanos que transforman el mundo a través de su percepción subjetiva. Una economía introduce la ficción que puede denominarse “maravillosa”, mientras que la otra produce lo “siniestro” o “extraño. (21)

A pesar de que existen estudios precedentes como el del filósofo Friedrich Schelling, el psiquiatra Ernst Jentsch o el teólogo Rudolf Otto, no será sino a partir del ensayo de Freud que lo *unheimlich* se convierta en un término esencial para el estudio de lo fantástico. En palabras de Eugenio Trías: “Freud, centra en una categoría antropológica lo que el romanticismo y el idealismo alemán pensaban todavía con categorías místico-especulativas” (*Lo bello y lo siniestro* 156).³⁰ La elaboración teórica de lo siniestro agrupa una multitud de significados latentes; sin embargo, cualquier descripción conceptual parece contener en su núcleo semántico la siguiente noción dada por Freud: lo *unheimlich* “sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2484). Tal efecto se produce cuando se disipan las fronteras entre lo familiar y lo extraño, lo real y lo que no lo es.³¹

Freud, en un análisis etimológico exhaustivo de la palabra alemana *heimlich*, llama la atención sobre la ambigüedad de sus diversos significados. El vocablo *heimlich* pertenece a dos líneas semánticas, que sin llegar a ser contradictorias, pasan a incorporarse al campo de significación de su opuesto. Por un lado, *heimlich* significa hogareño, doméstico, familiar, cotidiano. Por otro lado, lo familiar, a medida que se hace más íntimo, termina por convertirse gradualmente en espacio de lo clandestino y lo misterioso, llegando a representar algo secreto,

³⁰ El renombre de Freud como pensador y el hecho de ser el primer análisis exhaustivo sobre el fenómeno de lo *unheimlich*, convierten al ensayo “Das Unheimliche” en un punto de inflexión en el estudio de esta categoría. Si bien podemos considerar las primeras décadas del siglo XX como la etapa de preconceptualización de lo siniestro, no será hasta bien entrada la década de los 60 que se inicia un período de intenso análisis sobre este fenómeno y nuevos significados serán incorporados a las elaboraciones de Freud.

³¹ La complejidad semántica de lo *unheimlich* ha derivado en la proliferación de términos en otras lenguas que tratan de captar el sentido del vocablo alemán. Este fenómeno ha desembocado en una variedad de traducciones que generalmente condensan un determinado aspecto del concepto original. Debido a la naturaleza de mi proyecto, y la necesidad de hacer hincapié en el valor semántico que se refiere directamente al hogar y a la pérdida de éste, me he decantado por utilizar el término *unheimlich* por encima de cualquiera de sus traducciones al español. En ocasiones, he optado por incluir términos como ‘lo inhóspito’, ‘lo insólito’ y ‘lo extraño’ por ser términos semejantes en este sentido.

oculto, disimulado, confidencial.³² En cuanto a lo *unheimlich*, vocablo designativo del efecto inquietante que deshace lo familiar y cotidiano, será contrario únicamente a la primera de las acepciones de lo *heimlich* y análogo a la segunda de ellas. Esta dualidad semántica cohabita en una de las definiciones dadas por el pensador austriaco, según la cual lo *unheimlich* es algo familiar que ha sido reprimido. En el momento que se desvela aquello que debía permanecer oculto, tiene lugar el efecto de lo *unheimlich* y la transformación de lo familiar en extraño.

En su estudio, Freud señala una variedad de objetos, personas, impresiones, eventos o situaciones capaces de generar el efecto de lo extraño. Entre ellos destacan las figuras de cera, las muñecas sabias, los autómatas, el doble (o el otro yo), la repetición involuntaria de lo semejante, el *déjà vu*, las supersticiones cumplidas (omnipotencia del pensamiento), las imágenes de muerte o entes que retornan de la muerte (muertos vivientes, espectros, fantasmas, aparecidos). El tratamiento de lo *unheimlich* en los textos de Fernández Cubas es a su vez muy variopinto y abarca una multitud de acontecimientos susceptibles de producir el extrañamiento de lo familiar y cotidiano. Fernández Cubas se aproxima, en ocasiones de forma recurrente a lo largo de sus distintas colecciones, a determinados temas o situaciones inquietantes. Son motivos habituales de sus cuentos la figura del doble (“Lunula y Violeta”, “En el hemisferio sur”, “Helicón” y “La mujer de verde”, “Parientes pobres del Diablo”), la duda sobre la identidad y la desconfianza en la memoria (“El provocador de imágenes”, “Los altillos de Brumal”, “La Flor de España”, “El lugar”, “Ausencia”, “El moscardón”), los seres desanimados y la figura del autómata (“La ventana del jardín”, “El reloj de Bagdad”, “La noche de Jezabel”), los fantasmas y las apariciones (“El lugar”, “La mujer de verde”, “La noche de Jezabel”), la omnipotencia del pensamiento o la predestinación (“Con Agatha en

³² Dicha ambivalencia semántica es resuelta desde un punto de vista psicoanalítico, gracias a la correspondencia entre la negación lingüística del prefijo “un-” y el fenómeno de la represión descubierto por el psicoanálisis freudiano. Freud recuerda que esta idea de reciprocidad entre lo *unheimlich* y la represión ya aparecía en los tempranos desarrollos de Schelling sobre el tema: “‘*Unheimlich*’ is the name for everything that ought to have remained . . . secret and hidden but has come to light” (224). De lo anterior se deduce una relación muy estrecha entre la experiencia de lo *unheimlich* y el inconsciente.

Estambul”, “La mujer de verde”), así como otra serie de motivos que, aunque con menor persistencia, nutren de misterio e incertidumbre su universo literario.³³

Si bien la producción del efecto de lo *unheimlich* desde un punto de vista psicoanalítico guarda una especial relevancia dentro de la temática de los cuentos de Cristina Fernández Cubas —así como el estudio etimológico del vocablo germano por parte de Freud será esencial en mi análisis— considero que existe una dimensión existencial que ha pasado prácticamente ignorada por la crítica. Esta dimensión es aludida por Katarzina Olga Beilin al afirmar que en los cuentos de Cristina Fernández Cubas “lo insólito deja de ser una característica del género menor del arte popular convirtiéndose en una categoría ontológica y existencial” (128).³⁴

En numerosos cuentos de Fernández Cubas podemos ver cómo el encuentro con lo insólito no sólo deviene en el extrañamiento del hogar familiar, sino que en última instancia desvela una dimensión más profunda asociada a la propia condición humana. Dentro de esta temática merece destacar el papel que desempeñan los viajes y los desplazamientos de sus personajes en la producción del efecto de lo extraño y en la muestra de la condición de desarraigo del sujeto contemporáneo. Estas creaciones literarias toman como fuente de inspiración los viajes, las memorias y las experiencias personales de la escritora barcelonesa.

³³ Cristina Fernández Cubas confiesa en su libro *Cosas que ya no existen* (2001) la influencia de las teorías de Freud en sus textos.

³⁴ En mi opinión, esta dimensión está relacionada con el desarraigo del sujeto contemporáneo y se aproxima a la concepción de Martin Heidegger de lo *unheimlichkeit*. Para Heidegger, la *unheimlichkeit* deja de ser una cualidad asociada a las cosas o los acontecimientos para convertirse en una condición objetiva de la existencia. Lo inhóspito ya no hace referencia a una simple impresión que experimenta el ser humano, sino que se convierte en un rasgo fundamental de su esencia. Como advierte María Gabriela Rebok en su estudio sobre el rasgo trágico en el pensar de Martin Heidegger, en *Ser y tiempo* se muestra ya este núcleo: la inhospitalidad (*Unheimlichkeit*). La desazón que experimenta el sujeto surge de la experiencia de “el no ser albergado en su ser-en-el-mundo” (Rebok 640). La existencia queda atravesada por la extrañeza, padeciendo el despojo del suelo y paradero que representa el hogar. Según Heidegger, el tranquilo y familiar estar-en-casa es apenas uno de los modos de desazón del sujeto, mientras que: “El *no-estar-en-casa debe ser concebido ontológico-existencialmente como el fenómeno originario*” (211). Así pues, lejos de remitirse a un mero efecto del inconsciente, el término *unheimlichkeit* para Heidegger describe una condición existencial originaria de no-estar-en-casa en el mundo.

Para Fernández Cubas, los viajes tienen evidentemente un lado asociado al deseo, el goce y la aventura. La propia literatura y el proceso de creación de sus cuentos están íntimamente relacionados al “placer de habitar espacios a los que no se ha tenido acceso, rescatar ambientes, recordar; viajar a donde no se ha ido nunca” (*Todos los cuentos* 12). No obstante, en sus relatos existe una dimensión del viaje vinculada a la exploración tanto de la identidad social, cultural y política, como del misterio del ser humano, y más concretamente de la condición existencial del sujeto contemporáneo: “Para mí el viaje tiene algo de iniciático siempre, pero no me atrevo a decir cuál es su influencia en la naturaleza humana, porque la naturaleza humana es un misterio cada vez mayor para mí y creo que no dejará de sorprenderme nunca” (en Beilin 142). La escritora barcelonesa relata en los breves apuntes de “Elba: el origen de un cuento” la sensación de desarraigo existencial que le produjo un viaje a América Latina allá por diciembre de 1973:

Una prolongadísima estancia en Suecia, en EE.UU o en El Cairo no me hubiera podido producir los mismos efectos que los escasos dos años en Latinoamérica. No hablo de mis vivencias en aquellas tierras sino del regreso. El mismo día de la vuelta, nada más pisar el puerto de Barcelona, me di cuenta de la distancia que implica un océano y de lo engañoso, en cuanto a cómputo de tiempo, que significa cambiar de país pero no de idioma. Me sentí una extranjera en mi propia tierra, un ser completamente desarraigado. (22)

Si bien el componente relacionado con la dimensión social, cultural y política de la identidad ha sido objeto de varios análisis por parte de la crítica, existe un vacío respecto al estudio de la dimensión existencial que se deja entrever en estos relatos. Mi análisis de los viajes en los cuentos de Fernández Cubas, en torno a la noción de lo *unheimlich*, responde a esa ausencia.

Estos relatos, certeros a la hora de plasmar algunas de las principales angustias existenciales de su época, ejemplifican la afirmación de Trías de que para el individuo posmoderno “la propia cotidianidad se ha vuelto trágica y lo trágico se ha vuelto habitual, familiar, radicalmente próximo” (*Los límites del mundo* 268). La tragedia de este sujeto se caracteriza por desconocer tanto su origen como su destino, se encuentra “*in medias res*,

absolutamente ignorante de su origen (en la existencia sin haber sido consultado ni decidido) y del fin” (Pérez-Borbujo 269). En última instancia, la esencia de la cultura trágica se halla en la revelación de la falta de fundamento o la realización del fundamento-abismo sobre el que se construye la vida humana. Esta coyuntura histórica favorece la aparición de una forma extrema de nihilismo caracterizado por su carácter pasivo e irresoluto. Esta cultura trágica, al acecho de esta modalidad extrema de nihilismo, parece impregnar la cosmovisión de los relatos de Fernández Cubas.

“Mi hermana Elba”

En el relato que da nombre a su primera colección de cuentos publicada en 1980, la narradora reflexiona sobre los acontecimientos que tuvieron lugar durante los dos últimos años de la vida de su hermana Elba, mientras hojea las páginas de su diario infantil. Los eventos se inician en el verano de 1954 y sitúan a las hermanas en un escenario familiar en el que se vislumbra la separación inminente de sus padres. Del escaso fragmento dedicado a este lugar de origen obtenemos información sobre los intentos de la pareja por seguir protegiendo a las pequeñas del clima adverso generado en el núcleo familiar. La decisión de los padres es mandar a las niñas de internas a un colegio religioso de disciplina estricta.

La narradora, que contaba con once años por aquel entonces, nos relata cómo durante su difícil proceso de adaptación en el convento trata de ganarse el reconocimiento y la amistad de la chica más popular del internado. Fátima a sus catorce años es idolatrada por sus compañeras a causa de sus conocimientos —a pesar de ser mala estudiante— y por ser capaz de esquivar las normas sin ser castigada. Además, Fátima posee la sorprendente cualidad de encontrar lugares secretos lejos de la percepción de los demás. La narradora será capaz de atraer la atención de Fátima, pero para su sorpresa, la clave de este interés residirá en el respeto que Fátima profesa por Elba.

Durante los pasajes dedicados a este período conocemos que Elba es una pequeña de seis años, introvertida, con dificultades para hablar pero de mirada muy expresiva. Su hermana mayor nos comunica sus llantos nocturnos y en sus palabras podemos entrever las dificultades de adaptación por las que Elba está pasando. No obstante, Elba, que para la narradora es apenas una molestia en su tránsito por el internado, es una verdadera experta en el arte de descubrir espacios que resultan invisibles incluso para Fátima (67).³⁵ Haciendo uso de estas facultades, las tres chicas exploran los rincones prohibidos del internado y encuentran refugio dentro de un espacio que resulta habitualmente hostil a sus deseos. A su vez, Elba consigue establecer un fuerte lazo de conexión con su hermana mayor que, influenciada por Fátima, comienza a ver las virtudes de la pequeña.

Cuando el año escolar termina las hermanas vuelven a casa con un vínculo mucho más fuerte. Sin embargo, esta relación siempre aparece mediada por Fátima, a la cual la narradora envía cartas comentándole todos los descubrimientos realizados por Elba. El verano pasa sin mayores sobresaltos dentro de la precariedad de este espacio familiar del que sólo se nos informa del “acuerdo en su situación personal” al que habían llegado los padres (67). Cuando se aproxima la vuelta al internado, los padres de la narradora le informan que esta vez irá sola. Sus padres enviarán a Elba a una escuela especial, por considerar que la pequeña “no es una niña normal”, ya que “tiene siete años y apenas habla” (68). La postura incomprensiva de los padres, regida por la “inmediatez” del mundo de los adultos (68), declara la anormalidad de Elba, que se ve obligada a afrontar una nueva mudanza, esta vez sin la protección de su hermana mayor.

³⁵ Si bien en el relato no se especifica ni se intenta dar explicación al hecho de que tanto Elba como Fátima tengan dicho don, en mi opinión hay suficientes datos como para entrever que esta capacidad depende de la etapa vital y del proceso de normalización correspondiente a dicho período. Estos procesos de normalización son plenamente dependientes de la adquisición del lenguaje y es ahí precisamente donde “fracasa” Elba. A su vez sabemos que Fátima es idolatrada por su capacidad para infringir las normas y esquivar el sistema disciplinario, de ahí que ambas jóvenes sean seres marginales cuya mirada no ha sido totalmente educada y condicionada por el sistema normativo.

En la vuelta al internado la narradora descubre atónita cómo Fátima ha crecido y ha perdido interés en su compañía y en aquellos juegos que ahora considera infantiles. La narradora, que se siente traicionada y abandonada, no puede deshacerse de la imagen suplicante de su hermana Elba. Debido al alejamiento entre las protagonistas, carecemos de información sobre los acontecimientos que rodearon la vida de Elba durante su estancia en el colegio de educación especial. No obstante, de las palabras de la narradora y nuevamente a través de la expresividad de su mirada, deducimos el sufrimiento que supuso tal experiencia para la pequeña: “Los ojos de Elba, la expresión de angustia con que se despidió de mí el día en que nos separamos, me perseguían a donde quiera que fuese” (70). El lazo de unión íntima entre las hermanas está presente en las incesantes imágenes que atormentan a la narradora, en las cuales una angustiada Elba suplica ser rescatada por su hermana mayor.³⁶ Este fenómeno tiene lugar hasta que la visión de Elba se hace insoportable para la cronista que, desesperada, grita: “Vete de una vez para siempre” (71). Esta reacción supone un punto a partir del cual la presencia de la hermana menor se irá debilitando hasta desaparecer por completo. Desde este momento, los hechos que rodean a Elba quedan en suspenso y el relato se concentra en lo que le pasa a la protagonista-narradora: “Dejé paulatinamente de frecuentar aquellos refugios que ahora se me revelaban desprovistos de interés y de cuya existencia, por alguna oscura razón, me avergonzaba” (70). Los juegos de infancia van quedando atrás conforme las chicas van creciendo.³⁷ La narradora nos advierte cómo a medida que iba enterrando el recuerdo de Elba, pudo ir desarrollando nuevas relaciones sociales y sentirse cada vez más identificada con una compañera de clase que viene a representar la imagen convencional de una chica de su edad.

³⁶ La comunicación onírica o telepática es algo habitual en algunos de los relatos de Fernández Cubas que suele utilizar estas experiencias en el límite de lo racional para transmitir mensajes que escapan al lenguaje ordinario.

³⁷ De las palabras que sugiere la narradora deducimos que el tránsito por las diferentes etapas de la vida afecta directamente a la capacidad de encontrar y recordar estos escondites mágicos. Mientras Elba, todavía en edad infantil, descubre nuevos escondites, Fátima, en su transición adolescente, los va olvidando de manera inexplicable (67).

En pleno proceso de distanciamiento se produce la segunda vuelta de las hermanas al entorno que no hacía mucho representaba su mundo familiar.

El regreso al punto de partida se produce bajo unas circunstancias muy diferentes a las del inicio de la narración. Por un lado, mientras las jóvenes han estado ausentes, el núcleo familiar se ha desestructurado por completo para configurar un nuevo equilibrio. Por otro lado, la propia Elba ha sido sometida deliberadamente a un proceso de transformación perceptiva que le exigía integrarse dentro del sistema normativo representado por el lenguaje verbal. No parece casual que la desaparición de los lugares mágicos a nivel textual coincida con esta etapa de severa instrucción ejercida sobre Elba. De esta particularidad podemos extraer que del mismo modo que Fátima olvidaba escondites a medida que crecía y se integraba socialmente, el proceso de aprendizaje del lenguaje supuso lo mismo para la pequeña de las hermanas, eliminando cualquier posible refugio íntimo en el cual encontrar amparo ante lo extraño. La instrucción especial de Elba resulta ser un éxito en términos pragmáticos, pues como advierte su hermana mayor, “pronunció mi nombre con una claridad en ella desconocida” (71). No obstante, la actitud y el comportamiento de Elba sugieren lo contrario. El mundo íntimo de la protagonista ha sufrido un vuelco absoluto; lo familiar, representado por el la unión de sus padres, se ha desintegrado y el recurso que le ofrecían los escondites secretos, simbolizando espacios de absoluta intimidad, han sido ocultados por la incursión en el territorio normativo de la palabra, que a su vez ha modificado la percepción del espacio familiar de partida.

Dentro de esta realidad, Elba se muestra a veces ausente y en ocasiones espantada, moviéndose en un entorno que esta vez se ha revelado inhóspito: “Recorría la casa con los ojos exageradamente abiertos y acariciaba el tapizado de los sillones como alguien que regresa a su ciudad natal después de un largo y agitado viaje” (71). Sin embargo, la ciudad natal en este caso no es sinónimo de hogar. Elba, estupefacta y con mirada extraviada,

deambula en el límite que desvela la realidad inhóspita tras las apariencias. En esta frontera, su posible rescate hubiera pasado por la capacidad de comunión con su hermana, pero la separación entre ambas es patente a través de las nuevas inquietudes sociales de la mayor y el desapego de la pequeña, simbolizado una vez más en el poder comunicacional de sus ojos: “No buscaba mi mirada ni parecía dispuesta a prodigarme aquellas pruebas de afecto a las que, en otros tiempos, había sido tan aficionada” (71). La salvación de Elba se frustra en el momento en el que fracasa la comunicación íntima entre hermanas, y la pequeña, especialista en topografías ocultas, acaba por perder el equilibrio y desprenderse, desde ese precipicio que simboliza la terraza, al abismo.³⁸

El tránsito de la infancia al mundo adulto es un tema recurrente en la obra de Fernández Cubas. Antonio Sánchez-Escalonilla señala que en “el relato de personajes infantiles o adolescentes, el abandono del hogar suele relacionarse con la pérdida de la inocencia y la instrucción en el ámbito adulto” (176). La pequeña Elba, cuya percepción extraordinaria le permitía encontrar lo maravilloso dentro de lo cotidiano, sufre un progresivo proceso de instrucción, primero en el colegio religioso y luego en la escuela de educación especial que transforman por completo su visión de lo familiar. A diferencia del relato clásico de viajes, propio de la cultura dramática, en “Mi hermana Elba” no hay recuperación del asombro, sino que, por el contrario, la pequeña pierde sus sorprendentes facultades. En “Mi hermana Elba”, al igual que veremos en otros relatos de Fernández Cubas, el asombro es sustituido por el espanto y el horror. El espanto parece ser la reacción correspondiente a la

³⁸ El fracaso de la comunicación íntima entre hermanas queda plasmado en el diario de la narradora. Elba parece triste y distante; no obstante su hermana mayor parece no prestarle demasiada atención y está más interesada en planear excursiones a la playa y conocer a Damián, primo de una compañera, de cuya foto se había apropiado. Un día mientras está en la playa, la narradora nos relata cómo fue solicitada en su casa, donde le informan de la muerte de Elba que se ha precipitado desde una terraza. A pesar del terrible evento, la narradora nos remite a las impresiones recogidas en su diario donde se omite cualquier referencia a su hermana pequeña. Los eventos relatados se centran en su impresión de ser el objeto de todas las miradas durante la misa de difunto y su posterior desmayo. Los últimos hechos que quedarán registrados el mismo día de la muerte de su hermana pequeña harán referencia al beso de condolencia que le dio Damián durante la misa y una última frase que exclama en letras mayúsculas: “HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA” (73).

modalidad trágica de viaje. Los personajes de estos relatos encuentran su hogar de partida tan transformado que lejos de enraizarse en su origen y estirpe, sufren el vértigo de aquel que ha perdido el suelo apacible del hogar. La desazón de Elba es palpable en el pánico de su mirada ante el extrañamiento absoluto del hogar de partida. La muerte de Elba no sólo vendrá a simbolizar la pérdida de la inocencia (Glenn y Pérez 18), sino también a significar la condición trágica del desarraigo y de aquel que experimenta el vértigo frente al abismo de nuestra condición.

“El ángulo del horror”

Versiones radicales a la hora de mostrar la condición de desarraigo del sujeto contemporáneo lo constituyen los relatos “El ángulo del horror” y “El lugar”. El desfundamiento del entorno familiar, con la consiguiente supresión tanto de los lazos de origen como de cualquier horizonte de retorno, y la consumación del destino trágico del protagonista son temas primordiales en “El ángulo del horror”. A pesar de las múltiples implicaciones que se derivan de la lectura de este relato que da título a la colección de cuentos publicada en 1990, la trama de “El ángulo del horror” es bastante simple. Carlos de dieciocho años regresa a casa después de cursar sus estudios en Inglaterra. Su familia, compuesta por sus padres y sus dos hermanas Julia y Marta, está muy preocupada por el comportamiento apático que Carlos ha mostrado desde su vuelta. Si bien en primera instancia sus padres lo relacionan con algún enamoramiento de juventud, su hermana Julia, con la que Carlos compartía una relación muy estrecha, permanece alerta ante el encierro sin causa aparente de su hermano. Julia —personaje que centraliza la narración en tercera persona— monta guardia alrededor del cuarto de su hermano, hasta que éste la deja pasar. Carlos le cuenta cómo un día durante su estancia en el extranjero tuvo un sueño en el cual vio su casa desde una perspectiva diferente y aterradora y desde ese día ese ángulo de percepción lo ha perseguido en todo lo

que ve. No obstante, Carlos se sorprende de que puede mirar a Julia sin la distorsión que le produce ese ángulo del horror.

Ante el comportamiento errático de Carlos, su familia comunica al joven la decisión de internarlo en un sanatorio. Carlos parece aceptar la decisión sin sobresaltos, marcha al baño y de ahí vuelve a su dormitorio. Julia intuye lo que ha podido pasar y corre al dormitorio de su hermano donde lo encuentra tumbado en su cama exhalando su último aliento tras haberse tomado una sobredosis de medicamentos. La narración prosigue describiendo el horror que experimenta Julia al no poder percibir a su hermano directamente, sino a la muerte en sí misma y se da cuenta de que su visión ha sido contaminada por la misma perspectiva que afectó a su hermano. Julia huye despavorida y se encuentra con Marta, que le ofrece una mirada reconfortante pues a ella sí puede verla con normalidad; a pesar de ello, intuye de forma inmediata en los ojos de Marta que la pequeña adivina lo que le está ocurriendo, del mismo modo que ella intuyó lo que le pasaba a Carlos. El cuento acaba con la expectativa de una repetición en cadena de los eventos narrados.

A pesar de que el relato comienza con el regreso a casa de Carlos, podemos definir tres espacios diferentes a partir de los datos que aporta la narración. El primer espacio quedaría delimitado por el hogar familiar. La información que obtenemos por parte del narrador nos hace pensar en una familia equilibrada. El trato que se dispensan entre los miembros parece cordial y cariñoso lo que sugiere la aparente fortaleza de este primer ámbito que representaría el nivel de lo familiar. Dentro de este espacio interior merece especial atención la relación de Carlos con su hermana Julia. Para Carlos, Julia, además de hermana, es amiga íntima y confidente. La profundidad de esta relación dentro del marco de lo familiar se deduce de los hechos pasados referidos por el narrador: “Carlos, como en otros tiempos, iba a hacerla partícipe de sus secretos, convertirla en su más fiel aliada, pedirle una ayuda que ella se

apresuraría a conceder” (40). Julia, por tanto, representa el plano relacional más íntimo de Carlos y por tanto el último atisbo de lo familiar.

El segundo espacio queda determinado por un viaje de estudios a Inglaterra que supone la salida temporal del entorno familiar y el encuentro con lo extraño. Dado que los datos que nos llegan del narrador proceden de la perspectiva de Julia, es escasa la información que obtenemos sobre la experiencia de Carlos en el extranjero. Lo que sí sabemos es que durante dicha estancia Carlos ha cumplido dieciocho años, hecho que cómo ocurre en otros cuentos —“El reloj de Bagdad”, “Mi hermana Elba”, “Los altillos de Brumal”— tiene importantes connotaciones en la obra narrativa de Fernández Cubas. Como señala David Roas, la infancia supone para la autora catalana un: “contexto idóneo para la vivencia de lo extraordinario, un período donde lo real y lo ‘fantástico’ se integran sin problemas y que termina abruptamente con la entrada en el mundo adulto (previo paso por la adolescencia), concebido como el espacio de la racionalidad, la verosimilitud y el orden. El abandono de la infancia supondría, de ese modo, el triunfo de la lógica y la derrota de lo irreal” (“El ángulo” 54). Tal y como vimos en el cuento “Mi hermana Elba”, las etapas de transición vitales son fronteras donde se unen los hábitos del pasado y las exigencias biológicas y normativas de un futuro en ciernes. Esos momentos fronterizos son fuente de confusión del individuo cuyo mundo íntimo sufre habitualmente importantes cambios. Crecer supone abandonar el mundo conocido y lanzarse a una nueva y extraña realidad.

El último de los espacios principales vuelve a ser la casa familiar, pero en esta etapa de regreso a casa, el sujeto—en este caso Carlos—, a diferencia del hogar original, se encuentra con un entorno totalmente cambiado que le resulta ajeno: “Era la casa, la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella” (42). Si bien el escenario original no ha cambiado demasiado, sí lo ha hecho la perspectiva con la que lo hace el observador y todo lo

que no hacía mucho le resultaba familiar ahora lo percibe extraño. En su primera impresión tras la vuelta a casa, Carlos manifiesta un comportamiento insólito que pone en alerta a su hermana Julia: “Carlos se había quedado ensimismado contemplando la fachada de la casa como si la viera por vez primera. Tenía la cabeza ladeada hacia la derecha, el ceño fruncido, los labios contraídos en un extraño rictus que Julia no supo interpretar. Permaneció unos instantes inmóvil, mirando hacia el frente con ojos de hipnotizado” (37). Esta conducta nos recuerda a la de actitud de otros tantos personajes de los cuentos aquí analizados en su regreso al hogar. Estos personajes, al igual que Carlos, lejos de experimentar el asombro propio de la modalidad dramática del viaje, deambulan estupefactos —incluso horrorizados— por los contornos que no hacía mucho les habían resultado familiares.

La clave del extraño comportamiento de Carlos se halla en un ángulo que revela lo inhóspito escondido tras la aparente cara de lo familiar y lo cotidiano: “Es un ángulo —continuó—. Un extraño ángulo que no por el horror que me produce deja de ser real... Y lo peor es que ya no hay remedio. Sé que no podré librarme de él en toda la vida...” (43).³⁹ Bajo los efectos de esta experiencia radical, Carlos se encierra en la oscuridad de su dormitorio —última esfera de lo íntimo personal— y busca, en un desesperanzado intento, encontrar la complicidad de su hermana. La intimidad que comparten los hermanos, forjada a través de los secretos, confidencias y experiencias compartidas, va a ser puesta a prueba por los eventos que han transformado la conciencia de Carlos. Si bien el joven reconoce su necesidad de comunicación, no muestra demasiadas esperanzas a la hora de ser capaz de comunicar a Julia la realidad inefable que se le ha revelado: “Sé que no vas a entender nada de lo que te pueda contar. Pero necesito hablar con alguien” (40). En contraste, Julia muestra una disposición absoluta a la hora de comprender qué eventos han sido capaces de desestabilizar y distanciar a

³⁹ Esta perspectiva surge por primera vez en un sueño, experiencia que en Fernández Cubas representa un espacio colindante entre lo racional y lo irracional, y como ya mencioné anteriormente, durante un período de transición vital que representa el paso fronterizo a la vida adulta.

su hermano: “Dispuesta a registrar atentamente todo cuanto él decidiera confiarle, sin atreverse a intervenir, sin importarle que le hablara en un tono bajo, de difícil comprensión, como si temiera escuchar de sus propios labios el secreto motivo de su desazón” (40). Sin embargo, a medida que somos testigos del diálogo entre los hermanos, y dado que la narración se centra en la perspectiva de Julia, se aprecia un lapsus en el que la joven: “Encendió el arrugado cigarrillo que sostenía aún en la mano, aspiró una bocanada de humo, y sintió algo áspero y ardiente que le quemaba la garganta. Al escuchar su propia tos se dio cuenta de que en la habitación reinaba el más absoluto silencio y que debía de hacer ya un buen rato que Carlos había dejado de hablar y que ella se había entregado a estúpidas elucubraciones” (42). Julia no sólo ha sido incapaz de cumplir sus intenciones de escuchar imparcialmente a su hermano, sino que muestra además síntomas de incomodidad ante la compañía de éste. Repentinamente, la chica es favorable a la opinión de sus padres de que Carlos necesita atención médica y elabora una excusa que le permita salir precipitadamente de la habitación. La comunicación íntima no sólo falla a nivel verbal, sino que las expresiones y las miradas, de gran peso al igual que en “Mi hermana Elba”, resultan indescifrables para los hermanos. Inclusive la comunicación visual es imposible porque únicamente se produce unidireccionalmente; Carlos se oculta todo el tiempo “tras unas opacas gafas de sol” (35). Aunque el joven afirma exultante que a ella puede verla sin ser afectada por el ángulo del horror, este hecho no evita el fracaso de la comunicación íntima entre hermanos. A diferencia de lo que sucedía cuando eran pequeños —época en la que ambos se contaban: “en secreto las incidencias del verano en el tejado, como siempre, con los pies oscilantes en el extremo del alero” (37)—, la experiencia liminal de Carlos malogrará la complicidad entre hermanos. Así, mientras que en la infancia, la intimidad compartida por ambos les salvaba del vértigo al abismo —representado en los pies suspendidos por encima del vacío—, la ausencia de

comunicación íntima dejará desvalido a Carlos que, al igual que ocurriera a la pequeña protagonista de “Mi hermana Elba”, cumplirá su trágico destino.

La muerte en “El ángulo del horror” representa para Julia la pérdida de la inocencia y el tránsito a la edad adulta, pero también es la vía por la que la nada entra en el dominio de la vida. El secreto de la inefable perspectiva de Carlos queda desvelado en el descubrimiento del ángulo por parte de Julia. Ante el cuerpo inerte de su hermano, Julia comprende por primera vez lo que es la muerte: “Veía a la Muerte, lo que tiene la muerte de horror y de destrucción, de putrefacción y abismo. Porque ya no era Carlos quien yacía en el lecho, sino Ella, la gran ladrona, burdamente disfrazada con rasgos ajenos” (46). Rosemary Jackson señala que la muerte es la expresión más pura de lo *unheimlich*, pues muestra nuestra oculta carencia de ser (68). Una vez adquirida la percepción que ofrece el ángulo del horror, Julia es capaz de advertir la intrusión del reino de la muerte bajo la falsa máscara de la vida. Según Jessica Folkart, Julia reconoce a la muerte como la otredad dialógica de la vida (212). No obstante, considero que el descubrimiento de este ángulo va más allá de una mera dicotomía entre vida y muerte y apunta al extrañamiento absoluto del dominio existencial a través de la intromisión de la nada. Como afirma Fernando Pérez-Borbujo, en su estudio sobre la filosofía de Trías: “La muerte orgánica, la muerta total está inoculada en el alma misma del ser” (46). La percepción contaminada de Julia se hace evidente no sólo al ver el cadáver de su hermano, sino también al percibir las facciones de su padre como “si una calavera hubiese sido maquillada con chorros de cera” (221), o a través de la repugnancia que le provoca el contacto con su madre. Del mismo modo que le ocurriera a Carlos con Julia, antes de que ésta descubriera el ángulo del horror, sólo Marta permanece ajena a la siniestra perspectiva. En última instancia, el ángulo del horror posibilita la súbita realización de nuestra condición de desarraigo a través de la intromisión de la nada en la existencia. Bajo esta perspectiva, sólo la mirada infantil parece estar a salvo de la súbita transformación de lo familiar en inhóspito.

“El lugar”

La intrusión de la nada dentro del dominio de lo existente constituye también uno de los motivos principales del relato “El lugar”. Perteneciente a la colección *Con Agatha en Estambul* (1994), “El lugar” es un cuento paradigmático a la hora de mostrar la condición trágica del sujeto contemporáneo y su lucha por encontrar un hogar al que enraizarse. En este cuento, cuyo título de la historia está intrínsecamente asociado a la idea de lo *unheimlich* (Vosburg 69), el narrador nos introduce a los eventos que acontecen desde el día de su boda hasta varios meses después del inesperado fallecimiento de su esposa. Apenas transcurridas tres horas desde la boda, el narrador relata cómo su esposa Clarisa parecía haber sufrido una transformación sorprendente. Clarisa, de quien se esperaba por su “mezcla de dulzura y tenacidad, de suavidad y firmeza” que consiguiese lo que se propusiese tanto en la vida como en el trabajo (299), parecía haber optado por convertirse en “un ama de casa ejemplar” (300). Tras el casamiento, Clarisa se había adaptado tanto al entorno de su casa, que el narrador tenía la extraña impresión de que su esposa se había confundido con él (300). A pesar de que el narrador cree que esta actitud de entrega a los quehaceres domésticos será pasajera y que pronto su esposa volverá a interesarse en el mundo y sus estudios, Clarisa le informa de su decisión de dejar la universidad. El extremismo de la conducta de la mujer, quien en palabras del narrador parecía haber “abrazado una nueva religión, unas normas de vida a las que se aferraba con la fuerza de una conversa” (300), se evidencia en su decisión de no tener hijos, pues ello supondría dar entrada a un intruso que rompería la armonía de sus vidas. Una vez hallado su *lugar*, Clarisa se convierte en guardiana de este epicentro simbólico que gobierna el sentido de su existencia y más allá del cual acecha el abismo:

El *lugar*, para Clarisa, era algo semejante a un talismán, un amuleto; la palabra mágica en la que se concretaba el secreto de la felicidad en el mundo. A veces era sinónimo de “sitio”; otras no. Acudía con frecuencia a una retahíla de frases hechas que, en su boca, parecían de pronto cargadas de significado, contundentes, definitivas. Encontrar el lugar, estar en su lugar, ponen en su lugar, hallarse fuera de lugar... No había inocencia en su voz. Lejos del lugar

—en sentido espacial o en cualquier otro sentido— se hallaba el abismo, las arenas movedizas, la inconcreción, el desasosiego. (301)

Una vez definido el espacio de partida —*heimlich*—, tienen lugar los primeros desplazamientos fuera de este hogar. De manera similar a “Mi hermana Elba”, aquí los viajes no suponen el cruce de fronteras hacia países exóticos o aldeas perdidas. El encuentro con lo extraño se produce a través de pequeños itinerarios fuera del núcleo familiar. Un desplazamiento a una localidad cercana resulta en el avistamiento del cementerio en el que se halla el panteón familiar del narrador. A pesar de que el narrador declara que su esposa y él nunca hablaban de sus familias, a partir de este momento, comienza a contar asiduamente detalles sobre los orígenes de su árbol de familia. Los relatos del narrador sobre el esplendor de los tiempos pasados de su linaje, derivará en una visita al cementerio que supondrá un punto de inflexión en la vida de ambos. A diferencia del insensato goce del hombre a la hora de relatar los orígenes del panteón familiar —condición testamentaria de la tiránica tía Ricarda—, Clarisa se muestra compungida y silenciosa. Sólo en el creciente estado de desasosiego de Clarisa, el narrador cae en la cuenta de las viejas heridas que estaba resucitando en la mente de su esposa:

en aquel absurdo deseo de mostrarle antiguos esplendores o contarle anécdotas e historias de familia, no había logrado otra cosa que enfrentarla a lo que ella carecía. Recuerdos, familia, ni siquiera una lista de nombres grabados en las frías losas de un panteón ridículo y grotesco. Miré a Clarisa y le acaricié el cabello. Se diría que había perdido pie, que, por primera vez en su vida, se hallaba desorientada. (309)

Clarisa, que siempre se había mostrado reacia a hablar de sí misma y su pasado, había perdido a sus padres a edad temprana, quedando al cuidado de una tía lejana. A diferencia del marcado acento que la estirpe tiene en la vida de su esposo, simbolizada en la fastuosidad del panteón y en la indisolubilidad del lazo que representan los apellidos familiares, Clarisa, que carece de la más mínima ligazón familiar, ignorando, posiblemente, “incluso dónde estaban enterrados” sus padres (309), parece que estuviera condenada “al vacío existencial, a

convertirse en un ser anacrónico y, por lo tanto, fuera de lugar” (Mondragón 96).⁴⁰

Nietzsche afirma que cuando la falta absoluta de sentido se hace presente en el dominio del existir, el nihilismo está ya ante la puerta (*El nihilismo* 5). Éste, el más siniestro de todos los huéspedes, nos recuerda que bajo todos los esfuerzos por construir nuestro hogar, subyace un desarraigo radical. El paradigma arquitectónico de la analogía nietzscheana parece estar presente en cuentos como “El ángulo del horror” y “El lugar”. En “El ángulo del horror”, Carlos, en su vuelta a casa tras un viaje de estudios, queda hipnotizado ante el aspecto extraño que percibe en la fachada de su casa. La visión de Carlos, afectada por la intrusión de la muerte y la nada en su existencia, revela la inhospitalidad latente tras la apariencia acogedora de la arquitectura del hogar. Por su parte, en “El lugar”, el evento que precipita la disolución del hogar de Clarisa será el encuentro con el panteón familiar del narrador. Esta edificación funeraria, testigo material de los lazos de una estirpe y de la muerte, simboliza el revés del hogar de los personajes. La monumentalidad fúnebre del panteón se representa la materialización de la nada en el dominio de la existencia. En ambos relatos, la nada, de modo similar al siniestro huésped de la sentencia nietzscheana, merodea por los contornos familiares de los personajes, provocando el inmediato extrañamiento del hogar de partida. La experiencia trágica de los personajes de Fernández Cubas reproduce la experiencia de desarraigo metafísico del sujeto posmoderno: “Just where we thought we were at home, there is a radical homelessness: ‘Nihilism, the most uncanny of all guests, is standing at the door’” (Mugerauer 87).

La visita al panteón no sólo supondrá para Clarisa la reapertura de las heridas que marcan la falta de vínculo con un lugar de origen, sino que además “[e]lla, que tan feliz se encontraba en la vida, había pensado de pronto en la inevitabilidad de la muerte” (310). Si la

⁴⁰ La inevitable influencia de la estirpe en la vida familiar del narrador se hace patente en el infructuoso intento de su padre por desligarse en lo posible de la codicia, la soberbia y el carácter irascible de los Roig-Miró. El padre suprime “el guión que unía los dos apellidos” para así convertirse “en un Roig a secas” (306). A pesar de ello, su madre, llamada Casilda Miró Roig, devolverá, irónicamente, el nefasto apellido al protagonista.

casa representa, su centro vital, el panteón y su arquitectura funeraria son el signo de la otredad superlativa de la muerte y la nada. A través de esta intromisión de la nada en la existencia, Clarisa comienza a mostrarse agitada e indispuesta y pierde el suelo reconfortante que le ofrecía su hogar.⁴¹ María Gabriela Rebok declara que “es justamente en el afán por lo familiar y lo propio que irrumpe lo inhóspito. En consecuencia, el abrirse camino del hombre se desenmascara como errático, sin lugar fijo” (653). Clarisa, que había hecho de su vida una búsqueda perpetua de ese *lugar* del que dotar sentido a su existencia, vuelve a experimentar el vértigo de quien percibe el abismo de su condición. La muerte, máximo exponente de lo inhóspito, se convierte en la nueva obsesión de Clarisa, quien ante el poder de la nada a la hora de deshacer lo familiar, traslada la búsqueda de un nuevo hogar —sin fisuras— al terreno de lo sobrenatural: “Ayer, de repente —dijo imitando mi tono despreocupado—, me imaginé muerta, entrando en un panteón repleto de desconocidos, como una intrusa... Ya sé que es una tontería. Pero me vi desarmada, sola... Un volver a empezar, ¿entiendes?” (312-3). Tras la promesa de su esposo de que en el caso improbable de que ella muriera antes, él oficiaría de cicerone ante sus familiares, Clarisa se entrega a una actividad frenética con el propósito de recuperar un cierto sentido de cotidianidad. La protagonista, que había mostrado una extraordinaria salud hasta el momento, muere inesperadamente, víctima de una enfermedad tenaz y fulminante.

A partir de la muerte de Clarisa, la ambigüedad propia de los relatos fantásticos se instala en el relato. La primera señal procede de las extravagantes acciones con las que el protagonista despide a su esposa. El narrador introduce en el ataúd de su esposa una serie de objetos —desde frutas, hasta una polvera de plata, pasando por un reloj y hebras de hilo— que deben servir como mediadores en el tránsito de su esposa al dominio de la muerte.

⁴¹ Otros relatos de Cristina Fernández Cubas donde la intrusión de la nada—bajo el tratamiento de una muerte carente de trascendencia—será fundamental en el extrañamiento del mundo de los protagonistas son “El legado del abuelo” y “La mujer de verde”.

Mientras el protagonista afirma que sólo se trata de un juego infantil en el que los objetos depositados no cumplen otro fin que “el de un simple acto de amor, un símbolo, una interpretación fiel de las angustias y fantasías de Clarisa” (318). Éste es precisamente el momento en el que el protagonista hace suyas las fantasías de Clarisa como medio para combatir el vacío de su ausencia. El narrador declara que “La casa sin Clarisa carecía de sentido” (318), cayendo en un profundo estado de melancolía. Bajo ese estado de afectación, comienza a soñar con su esposa. En la oscuridad de estos sueños, reconoce la silueta y la voz de Clarisa y se propone ayudarla en su tránsito al dominio de la muerte. La noche se convierte para el hombre en sinónimo de encuentro con su esposa, ansiando que pase cada día para volver a reunirse con ella en sueños. Aunque en un principio el protagonista dice no dudar de la naturaleza onírica de tales encuentros, se da cuenta de que progresivamente los sueños toman un camino ajeno e inesperado, que da muestras del extraño dominio en el que divaga Clarisa. El narrador, quien había incitado a Clarisa a hacer uso de las ofrendas, es informado por su esposa de que en su nueva *casa*, el panteón, no rigen las mismas leyes. La tiránica tía Ricarda allí no es más que una criada, y los Miró Miró, quienes eran conocidos por su humanidad, son los más infames del panteón. A medida que Clarisa se va aclimatando y acepta su muerte, se va haciendo más y más ajena a su esposo, hasta el punto de que éste llega a la evidencia de que desde su mundo no podía ayudarla en nada (322). Las últimas palabras de Clarisa a su esposo, indicándole que no había razón para que se preocupara de ella, seguidas por una carcajada estridente, marcan el extrañamiento definitivo entre la pareja.

Transcurridos ya tres meses desde la muerte de Clarisa, el narrador decide vender su piso y mudarse a un nuevo apartamento. Antes de dar este paso, pide un favor al doctor que asistió a su esposa en el lecho de muerte. El protagonista, que había convertido al médico en albacea de su testamento, le insta que el día de su muerte introduzca una serie de objetos en su ataúd del mismo modo que él hiciera en el funeral de Clarisa. A pesar de que el protagonista

había afirmado que se trataba de un acto de amor hacia su esposa, éste no tiene dudas de que el doctor “no había accedido a mi solicitud por bondad, respeto, por comprensión ante un homenaje, un rito, ante la extravagancia excusable de un viudo desconsolado”, sino que había penetrado de lleno en su obsesión y su suplicio (327). La obsesión de Clarisa se había convertido en suya, y, como Clarisa parecía haber encontrado su *lugar*, él, desde ese mismo momento, haría todo lo posible por asegurarse el suyo (327).

María Jesús Orozco Vera afirma que dentro de la colección de relatos *Con Agatha en Estambul*, Clarisa es el único personaje capaz de descubrir su personalidad más auténtica, a pesar de que este aprendizaje tenga lugar tras su muerte. Resulta curioso cómo un sector importante de la crítica, bajo las premisas definitorias del género fantástico, no ha dudado en dotar al plano onírico del protagonista de la misma entidad que su realidad cotidiana. Si bien el narrador nos señala su estupefacción ante las aparentes reglas propias del dominio onírico en el que habita Clarisa, en mi opinión, esta circunstancia es producto del paulatino extrañamiento que sufre el protagonista respecto a lo que era su hogar.

Mi análisis toma como clave hermenéutica principal la intrusión de la muerte en el dominio vital. La muerte que, como aclara Peregrina Pereiro en este relato carece de una dimensión religiosa que aporte trascendencia” y “equivale simplemente a un no-lugar, al vacío” (98), actúa como catalizador en el aprendizaje de los protagonistas sobre nuestra condición de desarraigo. La carencia de origen se traduce para Clarisa en una obsesión: la búsqueda de un hogar. El panteón se convierte para la mujer en el reverso trágico e inhóspito de su hogar. La intromisión de la muerte, exponente máximo de lo *unheimlich*, provoca la descomposición del *lugar* —*heimlich*— que tanto le había costado construir. De modo similar a los protagonistas en “El ángulo del horror” y “Mi hermana Elba”, Clarisa se convierte, tras la súbita realización de su condición de desarraigo existencial, en exponente trágico, perdiendo inesperadamente la vida. Eugenio Trías afirma que el héroe trágico a lo largo de su

periplo vital ha erosionado tanto su identidad que el personaje puede quedar convertido en un “fantasma o una máscara” (*Drama e identidad* 82). Clarisa, que tras su muerte se convierte en una imagen onírica errante en búsqueda de hogar, como Carlos de “El ángulo del horror”, que se transforma en apenas una máscara bajo la que se esconde la muerte, parecen ser casos paradigmáticos de esta tipología de héroe.

En cuanto al narrador, éste, a diferencia de su esposa, no carece de origen y visualiza en el panteón las huellas del pasado esplendoroso de su familia. No obstante, será a través de la sorpresiva muerte de Clarisa que el protagonista enfrente la disolución del suelo apacible del hogar. A diferencia de la lectura de Orozco Vera, mi interpretación no se centra en la incesante búsqueda de un hogar por parte de Clarisa, sino en los sueños del protagonista como resultado del trauma de la muerte de su esposa y del contagio de la obsesión que la atormentaba. El apego del narrador a los sueños en los que aparece su esposa son prueba del duro proceso de aceptación de la muerte de ésta y del creciente proceso de extrañamiento de lo familiar al que lo somete la muerte. La aclimatación de Clarisa al nuevo entorno funciona como espejo de las etapas de duelo que atraviesa el protagonista.⁴² La muerte provoca el extrañamiento que experimenta el protagonista tanto hacia su hogar como hacia los encuentros nocturnos con su esposa. A pesar de ello, el narrador llega a la determinación de que “en vez de evitar mediante somníferos apartarse del desasosiego de los sueños”, debe llegar hasta el final (324). La resolución del protagonista de sumergirse en la oscuridad hasta llegar al final trae reminiscencias de la concepción de la *noche* de Maurice Blanchot en su obra *El espacio literario* (1955). Según Blanchot, en la noche más absoluta, símbolo de la muerte, “todo desaparece. Es la primera noche. Allí se aproxima la ausencia, el silencio, el reposo, la noche; [...] el que muere va al encuentro de un morir verdadero” (147). Sin

⁴² En el espejo distorsionado de la muerte, el protagonista apremia a su esposa a que acepte su muerte, prueba de la disociación del dolor que le provoca el haberla perdido.

embargo, el espanto que supone mirar cara a cara al abismo de la muerte, genera visiones que están allí

para ocultar y apaciguar el fantasma de la noche. Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche, los que la llenan con el espanto de pequeñas imágenes, la ocupan y la distraen fiándola, deteniendo el balanceo del eterno recommienzo. Eso está vacío, eso no es, pero se lo disfraza atribuyéndole la forma de un ser, si se puede se lo encierra en un nombre, una historia, un parecido. (147)⁴³

El protagonista, que había generado toda una narración que le permitiese digerir la muerte de su esposa, sólo será capaz de deshacerse de su presencia y aceptar la pérdida cuando se enfrente a los abismos de la noche más profunda. Poco después, el narrador será capaz de proseguir su vida, pero al igual que sucediera en “El ángulo del horror”, su visión ha sido contagiada por la obsesión de Clarisa.⁴⁴ La realización de esta condición de desarraigo pasará a formar parte del protagonista, que a su vez transmitirá su obsesión al doctor haciéndolo participe de su pesadilla y suplicio.

“Los altillos de Brumal”

Otro ejemplo de la modalidad trágica de viaje lo constituye el cuento “Los altillos de Brumal”, de la colección homónima publicada en 1983. Este relato tiene como punto de partida de la narración la casa familiar de la protagonista. Adriana, la narradora-protagonista, nos confiesa que sería incapaz de ordenar los acontecimientos de su vida, sin hacer una breve referencia a la escarlatina que la dejó postrada en la cama en el otoño de 1954. Tras reponerse de la enfermedad que le produjo una transformación física a la que tardó tiempo en acostumbrarse, la protagonista nos cuenta la dificultad de adaptación a su nueva escuela. A continuación, Adriana recuerda a su madre, de la que nos cuenta: “no era una mujer alegre” (123), y de la que sabemos que desde la muerte del padre de Adriana: “se había encerrado en

⁴³ Según Tzvetan Todorov, el fantasma es la más inmediata representación de lo siniestro porque señala el retorno de la muerte en vida. Ya que la muerte es en sí irrepresentable, el fantasma se sitúa en el límite entre los dos planos (120).

⁴⁴ El protagonista asegura conocer el secreto de las siniestras carcajadas de su esposa (327).

ese extraño universo que le negaba el reposo” (123). La precariedad de los lazos de esta familia es resaltada a través de la mala relación de la madre con sus padres, hermanos y tíos, a los que Adriana asociará desde pequeña con las cucarachas: “La casa estaba llena de cucarachas, y eran muchas las veces que Madre maldecía a su familia. Fue así como, desde pequeña, establecí una relación estrecha entre familia y cucarachas” (123). Entre los escasos planes de vida de su madre, se encontraba el dar un futuro a su hija. A tal efecto, la madre destina los escasos recursos que obtuvo de la venta de un terreno familiar a sufragar los estudios universitarios de Adriana. A cambio, sus hermanos gemelos, tras la muerte de su madre, recibieron de legado la casa familiar. Así pues, el punto de partida, este hogar capaz de ofrecer el cuidado suficiente a la protagonista para recuperarse de la enfermedad, muestra progresivamente las fisuras que le harán vulnerable a lo extraño.

La muerte de su madre supone un nuevo paso en el alejamiento de Adriana de la casa familiar. A su vez, este acontecimiento libera de expectativas familiares a la protagonista, que dejará a un lado su carrera como historiadora para responder a la “poderosa inclinación por la cocina” que sentía desde muy pequeña (125). Su buen desempeño en este campo le permite conseguir una “colaboración semanal en una revista especializada y un consultorio diario en una de las principales emisoras de la ciudad” (125). Dentro de este entorno de normalidad y de relativo éxito, justo cuando “ardía en deseos de viajar” y se disponía a realizar un recorrido por el Bajo Rin para recolectar recetas milenarias (126), Adriana repara en una vasija mohosa, de inscripción casi ilegible, que contenía mermelada de fresa. El aroma y el sabor de esta mermelada la transportan a aquella tierra denostada por su madre y lugar de origen de su difunto padre: “Brumal, donde pasó los primeros siete años de su vida, antes de que el olvido, alentado por la madre, la vergüenza y la razón se adueñara de ellos” (Casas 63). Brumal se convierte, gracias a la aparentemente inofensiva intromisión de la mermelada, en el destino irremediable de Adriana. Ese lugar reprimido en la mente de la familia porque se asociaba a la

extraña máxima repetida por la madre: “*Huimos de la miseria, hija...Recordarla es sumergirse en ella*” (122).⁴⁵ A través de este insólito encuentro, Brumal deja de “erigirse en palabra prohibida” (128) y lo que en el pasado fue deseo de olvido se torna necesidad de averiguar sus orígenes.

El viaje a Brumal significa la partida del entorno conocido y la entrada en territorio extraño. Los recuerdos de Adriana lo representan como un “lugar inhóspito, umbrío, de tierras castigadas y estériles” (128). El camino hacia Brumal no está exento de dificultades. Tras un trayecto en tren al pueblo del que era nativa su madre, Adriana pregunta a los oriundos por la localización de Brumal, pero dicho nombre no suscita ningún recuerdo en ellos.⁴⁶ Será un anciano que había estado escuchando las indagaciones de la protagonista el que logre ponerla de nuevo tras la pista de Brumal. A medida que Adriana se adentra en las proximidades de Brumal el camino se hace más agreste e inhóspito. El coche de línea que había tomado la protagonista la deja en una encrucijada a partir de la cual tendrá que proseguir andando campo a través. Al fin, Adriana llega a Brumal, donde la reciben dos perros famélicos y una aldea prácticamente en ruinas.

La desolación del paraje desespera a Adriana que llega a tener la certeza de que nunca debió “regresar a aquel lugar odioso” (132). La protagonista profundiza cada vez más en el centro de Brumal y se interna en la iglesia del pueblo, único reducto que parecía altivo al paso del tiempo. En ella se encuentra con el joven párroco, quien tras sacarla a la Plaza, la invita a su casa y le sirve varias copas de aguardiente de fresa. Bajo el estado eufórico e irreal que le produce el alcohol, Adriana desoye los avisos de su mente sobre la inhospitalidad del lugar en el que se hallaba: “en esas tierras no crecía planta alguna, ni siquiera zarzamora o malhiera

⁴⁵ Ana María Morales señala que “El elemento transgresor parece tan nimio, tan común que podría pasar desapercibido, pero en una pequeña, insignificante, dulce cucharada de mermelada late todo un código otro que irrumpe en la vida y certidumbres de Adriana” (78-9).

⁴⁶ La localización de Brumal es enigmática. Adriana, al recordar sus primeros días en la escuela, señala como fue incapaz de situarlo en un mapa de colorines: “Mis dedos, confundidos ante un coro de carcajadas, naufragaron en los azules del Mediterráneo” (122).

por los caminos" (134). En un último paso al corazón de Brumal, el párroco, que sorpresivamente conoce el motivo del viaje de Adriana, la guía hacia “el último rincón del altillo”, donde se encuentra la receta secreta de la mermelada (135). En ese preciso instante, la protagonista parece oír el lamento de la madre sobre la miseria de ese lugar y se enfrenta al abismo de lo familiar reprimido que de repente ha quedado revelado.

Adriana se sumerge en un estado donde la evocación y la ambigüedad se imponen a la realidad. La protagonista recupera los recuerdos, los juegos de infancia y el nombre por el que la llamaban Anairda (su nombre invertido). Adriana declara que no sabe con exactitud como escapó de aquel altillo donde escuchó cómo el sacerdote la encerraba con llave. El estado en el que se sumerge, tras su encuentro con el abismo de lo inhóspito, hace que se quede un mes internada en un centro psiquiátrico. Una vez fuera, inicia el viaje de regreso a casa, el cual se realiza en “el más estricto silencio” (138).⁴⁷ El “indescriptible bienestar” que experimenta la protagonista al volver a su piso es apenas un espejismo. Pronto cae sumida en un estado de excitación compulsiva que la incita a escribir sin descanso, buscando que las palabras, libres de las ataduras de la razón, devuelvan la paz a su alma. A este estado exaltado sigue un tremendo abatimiento que la enfrentará al recuerdo de su madre. Finalmente, Adriana es capaz de enfrentar la represión de su madre y reencontrarse con aquella parte de sí —la otredad— que había quedado cercenada con la infancia: “*Adriana* dejaba de existir aquí, en este preciso instante, mientras una feliz Anairda bajaba presurosa las escaleras, se dirigía a la estación, pronunciaba por última vez el nombre de la odiosa localidad de mar, subía a un tren y, recostada en su butaca, indiferente a los demás viajeros del vagón, se entregaba a dulces sueños recordando que, al mediodía, es ya de noche en Brumal” (142).

⁴⁷ El énfasis en el silencio reinante en el viaje de regreso y que prosiguió al encuentro con lo *unheimlich* resuena con las palabras de Eugenio Trías, que afirmaba que el pensar trágico, correspondiente a la modalidad trágica del viaje, lejos de dar un giro doctrinal a través del pensamiento: “Se cumple en el *silencio*” (*Drama e identidad* 192).

Las palabras finales de “Los atillos de Brumal” representan la consumación de la modalidad trágica del viaje de Adriana. Su narración nos introduce a un entorno familiar que deja vislumbrar gradualmente las fisuras de su propia fundación. Desde este precario punto de partida, Adriana se aventura a lo inhóspito representado por los yermos parajes de Brumal y sus intransitables caminos. El encuentro con lo extraño deriva en la caída de la protagonista al abismo y su reencuentro con una dimensión más profunda de su identidad que había permanecido reprimida. El viaje de regreso a casa resulta en una nueva crisis. Lejos de reforzar los lazos con la estirpe del punto de partida, la protagonista logra superar la figura materna y abraza la otredad. La liviandad de los vínculos con su linaje han sido expuestos, no sólo a través de las virulentas relaciones familiares, sino también a través del recuerdo de la protagonista de cómo sus apellidos habían sido suprimidos “de un plumazo” por su profesora en el primer día de clase. El desencuentro con el lugar de origen deja a Anairda en tránsito, en un nuevo viaje de tren. Las palabras de Anairda insinúan, en un gesto inverso a la represión materna, el rechazo de la localidad a la que fueron a vivir tras Brumal y su total entrega a lo que otrora fuera extraño. En mi opinión, el abrazo de lo inhóspito actúa como símbolo del desarraigo existencial de la protagonista que, como los viajeros de la cultura trágica, quedan suspendidos en un permanente desplazamiento, bajo la nostalgia de un origen que amenaza con revertir continuamente, al modo de lo *(un)heimlich*, lo familiar en extraño y viceversa.

“Con Agatha en Estambul”

En “Con Agatha en Estambul”, cuento perteneciente a la obra de mismo título publicada en 1994, encontramos desde el inicio a la narradora-protagonista frente a una agencia de viajes, deseosa de escapar de las navidades de su hogar y recuperar la fascinación de los viajes inesperados. De manera impulsiva, la mujer de cuarenta años, cuyo nombre no sabremos, compra dos billetes de ida y vuelta desde Barcelona a Estambul para el día siguiente. Al aterrizar en Estambul, ella y su marido —con el que lleva casada quince años—

se encuentran con una ciudad cubierta por una persistente niebla. El paisaje fantasmagórico que ofrece Estambul fomenta la sensación de irrealidad que embarga a la narradora nada más pisar tierra extraña: “la ciudad, que aún me empeñaba en escudriñar asomada al balcón, tal vez no existía” (343).⁴⁸ Esta incertidumbre se acrecienta a medida que pasan los días hasta el punto de que Estambul se convierte en un “espacio impreciso” (370) que bien podía corresponder a la ciudad otomana como a “cualquier otra ciudad del mundo” (345). Este extrañamiento se acentúa a través de la acumulación de sucesos sorprendentes como el repentino descubrimiento de que la protagonista habla turco con soltura o de la impresión de que ha comenzado a adquirir una extraña sabiduría a través de una voz interior que le hace cuestionar todo lo que observa (Vosburg 71).

A pesar de las dificultades para disfrutar de la ciudad, la protagonista hace referencia a la sensación de bienestar que le producía estar en ese lugar extraño con su esposo Julio. Sin embargo, esto cambiará a partir de la aparición de Flora. Este nuevo episodio pondrá en marcha un nuevo equilibrio en las relaciones de la pareja. Como suele ser habitual en los relatos de Fernández Cubas, el círculo familiar comienza a mostrar las fisuras por las cuales lo hogareño revertirá en extraño. La narradora hace mención a una bomba que estalló en 1941 en el vestíbulo del hotel en el que se hospedaban, el Pera Palas. La búsqueda de las huellas de la explosión resultan infructuosas, hasta el preciso momento en el que Flora aparece en sus vidas. Instantes después, la protagonista afirma lo siguiente: “Me había recostado en el respaldo del sofá y ahora veía con toda claridad el mármol resquebrajado, unas grietas, unas brechas. ‘¡Las huellas de la bomba!’, exclamé. Estaban allí. Justo encima de nuestras cabezas. Sobre nosotros” (346). Flora, esta viajera que supuestamente busca la complicidad de compatriotas en un país extraño (345), se convierte, desde el primer instante, en la antagonista

⁴⁸ Jessica Folkart en su libro *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernández Cubas* hace hincapié en la incertidumbre ontológica que envuelve la visita a Estambul de la protagonista: “The possibility that representation might be the only real accessible to her plunges the protagonist into the postmodern crisis of ontological uncertainty of what other realities and worlds might exist” (175).

de la narradora y en el principal escollo de su matrimonio.⁴⁹ Las precisas apariciones de Flora, que parecen distar de ser casuales, junto a la ambigüedad que empapa la narración de la protagonista, provocarán el progresivo distanciamiento entre los esposos.

Puntualmente, una torcedura de tobillo fuerza a la protagonista a guardar reposo en el hotel. Su esposo, lejos de mostrarse solidario, proseguirá con sus visitas turísticas por Estambul. Este contratiempo será aparentemente aprovechado por Flora, quien se cruzara con asiduidad en el camino de Julio.⁵⁰ Mientras tanto, la narradora procede a dar rienda suelta a su fantasía bajo los efluvios de irrealidad que le producen los medicamentos. Obsesionada con la historia de que Agatha Christie se había alojado en el Pera Palas durante un período de crisis en el año 1926, la protagonista sube a la habitación en la que presumiblemente se había hospedado la escritora británica. Este desplazamiento a la cuarta planta del hotel supone la inmersión en “una zona abuhardillada, de dormitorios angostos” (355). No obstante, la habitación se encuentra cerrada y la narradora apenas podrá echar una mirada a la oscuridad del cuarto a través de la cerradura. Esta zambullida en el rincón donde se hallaba el secreto de la desaparición temporal de Agatha Christie —y que en la narración se asocia con su enajenación temporal o con “una astuta estratagema” para evitar la separación de su marido (348)—, opera un cambio drástico en la identidad más profunda de la protagonista.

Desde este momento, la otredad —representada en la voz interior de la protagonista— tomará como modelo la figura de Agatha Christie, y más concretamente la Agatha del episodio en el Pera Palas. Esa voz “que surgía de dentro, que era yo y no era yo” (357), que le resultaba “al tiempo familiar e irritante, conocida y desconocida” (354), pregunta qué haría Agatha en su lugar. Inspirada por esta voz interior —que hace las veces de Ainarda en “Los

⁴⁹ La narradora relata el interés de Flora por los años que llevaban casados y su impropia respuesta: “¡Qué barbaridad!” (348).

⁵⁰ Según Maryellen Bieder en su ensayo “Reading the Sign of Spain: Negotiating Nationality, Language, and Gender”, la progresiva fijación de la narradora con Flora se traslada a su percepción de que Flora está vampirizando a su marido (57).

altillos de Brumal”—, la protagonista se sumerge como una nativa más en las calles de Estambul: “Me sentía estambuleña. O mejor, acababa de pasar, sin proponérmelo, de turista a residente, una categoría mucho más cómoda y amable” (357). Este abrazo de la otredad exalta a la mujer que afirma sentirse contenta y “extrañamente libre” (358). Sin embargo, la constante presencia de Flora —que había adquirido el último billete disponible del minibús que la habría reunido con Julio en Bursa— impide el éxito de su familiarización con la otredad.

La visita a las cisternas subterráneas de Estambul y de algunos de sus monumentos más emblemáticos completan los desplazamientos por el corazón de la ciudad. No obstante, Estambul se hace más irreal que nunca y deja de ser un lugar concreto para significar la otredad que llevamos reprimida interiormente. ¿Existía realmente este lugar abismal donde lo familiar se descompone y se tiene la sensación de franquear el umbral del propio infierno? “¿O no era nada más ni nada menos que un espacio sin límites que todos, en algún momento, llevábamos en la espalda, pegado como una mochila? ¿Era Estambul un castigo o un premio? ¿O se trataba únicamente de un eco? Un eco distinto para cada uno de nosotros que no hacía más que enfrentarnos a nuestras vidas” (370). La inmersión en el abismo sin límites que forma parte de nosotros, resulta en la desfamiliarización absoluta, simbolizada en la disolución matrimonial. El relato finaliza con la protagonista viajando sola de regreso a Barcelona. Sin embargo, algo ha cambiado y la voz que de ida le había parecido extraña, ya “formaba parte de sí misma” (376). Esa voz que en ocasiones se personificaba en la figura de Agatha Christie, la impelía, en última instancia, a vivir la vida como una permanente aventura.

La protagonista de “Agatha en Estambul” encarna otro claro ejemplo de modalidad trágica de viaje. En su progresivo desplazamiento hacia lo extraño, simbolizado por el exotismo velado de Estambul, la narradora va descubriendo las fisuras de su hogar

—simbolizado en su matrimonio. La protagonista, siguiendo la inspiración que le ofrecen sus fantasías sobre la vida de Agatha Christie, se entrega sin condiciones a la otredad. Sin embargo, la falsa ilusión de transformar lo extraño en hogareño se deshace con la intromisión de Flora. Flora —cuyo nombre remite a la naturaleza y lo salvaje— ingresa en la vida de la protagonista que fracasa a la hora de mantener su matrimonio, así como a la hora de crear las condiciones de un nuevo hogar. La profundización en ese extraño abismo que todos llevamos cargando a nuestra espalda como “una mochila” (370), termina por deshacer toda falsa expectativa de poseer lugar de origen y regreso. Maryellen Bieder afirma que, habiendo fracasado en su intento de “acriollarse” en Estambul y habiendo roto sus lazos con España, la narradora termina siendo tan extranjera para España como para Turquía, viéndose obligada a seguir negociando su identidad en el lugar de tránsito que proporciona el vuelo aéreo (60). Al igual que en “Los altillos de Brumal”, el relato termina con la narradora en pleno viaje, mostrando la condición trágica del viajero que carece de hogar y, por tanto, de estirpe. No obstante, en ambas historias existe una aceptación de tal condición por parte de ambas protagonistas que se traduce en su recobrado interés por la incertidumbre y la aventura.

“La Flor de España”

“La Flor de España” es probablemente, junto a “Con Agatha en Estambul”, el relato de Cristina Fernández Cubas que más se presta a un análisis de la negociación de identidades nacionales en un contexto multicultural de globalización.⁵¹ Sin embargo, como es uno de mis propósitos a demostrar en este estudio, bajo el sustrato político, social y cultural subyace una profunda meditación sobre el desarraigo como condición existencial del sujeto contemporáneo. “La Flor de España”, último de los relatos contenidos en la colección titulada *El ángulo del horror* (1990), cuenta en primera persona la historia de una lectora de español

⁵¹ Tal será el tema de discusión en el ensayo “Reading the Sing of Spain: Negotiating Nationality, Language, and Gender” de Maryellen Bieder.

desplazada “al país del frío” (224).⁵² Desde el primer momento, se pone de manifiesto la condición trágica de la protagonista que parece carecer de origen y destino. Tras ser abandonada por su amante Olav, la protagonista deambula por las nevadas calles de la ciudad, sumergida en una “leve sensación de irrealidad” (224). De manera inconsciente e intuitiva cambia el recorrido habitual de sus paseos y se interna por un pasaje angosto “rebotante de nieve sucia” (223), donde vislumbra el rótulo de “La Flor de España”.⁵³

Bajo el vistoso cartel, la mujer contempla un escaparate “semejante a un museo de horrores; una vitrina de ídolos extraños arrancados de su origen” (224). El interior de la tienda, cuyos anaqueles se encuentran pulcramente ordenados y clasificados, contrasta con el mal gusto de la presentación exterior, intensificando la ambigüedad entre realidad y apariencia de la narración. El rigor en la selección de los productos españoles disponibles en la tienda sorprende a la protagonista que empezaba a estar cansada de los productos de la tierra. Dentro del establecimiento, la narradora se encuentra por primera vez con Rosita, que cumplirá a lo largo del relato la función de alter-ego en la definición identitaria de aquella (la narradora). El laconismo e impertinencia de la dependienta hacia la protagonista, pondrá en marcha una dinámica de rechazo y de disimuladas ofensas en sus diversos encuentros.

Si bien las escenas con Rosita nos mostrarán el espejo en el que la narradora se refleja a la hora de dilucidar lo concerniente a su identidad, a través de una cena con la colonia española se muestran los dos polos entre los que parecen discurrir sus opciones. El sentido de comunidad de los expatriados se adivina en las palabras que preceden la inserción de la protagonista en el grupo —“Estás en tu casa” (229)—, así como en el consenso según el que la gente del país no era como los integrantes de la colonia (230). La comunidad ofrece a la protagonista aquello de lo que carece, un hogar. No obstante, rápidamente, se hace evidente

⁵² Como señala Bieder, muy probablemente un país escandinavo.

⁵³ Al igual que en “Los altillos de Brumal” y “Con Agatha en Estambul” se hace hincapié nuevamente en las condiciones extrañas e inhóspitas que caracterizan a estos lugares fundamentales en la evolución de los personajes.

que dentro de esa colonia cada uno de los asistentes tenía su “*lugar de origen* marcado a hierro en la frente” (229). La determinación con la que cada uno de los miembros de esa comunidad porta su origen, provoca en la protagonista un fuerte sentimiento de nostalgia y que se sienta “en el exilio” (229). En ese instante de anagnórisis, tiene lugar la presentación de Svieta e Ingeborg que junto con Gudrun, constituyen el reverso de la comunidad española. Frente a sus esposos españoles, las tres mujeres oriundas del “país del frío” forman un grupo compacto e invulnerable a los desplantes de la colonia. A diferencia de sus maridos, las mujeres muestran gestualmente su desagrado hacia Rosita, lo que generará un vínculo de simpatía hacia la narradora.

A partir de este momento, se sucederán las visitas a La Flor de España, donde Rosita y la protagonista confrontarán sus posiciones ante la realidad que enfrentan. Rosita, al igual que la narradora, se encuentra en un estado de indefinición identitaria. Tal indefinición es simbolizada a través del vistoso rótulo, cuya defectuosa e intermitente tilde, anuncia a ratos La Flor “de España y otros de Espana” (228). La tilde islámica, distintivo de la identidad española, no responde firmemente a la voluntad de Rosita. Al emigrar, la tendera había tratado de portar consigo su hogar. A pesar de ello, mediante la confrontación con la protagonista, se evidenciará la inviabilidad de dicha tentativa. Como señala Bieder, la tienda de Rosita, con su surtido de productos españoles, marca la diferencia cultural con su país de residencia; pero, en última instancia, La Flor apenas funciona, con su acumulación de iconos, como simulacro de España (48). A su vez, La Flor no sólo se encarga de traer un pedazo de España al extranjero, sino que también cumple las funciones de un consulado paralelo”, con Rosita de “gran Consulesa” (234). La tienda representa, por tanto, un lugar simbólico donde se dirimirán las identidades de los personajes principales.

A pesar de que los primeros encuentros entre ambas mujeres destacan por la ausencia de diálogo —debido principalmente al hieratismo de la tendera— la narradora consigue a

veces sacarla de dicho estado. Rosita, que rechaza visceralmente la imagen de indigencia que le devuelve la protagonista, muestra su profunda vulnerabilidad en esas efímeras conversaciones. Las malintencionadas preguntas de la protagonista, destinadas a mostrar las carencias del surtido de la tienda, y por extensión, la imposibilidad de Rosita de traer consigo su hogar, convulsionan el ser más íntimo de la tendera, que se muestra “más desvaída que nunca, con los ojos perdidos en el vacío” (236). El aumento en la frecuencia de las visitas de la protagonista a la tienda coincide con la intensificación de los síntomas de indisposición de Rosita, cuyo crítico estado se manifiesta en la transformación de su mirada: “durante unos segundos el azul de sus ojos había dejado paso a un blanco espectacular. No se trataba de un tic, de un gesto involuntario, de un movimiento compulsivo [...]. Aquel blanco —aunque fugaz, pasajero, inaprehensible— era demasiado blanco. El blanco más blanco de todos los ojos que, a lo largo de mi vida, había visto ponerse fugazmente en blanco” (238-9). La tendera, al darse cuenta de que la visitante no será una simple ave de paso, tratará de poner tierra de por medio, en primer lugar, a través de la mejora del sistema de reparto a domicilio y, posteriormente, con el cierre temporal del negocio.

El suspenso en la interacción entre la protagonista y Rosita servirá para que ambas se decanten por una respuesta final a su desarraigo. Si Rosita había dejado ver puntualmente su desamparo, la narradora no será menos a la hora de exponer su estado de abandono: “El cristal de una de las vitrinas me devolvió la imagen de una mujer desaseada y deprimida” (236). A su vez, es aparente su dificultad de adaptación a cualquiera de las alternativas que le ofrece su situación vital: “the narrator of “La Flor” tests integration into different facets of Scandinavian culture while nevertheless toying with a return to Spain, never feeling herself at home in one place or the other” (Bieder 42). Este momento de crisis, constituirá el punto de inflexión que impulsará a ambas a tomar una decisión. Si bien la comunidad española le había ofrecido refugio desde un primer contacto, ésta nunca había sido una alternativa válida para

ella. Lejos de verse como una igual, percibió prontamente que ninguno de sus integrantes se encontraban en el país “por razones forzosas, ganaban sueldos espléndidos y no parecía que se plantearan ni por asomo deshacer sus pisos y regresar a su ‘lugar de origen’” (229). En cambio, la narradora, que había mostrado su impaciencia por no recibir respuesta de las solicitudes enviadas a otras universidades que le aseguraran la salida del país, comienza a frecuentar con más asiduidad el grupo de mujeres autóctonas: “Gudrun, Ingeborg y Svietta me habían recibido con los brazos abiertos y no tardé en formar parte de su pequeño círculo, ese grupo dentro de un grupo, aquella colonia dentro de una colonia” (240). La protagonista va asimilando gradualmente las costumbres de la población autóctona. Se une a las nativas a la hora de vestir las ropas regionales e incluso adopta su estilo de peinado. La pertenencia al grupo es sellada cuando el grupo la obsequia con un cuello blanco y vaporoso propio de la región. Con ese gesto la narradora tiene la certeza de que por fin ha pasado a ser “un poco” una más de ellas (242).

Con la reapertura de La Flor y el abrazo de la otredad por parte de la protagonista tiene lugar el momento climático del relato. En la última visita a la tienda, encontramos a una Rosita que, tras unas más que probables vacaciones en España, aparece renovada, sonriente y bronceada. Sin embargo, esta fresca apariencia se derrumbará ante el más ínfimo de los detalles. La más mínima referencia a la imposibilidad de ocultar el estado de carencia irremediable en el que se hallará siempre La Flor —la diferencia de contar con pimientos del pico, pero no del piquillo (243)—, provocan el estupor y el colapso de la tendera: “Rosita se había puesto pálida. Del deslumbrante bronceado apenas quedaba el recuerdo, y sus ojos, de un azul transparente se hallaban fijos en un punto lejano” (244). En contraste, encontramos a una narradora que sale victoriosa de su confrontación con la tendera, como pone de manifiesto la referencia a la tilde del rótulo: “¿Cómo puede ser —dije entrando de nuevo— que nuestra querida tilde, tan islámica, tan cumplidora y equitativa en sus deberes conyugales, se haya

decantado por una de sus esposas con el consabido perjuicio para la otra?” (244). La Flor de España se había impuesto a la Flor de España y la remozada protagonista se marcha triunfante, sintiéndose, por fin “bien en su piel” (245).

“La Flor de España” contiene ciertos parámetros esenciales de la cultura trágica. La narradora y su antagonista Rosita son claros ejemplos del extravío radical del viajero trágico y de su horizonte sin retorno. Incapaces de encontrar un hogar allí donde se hallan, ambas mujeres se afanan en encontrar una respuesta al desarraigo. Al contrario que el resto de integrantes de la colonia española y ante la imposibilidad de volver a su hogar de origen, Rosita opta por intentar desplazar su pedazo de España al extranjero; sin embargo, su interacción con la narradora evidenciará la inviabilidad de la empresa. Por su parte, la narradora se decanta por abrazar la otredad; a pesar de ello, esta nueva identidad, como bien aclaran varios estudios críticos, se crea en torno a la performatividad de los códigos y las indumentarias autóctonos. La inmersión en la otredad no se produce a partir de la definición de una nueva identidad estable, sino desde el abrazo de una identidad en permanente flujo, propia del viajero trágico, y desde la conciencia de los parámetros arbitrarios que participan en la construcción de las subjetividades: “Aquello era más que un plante, un capricho, una vulgar venganza por las tertulias de los viernes. Disfruté de compotas y pasteles, engordé tres kilos, avancé prodigiosamente en el idioma y asistí indiferente a la enumeración metódica, diaria y exhaustiva del cúmulo de defectos y atrocidades que [...] irradiaba cierta península del sur en la que casualmente yo había nacido” (242).

“La fiebre azul”

Otra versión del motivo del viajero trágico la encontramos en “La fiebre azul”, perteneciente a la colección titulada *Parientes pobres del diablo* (2006). “La fiebre azul” relata la historia en primera persona de un falsificador y comerciante de antigüedades durante uno de sus viajes a un lugar de África cuyo nombre desconocemos. Nada más aterrizar, el

protagonista se dirige al hotel Masajonia donde proyecta cerrar una transacción comercial con un holandés llamado Van Logan. El narrador se da cuenta rápidamente de que los códigos y las costumbres del lugar no siguen la lógica occidental. A pesar de que el hotel está situado cerca de un inhóspito pantano, la tranquilidad, la ausencia de sobresaltos y la comodidad de la habitación le producen “una olvidada sensación de bienestar” (380). No obstante, el protagonista nos avisa de que bajo esa atmósfera de sosiego se esconde *algo*. Ese *algo* al que los nativos llaman Heliobut, se convierte a partir de entonces en el *leitmotiv* de la narración.

La primera vez que el comerciante oye hablar del Heliobut se produce en un bar cercano al hotel. La versión de los locales sobre este mal que acecha a los extranjeros que visitan el Masajonia, es conocida paradójicamente por el protagonista a través del padre Berini. El testimonio del misionero, que se cuenta como uno más de los locales, advierte al protagonista de que el Heliobut ataca con distinta virulencia y exclusivamente a los visitantes. Según el padre Bernini, en caso de sufrir este mal que los extranjeros “llevan encima” —al modo del abismo que la protagonista de “Con Agatha en Estambul” decía que todos llevábamos cargado a la espalda—, es aconsejable “mantenerse firme, no perder la cabeza y apurar el mal hasta el final, pues de lo contrario, nunca conseguirá vencerlo” (387). Frente a la versión de Berini, influenciada por la superstición nativa y los efectos del *bozzo*, tenemos la opinión al respecto del holandés Van Logan.⁵⁴ Van Logan, quien avisa al protagonista del peligro de caer en la superstición de los nativos, afirma que detrás del término Heliobut no hay nada extraordinario, pues resulta de la deformación de los nombres de los primeros propietarios del Masajonia: Elliot y Belinda (a quien su marido llamaba cariñosamente Blue). Según el mercader holandés, los nativos utilizaron dos nombres para referirse al hotel: su

⁵⁴ El *bozzo* es una bebida local de mango fermentado que “produce euforia primero, abotargamiento después, pero sobre todo —y ahí parece radicar la razón de su éxito— dulces, enrevesados y maravillosos sueños” (381).

verdadero nombre, Masajonia—para referirse a lo habitual que acontecía en el hotel—y “la corrupción de Elliotblue, para designar lo que no entendían” (404).

Paralelamente a las pesquisas sobre ese *algo* que ataca a los extranjeros que se albergan en el Masajonia, el protagonista relata lo que acontece durante su estancia en la habitación del hotel. Lo primero que llama la atención a los huéspedes del Masajonia tiene que ver con la sensación de haber descansado excepcionalmente bien. No obstante, este sueño, en apariencia reparador, va acompañado de un insólito suceso: los visitantes soñaban que dormían. Las palabras de una joven voluntaria española que se albergaba en el hotel, activan el recuerdo del protagonista, quien evoca la extraña sensación de haberse visto asimismo “sentado en el sillón mirando cómo dormía” (383). A la noche siguiente, la intensidad de este sueño consciente aumentará, y con ello, la sensación de extrañamiento. El estado de nerviosismo —cuya causa varía ambigualmente entre la incertidumbre sobre ese *algo* que acechaba al hotel, el consumo de whisky en el bar local, los miasmas del pantano y la incontinencia verbal de un pintor francés, huésped del hotel— hace pensar al protagonista que se le presentaba por delante una noche de insomnio. Bajo ese estado de excitación y mientras busca maneras de vencer el desvelo, el protagonista se percata de que no está solo en la habitación. En principio, confunde la presencia con un intruso; pero pronto descubrirá que quien se hallaba plácidamente durmiendo en la cama de la habitación era él mismo. Lo que más llama la atención al narrador de este insólito desdoblamiento procede de la pequeñez e insignificancia con la que se veía a sí mismo, no sólo desde un concepto físico, sino también moral: “Eso era yo: un hombrecillo” (397). A partir de este momento, se precipitará la acción del relato. El protagonista, despavorido, decide cerrar el trato apresuradamente con Van Logan y volar de vuelta lo antes posible a casa, pero justo cuando se hallaba en el avión a punto de despegar, acontece la siguiente escena:

Ocupé el asiento que me indicó la azafata, miré el reloj y mi último pensamiento fue para Balik [repcionista del Masajonia]. Era la hora. También yo, como él, regresaba a casa. Cerré los ojos.
—¿A casa?—me pareció oír—. ¿Y quién le espera en casa?
Los abrí sobresaltado.
—Isabel, César, Bruno...—murmuré.
El asiento contiguo estaba vacío y la azafata perdida en un extremo del pasillo.
(405)

Esta voz interior, de un modo similar a lo que aconteciera a las protagonistas de “Los altillos de Brumal” y “Con Agatha en Estambul”, anticipa el desencuentro del protagonista con el que había considerado su hogar.

A su regreso, esposa e hijos encuentran raro al protagonista, que vagaba por la casa como un alma en pena (406). Incluso sus dos sirvientas —una gallega y una ecuatoriana—, familiarizadas con la superstición, maldiciones y conjuros, sugieren que al señor de la casa le han hecho una brujería (406). A medida que pasan los días, el narrador se sumerge en el trabajo, recuperando una aparente impresión de cotidianidad. No obstante, el recuerdo de ese *algo* que experimentara en el Masajonia, comienza a manifestarse primero en sueños, hasta tomar por completo su conciencia también en estado de vigilia. La incontinencia verbal del protagonista, que comienza a hablar inconexamente sobre el Heliobut, *Blue*, y el azul que se había adueñado de sus recuerdos del Masajonia, provoca la estupefacción de su familia, que le tomará por desquiciado. A pesar de ello, el narrador sabe que habla sólo para sí mismo (409), y será a través de esa verborrea incoherente, en voz alta, que consiga nombrar como “fiebre azul” a ese *algo* que poblaba el Masajonia (408). Bajo los efectos de la fiebre azul, la visión del protagonista respecto a la familia ha quedado afectada por la insignificancia que experimentara en su desdoblamiento en el Masajonia. Si él se veía como nada, o casi nada, su mujer e hijos “eran todavía menos. Aunque, pobres, no tuvieran la menor idea de que casi *no eran*” (408). La nimiedad del ser de sus familiares y la inconsciencia sobre esta condición, repercutirá en la relevancia que el protagonista dé a su familia, hasta el punto de considerarlo un asunto fastidioso: “La familia (pero no quisiera extenderme en ese tedioso tema)...”(406),

“Mi mujer (y yo lamento tener que volver a referirme a ella)” (407), “Mi mujer (otra vez, lo siento)” (408). El rechazo del que fuera su hogar le lleva al extremo de asociarlo —en un juego de palabras al estilo Heliobut— con Belcebú, símbolo mayúsculo de lo abyecto: “Recité en voz baja sus nombres —Isabel, César, Bruno— y, con un poco de trampa, compuse una palabra. [...] ¡Belcebú! Había huido del Heliobut y ahora iba a liberarme de Belcebú” (410).

Ante el insostenible clima de la casa, el protagonista planifica un viaje de negocios a China. Sin embargo, durante este largo viaje, el deseo inconsciente y la providencia parecen estar del mismo lado. A las pocas horas de partir, un desperfecto en el motor obliga al avión a cambiar de ruta y realizar un aterrizaje forzoso en Bengasi. Desde Bengasi, los viajeros planean un itinerario rocambolesco para llegar a Pekín; no obstante, el protagonista resuelve tras la segunda escala, en la que denomina “la decisión más importante de su vida”, regresar al Masajonia (412), contradiciendo la certeza inicial de que nunca retornaría tras su primera experiencia. En el camino de entrada al hotel se encuentra con los regresos de la voluntaria española y del pintor francés De la Motte, quien tras su marcha también se había obsesionado con el color azul: “Me fascina el azul. No es un color frío, como cree la gente. El azul es... ¡todo! Las posibilidades son inmensas” (413). En su vuelta al Masajonia, el protagonista — que afirma que por primera vez en mucho tiempo, se siente en casa (414)— al igual que sus vecinos itinerantes, encontrará una suerte de hogar en este hotel inmerso en la exótica región africana.

Nancy Vosburg, en su artículo “Being Other in Another’s Place: Uncanny Adventures in *Con Agatha en Estambul*”, señala como uno de los temas centrales de algunos de los cuentos de Fernández Cubas es el deseo de “ser otro en otro lugar”. Según Vosburg, a medida que los personajes cruzan fronteras, ya sean concretas o abstractas, entran en mundos extraños que con el paso del tiempo se transformarán en hogar (66). Si bien estoy de acuerdo con Vosburg en que el abrazo de la otredad por parte de los personajes conducirá temporalmente a

la creación aparente de una sensación hogareña, opino que, por otra parte, una de las claves hermenéuticas de estos cuentos reside en lo que Trías denomina paradoja de nuestra condición. Esta paradoja deriva de que nuestro hogar es “en realidad, espacio de extravío y enajenación” (*Drama e identidad* 72) y coincide con ese espacio liminal en el que lo *heimlich* se torna en *unheimlich* y viceversa. Los personajes de “Los altillos de Brumal”, “Con Agatha en Estambul”, “La Flor de España” y “La fiebre azul” sólo consiguen recuperar una aparente sensación de familiaridad a partir de la aceptación de su condición de desarraigo existencial. La recobrada sensación de bienestar que experimentan los protagonistas de estos relatos no procede de la construcción de un nuevo hogar —una vez que descubren estupefactos la falta de lazos con el supuesto lugar de origen— sino que deviene de la libertad que conlleva el desarraigo. Prueba de ello es que aquellos lugares en los que los protagonistas experimentan esta sensación de reencontrarse consigo mismos son reveladores de la modalidad trágica de viaje. Eugenio Trías señala que a la sociedad de nuestra época le corresponde “una modalidad de viaje y de viajero que carece de meta y de punto de partida, de finalidad y de principio, de necesidad y de legalidad, de referencia a ningún centro, a ningún hogar” (*Drama e identidad* 90). El hecho de que los protagonistas de “Los altillos de Brumal” y “Con Agatha en Estambul” tengan esta experiencia, mientras se hallan en tránsito en tren y avión, y que el protagonista de “La fiebre azul” consiga encontrar un nuevo “hogar” en un hotel —lugar de paso para viajeros en tránsito— simboliza la condición trágica de estos viajeros. La identidad de estos personajes se halla justamente en el desarraigo —incluso la protagonista de “La Flor de España” basa su nueva identidad en un continuo *performance* de las costumbres del “país del frío”— y como personajes sin origen, ni meta, “vagan extraviados por un espacio vacío” (*Drama e identidad* 147).

Consideraciones finales

La obra de Fernández Cubas es paradigmática a la hora de mostrar el desvelamiento de la condición trágica del sujeto contemporáneo. En los relatos analizados de la autora podemos ver cómo el encuentro con lo insólito no sólo resulta en el extrañamiento del hogar familiar, sino también en el reconocimiento del desarraigo existencial de sus personajes. Si bien este parece ser un *leitmotiv* en todos estos cuentos, el destino de cada uno de los personajes esboza un abanico de posibilidades tras esta revelación trágica. No obstante, dentro de la diversidad estructural, temática y tonal de los cuentos, se pueden advertir dos escenarios principales a partir de los cuales Fernández Cubas delinea la única opción viable que le queda al sujeto contemporáneo tras la revelación de su condición de desarraigo.

En primer lugar, la triada de cuentos formada por “Mi hermana Elba”, “El ángulo del horror” y “El lugar” lleva al extremo la imposibilidad de volver al hogar. Los sujetos de estas historias quedan profundamente conmocionados ante la súbita realización de su indigencia existencial. El espanto de Elba ante un hogar que se le muestra transformado e inhóspito, el horror de Carlos bajo esa percepción que muda lo hogareño en extraño y el espanto de Clarisa ante la intromisión de la muerte en ese lugar familiar que tanto le había costado construir, escenifican el desencuentro con un origen que se concebía estable. La confrontación de los personajes con lo extraño y con ese superlativo de lo inhóspito que representa la nada los arroja siempre fuera de la ilusión del hogar. A través de esta experiencia se descubre el fundamento en abismo sobre el que se construyen sus vidas. La ausencia de un lugar de origen en el que perpetuar el linaje implica la completa desestabilización del sostén sobre el que se construyen las identidades de estos personajes. Esta imposibilidad queda plasmada de manera radical con la muerte de cada uno de ellos. Asimismo, estos tres cuentos coinciden a la hora de centrar la perspectiva narrativa, ya sea en primera o tercera persona, en un familiar de la víctima. Se registra así el malogrado intento de viaje circular de los protagonistas y su destino

trágico. Resulta llamativo que a pesar de ser testigos de primera mano de las angustias existenciales de sus seres queridos, estos personajes son en esos momentos reacios o incapaces a la hora de conectar empáticamente con ellos. En “Mi hermana Elba”, la narradora desea que se deshaga la fuerte conexión emocional que tiene con su hermana pequeña. Julia, incómoda ante la presencia de su hermano, es incapaz de encontrar aquellos espacios de intimidad que en el pasado compartía con su hermano. A su vez, el narrador de “El lugar”, a través de su relato sobre los orígenes del panteón de su familia, es causante del terrible desasosiego de Clarisa. La realidad que contemplan sus seres queridos sólo se les revela a partir de la muerte de éstos. La asimilación de esta cosmovisión sobreviene después de la huida de Julia en el momento de la muerte de su hermano, del olvido traumático de la narradora de “Mi hermana Elba” o del duro proceso de duelo del marido de Clarisa. A pesar de las dificultades, estos personajes se convierten en herederos de la condición trágica. Bajo esta nueva cosmovisión, se percibe la junción anárquica, sin delimitaciones claras, entre la vida y la nada. El hecho de que la nada haya penetrado en la fibra de lo real hasta el punto de yuxtaponerse con lo vital, arroja a todos estos personajes al desamparo más trágico. La aparente estabilidad de lo hogareño se derrumba, manifestándose la imposibilidad de llevar a cabo un viaje circular por la existencia.

Al igual que en los tres relatos anteriores, en “Los altillos de Brumal”, “Con Agatha en Estambul”, “La Flor de España” y “La fiebre azul” tampoco resulta posible volver a enraizarse al hogar de partida tras cruzar la frontera de lo extraño. Sin embargo, a diferencia de los precedentes, en estas historias recibimos de primera mano el testimonio de los protagonistas sobre el descubrimiento de su condición de desarraigo. Estos relatos también difieren en el hecho de que el trayecto de los protagonistas nunca acaba en el espacio de partida. A pesar de que Adriana vuelve a casa tras su primera visita a Brumal, este retorno fallido resulta en una crisis existencial y su internamiento en un psiquiátrico. Asimismo, la

vuelta a casa del protagonista de “La fiebre azul” está matizada por el progresivo distanciamiento con su familia. Mientras que los pasos de Elba, Carlos y Clarisa, tras el encuentro con el extraño, se encaminan unidireccionalmente hacia un reencuentro imposible con el hogar de partida, los protagonistas de estos cuatro relatos, una vez desmoronados sus espacios familiares, coinciden en la aceptación de su desarraigo y en la exploración de los caminos abiertos a esta nueva condición. El relato de Adriana, tras la superación de sus represiones emocionales y el descubrimiento del fundamento-abismo sobre el que había construido su identidad, concluye en un viaje de vuelta al inhóspito Brumal. Por su parte, la protagonista de “La Flor de España” desestima las opciones vitales elegidas tanto por los miembros de la comunidad española como por Rosita y, en cambio, decide abrazar la otredad y entregarse a un juego de identidades. La narradora de “Con Agatha en Estambul”, después de presagiar la inminente disolución de su matrimonio en las veladas calles de la ciudad otomana, decide oír una voz interior que la impela a dejar atrás el falso sostén de su matrimonio y aventurarse al abismo de lo desconocido. Por último, el protagonista de la “Fiebre Azul”, tras repudiar el círculo de lo familiar, se lanza impetuosamente en búsqueda de ese “algo” incierto que había experimentado en el hotel Masajonia.

Si tomamos como referencia las peculiaridades de estos dos grupos de cuentos, podemos advertir dos escenarios distintos en la representación de la condición trágica. Los protagonistas del primer grupo ilustran la inviabilidad de enraizarse a un fundamento estable tras tomar conciencia del espejismo de lo familiar. El fracaso del anclaje en el hogar impide la construcción de cualquier noción sólida de subjetividad e identidad. Orientados hacia hogares desmoronados, las identidades de estos personajes se van erosionando hasta quedar singularizadas en el rostro desfigurado de Elba, la apariencia de máscara de la cara de Carlos y la figura fantasmal de Clarisa, siendo finalmente erradicadas con sus muertes repentinas. Estos personajes ejemplifican la versión más radical de la condición trágica. Tras la súbita

realización de su condición de desarraigo, Elba, Carlos y Clarisa invierten sus escasas energías en un último intento de restablecer o recuperar cierto sentido de lo familiar, pero tales tentativas resultan en vano. Orientados hacia un falso fundamento, los protagonistas quedan privados de cualquier alternativa de futuro. No obstante, la conciencia de la condición trágica no es eliminada con la muerte de los protagonistas, sino que precisamente con estas muertes, la nada se entromete en el dominio vital de sus seres queridos, convirtiéndolos en herederos de esta condición.

La dicotomía entre los protagonistas del primer grupo de relatos y los del segundo es semejante a la representada por la narradora de “La Flor de España” y su antagonista Rosita. A pesar de que ambos personajes ganan conciencia de su condición indigente a través de la imagen especular que ofrecen la una a la otra, sus respuestas ante tal revelación resultan prácticamente opuestas. Mientras Rosita se empeña vanamente en desplazar un pedazo de España a su exilio, la narradora opta por desprenderse de cualquier concepción estable de identidad. Si el apego de Rosita a esta ficción del hogar termina por conducirla al colapso, la protagonista acepta su condición indigente y abraza una nueva noción identitaria en permanente flujo. De un modo similar, el resto de protagonistas del segundo grupo de relatos también se muestra más resistente ante la revelación de su desarraigo existencial. Como presagian las palabras del Padre Bernini sobre la manera de superar el mal que todos los occidentales cargan a su espalda, confrontar la condición trágica requiere asumirla hasta sus últimas consecuencias, pues cualquier alternativa de futuro pasa por la plena aceptación de este legado trágico. Tras el abrazo de su condición de desarraigo, este tipo de personajes se halla siempre en movimiento entre el hogar y la intemperie. La identidad, al no estar anclada a un hogar firme, se vuelve voluble. Ahora estos sujetos están referenciados a un lugar fronterizo en el que lo hogareño puede tornarse extraño y viceversa.

CAPÍTULO 3:

LA AVENTURA DEL ABISMO EN LA OBRA DE ENRIQUE VILA-MATAS

Estamos al borde de un precipicio. Miramos al abismo, sentimos malestar y vértigo. Nuestro primer impulso es retroceder ante el peligro. Inexplicablemente, nos quedamos. En lenta graduación, nuestro malestar y nuestro vértigo se confunden en una nube de sentimientos inefables.

—Edgar Allan Poe, *El demonio de la perversidad*

Introducción

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) comienza su actividad literaria en la década de los setenta. Sin embargo, no será sino hasta mediados de los ochenta y la publicación de su novela-ensayo *Historia abreviada de la literatura portátil* que alcance notoriedad dentro del círculo literario español. Desde la publicación de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* en 1973, Vila-Matas ha escrito casi una cuarentena de obras entre novelas, ensayos y colecciones de cuentos. En la actualidad, el peculiar universo literario del narrador catalán ha conseguido aunar el respaldo de público y crítica. Vila-Matas ha alcanzado definitivamente “el reconocimiento unánime como uno de los escritores más importantes y originales en lengua española” (Solanes 146), siendo traducido a más de treinta lenguas y cosechando una importante literatura crítica a sus espaldas. No obstante, el renombre de Vila-Matas contradice el lugar limítrofe que sus particulares creaciones ocupan dentro del escenario actual de las letras españolas.

Perteneciente a una generación de escritores en la que destacan nombres como Adelaida García Morales, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Soledad Puértolas, Julio Llamazares, Juan José Millás, Rosa Montero, Almudena Grandes y Cristina Fernández Cubas, la obra narrativa de Vila-Matas se encuentra “en las antípodas de lo que, desde principios de los años

ochenta, ha ocupado en nuestro país las mentes de autores, editores y lectores, ansiosos todos de escribir, editar y leer tantas novelas de cuño realista” (Casas 87). La generación de narradores que despunta a partir de la década de los ochenta parece renunciar, en cierta medida, a la experimentación literaria de antecesores como Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio o Gonzalo Torrente Ballester, en favor de una vuelta a la narratividad y el gusto de contar historias. Tal y como recuerda Javier Avilés Viaplana en su ensayo “De la periferia al borde del abismo”, el rasgo común de la mayoría de escritores contemporáneos a Vila-Matas es la práctica de un realismo en muchas ocasiones rancio y caduco (42). Esta tendencia será criticada profundamente por Vila-Matas que ve bajo esta propuesta trasnochada la manipulación y los intereses de amplios sectores editoriales, más preocupados por los beneficios económicos que por la calidad del producto literario. Según el escritor barcelonés, el canon español está muy aferrado al realismo literario. Como consecuencia, la obra de quienes no se ajustan a dicho estilo es juzgada a partir de la disidencia respecto de este criterio prevalente. En una entrevista realizada por Armando G. Tejeda, Vila-Matas expone el carácter tramposo de este canon, del que dirá “forma parte de las mafias literarias instaladas hace años (...). A veces las mafias se defienden diciendo que se convierten en mafia porque todos son muy buenos escritores y necesitan salir a flote, es una gran respuesta, mafiosa por otra parte”. Esta actitud ha hecho de Vila-Matas un autor periférico dentro del círculo literario español, sin impedir por ello que su particular propuesta creativa se convierta en un referente del panorama narrativo actual.

La obra de Vila-Matas ha sido en numerosas ocasiones asociada a la posmodernidad literaria. Si bien es cierto que en sus narraciones encontramos ciertos elementos característicos de la episteme posmoderna, su producción artística parece estar más cercana a las vanguardias europeas de entreguerras. Las vanguardias reaccionaron vivamente contra la estética realista y su principio de reproducción fidedigna de la realidad. Para el arte

vanguardista la obra es producto exclusivo y expresión pura del genio del artista, careciendo de lazos con la realidad externa. A diferencia de los autores del Naturalismo y el Realismo, los vanguardistas rechazaban cualquier posibilidad de conocer la realidad objetivamente, provocando la necesidad de reformular el género realista por excelencia: la novela. Tras la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, surgen varios movimientos que proclaman la necesidad de recuperar la estética realista en la novela como medio de denuncia social. Estos rebrotes de realismo conviven con una intensa crítica hacia cualquier concepción sólida y totalizadora de la realidad. De la extensión de estos movimientos críticos surge “un espacio de plausibilidad a muchas versiones de la realidad antihumanistas o irracionalistas” que modelarán el espíritu de la posmodernidad literaria de los años sesenta y setenta (Ródenas de Moya 141). Esta nueva situación coincide con movimientos precursores tales como el *nouveau roman* francés a la hora de preconizar el agotamiento de la novela como género. No obstante, esta posición anti-realista y pesimista acerca del futuro de la novela convive con la explosión de un fenómeno editorial que demanda “una caudalosa producción de realismo de masas, o de neocostumbrimos policial o nostálgico o erótico-sentimental o realismo edulco-mágico” (Ródenas de Moya 141).

Las creaciones del escritor barcelonés encuentran más sus raíces “en la crisis moderna de las artes mimético-representativas que en la reapropiación irónica y devaluadora de la tradición anterior que es característica del Posmodernismo. Dicho de otro modo, Vila-Matas resulta en sus premisas más un vanguardista histórico extemporáneo que un neovanguardista” (Ródenas de Moya 153). Como bien señala José María Pozuelo Yvancos en su ensayo “Vila-Matas en su red literaria”, el universo de citas y referencias que proliferan en las obras del autor barcelonés guarda una mayor conexión con las vanguardias narrativas que con un tipo de novela y escritura ‘posmoderna’. Prueba de ello es el fuerte vínculo que Vila-Matas establece, a través de abundantes referencias, con autores vanguardistas como: Walser, Kafka,

Musil, Valery, Borges, W.S. Sebald, sintiéndose heredero y “en íntima relación con la clausura que estos autores realizaron del ciclo de la novela realista” (33). Las palabras de Rosario Gironde —narrador de *El mal de Montano* y uno de los múltiples alter-egos de Vila-Matas— apuntan a la afinidad del autor catalán con las vanguardias:

Procedo del vanguardismo y de las escaramuzas a las que me obligó el aburrimiento familiar. Y aunque después me serené, toda mi vida la he dedicado a huir de lo ya establecido y a tratar de crearme un estilo propio y decir cosas distintas [...]. Un estilo contra el tedio familiar, el de la casa de mis padres, pero también contra el tedio aplastante del país en el que me había tocado nacer. Un estilo a la contra y un intento siempre de decir cosas distintas, con humor a ser posible, para romper con la falta de ironía del monólogo anticuado y único del patriarca. Un estilo sin demasiados personajes literarios de carne y hueso. Un estilo en rebeldía contra todo, sobre todo contra el soporífero realismo español, un estilo siempre irónico con las marquesas y proletarias, amantes y prostitutas, que entran y salen a las cinco de la tarde en las novelas españolas de ahora. (*El mal de Montano* 154-5)

Por lo tanto, Vila-Matas crea un estilo propio a contrapelo de las demandas editoriales con el que, a su vez, responderá ante la permanente perspectiva de agotamiento del género novelístico pronosticado por las vanguardias y retomado posteriormente por el *nouveau roman* francés de los cuarenta y cincuenta, así como por las sucesivas oleadas neovanguardistas y posmodernistas de la segunda mitad del siglo XX.

La indagación sobre las alternativas que le quedan al género novelístico en un escenario en el que numerosas voces han vaticinado su inevitable desaparición, ha provocado que varios críticos hayan señalado a Vila-Matas como novelista perteneciente a la tendencia de la “Literatura del agotamiento”. Este término, acuñado por John Barth en su ensayo homónimo de 1967, señala la extenuación de alternativas que caracteriza a la ficción narrativa de la época contemporánea. Según Barth, escribir prosa se ha convertido en un mero ejercicio de intertextualidad, donde la escritura de una novela supone imitar la forma de la novela así como el papel de quien las produce, esto es, del autor (33). Para estos escritores, crear una ficción consiste en novelar el propio acto de la escritura, convirtiendo el proceso de creación en objeto de la ficción. Esta característica que consiste en llevar el componente metaliterario

hasta sus últimas consecuencias, ha provocado que críticos como Francisco Javier Higuero, Nadia Saint, Zoe Alameda y Antonio Gómez López-Quiñones destaquen la reflexión metaliteraria como característica definitoria de la obra de Vila-Matas. No obstante, Vila-Matas ha señalado en numerosas ocasiones su descontento hacia el hecho de que su obra sea catalogada “bajo la noción totalizante de conceptos como los de ‘metanarración’, ‘metaficción’ o el todavía más genérico de ‘metaliteratura’” (Rodríguez de Arce). Para Vila-Matas lo metaliterario está presente en mayor o menor medida en todas las grandes obras del género novelístico desde sus orígenes, por lo que catalogar una novela de metaliteraria supone reducirla a una de sus características definitorias.

Frente a las tendencias poco promisorias de la novela contemporánea, que fluctúan entre la desaparición del género y su degradación moral fomentada por intereses comerciales, Vila-Matas continúa explorando los caminos que quedan abiertos a un género agonizante. La obra del escritor barcelonés encarna el desarrollo cronológico de un estilo personalísimo. El propio Vila-Matas afirmará que “la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo. Y mi estilo ha ido evolucionando lentamente hacia lo que algunos llaman la autoficción, que es un neologismo creado por el profesor y novelista francés Serge Doubrovsky en 1977. Hasta ahí todo lo que sé sobre la autoficción” (“Autobiografía” 16). Según Doubrovsky, la autoficción se caracteriza fundamentalmente por la fusión y mezcla de lo autobiográfico, lo histórico y lo inventado, provocando la disolución de las fronteras entre dichos géneros.⁵⁵ En la autoficción se incorporan elementos procedentes de lo real/autobiográfico al ámbito de la ficción y viceversa. Así pues, bajo este nuevo prisma se ponen al mismo nivel el diario íntimo y la novela, provocando “el constante juego con la credibilidad de la voz narrativa, sometida a sospecha” (Pozuelo, “Vila-Matas”

⁵⁵ Rosario Gironde, narrador de *El mal de Montano*, parece describir los componentes de la autoficción al señalar su tentativa estilística de “reunir ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa” (*El mal de Montano* 221).

37). Este estilo experimental había sido desarrollado previamente por varios autores de gran influencia sobre las creaciones de Vila-Matas; entre ellos destacan: W.G. Sebald, Claudio Magris y Sergio Pitol. No obstante, las autoficciones del escritor español tienen algo muy particular que las separa del resto de autores, y es que “la materia de todas las suyas es la literatura misma” (Pozuelo, “Creación” 148).

Si bien *Historia abreviada de la literatura portátil* había sido un intento prematuro de mezclar ensayo y ficción en una época de novela realista (Vila-Matas, “Breve” 20), será *Bartleby y compañía* la que suponga un punto de inflexión dentro de la creación vilamatiana, abriendo una segunda etapa marcada por un cambio de registro y estructura respecto a su obra precedente. En *Bartleby y compañía* se produce una transición permanente entre lo imaginado y lo sucedido, llegando a diluirse cualquier frontera entre lo real y lo ficticio. Como señala Rodríguez de Arce, el acto de mezclar sagazmente verdad y fabulación constituye la pauta fundamental que Vila-Matas impone en su *ars narrandi* en general, y particularmente en *Bartleby y compañía*: “el mestizaje de géneros y la correspondiente transferencia comunicante y bidireccional entre la dualidad realidad/ficción implica, en última instancia, que el arte vilamatiano recubre con el manto de lo ficcional todos los discursos mixtos, ya sean ensayísticos, documentales, biográficos o autobiográficos” (Rodríguez de Arce). Según su propio autor, *Bartleby y compañía* inaugura pues una nueva etapa en la que se eliminan las fronteras entre géneros y que responde “a cierta tendencia que 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: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco” (“Un tapiz” 194). Sin embargo, esta creación híbrida, que prima los territorios fronterizos, deviene lábil materia conjuntiva, no separativa (Rodríguez de Arce). Lejos de ser un conglomerado que muestra las junturas entre los distintos géneros y

subgéneros, la autoficción vilamatiana constituye un conjunto cohesionado que da lugar a una formulación novelística completamente nueva:

Si resulta difícil [...] separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada uno respondía a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por la fidelidad que todos traman para este otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico, que no es cada una de esas cosas, tampoco es la suma, yuxtaposición aditiva, sino la *summa*, que es otra cosa, un conjunto nuevo, un tapiz cosido de sus trazos plurilingüísticos (Pozuelo, “Creación” 157-8)

En última instancia, la autoficción provee una nueva alternativa que sin obviar las demandas morales de una época que ha desvirtuado todo principio monolítico de realidad, se niega a formar parte de las corrientes que preconizan la muerte del género novelesco. Vila-Matas afirma que no hay día que pase en el que no vea cada vez más borradas las fronteras entre la realidad y la ficción (“Aunque no entendamos nada” 16). Esta premisa básica sobre la que se construye la autoficción vilamatiana, ha derivado mayoritariamente en la aceptación del relativismo y la incertidumbre ontológica de nuestra época contemporánea. Sin embargo, como veremos en el presente análisis, Vila-Matas se resiste a aceptar pasivamente esta posición relativista, por considerarla, entre otras cosas, inmoral; optando por afrontar su vida y su labor literaria como una aventura en el abismo.⁵⁶

Aventurarse en el abismo

Adentrarse en la obra de Enrique Vila-Matas requiere tener muy presente la brecha que se abre entre las nociones de lenguaje y realidad en las fases tardías de la modernidad crítica. Los planteamientos filosóficos clásicos, que concebían al lenguaje como una expresión de una idea previa y que sostenían una concepción sólida de la realidad, serán sometidos a escrutinio

⁵⁶ Vila-Matas coincide en este punto con Claudio Magris, que avisaba en su obra *Ítaca y más allá* de la inmoralidad y esterilidad de la literatura de nuestra época, sobre todo de aquella que “cree redescubrir las formas y los valores de la tradición (la religión, el amor, la pareja) y en cambio los esteriliza en su involuntaria parodia” (101).

y puestos bajo sospecha a partir de principios del siglo XIX.⁵⁷ El cuestionamiento de la existencia de un referente previo al lenguaje, si bien había encontrado defensores con anterioridad, será enfatizado por pensadores como Arthur Schopenhauer —con su concepción del mundo como representación— y, especialmente, por Friedrich Nietzsche, constituyendo un punto de inflexión que dará lugar a la quiebra de la representación de la modernidad tardía.

La despiadada crítica nietzscheana al edificio de la metafísica occidental supone uno de los puntos nodales de la crisis representacional de nuestros días. La proclamación de la muerte de Dios condensa la demolición de todo fundamento metafísico. Dado que tras toda argumentación metafísica existe el anhelo de un fundamento que, a modo de mito asegurador, proporcione sentido a la existencia. Sin Dios como garante último de sentido, la percepción clásica de una realidad ordenada racionalmente queda sentenciada. La ausencia de fundamento (*Ab-grund*) descubre la condición trágica de la existencia humana y el abismo que se ocultaba tras la ficción reconfortante de una realidad consistente. Una de las consecuencias inmediatas de la anunciación de la muerte de Dios y la caída de todo fundamento absoluto es la ruptura con los planteamientos clásicos respecto al lenguaje y el arte. Si no hay realidad última, no hay, por tanto, objeto que representar ni imitar, pues se desdeña la presencia última a la que se hacía referencia. El lenguaje deja de ser pensado como un medio certero a la hora de representar una realidad que se creía imperativa. A su vez, el propio cuestionamiento de la idea de sujeto moderno supone desvirtuar el segundo de los dos polos sobre el que se asienta la representación lingüística de la realidad. Es por ello que en Nietzsche, el ataque a la metafísica va acompañado de una ineludible reinterpretación de la función del lenguaje.

Con la pérdida del centro ordenador de la realidad y la consiguiente quiebra de la representación se produce un cambio radical en el entendimiento del lenguaje. Éste pasa a ser

⁵⁷ Al paradigma clásico le corresponde una noción de lenguaje como representación y de arte como reproducción mimética de esa realidad que le subyace fija y estable.

objeto central de la reflexión filosófica en lo que se ha venido a denominar “el giro lingüístico”. Tanto Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* como Richard Rorty en su ensayo *El giro lingüístico* señalan la importancia de Nietzsche en el impulso de dicho viraje.⁵⁸ Nietzsche denuncia en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (1873) el olvido sistemático de la naturaleza metafórica del lenguaje por parte de las teorías clásicas. Para el filósofo alemán todo signo, incluso aquel que se disfraza bajo la apariencia de concepto universal, es interpretación y, por lo tanto, carece de significado literal. La afirmación del carácter metafórico del lenguaje, en todas sus extensiones, implica la apertura a múltiples sentidos.⁵⁹ La metáfora, a diferencia del concepto, no cierra el significado, lo deja vivo y variable. El lenguaje metafórico rechaza la idea de un sentido universal y originario — fundamento real— a reproducir mediante la representación. Con la quiebra de los dos polos de la representación se reivindica el valor singular, múltiple y heterogéneo en la producción de significados. La metáfora habilita la traducción y el desplazamiento continuo de unos sentidos a otros. No existe referente ni fundamento último al que invocar, por lo que el signo y su sentido quedan abiertos a una perpetua traducción e interpretación.

Si bien la aportación teórica de Nietzsche supone un antes y un después a la hora de contemplar tanto el lenguaje como la realidad, este viraje hacia el lenguaje se intensificará con los avances en el campo de la lingüística, donde los trabajos de Ferdinand de Saussure supondrán el punto de origen de movimientos como el estructuralismo y el post-estructuralismo, y en el área de la filosofía del lenguaje con las aportaciones destacadas de pensadores como Frege, Russell y Wittgenstein. El giro lingüístico es, a su vez, una de las

⁵⁸ Michel Foucault califica al filósofo alemán como “el primero en acercar la tarea filosófica a una reflexión radical sobre el lenguaje” (297).

⁵⁹ Para Nietzsche toda verdad metafísica no es sino “un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal” (“Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” 245).

coordinadas fundamentales del arte de las primeras décadas del siglo XX. Las vanguardias artísticas serán las primeras en registrar la quiebra del paradigma de representación/imitación clásico. La mimesis artística deja de ser posible cuando la idea de realidad pierde consistencia ontológica:

El arte actual, el pensamiento actual, el pensamiento actual sobre el arte, nacen de esta ruptura. Situarse en ella, más allá de los patrones que nos instalaban más o menos incómodamente en sillones sin suelo, subrayando y aceptando sin carencias nuestra presente condición, esa es la labor que le queda al hombrecillo sin dueño que, tarde o temprano, caerá en la cuenta de que esa realidad que se le viene encima era también una falsa realidad (Rampérez 27).

El arte transgresor y experimental de las vanguardias pone de manifiesto una ruptura que se extiende a nivel ontológico, epistemológico y estético. La separación definitiva entre lenguaje y realidad conduce al arte moderno a un período de autorreflexión, consciente de que se ha pasado de un modelo mimético de la realidad a otro en el que el lenguaje pasa a ser agente creador de mundos y realidades.

El pensamiento en torno a la quiebra de la representación tendrá nuevos desarrollos durante la segunda mitad del siglo XX. La corriente de pensamiento de la diferencia hará suya la cuestión de la metáfora y de la imposibilidad de la interpretación unívoca tan presentes en Nietzsche y en los movimientos de vanguardia. Por otro lado, los postulados de Wittgenstein en su obra *Investigaciones filosóficas* redirigen la cuestión del pensar hacia el estudio de múltiples juegos del lenguaje. En esta segunda época, Wittgenstein rechaza la función representacional del lenguaje, para pasar a reclamar su dimensión social. Esta nueva noción wittgenstaniana de “juegos del lenguaje” tendrá una fuerte influencia no sólo en los nuevos desarrollos críticos de la filosofía analítica y el neopositivismo lógico, sino también en corrientes de pensamiento pertenecientes a lo que se ha venido a calificar como crítica posmoderna. Dentro de esta corriente, en la que destacan pensadores como François Lyotard y Gianni Vattimo, deja de aceptarse cualquier noción de realidad u objetividad fáctica fuera de los límites marcados por los juegos del lenguaje. Las verdades objetivas o hechos explicados

por el lenguaje no remiten a una realidad externa, sino que no son más que un simple espejismo, un mero producto del discurso. En la posmodernidad crítica, el signo lingüístico no es indicio o huella de algo que se presiente, “sino signo referido a otros signos con los cuales construye un verdadero desfile de cadenas de significantes o de estructuras que se soportan en sí mismas” (Martínez-Pulet, *Variaciones* 119), cayendo, en consecuencia, en una repetición viciosa y tautológica. Estas premisas, bajo las cuales la verdad se iguala a la apariencia, constituyen la base sobre la que se asienta la irresolución valorativa del relativismo posmoderno.

La creación literaria de Vila-Matas se desarrolla en este contexto en el cual prima una forma extrema de nihilismo caracterizada por el escepticismo y donde el único valor, lejos de tener un trasfondo ético, responde exclusivamente a intereses económicos. La obra del narrador barcelonés es paradigmática a la hora de representar la condición del individuo posmoderno. A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, Vila-Matas no ignora las cuestiones esenciales que derivan de los últimos estadios de la quiebra de la representación. Lejos de proponer una vuelta al realismo narrativo, el autor barcelonés retoma algunos de los asuntos fundamentales de las vanguardias artísticas. Si la actitud predominante en la posmodernidad literaria española ha sido la de aceptar la quiebra definitiva entre lenguaje y cualquier noción de realidad, para volver de forma cínica a una estética realista, Vila-Matas no se resigna a caer en este comportamiento. Frente a la pasividad indiferente que caracteriza al nihilismo posmoderno, el escritor barcelonés opta por aceptar hasta las últimas consecuencias la crisis general que caracteriza nuestra época y, a partir de ahí, explorar qué caminos quedan abiertos al pensamiento y a la literatura.

El viaje vertical

En una entrevista con Enrique Vila-Matas, el crítico Rodrigo Fresán cuenta su desconcierto ante la pregunta que el autor catalán le hace en clave de enigma al acabar la

conversación: ¿Sabes cómo volver a tu casa? Ante la sorpresa de Fresán, Vila-Matas prosigue: “A la larga, la verdad no importa. Lo que importa es saber volver a casa. ¿Sabes cómo volver a casa?”. El hogar, el viaje y la búsqueda del camino de vuelta a casa han sido obsesiones vitales de Vila-Matas y argumentos recurrentes a lo largo de su extensa obra: “el tema de la casa y el mundo está presente de manera implícita o explícita en todos los libros de Vila-Matas” (Masoliver Ródenas 115). Ya en colecciones como *Una casa para siempre* (1988) e *Hijos sin hijos* (1993) encontramos numerosos relatos en los que el binomio temático del hogar y la aventura se hace patente ya sea como motivo central o periférico.⁶⁰ El corpus de trabajos en torno a esta cuestión se intensificará con la novela *Lejos de Veracruz* (1995) y tomará un nuevo giro a partir de la publicación de *El viaje vertical* (1999). Si bien Masoliver Ródenas hace hincapié en su artículo “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*” en la reiteración de la relación ambivalente de los personajes de Vila-Matas respecto al hogar y el abandono del mismo, ya sea voluntario o involuntario, en mi análisis mostraré como este motivo, especialmente a partir de la publicación de *Lejos de Veracruz*, resulta vital a la hora de representar la condición trágica del sujeto contemporáneo.

La obra de Vila-Matas asume el desarraigo metafísico del individuo posmoderno y participa de la cosmovisión del modelo de cultura trágica. Como ya hemos visto en Cristina Fernández Cubas, esta cultura trágica se contrapone a la cultura dramática, y se caracteriza primordialmente por excluir cualquier posibilidad de regreso al hogar, al origen o punto de partida. Según Eugenio Trías, la cultura trágica radica en el descentramiento total del hogar, “el extravío radical, el ‘punto crítico’ expresivo de un ‘horizonte de no retorno’” (*Filosofía del futuro* 158). El escritor mexicano Sergio Pitol, al que Vila-Matas considera su maestro, advierte que desde el inicio de la obra del catalán se plantea con “frecuencia una escena de descenso, una caída, el viaje interior en uno mismo, una excursión hacia el fin de la noche, la

⁶⁰ Articulada a través del hilo narrativo de su protagonista, la colección de relatos de *Una casa para siempre* se puede leer, a su vez, como novela.

negativa absoluta de regresar a Ítaca; en síntesis: el deseo de viajar sin retorno” (175). Ya en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), el narrador nos relata cómo para Henri Michaux, uno de los múltiples personajes reales y ‘shandys’ que pasean por las páginas de la novela, “sumergirse en las profundidades del puerto de Dinard debía entenderse como un viaje hacia abajo. Y para Michaux bajar era abismarse en lo que nos sustenta, era desfondar el fundamento que nos subyace” (102).⁶¹ El viaje metafórico de Michaux pone de manifiesto el fundamento abismal de la condición humana, sobre el cual se formula la cultura trágica. La condición indigente del sujeto humano se ha convertido en una constante que se ha extendido hasta los textos más recientes de Vila-Matas. Sirvan de ejemplo las reveladoras palabras del narrador de su penúltima novela *Aire de Dylan* (2012): “Vilnius no hacía mucho que había empezado a dar por sentado que el exilio era lo que definía mejor el espíritu humano. Si algo nos definía a todos, pensaba Vilnius, era el destierro, la imposibilidad de volver a casa, el conflicto” (79). Según Teresa Gómez, el motivo argumental del viaje de retorno, la odisea rectilínea y sin Ítaca que transforma a un individuo que ya no regresa a casa, es uno de los conceptos clave de la concepción estética de Vila-Matas y el argumento principal de *El viaje vertical* (538).⁶²

A diferencia de la mayoría de obras de Vila-Matas, *El viaje vertical*, novela ganadora del XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, cuenta con una estructura narrativa bastante convencional. No obstante, su autor nos aclara que bajo esa falsa apariencia, este libro “está lleno de dinamita, no es tan ortodoxo como parece” (Cit. en Braudeau 188).

Narrado en tercera persona por un personaje del cual no sabremos detalles hasta bien entrada

⁶¹ Los shandys, esta suerte de escritores caracterizados por su espíritu voluble e innovador, la ausencia de grandes propósitos y su sexualidad extrema y descomprometida, son nómadas infatigables para los cuales el viaje debe carecer de propósito, de meta u objeto determinado. Los artistas shandys son “como peregrinos medievales para los que lo principal era el viaje y poco importaba que llegaran a Canterbury, Jerusalén o Compostela” (Vila-Matas, *Historia* 55).

⁶² El propio autor ha declarado en una entrevista dirigida por Gabriel Ruiz Ortega que su obra está escrita en un clima extranjero, es producto de vivir en un lugar que no es nuestro, de exilio perpetuo, escrita con un profundo sentido de destierro.

la historia, *El viaje vertical* cuenta la historia del exilio sin retorno de Federico Mayol, “la descripción bastante minuciosa de su viaje atlántico, la historia de su descenso, su peregrinación al fondo de sí mismo” (*El viaje vertical* 236). Pedro Ribera, que así se llama el narrador, dice reconstruir, a partir del testimonio de Mayol, los pasos de su radical peregrinaje. Sin embargo, Ribera nos advierte de su afición por la escritura y su intención de convertir a Mayol en el protagonista de su primera novela, afectando de esta manera la verosimilitud de los hechos narrados.⁶³ Asimismo, como indica el mismo Ribera, el texto se puede leer como una novela de (de)formación, cuyo protagonista septuagenario “tiene una edad en la que generalmente ya nadie se forma” (236).

La acción de la obra se inicia con una escena cotidiana en la segunda residencia del protagonista en la periferia barcelonesa. Mayol, acompañado de su esposa Julia en el espacio liminal “donde en aquel momento se hallaban, un espacio que no tenía nombre, algo así como un patio, entre cocina y jardín” (11), es asaltado por las sorprendidas palabras de su cónyuge. Julia, atareada en una actividad tan trivial como pelar guisantes y sin muestras que alertaran al protagonista, invita súbitamente a su esposo a que se marche tanto de esa casa como de la que tienen en el centro de Barcelona (11). Julia aduce sus razones, indicándole su necesidad de descubrir su verdadera identidad:

Los pocos años que me quedan quiero disfrutarlos en libertad. He estado demasiado atada a ti, demasiado atada a todas tus decisiones, a tu egoísmo. Mírame, si puedes. Carezco de personalidad, sólo tengo un pobre huerto y, para colmo, vas y lo insultas [...] Estarás contento. No sé quién soy, esa es la única realidad.[...] He decidido, en los pocos años que me quedan, averiguar quién soy yo realmente o, como mínimo, quién pude ser y no he sido. Lo necesito. (13)

Como ya señalara Eugenio Trías en su análisis de la cultura trágica, esta súbita irrupción de lo insólito o de lo imprevisto en la vida pondrá de manifiesto, a través de la expulsión del hogar,

⁶³ El narrador conoce al protagonista mientras trabaja en la recepción del hotel Bom Jesus de Funchal, capital de la isla de Madeira. A su vez, a medida que avanza la narración conoceremos que el narrador está casado casualmente con Rita, la ex-esposa del sobrino de Mayol. Pedro Ribera, escritor aficionado, convierte a Mayol en el protagonista de su primera novela.

nuestra condición de desarraigo existencial. La inesperada expulsión de su mundo llevará a Mayol a descubrir la verdad más profunda de su condición. Con el paso de los días el protagonista reconocerá que su esposa le había hecho un pequeño favor al convertirle “en alguien consciente de ser un hombre fuera de lugar” (54).

Tras el impacto inicial que le supone la resolución de su esposa, Mayol busca desesperadamente auxilio en familiares y conocidos. El longevo protagonista visita a cada uno de sus hijos con la intención de que hagan entrar en razón a su madre. En primer lugar, visita a su hija María. María, que estaba casada con un viejo banquero al que engañaba con un joven agente de bolsa, compadece a su padre y le explica que ya había hablado con Julia y que ésta se había mostrado inflexible. Tras el primer intento fallido, Mayol prueba suerte con su hijo Ramón, su predilecto y flamante sucesor en el poderoso negocio familiar de seguros. Ramón es incapaz de convencer lo más mínimo a su madre. Además, para su sorpresa, el patriarca descubre que su hijo se halla también en una profunda crisis. Mayol, a quien le gusta pensar que Ramón es feliz junto a su esposa Alejandra, escucha atónito las palabras de su hijo que le confiesa las dificultades matrimoniales que atraviesa y la vergüenza y aburrimiento que le provocan su trabajo. Ante tal panorama, Mayol decide incluso buscar la improbable ayuda de su hijo menor Julián, por el que siente un profundo rechazo.⁶⁴ Julián, pintor medianamente reconocido y único artista de la familia, no sólo no es de ayuda sino que reprocha a su padre haberle interrumpido en el proceso de búsqueda de inspiración. Bajo el desconcierto que le provoca la situación, Mayol se refugia en las tertulias del club, donde Terrades, al que el protagonista considera el único amigo que le queda, le aconseja viajar. A pesar de las reticencias iniciales, Mayol acaba por hacer caso a la sugerencia de su amigo y se convence

⁶⁴ Como ya comentase Masoliver Ródenas, Julián hace las veces de alter-ego del protagonista. El rechazo visceral de Mayol sobre Julián parece provenir de la soberbia actitud de su hijo. Julián recuerda constantemente y sin pudor la carencia cultural y académica de su padre. Mayol, que tuvo que abandonar los estudios con motivo del estallido de la Guerra Civil, lamenta profundamente esta circunstancia que marcaría de por siempre su vida hasta el punto de generarle un complejo de inferioridad.

de que necesita “un viaje que signifique un gesto ejemplar y espectacular” (83). El protagonista alcanza la certeza de que, en el fondo, todos “aborrecemos el hogar confortable, ese domicilio fijo que lleva escrito el nombre de la muerte en la perfecta tristeza de nuestros muebles”, y por ello pasa a considerar su viaje como una huida radical que siempre estuvo deseando (83).⁶⁵

El primer destino de la fuga interminable de Mayol es Oporto. Siguiendo la recomendación de Terrades, que le sugiere visitar lugares familiares si quiere seguir con vida, Mayol viaja a la ciudad portuguesa treinta años después de su última visita. Este primer desplazamiento cambiará la actitud de Mayol respecto a su aventura. Inicialmente, los primeros movimientos del protagonista se caracterizan por su actitud precavida: “No es ningún drama exiliarse, pensó, y además siempre puedo regresar a Barcelona si algo va mal” (83). El temor al exilio hace que Mayol siempre tenga presente la posibilidad del regreso al origen. Sin embargo, a este talante aprensivo se le contrapone una respuesta cada vez más resuelta que contempla Oporto como “simplemente el primer puerto de su fuga sin fin” (84). A medida que Mayol acepta su condición de hombre exiliado se siente más atraído por la idea de desplazarse a una ciudad extraña y aventurarse a lo desconocido (89). De esta manera, Oporto termina por convertirse en apenas el trampolín de su osada fuga: “Ya sólo le faltaba despedirse de Oporto e ir a otra ciudad para despedirse también de ella, de la otras ciudad, y así hasta el infinito. Era preciso no sentirse atado a nada, ni siquiera a la posibilidad de echar raíces en algún lugar maravilloso” (123).

A Oporto le seguirá Lisboa. La capital lusitana produce en Mayol la extraña sensación de haber estado siempre en sus calles (128). En comparación con Madrid, Lisboa es una ciudad “finisterraica”, cuyo encanto reside en la precariedad de no saber si “uno llega al fin de

⁶⁵ Curiosamente, de modo reminiscente al cuento “El lugar” de Cristina Fernández Cubas, la huida sin fin de Mayol va precedida por el cambio de perspectiva que le provoca una visita al cementerio, en la cual el protagonista señala el extrañamiento que le provoca todo (62).

un viaje o al punto de partida” (150). El paso de Mayol por Lisboa, simbolizado por sus calles serpentinadas y sus paisajes abismales, supone una nueva etapa en la toma de conciencia del protagonista respecto a su condición existencial. No obstante, durante esta fase de su “viaje vertical al sur” —que a la vez es viaje interior— Mayol, que se resiste a estar “obligado todo el rato a mirar cara a cara a la nada”, se encuentra aún condicionado por su apego al hogar y “su necesidad extrema de no estar solo” (171).

La isla de Madeira será el último destino en el progresivo descenso del protagonista hacia ‘el sur’. El anciano protagonista, que circula por la capital Funchal y las exóticas topografías de la isla, tiene por primera vez en todo el viaje “la sensación de lejanía, de estar perdido en medio del océano, lejos ya de todo” (171). En Funchal, el abrazo de Mayol al desarraigo es absoluto: “No hago más que llegar a una ciudad y, como si huyera de algo, marcharme de inmediato a otra. Fui a Oporto, al día siguiente ya estaba en Lisboa, hoy en Funchal. Mañana no me extrañaría que me fuera a Cabo Verde” (182). Lejos de producir una respuesta hostil, la lejanía y el desarraigo respecto al origen producen en el protagonista una “extraña sensación de difusa felicidad desesperada” (171). En esta urgente huida a los confines del mundo, Mayol desaviene progresivamente las palabras de su amigo Terrades y se da cuenta de que, en caso de ser ciertas, “podía caer fulminado en cualquier momento” (163). Si bien no tenemos constancia de que esto ocurra de forma inmediata, a medida que el protagonista se adentra en zonas más desconocidas se acerca análogamente a su desaparición en las páginas del texto. La desaparición de Mayol coincide con su marcha del hotel Bom Jesús de Funchal, donde trabaja como recepcionista el narrador del texto. Pedro Ribera registra primero un amago de desaparición que duró diez días, tras el cual el protagonista reaparece en la casa del narrador y le confiesa que ha pasado los días sentado y obsesionado con la idea de encontrar un agujero por el que escapar de este mundo (237). A esta primera ausencia temporal seguirá la desaparición absoluta recogida en las siguientes palabras del

narrador: “Nos dijo adiós y se alejó marchando despacio, sin prisa alguna, camino del hotel. Se perdió en la noche como quien se pierde en la boca del infierno, y ya no le hemos vuelto a ver nunca más. Esta vez desapareció con todo su equipaje, debió de fugarse hacia las cinco de la madrugada” (240).

De manera similar a los cuentos de Cristina Fernández Cubas, el protagonista de *El viaje vertical* se embarca en una aventura simbólica que le permitirá descifrar su identidad más profunda. El exilio de Federico Mayol lleva implícita una crisis de subjetividad que resulta en la desaparición del personaje en las últimas páginas del texto. Con la fuga sin fin de Mayol, *El viaje vertical* cumple con el guión correspondiente a la cultura trágica. A diferencia de la cultura dramática, en la cual el héroe reafirmaba su identidad a través del reconocimiento del hogar y la estirpe, en la cultura trágica el protagonista es incapaz de reconocerse en el hogar de origen. Ante la pérdida del origen al que arraigar su linaje, el sujeto sufre la desestabilización del sostén sobre el que construye su identidad. Federico Mayol es claro ejemplo de este proceso de desencuentro. Tras celebrar las bodas de oro con Julia, la identidad de Mayol estaba fuertemente arraigada a un modelo tradicional de matrimonio. El exilio involuntario al que le empuja su esposa provocará que Mayol se replantee instantáneamente su identidad:

Quién soy yo, se preguntó de pronto Mayol [...] Yo soy, se dijo Mayol, hablando muy lentamente para sí mismo, un hombre de edad avanzada al que se le ve algo más joven[...] Mis ojos son de un azul intenso[...] Soy alguien que siempre ha estado convencido de que se parece mucho a un actor difunto, a su admirado George Sanders. Soy alguien que está sentado en un bar de la plaza Letamendi de Barcelona y que no puede estar más perdido. Alguien a quien las circunstancias le empujan a convertirse, lo más pronto posible, en otro. Soy alguien que está de mal humor [...] Soy un patriota catalán. Soy un católico que no va a misa. (22-3)

A partir de su expulsión, el hogar de partida de Mayol se irá progresivamente desintegrando y con él el resto de pilares que sostienen su sentido identitario. A raíz de su separación, las grietas que otrora permanecían ocultas comienzan a hacerse más evidentes. El adulterio de su

hija, la crisis matrimonial y religiosa de su hijo mayor, el desencuentro con su hijo Julián, son problemas de peso que ahora se muestran en toda su magnitud. A medida que Mayol avanza en su fuga, los lazos familiares comienzan a resquebrajarse. La familia, en vez de ser fuente de certezas sobre su identidad personal, le hace entrar en conflicto con el resto de sus convicciones; ya sea en relación al amor o al trabajo: “¿Qué se ha creído mi familia? Han intentado destruirme y por poco me hundo en una ciénaga. Que si cincuenta años de amor no son nada, que si mi negocio es una porquería” (67). Por igual se sacuden sus convicciones religiosas: “Me he quedado sin mujer, resulta que es una perfecta birria toda mi vida dedicada a sacar adelante a una familia como Dios manda, y ahora tratan de quitarme a Dios, que es el que manda. Ya sólo queda que quieran borrarame del todo como ser humano. Si me lo quitan todo, y me parece que ya me lo han quitado, me pregunto qué me queda” (44). El desapego absoluto respecto al hogar de partida comienza a vislumbrarse con la afligida confesión de carecer de “cualquier sentimiento amoroso hacia sus nietos” (91) y se confirma al pasar a no considerar su familia como real (205). Con la disolución de los lazos familiares se excluye cualquier oportunidad de retorno al hogar.

La condición de exiliado produce un profundo sentimiento de nostalgia en Mayol que toma consciencia de que no hay posibilidad de volver al hogar como tampoco la hay de regresar a “la casa veraniega de sus padres, aquella torre o isla afortunada —primer paraíso hundido de su vida” (48). El hogar, ese oasis de tintes paradisiacos, no es en realidad sino “la invención más fácil para el hombre (48). Ante la falta de origen al que enraizarse, el protagonista va perdiendo aquellas capas que consideraba consustanciales a su ser. Sus convicciones nacionalistas, su amor incondicional por Barcelona, incluso sus creencias religiosas, van desvaneciéndose en la bruma de sus días en el exilio. Atrás quedaban “su mujer, por ejemplo, diciéndole que quería vivir su vida, su hijo mayor en crisis, la hija viviendo en penoso adulterio, el hijo menor pintando puertos metafísicos, las Ramblas, el

fusilamiento del president Companys en el castillo de Montjuïc, la Villa Olímpica, la avenida de Icaria, la aburrida y senil tertulia del club, el cementerio del Este, sus padres muertos” (151). Ya en Madeira, puerto simbólico de su total desarraigo, el protagonista toma conciencia de lo bello que resulta hundirse y de lo poco que “le faltaba ya para no ser él absolutamente nadie y no ser nada” (203). El abatimiento ontológico de ser fibra tan líquida —como diría Trías— precede en la experiencia de Mayol a la bella desdicha que supone desaparecer en el abismo.

La desdicha de desconocer tanto origen como meta convierte al sujeto de la cultura trágica en viajero in *medias res*, en vagabundo extraviado por un espacio vacío (*Drama e identidad* 147). Una vez que el sujeto trágico abandona su hogar, lo familiar revela múltiples grietas que evidencian la falta de fundamento que lo sostiene. Este fundamento-abismo es reconocido por Mayol en las páginas finales de la novela cuando relaciona una grieta del foro romano como prueba de “la boca del abismo de oscuridad que está debajo de nosotros, en todas partes. No hace falta un terremoto para romperla, basta apoyar el pie. Hay que pisar con mucho cuidado. Inevitablemente, al fin nos hundimos” (238). Previamente, el trasfondo trágico de su condición ya había sido intuido por Mayol de manera persistente a través de sus sueños. Mientras en el estado de vigilia el protagonista se cuenta a sí mismo que ha construido durante cincuenta años un hogar firme y seguro, durante ese período de tiempo ha tenido continuamente el sueño de que vive en un hotel en el que no ha pagado nunca la cuenta. En el plano onírico, el hotel, lugar de descanso para viajeros en tránsito, sustituye la aparente estabilidad y permanencia del hogar familiar. Teniendo en cuenta esto, *El viaje vertical* de Federico Mayol se puede leer como la conversión del motivo de una cultura dramática a una cultura trágica. A través del motivo del viaje, metáfora de la búsqueda de la identidad profunda, se revela la fragilidad del hogar y la tragedia de la condición humana. El círculo se completa con la toma de conciencia por parte del protagonista de su fundamento trágico y

queda sellado con la repetición del contenido del sueño en el plano ‘real’. Tal y como atestigua el narrador-repcionista del hotel Bom Jesus: Mayol “ha logrado ser el primer cliente de toda la historia del hotel que no ha pagado nunca” (239).⁶⁶

El reconocimiento de la condición trágica por parte del sujeto contemporáneo ha resultado generalmente en la aceptación de un nihilismo de carácter pasivo y acomodaticio. Tras el crepúsculo de la metafísica, asumir sin restricciones la ruptura de la representación y desdeñar cualquier dimensión que exceda las capacidades lógicas del lenguaje conduce a la experiencia del sinsentido posmoderno. Una vez aceptada la condición de desarraigo del sujeto posmoderno, Vila-Matas se niega a aceptar la respuesta nihilista y opta por aventurarse en lo desconocido. En mi análisis, me he provisto del modelo teórico de Trías, en tanto excepción de los círculos intelectuales contemporáneos, como guía que me permita acompañar a Vila-Matas durante esta compleja travesía. La topología de cercos triasiana resulta de inestimable valor a la hora de alumbrar las distintas fases del viaje iniciático de Federico Mayol.

La expulsión del hogar lleva a Mayol a la realización de las grietas de lo familiar y conocido —*cercos del aparecer* en la topología de Trías— y a la asunción de la tragedia de la condición humana. Expulsado del hogar, el protagonista experimenta el desarraigo existencial que conlleva carecer de origen y de meta. Este estado, correspondiente a aquel que ha vislumbrado los límites de lo familiar, es representado por Eugenio Trías a través de la condición fronteriza. El fronterizo es aquel sujeto que ocupa el lugar de mediación —*cercos fronterizo*— entre lo familiar y lo desconocido —*cercos hermético*. La condición fronteriza de

⁶⁶ De forma similar a como ocurre en los cuentos de Cristina Fernández Cubas *El ángulo del horror* y *El lugar*, el reconocimiento de la condición trágica por parte del protagonista de la historia parece contagiar la percepción de aquel personaje desde el que se narra la historia. Al igual que a Julia en *El ángulo del horror* o al marido de Clarisa en *El lugar*, Pedro Ribera afirma que de pronto se sintió “contagiado por el encanto natural y la caída libre y descenso vertical hacia el sur de aquel señor de Barcelona que decía ser nacionalista y al que el abandono de su mujer había convertido en alguien que de forma posiblemente inconsciente, había ido emprendiendo un lento descenso hacia el mundo de los desplazados y de los excéntricos” (195).

Mayol, a partir de la expulsión del hogar familiar, queda plasmada, a menudo, por el narrador: “Federico Mayol [...] llevaba una semana al borde del abismo” (10). A medida que el protagonista avanza en su exilio sin vuelta posible a Ítaca (210), se suceden los escenarios abismales. Lisboa, con “ese lugar tan impresionante que se llama Boca do Inferno, con su abismo espectacular sobre el Atlántico” (133), y, especialmente, Funchal, puerto metafísico y última parada antes de la desaparición del protagonista, funcionan como espacios fronterizos entre lo familiar y lo hermético. Las referencias a la disposición liminal que la estadía en Funchal representa en el peregrinaje del protagonista se repiten a través de situaciones cotidianas; desde la tertulia del bar de Funchal, donde los participantes eligen como uno de los temas de discusión el libro de Gustav Meyrink, *En la frontera del más allá* (194), hasta la experiencia sobrenatural que le acontece al protagonista cuando contemplaba el mar sentado en un banco. El hecho de que Funchal aparezca como Puerto Metafísico a los ojos del narrador, advierte de su proximidad al abismo. Funchal, que con su calificación de Puerto Metafísico alude a su condición de lugar de protección ante las fuerzas (sobre)naturales, es territorio liminal sujeto a intercambios con el *cerco hermético*. Trías afirma en su texto *Lógica del límite* que del *limes* surgen “enseñanzas y doctrinas que el fronterizo alzado al límite puede acoger, recoger, interpretar. Del *limes* surgen, también, incitaciones poéticas de relatos sublimes, fantásticos o divinamente inspirados que pueden argumentar, en forma de narración o fábula (*mythos*), lo que desde allí puede la Musa inspirar, comunicar. Del *limes* surgen relatos, figuras angelicales” (308-9). Las palabras de Trías iluminan el simbolismo de la extraña escena de la que fue testigo el protagonista. Mientras contemplaba el mar que se abría más allá del puerto de Funchal, Mayol asiste a la inusual conversación de dos ancianos:

Volvió a mirar al horizonte, y entonces debió pasar un ángel. Se sentó en un banco azul para mirar mejor y con más calma el horizonte. Debió de pasar un ángel o algo parecido, porque lo que a continuación sucedió parecía estar fuera de este mundo. De pronto se acercaron a paso lento dos hombres de la edad de Mayol, y uno de ellos le dijo al otro mientras dudaban en sentarse en el mismo banco de Mayol:

- La Ética les aterró con sus axiomas y corolarios...Leyeron solo los pasajes marcados con un lápiz y entendieron esto, fijate bien: La sustancia es lo que es en sí, por sí, sin causa y sin orden, Esta sustancia es Dios. (175)

Funchal, similar al *limes* triasiano, es lugar de inspiración de relatos metafísicos. A su vez, el narrador induce el carácter sobrenatural de estos hechos a través de la inclusión de la figura del ángel. El ángel, mensajero entre el *cerco del aparecer* y el *cerco hermético*, no hará sino sugerir el carácter liminal de este territorio.

La modulación de la condición trágica como condición fronteriza permite a Trías alejarse de las posturas nihilistas de la posmodernidad. A diferencia de éstas, Trías acepta la quiebra de la representación sin por ello prescindir de la dimensión de misterio que excede las capacidades del lenguaje. Tanto en Trías como en Vila-Matas, la dimensión del cerco hermético es germen del proceso creativo. Una vez que Mayol toma conciencia de su condición de indigencia existencial, su vida de viajero sin rumbo, ha de luchar contra el sinsentido de su existencia; sólo la terquedad de su espíritu le va proporcionando la fuerza suficiente para no darse por vencido (148) y evitarle caer en la situación nihilista. El escenario nihilista de la posmodernidad queda bien ilustrado en el texto a través de la fábula de Italo Svevo y la risa hueca del anciano protagonista que no tiene ya nada que pedir al diablo: “Esa risa que oculta con ironía la desesperación de quien ya nada espera, es hasta ahora la última playa alcanzada por el nihilismo occidental” (*El viaje vertical* 229). Sin embargo, como bien pronuncia el tertuliano Esteves: “Nuestro futuro está en la capacidad de ir más allá de esa playa, de poder hacernos de nuevo a la mar. Quien sabe lo que encontraremos buscando un nuevo camino a las Indias. Ese es el camino que yo busco, el de las Indias” (229). A lo que Mayol responderá repitiendo con exactitud la última frase: “Ese es el camino que yo busco, el de las Indias” (229). Esta búsqueda coincide con su proyecto deliberado de hundirse en el fondo de su propio abismo y encontrar la esencia de su condición. Frente al inmanentismo radical del nihilismo posmoderno, el abismo en Vila-Matas adquiere las propiedades del *cerco*

hermético de la topología triasiana. Además de ser “un inconmensurable vacío de caída vertical” (Sánchez-Mesa 420), el abismo en Vila-Matas es fuente de creación y de sentido. Tras el abismo vila-matiano se esconde una red, apenas intuida, que escapa a la razón humana y que se manifiesta pobremente a través del azar y las coincidencias. Sumergirse en este abismo requerirá el hundimiento total del sujeto y, por tanto, su desaparición en el texto. La firme determinación de Mayol de hundirse en el abismo más profundo queda registrada a través de su desaparición en las páginas finales de la novela. No obstante, el recuento de dicha experiencia no puede tomar un cariz meramente biográfico, sino que requerirá del medio que provee la ficción. Es la imposibilidad de contar la experiencia del abismo la que promoverá la necesidad del uso de las facultades creativas que permitan al narrador “imaginar el final de la novela de su destierro” (240). Así, a través del mecanismo de la ficción, Pedro Ribera será capaz de contar el último descenso de Mayol, que, por fin, en una inmersión muy vertical, se hundirá “en su propio vértigo” y llegará “al país donde las cosas no tienen nombre y donde no hay dioses, no hay hombres, no hay mundo, sólo el abismo sin fondo” (242).

Bartleby y compañía

Tras el éxito alcanzado con *El viaje vertical*, Enrique Vila-Matas, lejos de explotar la fórmula ganadora de su última novela, continuará renovando su propuesta literaria con la publicación de *Bartleby y compañía* (2001). A pesar de su continua experimentación con las formas narrativas, en sus textos encontramos múltiples variaciones de unos mismos temas y preocupaciones. Si en *El viaje vertical* la crisis de sentido derivada del crepúsculo de la metafísica y la quiebra de la representación se manifiesta a través de la reflexión sobre la condición trágica del ser humano y su imposibilidad de volver al hogar de origen, en *Bartleby y compañía* los efectos de esta crisis son trasladados al plano literario. En Vila-Matas, resulta habitual que las reflexiones sobre vida y escritura vayan de la mano. Para el autor catalán, los múltiples vasos comunicantes entre vida y literatura diluyen frecuentemente las fronteras

entre ambos dominios. En su entrevista con Rodrigo Fresán, Vila-Matas se refería a que la figura del escritor representa “el recipiente perfecto, el frasco que contiene toda mi visión de la vida y el sentido de la cosas. Ese es mi tema, todos mis temas. El modo en que la literatura aparece en todas partes” (61). Dado que la crisis que ambas enfrentan tiene un mismo origen, la obra de Vila-Matas apuesta por que toda respuesta a dicho escenario considere el papel cardinal que la literatura desempeña a la hora de interpretar la vida.

Bartleby y compañía comienza con una declaración de intenciones por parte del narrador. Marcelo, camaleónico oficinista que tiene la particularidad física de ser jorobado, manifiesta su entusiasmo por comenzar un innovador proyecto literario: “soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys” (3). Los bartlebys, “esos seres en los que habita una profunda negación del mundo” (3), aluden explícitamente al escribiente de la novela de Herman Melville publicada en 1853. Al igual que el protagonista de la obra de Melville, que dedica sus días a la monótona actividad de copiar y, en ocasiones, mirar por la ventana aunque ésta dé a una pared situada apenas tres pies de distancia, todos los bartlebys comparten la misma pulsión negativa (significada en la lacónica respuesta del escribiente original: “preferiría no hacerlo”). Así, tomando como punto de referencia la figura de escribiente de Melville, Marcelo rastrea el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura:

hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre. (3)⁶⁷

⁶⁷ Si bien la temática del proyecto de Marcelo parece bastante clara en este fragmento, Vila-Matas explica en un breve comentario sobre sus obras que “contrariamente a lo que se cree, no hablo

Este síndrome, que viene de lejos (*Bartleby* 8), es la única tendencia atractiva de la literatura contemporánea y constituirá, según Vila-Matas, el sustrato del cual habrá de surgir cualquier escritura venidera.⁶⁸

El interés por la pulsión negativa de las letras contemporáneas ha sido una constante en el universo literario de Vila-Matas. Según David Roas, el silencio de la escritura y la desconfianza en el lenguaje han sido temas recurrentes en su obra (131). Podemos hallar referencias a esta cuestión desde sus primeros textos, siendo más evidentes a partir de la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*. Ya con *Bartleby y compañía* esta pulsión negativa de las letras contemporáneas, la cual “surge en íntima relación con la crisis de la representación literaria” (Gómez 541), se convierte en el asunto primordial del texto. El narrador de *Bartleby*, a través de su preciso ejercicio archivístico, señalará la prolongada gestación de la ‘Literatura del No’ y la pérdida de confianza en las capacidades del lenguaje y la literatura, plasmada en la *Carta de Lord Chandos* (1902) de Hugo von Hofmannsthal: “Aunque el síndrome ya venía de lejos, con la Carta de Lord Chandos la literatura quedaba ya del todo expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, haciendo de esta exposición —como se hace en estas notas sin texto— su cuestión fundamental, necesariamente trágica” (38). A partir del día en el que Hofmannsthal, a través de Lord Chandos, advirtió la imposibilidad de dar cuenta absoluta del mundo, de que el “inabarcable conjunto cósmico del que formamos parte no podía ser descrito con palabras” (34), la quiebra entre lenguaje y realidad quedó más expuesta que nunca. La condición trágica del ser humano, manifestada a través de la imposibilidad de clausurar el sentido, dio pie al nacimiento de la ‘Literatura del No’ (Sánchez-Mesa 418). La imposibilidad de encerrar la existencia en una forma lingüística, provoca que el arte, en su último episodio moderno, tienda al negativismo como única salida;

exactamente en este libro de escritores que dejaron de escribir sino de personas que viven y luego dejan de hacerlo” (“Breve” 24), lo cual, vuelve a poner en evidencia el estrecho vínculo entre vida y escritura en la obra del escritor catalán.

⁶⁸ Estas palabras de Vila-Matas aparecen recogidas en la entrevista, con título “El espía del mundo”, que Silvia Adela Kohan realizó para *La Nación* el 18 de febrero de 2001.

ya sea a través del silencio o del minimalismo (Trías, *Lógica del límite* 106). Tal y como señala Ignacio Rodríguez de Arce, esta pulsión negativa que trata de rastrear el oficinista Marcelo apunta hacia los síntomas de “auto-repudio que la literatura contemporánea vierte sobre sí misma” (3), detectados ya por críticos norteamericanos como Ihab Hassan y John Barth.

Aparte de estar estructurada en 86 fragmentos, *Bartleby* supone una nueva exploración en la estética inaugurada con *Historia abreviada de la literatura portátil*. Aunque con líneas temáticas diferentes, ambas obras constituyen la “elaboración de una personal e inventada historia de la literatura” (Rodríguez de Arce). Mientras *Historia* nos ofrecía un recuento histórico de las peripecias de la sociedad de los shandys desde su origen hasta su disolución, *Bartleby* inaugura la trilogía formada junto con *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* de los denominados males literarios.⁶⁹ A su vez, José María Pozuelo Yvancos señala que si *Historia* había incidido en la ruptura de la causalidad narrativa, *Bartleby* lo hará con la transición constante entre “lo real y lo imaginario, lo inventado y lo sucedido (“Vila-Matas” 37). Según Pozuelo Yvancos, los dos mecanismos para producir esa impresión serán el mestizaje de géneros, desde el ensayo, la novela, el diario íntimo, la autobiografía, el recuento enciclopédico, el diccionario de autores y la autoficción, mecanismo que somete a la duda constante la credibilidad del narrador. Así pues, el cuerpo narrativo de *Bartleby* constituye una escritura plagada de personajes, obras y citas, donde la acción pasa a un segundo plano, dando preponderancia a un *mise en abyme* literario en el que las fronteras entre realidad y ficción son traspasadas incesantemente. La alternancia de datos y referencias reales con hechos y personajes totalmente inventados provoca la igualación del estatuto de lo real y de lo ficticio dentro del corpus textual. A través de este collage de pasajes biográficos de autores y de múltiples fragmentos y resúmenes de obras, en ocasiones ficticios, Vila-Matas mezcla

⁶⁹ Esta trilogía también ha sido bautizada por el editor Jorge Herralde como “La Catedral Metaliteraria” (“Breve” 26-7).

astutamente lo acontecido y lo imaginado, generando una propuesta literaria acorde a la cosmovisión propia de un mundo que ha asumido la quiebra de la representación como desplome de cualquier noción de realidad objetiva.⁷⁰

Una vez expuesta su intención de investigar este síndrome que deriva de la quiebra de la representación, Marcelo, este narrador que “comparte muchos rasgos con el autor Vila-Matas pero tiene voz y configuración propias (Wentzlaff-Eggebert 106), proseguirá, a través de su cuaderno de “notas a pie de página” con su exposición de casos de escritores que tocados por el Mal han abandonado la literatura.⁷¹ Intercalados junto a acontecimientos de su propia vida —disputas familiares, amistades, relaciones amorosas, encuentros inverosímiles con personajes verdaderos, así como comentarios sobre su crisis creativa—, Marcelo va presentando numerosos bartlebys a través de materiales de todo tipo: “notas, citas literarias (de sus autores-fetiché), reflexiones de carácter ensayístico, parodias, imposturas, materiales reales y autobiográficos y retazos novelísticos” (Roas 136). A lo largo de este catálogo de autores contagiados por el mal de Bartleby, circulan nombres de una especial relevancia dentro de la obra de Vila-Matas como: Claudio Magris, Robert Walser, Franz Kafka, Robert Musil, Jorge Luís Borges, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Samuel Becket, Juan Rulfo, Georges Perec, Friedrich Hölderlin, Herman Melville, Hugo von Hofmannsthal, Guy de Maupassant, Thomas Pynchon; así como bartlebys que por diversos motivos optaron por el abandono de la literatura o, al igual que Pepín Bello, por no practicarla jamás. También, tienen cabida aquellos que como Henry Roth se enfrentaron al dilema de elegir la vida o la literatura, y aquellos que en una respuesta extrema optaron por la desaparición física o el suicidio. Junto a

⁷⁰ Christian Wentzlaff-Eggebert propone que la escritura fragmentaria de *Bartleby* está compuesta en numerosas ocasiones por “relatos breves o brevísimos independientes que no pocas veces pertenecen según las definiciones más comunes al género del microrrelato” (103).

⁷¹ Rodríguez de Arce ha señalado que la decisión del narrador de componer un cuaderno de notas a pie de página encuentra un precedente en Bobi Bazlen. Marcelo se encarga de recordar la siguiente afirmación del ficticio autor triestino: “Yo creo que ya no se pueden escribir libros. Por tanto, no escribo más libros. Casi todos los libros no son más que notas a pie de página, infladas hasta convertirse en volúmenes. Por eso escribo sólo notas a pie de página” (*Bartleby* 11).

estos personajes reales, Vila-Matas promueve el juego especular entre lo real y lo ficticio al insertar una serie de autores imaginarios como Robert Derain, Luis Felipe Pineda o Roberto Morelli, que sin diferenciarse de los reales, destacan en el arte del abandono de la literatura.

En una entrevista reciente con Ignacio Echeverría, Vila-Matas indicaba que no podía “existir ya buena literatura si en ésta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de literatura”. El escritor catalán se compromete, a través de su obra, a rastrear las alternativas abiertas que le quedan a la literatura tras la quiebra de la representación. Mediante la investigación de Marcelo sobre la pulsión negativa de las letras modernas, Vila-Matas hace balance de la situación actual y nos presenta “una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave —pero sumamente estimulante— de la literatura de este fin de milenio” (*Bartleby* 3). El espíritu de la ‘Literatura del No’ queda sintetizado en las palabras del bartleby Walter Rehmer, que hace mención de “la conciencia trágica de la literatura moderna, la conciencia de una escritura que, al quedar expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, hace de esta exposición su cuestión fundamental” (70). El abandono de la práctica literaria por parte de los bartlebys responde radicalmente a la desconfianza en el lenguaje y al convencimiento de la imposibilidad esencial de la escritura. Según esta tendencia, toda literatura “es la negación de sí misma” (72) y, en última instancia, ésta “va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición” (Blanchot, *El libro que vendrá* 219).

Si bien *Bartleby* presenta un catálogo de escritores que optaron por abandonar la práctica literaria como respuesta más coherente ante la carencia esencial del lenguaje, Marcelo y por extensión Vila-Matas se resisten a entregarse al silencio. Marcelo, que veinticinco años atrás había escrito una novela sobre la imposibilidad del amor, queda

atrapado bajo las garras del mal de Bartleby por sentirse incapaz de escribir “copiando”. Ante la amenaza del sinsentido que acecha la repetición mecánica de fórmulas ya sabidas, el protagonista decide renunciar a la escritura. No obstante, tras este período de inactividad, Marcelo “decide retomar la pluma para coleccionar casos parecidos al suyo en nombre de una convicción que se ha formado en él: la utopía de una literatura nueva” (Wentzlaff-Eggebert 106). El rastreo de la pulsión negativa de las letras contemporáneas sirve al narrador de cura para su propio mal. Gracias a este impulso, el protagonista va más allá y lejos de contemplar el laberinto del No como un lugar puro de negación, lo percibe como el caldo de cultivo de la escritura por venir. Recordando las palabras de Félix de Azúa, Marcelo afirma que sólo desde la más firme “negatividad pero creyendo (o deseando) que todavía no está agotado el potencial de la palabra literaria, nos será posible despertar del mal sueño actual, del mal sueño en la bahía de nadie” (68).

Una vez señalada la convicción de que “el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria” nacerá de la investigación de los laberintos de la literatura del No (*Bartleby* 12), Marcelo explora qué opciones quedan abiertas a la literatura más allá del silencio. El narrador rechaza visceralmente el aforismo wittgenstaniano que apremia a callar aquello de lo que no se puede hablar y apercibe a su público de las consecuencias negativas que se pueden desprender de la rendición absoluta al silencio. A pesar de que el protagonista contempla el campo del No como un centro fructífero del que podrían surgir nuevas formas sensibles, también, considera que el arte es lo contrario al silencio y que someterse a éste como única salida viable a la crisis de la representación, supone dejar vía libre a las creaciones amorales, en cuanto que ignoran las cuestiones esenciales de nuestra época, de los ‘pseudo-artistas’ de la posmodernidad. Marcelo tiene la intuición de que entre la “futilidad de la pura creatividad artística y el terrorismo de la negatividad, quizás haya lugar para algo diferente” (12).

Frente a la disyuntiva entre la creación inmoral y la negación absoluta, Marcelo ofrece una alternativa a la figura del bartleby. Bajo la denominación “Scapolo” —célibe en italiano—, el jorobado narrador concibe un tipo de ser híbrido, cruce entre el escribiente de Melville y el prototipo del soltero kafkiano. De las palabras de Marcelo, se deja entrever la condición fronteriza de este ser imaginado. El Scapolo es un “ser extraño a nosotros, mitad Kafka y mitad Bartleby, que vive en el filo del horizonte de un mundo muy lejano” (28). Expuesto a la merced de una terrible pulsión negativa, el Scapolo pasea “directamente por una zona terrible, por una zona de sombras que es también paraje donde habita la más radical de las negaciones” (28). Sin embargo, este ser se resiste a sumirse en la rotunda negación de los bartlebys y constituirá un precursor de la figura del explorador del abismo del universo vilamatiano. Inspirado en la alternativa del Scapolo, Marcelo rastrea el laberinto del No e intenta sugerir los caminos que quedan abiertos a la escritura del futuro. En su asumida función de explorador, el peculiar narrador trasciende su condición fronteriza y juega con la idea “de que estaba cruzando una frontera, algo así como una línea ambigua y casi invisible” (35); una línea más allá de lo inmediato y familiar, donde se presiente “un sordo rumor de océanos y abismos” (46). A medida que avanza en su pesquisa, la implicación de Marcelo es cada vez mayor, hasta el punto de llegar a identificarse totalmente con la imagen del explorador: “Vivo como un explorador. Cuanto más avanzo en la búsqueda del centro del laberinto, más me alejo de él.[...] Soy como un explorador y mi austeridad es propia de un ermitaño [...]. Soy como un explorador que avanza hacia el vacío. Eso es todo” (60-1).

Mediante la exploración del abismo, o del vacío, en cuanto *cercos herméticos* que rehúsa formas y sentidos exclusivos, la voz narrativa intenta encontrar una alternativa a las dos opciones que parece ofrecer el panorama literario contemporáneo: una literatura, que queda expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, y otra que, inmoralmente, opta por ignorar una

cuestión tan fundamental.⁷² Dado que tanto una como otra alternativa terminan confluyendo en la aceptación del sinsentido posmoderno en el contexto de la quiebra de la representación y se ha deshecho cualquier posibilidad de otorgar un significado objetivo a la existencia, Marcelo lucha denodadamente por encontrar una opción que dote de sentido al mero acto de la escritura. Los personajes de las obras de Vila-Matas, entre los que Marcelo no es excepción, defienden que tras la descomposición de una percepción consistente de lo real, la literatura constituye nuestro último reducto a la hora de dotar de sentido a la vida. Es por ello que el acto de la escritura queda justificado frente al silencio, ya que “la literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia”, a su vez, “pueden existir miradas nuevas sobre nuevos objetos y por lo tanto es mejor escribir que no hacerlo” (12). Para Marcelo, la aparición del mal en la literatura contemporánea, puede no ser catástrofe sino anuncio y “danza de la que podrían estar ya surgiendo nuevas construcciones de la sensibilidad” (49). En última instancia, si bien la literatura del No ha sido la expresión última de la aceptación del nuevo paradigma que corresponde a un mundo sin posibilidad de clausura del sentido, ello no tiene que derivar necesariamente en la asunción del sinsentido absoluto y del rechazo incondicional del *cerco hermético*. Vila-Matas afirma, cuando comenta el trasfondo temático de *Bartleby y compañía*, que en el escenario actual el gran enigma que encierra la literatura se debe a que en ella “una voz dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido” (“Breve” 24). Las palabras del escritor catalán dejan translucir que, a pesar de que nos hallamos instalados en un marco de pensamiento que desdeña el cerco de lo replegado en sí, por sobrepasar las capacidades de la razón analítica, la creación literaria, al brotar de esa dimensión abismal y arrastrar consigo

⁷² Marcelo afirma que la literatura, independientemente de sus capacidades, debe intentar decir siempre la verdad, ya que cuando “se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral” (12).

misma la intuición de ese misterio, será el último reducto que le queda al hombre contemporáneo para dotar de sentido a su existencia.

El mal de Montano

Marcelo, narrador de *Bartleby y compañía*, advertía del indudable peligro que conllevaba el estudio de la literatura del No. Según exponía el jorobado oficinista, al investigar a los escritores del No, se corría el riesgo de revivir la desconfianza en las palabras que padeció Lord Chandos (54). Las palabras de Marcelo parecían vaticinar la crisis que confrontará su propio autor tras escribir sobre esta temática. *Bartleby y compañía* “actuó como un caballo de Troya en la carrera de Vila-Matas, pues, lo arrojó al problema de partida, el de qué decir, qué escribir después de haberlo dicho casi todo sobre los escritores que deciden no volver a escribir” (Ródenas de Moya 146). Vila-Matas, desconcertado ante la posibilidad de igualarse a uno de los bartlebys de su novela-ensayo, encontrará en el mundo de la ficción y más concretamente a través de la escritura de *El mal de Montano* (2002), el remedio a su parálisis creativa: “Quedé paralizado como escritor tras publicar *Bartleby y compañía*, pero hallé precisamente en mi problema de escritor paralizado la inspiración para regresar al mundo de la creación de ficciones”.⁷³

Novela dividida en cinco secciones, *El mal de Montano* recoge en su primera parte de título homónimo el testimonio de un crítico literario de prestigio que viaja a Nantes para ayudar a salir a su hijo de una parálisis literaria. Montano —que así se llama el hijo— se ve afectado por el síndrome bartleby tras escribir un libro sobre los escritores que renuncian a la escritura. Por medio de estos espejismos, Vila-Matas consigue desplazar su bloqueo al plano de la ficción: “Le trasladé a Montano, un hijo inventado, ese problema, ese mal”.⁷⁴ Dejando atrás el síndrome de Bartleby en la figura de su hijo-personaje, Vila-Matas asume la voz

⁷³ Palabras recogidas en la entrevista llevada a cabo por Gabriel Ruiz Ortega y titulada “Enrique Vila-Matas, escritor”.

⁷⁴ En entrevista dirigida por Gabriel Ruiz Ortega: “Enrique Vila-Matas, escritor”.

narrativa del padre de Montano. En un guiño del autor a los heterónimos de Fernando Pessoa, el protagonista responde al matónimo de Rosario Gironde. Lejos de padecer la pulsión negativa de la literatura del No, Gironde se ve afectado por un nuevo mal literario que le impide prescindir de la literatura a la hora de interpretar el mundo: “Soy un enfermo de literatura. De seguir así, ésta podría acabar tragándome como un pelele dentro de un remolino, hasta hacer que me pierda en sus comarcas sin límites. Me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas” (16-7).

Si bien la primera parte de la novela pone tierra de por medio respecto al bloqueo que había acechado al autor catalán, las sucesivas secciones ampliarán el juego especular entre realidad y ficción, detrás del cual desaparecerá progresivamente la sombra de Vila-Matas, y con ella, su parálisis. La segunda parte, titulada “Diccionario del tímido amor a la vida”, supone una nueva subversión entre los diferentes planos de realidad y ficción que componen el texto inaugural. Aquí Gironde asume la autoría de la *nouvelle* “El mal de Montano” que compone el primer capítulo de la obra. La *nouvelle*, que según Gironde entrelaza la ficción con su vida real (106), y las secciones posteriores sirven al narrador como refugio ante la parálisis literaria que sufrió tras publicar *Nada más jamás* (libro sobre los escritores que renuncian a escribir que hace clara alusión a *Bartleby y compañía*). En esta segunda sección, donde Gironde ya no aparece como un crítico literario, sino como un reputado novelista, el narrador expone su cometido en esta parte del texto: “Aunque no soy un crítico de libros, voy a actuar a veces en este diccionario como si lo fuera. Me propongo trabajar discretamente en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía, que naturalmente será fragmentada o no será, se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas” (107).

El resto de las partes que componen *El mal de Montano* constituyen nuevas digresiones a la hora de presentar una escritura de carácter autobiográfico. La tercera sección, titulada “Teoría de Budapest”, recoge la transcripción de una conferencia enmarcada dentro de un ‘Simposio Internacional sobre el Diario Personal como Forma Narrativa’. Al igual que en la segunda parte, esta transcripción recaba lo presentado por Girondo hasta el momento: “Empecé mi diario siendo un narrador que añoraba ser un crítico literario, me fui después construyendo una personalidad de diarista gracias a algunos de mis diaristas favoritos” (213), para a continuación presentar una nueva torsión dentro del universo de la novela. La voz narrativa pretende que esta conferencia sea un microcosmos de lo que está escribiendo en Barcelona y que, por lo tanto, reúna ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa (221). En la cuarta parte del texto, Girondo, que ya se ha presentado como personaje/autor de una *nouvelle*, lector de diarios y conferenciante, se enfrenta al acto de escribir su propio diario. Bajo el título “Diario de un hombre engañado”, el narrador relata la importancia de la literatura dentro de su mundo y lo hace con “un discurso emocionado, de tesitura lírica” (Pozuelo, “Vila-Matas” 43). Por último, la quinta sección, titulada “La salvación del espíritu”, cierra la cronología de la escritura del texto que se había iniciado en noviembre del 2000 y finaliza tras la cumbre del 7 de junio del 2002 en Matz (Suiza). A través de la narración retrospectiva de Girondo, se abre una nueva y última dimensión escritural dentro de la estructura de la *mise en abyme* que componen las distintas secciones integrantes de la obra.

El mal de Montano incide en diversas formas de escritura autobiográfica y, según Ródenas de Moya, el conjunto de la obra se encuentra “bajo el signo del yo, y no de varios yoes sino de uno, el del autor (149). Para Pozuelo Yvancos, *El mal de Montano* es Vila-Matas ante el espejo, un espejo en el que sólo hay literatura. No obstante, la escritura autobiográfica y diarística en Vila-Matas no es sinónimo de escritura fiel a la realidad, sino de literatura

plural. Gironde, fiel al pensamiento de Robert Musil, piensa que “la diarística sería la última forma narrativa del futuro, pues contiene en sí todas las formas posibles de discurso” (123). Al igual que en obras como *Historia abreviada de la literatura portátil y Bartleby y compañía*, la escritura autobiográfica de Vila-Matas confluye en el terreno de la autoficción. De acuerdo a las pautas de la creación autoficticia, en *El mal de Montano*, el escritor catalán “explora las que intuye lábiles fronteras entre lo real y lo ficcional a través de la tematización extrema y paradójica de la identificación última entre vida y escritura” (Rodríguez de Arce). La inclusión de todo tipo de materiales dentro de la autoficción confunde los límites entre realidad y ficción. Por un lado, el autor confirma en una entrevista firmada por Bernardo Esquinca su intención de convertir su experiencia vital en material narrativo: “Muchas de las cosas que me sucedían en la vida cotidiana mientras trabajaba en *El mal de Montano* las introduje con carácter de ficción dentro de mi libro”; propósito que también es corroborado por Gironde en la segunda sección del libro: “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*” (145). No obstante, por otro lado, la voz narrativa anuncia en la escritura de su diario su deseo de que el lector “se haga una cierta idea de cómo soy en mi vida cotidiana en la que llevo una existencia tan monótona y horrorosa que no es raro que intente escapar de ella escribiendo sobre realidades alejadas de mi vida real” (142). En la autoficción se alude al material proporcionado por la realidad para a continuación desestabilizar la propia noción de lo real. Como dice el propio Gironde con palabras citadas, no debemos 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’” (221).

A pesar de la estructura laberíntica y el cuestionamiento de la fiabilidad del narrador característicos del género de la autoficción, en *El mal de Montano* volvemos a encontrar la

repetición de una serie de temas que ya se habían hecho muy presentes en *El viaje vertical* y en *Bartleby y compañía*. Independientemente de la desestabilización ontológica a la que cada nueva sección en *El mal de Montano* somete a la precedente, estos temas permean cada una de sus páginas y parecen penetrar transversalmente cada nuevo nivel generado en la ficción. *El mal de Montano* vuelve a profundizar en temas tan presentes en *El viaje vertical* como la condición trágica del sujeto contemporáneo, además de otros tan centrales en *Bartleby y compañía* como la situación crítica de la literatura contemporánea. A su vez, Vila-Matas vuelve a perfilar la figura del explorador del abismo como alternativa a la respuesta nihilista típica de la posmodernidad.

En *El mal de Montano*, el domicilio familiar aparece como una pesada cadena que ata al protagonista, el cual llega a afirmar que “en el fondo todos aborrecemos el hogar” (250). De modo similar a Federico Mayol —protagonista de *El viaje vertical*—, Gironde llega a la conclusión de que quizá le convenga viajar a un país lejano. Desde las primeras páginas de la *nouvelle*, el protagonista inicia una fuga por múltiples espacios, algunos de los cuales aparecen con asiduidad en la obra de Vila-Matas. Barcelona, Nantes, Santiago de Chile, Las Azores, Varsovia, Budapest, Praga, son lugares por los que desfilan los personajes de la obra. A lo largo de esta fuga sin descanso, Gironde, junto a su esposa Rosa y su amigo Felipe Kertézs (apodado Tongoy), siente que forman un grupo de vagabundos errantes que avanzan por una carretera perdida; de ahí la afirmación de Tongoy: “Nosotros tres también somos gitanos, somos vagabundos” (229). Acorde a un modelo de cultura trágica, el destino de Gironde es errar (235) y vagar entre lugares en continuo tránsito (255). Llama la atención, cómo Vila-Matas, a través de la voz de Gironde, vuelve a incluir en *El mal de Montano* el mismo sueño que había ocupado un lugar central en *El viaje vertical*: “Lo he explicado en varias de mis novelas, aunque muchos de ustedes no deben de saberlo, voy de nuevo a contarlo: tengo desde hace treinta años un sueño recurrente, en el cual yo vivo desde siempre

en un hotel de lujo en el que no he pagado jamás una cuenta, que con el tiempo ha ido creciendo y ahora es grandiosa” (231). Nuevamente, el hotel, apenas un alto en el camino para los viajeros errantes, aparece como sustituto del hogar familiar para la voz narrativa de una obra de Vila-Matas.

Entre los muchos motivos que relacionan *El mal de Montano* con la cultura trágica, destaca que la película favorita de Girondo sea *Détour* y que ésta aparezca recogida en el diario del protagonista bajo el epígrafe: “Desamparo extraño”. Este film del director vienés Edgar G. Ulmer recoge la historia de un autoestopista que en un giro trágico del destino se convierte en un “fugitivo de la policía, en un hombre sin identidad verosímil, en un caminante errático por una carretera perdida” (214). La historia de Al, protagonista de *Detour*, proporcionará a Girondo una metáfora de su situación existencial: “Solo, errante, por una carretera perdida (238), “perdido y solo en una carretera al atardecer, sin rumbo: sujeto de una libertad abstracta con la que poco o nada puede hacer como no sea intentar desaparecer o bien ocultarse o disolverse en el último rincón del mundo” (241). El descubrimiento de la condición trágica humana se refrenda con su experiencia de vuelta a casa. Lejos de registrar la euforia propia de aquel que vuelve al hogar y confirma su estirpe bajo las coordenadas de una cultura dramática, Girondo afirma que su fuga ha terminado, pero que también sigue de viaje por la carretera perdida. El narrador certifica que tras su lento regreso, el mundo “se ha convertido en un país extranjero donde ya no existe la necesidad de huir de él ni tampoco la de volver a casa” (275). En una comparación similar a la que hace Eugenio Trías para distinguir entre cultura dramática y cultura trágica, Girondo explica la existencia de dos odiseas, una que va de Homero a James Joyce y “donde el individuo regresaba a casa con una identidad reafirmada” (275), y una segunda odisea, asociada por Girondo a la del hombre sin atributos, de la novela homónima de Robert Musil, que se caracteriza por carecer de retorno y donde el sujeto se lanza “hacia delante, sin volver jamás a casa [...] cambiando su identidad

en lugar de reafirmarla” (276). Gironde, que dice vivir una doble odisea, vuelve a casa, pero tiene la sensación desasosegante de encontrarse fuera de ella. En última instancia, sus palabras dan cuenta de la condición trágico/fronteriza que Trías considera el signo distintivo del sujeto contemporáneo: “A comienzos del siglo XXI, [...] Estoy en casa, pero también en la carretera perdida. Con mis hogareños jarrones, pero frente al abismo” (*El mal de Montano* 277).

Vila-Matas vuelve a mostrarnos el desarraigo total del sujeto contemporáneo. El reconocimiento de la condición trágica de la existencia humana en la modernidad tardía ha derivado comúnmente en posturas nihilistas para las que la realidad carece de sentido. Vila-Matas reacciona ante este escenario y, a través de sus personajes, reivindica el valor de la literatura para salvar al individuo actual del sinsentido. Para el escritor catalán, la literatura es “un *pharmakon*, un veneno, pero también la única medicina posible” (Pozuelo, “Vila-Matas” 43). No obstante, la literatura debe responder al estado actual de cosas y dado que tras el crepúsculo de la metafísica el mundo se halla desintegrado y la vida ya no reside en la totalidad (123), sólo si la literatura se atreve a mostrarlo “en su disolución, es posible ofrecer de él una imagen verosímil” (222). Esta circunstancia no frenará a Gironde, que resistente a caer en el sinsentido, se esfuerza por contar verdades sobre su descompuesta vida aunque la única obra dotada de significado sea un *collage* de citas y fragmentos (124). El narrador afirma tener la certeza de que sólo la literatura “podría llegar a salvar el espíritu de una época tan deplorable como la nuestra” (200). Entre la vida y la literatura, Gironde no duda por decantarse por esta última, pues la literatura siempre le ha permitido comprender la vida, y sin ella, la vida no tiene sentido (142).

No obstante, la literatura, como ya se anunciaba en *Bartleby y compañía*, al igual que el sujeto desarraigado, se encuentra frente al abismo. Para Vila-Matas, el escenario literario contemporáneo se debate entre dos posiciones principales. Por un lado, la correspondiente a aquellos escritores que con una conciencia exigente optan por abandonar la práctica literaria

—tema principal de *Bartleby y compañía*—, y, por otro lado, la que con una estética de realismo rancio, e ignorando el cambio de paradigma resultante de la quiebra de la representación, responde inmoralmente a los intereses económicos de las mafias editoriales. Tanto para Vila-Matas como para Eugenio Trías, hoy por hoy, el arte, la cultura y el pensar filosófico se encuentran secuestrados por la conciencia posmoderna. Bajo estas circunstancias, la única alternativa al silencio parece ser la del literato de trazas posmodernas, que, según Trías, se limita a contentar al receptor masivo y a “revelar y a expresar, en sus obras y en sus gestos, o en sus pseudorreflexiones, el encogimiento de hombros relativo a la exigencia religiosa de lo sagrado (el cerco encerrado en sí)” (*Lógica del límite* 258). Esta postura queda representada en *El mal de Montano* a través del personaje de Teixeira.

En palabras de Gironde, este escritor residente en Las Azores, “parece encarnar de forma inquietante al hombre nuevo, al hombre por venir o tal vez al que ya ha llegado” (78) y para el narrador no es “desde luego un artista sino un criminal moderno o, mejor dicho, [...] el hombre nuevo con su indiferencia por el arte antiguo y el actual” (91). El proyecto de Teixeira consiste en “fundar una forma nueva de arte, una forma totalmente inmanente, es decir sin dimensión más allá de la razón [...] pretendía realizar una obra que estuviera exenta al menos de la cuestión de la posible existencia o inexistencia de Dios” (89). El programa creativo del escritor insular coincide con la exclusión incondicional del *cerco hermético* por parte de la posmodernidad. El resultado de esa ruptura con el misterio es, como ya ha afirmado Trías, “lo banal, la encanallada trivialidad que ofrece el objeto de consumo posmoderno, que tan bien se aviene con un órgano receptor masificado y ‘disciplinado’” (*Lógica del límite* 258). La banalidad del hombre nuevo y el vacío de su mundo termina por quedar retratado a través de los gestos de Teixeira y especialmente de su risa hueca: “Una risa ni con Dios ni sin Dios, ni

con libros ni sin libros, algo indescriptible de tan repugnante que era [...] Un hombre de risa amorosa, deshumanizada. Un hombre de risa de plástico, de risa de muerte (90-1).⁷⁵

Girondo no duda en mostrar abiertamente su desosiego ante su condición de desarraigado y la situación actual de la literatura:

A comienzos del siglo XXI, como si mis pasos llevaran el ritmo de la historia más reciente de la literatura, me encontré solitario y sin rumbo en una carretera perdida, al atardecer, en marcha inexorable hacia la melancolía. Una lenta, envolvente, cada vez más profunda nostalgia por todo aquello que la literatura había sido en otro tiempo se confundía con la niebla a la hora del crepúsculo. Yo me veía como un hombre engañado. En la vida. Y en el arte. En el arte me veía rodeado de odiosas mentiras, falsificaciones, mascaradas, fraudes por todas partes. Y además me sentía muy sólo. (245)

El narrador, que dice necesitar la literatura para sobrevivir, se propone resistir los envites de los múltiples enemigos de lo literario y luchar por la búsqueda de alternativas que mejoren la precaria situación tanto de la vida como de la literatura en la época actual. De esta manera, Girondo comienza una quijotesca campaña contra los enemigos de la literatura —también denominados emisarios de la nada—, entre los que se incluyen: analfabetos altivos, directores generales de editoriales, las creaciones del denominado “hombre nuevo”, etc.⁷⁶ Dado que la crisis abarca tanto la vida como la literatura, los esfuerzos de Girondo deberán contemplar ambas dimensiones. No obstante, animado por su amigo Tongoy, decide aunar sus esfuerzos en la salvación de la literatura, pues, en último término, será la recuperación del sentido a través de la literatura lo que ayude a salvar la vida.

Encarnando la esencia de la literatura en su modesta persona, Girondo se dispone a explorar las alternativas que quedan abiertas a la creación literaria. A consecuencia de la quiebra de la representación, los intereses comerciales y la escritura inmoral de nuestros días,

⁷⁵ Teixeira alterna su labor literaria con la de monitor de risoterapia. La risa propia de esta práctica se caracteriza por carecer de un mecanismo que la desencadene y por su apariencia de máscara hueca, convirtiéndose en metáfora del vacío posmoderno.

⁷⁶ En las páginas de “Breve autobiografía literaria” contenidas en *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*, Vila-Matas esboza *El mal de Montano* como el “Itinerario de un moderno Don Quijote, lanza en ristre contra los abundantes enemigos de la literatura. La historia de una bella fuga mínima, llena de desvíos que llevan al abismo y al vértigo de la escritura y la vida” (25).

la literatura se halla cercana a su extenuación y desaparición. Es por ello, que de un modo similar a la representación de la condición fronteriza del sujeto contemporáneo, la situación de la literatura queda simbolizada a través de su encuentro con el abismo. Es bajo estas condiciones críticas y con la actitud quijotesca de Gironde, que volvemos a encontrar en la obra de Vila-Matas la figura recurrente del explorador del abismo. Esta figura que se ha venido forjando a través de sucesivas obras surge como alternativa al inmoral hombre nuevo, de la misma manera que el Scapolo lo fue del bartleby. Con el propósito de crear una realidad distinta de la realidad empobrecida sin sentido del mundo de hoy (295), Gironde se aleja del hombre sin cualidades, del hombre nihilista de nuestro tiempo. A diferencia de la respuesta nihilista a la caída de la metafísica, el explorador no desdeña el espacio vacío resultante tras la muerte de Dios y lo concibe como abismo susceptible a ser indagado. En este espacio hermético, el protagonista intuye el hilo lógico de un tejido verbal que, si bien en otros tiempos daba a la vida sentido, tras el crepúsculo de la metafísica, se fue ajando, guiando nuestras vidas hacia el absurdo. No obstante, a pesar de su deterioro, este tejido real sigue mostrándose a través de fugaces pero asombrosos centelleos (192). Gironde que, en su encarnación de la situación de la literatura contemporánea, se encuentra entre las fuerzas enemigas de lo literario y el abismo, decide finalmente adentrarse en la zona oscura de niebla densa e “ir hasta los límites del vacío sin límites” (292). El protagonista ve en esta aventura de exploración, el gesto en el que se puede encontrar la solución al deterioro global del sentido y “la salvación del vacío moderno, la salvación del espíritu en una época en la que la realidad ya no tiene sentido y la literatura es un instrumento ideal para la utopía, para construir una vida espiritual que por fin dé la hora exacta” (305-6).

Doctor Pasavento

En *Doctor Pasavento* (2005), Vila-Matas vuelve a visitar senderos transitados por sus anteriores obras. No obstante, como suele ser común en el autor catalán, cada nueva obra profundiza en alguna de las obsesiones de su particular universo literario. Si *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* dedicaban el núcleo de su reflexión a la situación crítica de la literatura contemporánea, *Doctor Pasavento*, último volumen de la trilogía de los males literarios, se centra en el proceso de desaparición del sujeto. El tema de la desaparición, ya presente explícitamente en obras como *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos*, *El viaje vertical*, *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, se desarrolla enteramente a lo largo de esta nueva novela. En palabras del propio autor, *Doctor Pasavento* cuenta la historia de Andrés Pasavento, “narrador español, que está interesado por la desaparición del sujeto moderno y estudia a fondo la historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot” (“Breve” 26-7). El protagonista lejos de conformarse con el examen de la construcción, desarrollo y ocaso de la subjetividad moderna, la cual ha estado estrechamente vinculada al género del ensayo, fijará como reto su propia desaparición.

Al igual que muchos de los temas analizados con anterioridad, la desaparición del sujeto tiene como punto determinante la demolición del edificio de la metafísica occidental. Dado que el ataque de Nietzsche a la tradición metafísica occidental busca eliminar todo velo que oculte la falta de fundamento de nuestra condición esencial, la noción de sujeto también debe desaparecer. La crítica nietzscheana a toda fundamentación metafísica desvela que el sujeto trascendental es el resultado de la creencia en un mundo superior y será la muerte de Dios la que haga posible el desenmascaramiento de la falacia de esta noción de yo (*El crepúsculo de los ídolos* 54-5).⁷⁷ Joan-Carles Mèlich, en su ensayo “El ocaso del sujeto (La

⁷⁷ Nietzsche afirma en *El crepúsculo de los ídolos* que cuando cobramos consciencia de los presupuestos básicos de la metafísica del lenguaje penetramos en un fetichismo que “cree en el ‘yo’,

crisis de la identidad moderna: Kleitz, Nietzsche, Musil)”, sintetiza este evento con la siguiente afirmación: “El sujeto psicológico, moral y trascendental (epistemológico) desaparece junto con la muerte de Dios” (52). Con la caída del garante metafísico último, sin verdad metafísica absoluta, se produce la disolución de la idea de sujeto moderno; a su vez, deviene la crisis de representación de la realidad, ya que el lenguaje es incapaz de alcanzar la realidad, acechando el sinsentido y con ello la amenaza del nihilismo. La realidad queda disuelta en una multiplicidad de puntos de vista e interpretaciones. El sujeto que aparece como ficción y efecto del lenguaje acaba por desaparecer bajo esta multiplicidad de interpretaciones: “Toda la unidad del yo, que la tradición filosófica moderna, de Descartes a Kant, nos había legado, queda ahora disuelta” (Mèlich, “El ocaso” 57). Con la declaración de la muerte de Dios, el ataque a la noción de sujeto y la consiguiente crítica al lenguaje, el pensamiento moderno queda huérfano de los planteamientos metafísicos tradicionales. Ante esta situación, Mèlich avisa que la ausencia de fundamentación provoca que la vida contemporánea carezca de un centro de valores a partir del cual poder ordenar un viaje seguro por la existencia. De las dos posibles odiseas, la del viaje circular, que va de Homero a Joyce o la rectilínea, en la que no hay retorno, sino deformación y disolución, al hombre contemporáneo le corresponde la segunda: “La odisea del hombre moderno es la del eterno nomadismo que se lanza hacia delante sin dejar hijos ni herederos a sus espaldas” (57).

En su deseo de desaparecer, Andrés Pasavento lleva hasta sus últimas consecuencias la encarnación de la fuga sin fin del individuo contemporáneo. El protagonista, que se encuentra viajando en tren hacia Sevilla, prepara su participación en un congreso literario sobre las difusas fronteras entre realidad y ficción literaria cuando siente el desasosiego propio del

cree que el yo es un ser, que el yo es una substancia, y proyecta sobre todas las cosas la creencia en la substancia —yo” (54-5).

relativismo de nuestra época contemporánea.⁷⁸ El sinsentido, asociado a la falta de existencia de un fundamento que permita distinguir claramente entre el ser y el parecer, provoca un fuerte deseo de fuga en Pasavento. El protagonista decide, para empezar, dejar la vida pública y romper lazos con todos los círculos de su vida personal y profesional. A partir de aquí, Pasavento comienza una fuga física que le lleva a viajar desde su Barcelona natal, a múltiples lugares, entre los que se cuentan: Sevilla, La Rué Vaneau de París, Zúrich, Nápoles, poblaciones ficticias como Lukonowo, así como el manicomio de Herisau, donde Robert Walser, auténtico maestro de la desaparición y héroe particular del narrador, pasó casi tres décadas.⁷⁹

Si bien Pasavento nos confiesa su atracción por esos “viajes breves, sin aventura ni imprevistos, que nos conducen en pocas horas de nuevo a nuestro puerto, todos esos viajes que antaño nos llevaban al cercado de la casa familiar en los veranos de la infancia y ahora a nuestra casa de los días actuales” (24), este nuevo viaje del protagonista transgrede todo límite familiar y carece de propósito de retorno. A su vez, lejos de equipararse a aquellas travesías propias de una cultura dramática que, aunque abandonaban el espacio conocido, “tenían un comienzo y un final” (73), la fuga interminable de Pasavento cumple con los motivos correspondientes a una cultura trágica. A pesar de las falsas apariencias que otorga la ilusión de un centro familiar, a medida que el protagonista avanza en su recorrido y se siente “más extraviado que nunca” (113), toma conciencia de su innata condición de desarraigo, llegando a cerciorarse de que: “Después de todo, mi vida —ahora puedo verlo con claridad— no ha sido más que una caída, el clásico viaje interior en uno mismo, una excursión hacia el fin de la noche, la negativa absoluta de regresar a Ítaca” (215).

⁷⁸ La temática introducida a través del título de la conferencia es alimentada, a su vez, por los múltiples niveles de ficción y realidad que introduce el mecanismo de la autoficción creado por Vila-Matas.

⁷⁹ Además de Walser y otros notables maestros de la desaparición que ya habían sido citados en obras precedentes, Vila-Matas coincide con Cristina Fernández Cubas al hacer referencia a los once días que Agatha Christie estuvo desaparecida, y que constituyen uno de los motivos principales dentro del cuento *Con Agatha en Estambul*.

A diferencia de la cultura dramática, donde el héroe renovaba y fortalecía sus raíces a través del reencuentro con la familia y la estirpe, el individuo trágico jamás vuelve al hogar que le otorga nombre e identidad. Pasavento, que admite aborrecer su hogar, busca liberarse de esa “carga pesadísima” que es la identidad (31). En su itinerante discurrir, el narrador va distanciándose emocionalmente de sus seres queridos y sintiendo la libertad que le proporciona el permanente vagabundeo. A pesar de que en su travesía puede surgir, al igual que en la novela *Fuga sin fin* de Joseph Roth, el impulso de “buscar en su antigua patria su personalidad perdida” (53), el protagonista no desiste de su intento y prosigue en su búsqueda del extravío absoluto. La falta de retorno al hogar debilita los vínculos y las referencias que ligan al viajero trágico con su linaje y origen. Como consecuencia, las nociones de sujeto asociadas a una identidad estable se desmoronan, dando lugar a la idea de sujeto como invención, constructo o máscara.

A medida que Pasavento profundiza en su fuga, cualquier fundamento de su identidad se desestabiliza a través del juego entre realidad y ficción. Del dudoso testimonio del protagonista sabemos que se trata de un renombrado narrador barcelonés nacido en 1948, que está separado de su mujer Leonor, cuya hija en común falleció de la adicción a la heroína, y que sus padres se arrojaron a las frías aguas del río Hudson con los bolsillos llenos de piedras.⁸⁰ No obstante, el narrador admite estar habitado, a su vez, por otros (277). Tras descartar la noción de identidad asociada al viaje dramático, se produce la “liberación de una profusión de máscaras o disfraces que todos almacenamos” (Martínez-Pulet, *Variaciones* 105). La primera de las máscaras de Pasavento va asociada a la invención de una segunda infancia. Este pasado ficticio corresponde a su alter-ego, el doctor Pasavento, médico psiquiatra retirado y dedicado a la escritura “privada”. Curiosamente, como ha apuntado Masoliver Ródenas, esta infancia inventada es la que más coincide con la real del propio

⁸⁰ A la hora de valorar el testimonio de Pasavento hay que tener en cuenta que la falta de fiabilidad del narrador es uno de los rasgos definitorios de la creación autoficticia.

autor. Vila-Matas, al igual que el doctor Pasavento, estudió “en los Hermanos Maristas del paseo de Santo Joan de Barcelona, su centro del universo, vivió en la calle Rosselló con sus padres, ‘muertos de muerte natural a edades muy respetables’, y entre los seis espacios que conserva en la memoria están el cine Chile o la tienda del viejo librero judío, un trayecto que lo contenía todo para él” (374). A esta primera manifestación de la fragmentación identitaria, le seguirán otras como las del doctor Ingravallo y las del doctor Pynchon. Tras el seudónimo Doctor Ingravallo se encuentra al inquilino oscuro que a modo de conciencia sigue acompañando al personaje en su camino hacia la inocuidad. En cuanto al sobrenombre Doctor Pynchon, inspirado en el novelista norteamericano Thomas Pynchon, responde a personajes cuyas vidas, al igual que la de Robert Walser, son modelos a imitar. Lejos de conformarse con esta progresiva fragmentación de su identidad de partida, el narrador expresa su descontento, pues, a pesar de no haber “identidad sino identidades”, también éstas “son una carga pesadísima” (133). El firme propósito del protagonista es la desaparición total, y ello implica aceptar y tomar conciencia de que “atrás quedaba para siempre la tierra natal. Atrás quedaban muchas nubes negras y quedaba Ítaca [...] Delante quedaban los países extranjeros y los manicomios, la nieve sobre las tumbas verticales, el movimiento perpetuo y la constancia del viaje interior en uno mismo, la expedición hacia el fin de la noche y el deseo de viajar sin retorno” (266).

A través de la experiencia del éxodo sin fin, Pasavento toma conciencia de la frágil consistencia de su mundo conocido. Con la progresiva disolución del núcleo familiar, el protagonista comienza a percibir con extrañeza su universo. Ante la falta de un lugar de partida que provea de un punto de referencia sobre el que afinar su travesía, el viajante experimenta su condición indigente. La fuga de Pasavento ilustra el desarraigo metafísico del hombre moderno, a la vez que muestra la falta de fundamento sobre la que se construye la vida humana. A pesar de que la constatación del fundamento abismo —esencia de la cultura

trágica— ha favorecido en nuestros días la aparición de una forma de nihilismo pasiva e irresoluta, el protagonista se resiste a aceptar la opción del sinsentido absoluto. Una vez descubierto el relativismo de lo conocido, Pasavento acepta la condición existencial del sujeto contemporáneo y se posiciona en los límites de lo familiar, allí donde se divisa una dimensión extraña: “Yo soy amigo de la tenebrosa línea de sombra de estos años de ahora en los que todo por fin se nos ha vuelto incomprensible y, cuando no hablan del mundo, no sabemos ya de qué se trata [...] sin entender nada, sin saber de qué trata todo este maldito embrollo de la vida, la muerte y otras zarandajas, sin una sola idea válida para comprender el mundo” (22). El protagonista, lejos de ignorar el misterio de lo que subyace más allá del lenguaje —región que la cultura nihilista descarta como mero sinsentido—, se desplaza hacia la frontera que une lo hogareño y el abismo de lo desconocido.⁸¹

Son múltiples las alusiones textuales que ilustran la condición fronteriza de Pasavento. Por un lado, ésta se deja ver mediante la repetitiva indicación de la ubicación desde la que el protagonista escribe sus notas autobiográficas. Acorde a su redescubierta indignancia existencial, Pasavento habita numerosas habitaciones de hoteles con vistas a paisajes abismales: “Tengo una habitación con una gran ventana que se abre a un abismo” (20), localización que el personaje considera “ideal para escribir de verdad” (11). Estos abismos no son exclusivos a un lugar y pueden estar situados geográficamente en los alrededores de la bahía de Nápoles con vistas al Vesubio, en los jardines que se contemplan desde un hotel situado en la rue de Vaneau de París o en entornos ficticios como los que circundan el hotel de Lokunowo. A su vez, la idea de frontera va implícitamente asociada a varios espacios como La Patagonia y Herisau, que para el protagonista constituyen metáforas del fin del

⁸¹ Existe una diferencia fundamental entre la mera idea de límite de lo que es susceptible de ser conocido mediante el lenguaje lógico y la noción de frontera o *cercos fronterizo* con la que trabaja Eugenio Trías. Mientras que para las escuelas positivistas y para diversas corrientes nihilistas de la posmodernidad, el límite separa el sentido del mero sinsentido, para Trías la idea de frontera es inclusiva. El cerco fronterizo es gozne de unión entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, por lo que el cerco hermético, lejos de ser descartado por puro sinsentido, se presenta como una dimensión estrechamente conectada al cerco del aparecer.

mundo. Por otro lado, la condición fronteriza de Pasavento queda plasmada a través de la experiencia del vértigo. El vértigo es “registro afectivo, emocional y pasional del límite, así como prueba empírica del límite; de que éste nos invade y nos penetra” (Trías, *Ciudad sobre ciudad* 63). El protagonista dice experimentar vértigo en el momento que durante su viaje sin retorno había sentido con más fuerza que nunca que “se había extraviado, perdido” (118). En la experiencia del límite, el *cercos del aparecer* desvela grietas y fisuras por las que se resquebrajan las creencias sobre las que se sustenta el sentido y el mundo conocido. Como consecuencia, el individuo experimenta la sensación de perder suelo firme y deviene la incertidumbre absoluta. La experiencia del extravío supone la revelación de la falta de fundamento sobre la que se construye la vida humana. A través de esta realización, el sujeto trágico se encarama a los límites del mundo y su visión del abismo sin fondo queda registrada como vértigo esencial (Trías, *Lo bello y lo siniestro* 29). Pasavento vuelve a sufrir esta sensación de vértigo al hundir su mirada en los idílicos jardines que se contemplan desde el cuarto del hotel en la rue de Vaneau: “he sentido la tan traída y llevada atracción del abismo y poco después un vértigo fuerte que ha hecho que diera un paso atrás y me sentara en la cama” (79). El registro afectivo de Pasavento, acorde a las premisas de Trías sobre la experiencia del vértigo, se caracteriza por manifestar una doble pulsión: atracción y rechazo. Por una parte, el protagonista queda hechizado ante el abismo que desborda todo fundamento y siente la necesidad de trascender todo límite y fundirse en él. Por otra parte, el personaje no puede evitar una segunda pulsión contraria en forma de espanto o rechazo visceral ante este ámbito de misterio que resulta ajeno a todo sentido de hospitalidad.

El sujeto fronterizo encarna la permanente crisis de sentido de nuestra época. Como sujeto trágico, el fronterizo vive su experiencia de exilio en el límite entre lo familiar y lo abismal. La imposibilidad de clausurar la representación y de hallar fundamento firme a su existencia, deja al fronterizo al borde del sinsentido. A lo largo de su travesía sin fin,

Pasavento deja constancia de la angustia que le sobreviene ante la posibilidad de que el mundo actual vaya camino de la pérdida total del sentido (35). La amenaza del nihilismo representada en la “tensión metafísica en la que vive el hombre moderno cuando ve que es tan imposible creer en Dios como vivir sin él” (248) empuja al protagonista a continuar su travesía más allá de los límites de lo cognoscible en busca de alternativas de sentido. A diferencia del individuo nihilista que descarta el *cercos hermético* como puro galimatías incoherente, Pasavento absorbe por completo la experiencia de su fundamento-abismo, añadiendo a la sensación de vértigo en el ánimo, asombro en la atención y sentido interrogativo en la razón (Trías, *Filosofía del futuro* 25). El protagonista, que tras posicionarse en la frontera recupera la capacidad del asombro, responde con admiración “ante la bondad de cualquier cosa ínfima” (200) y declara que “todo acontecimiento, por muy cotidiano y banal que pueda parecer, merece ser tema para la poesía” (186). Pasavento considera que el nihilismo es la última playa que ha conquistado occidente, no obstante, al igual que el tertuliano Esteves en *El viaje vertical*, opina que como civilización “deberíamos intentar ir más allá de esa última playa que hemos alcanzado. Deberíamos poder hacernos de nuevo a la mar. Buscar nuevos caminos” (98). Es en ésta digresión respecto a la respuesta nihilista a nuestra condición trágica donde Vila-Matas vuelve a introducir y desarrollar nuevamente la figura del explorador del abismo.

A pesar de la preconizada muerte de Dios y la sombra que echó sobre el espacio de lo secreto y sagrado, la figura del explorador, concurrente con la del sujeto fronterizo de Trías, reclama la importancia fundamental del *cercos hermético*. El ser fronterizo afirma el límite del mundo avalando simultáneamente el más allá del *cercos hermético*. El *cercos fronterizo* se convierte así en espacio medianero habitado por potencias hermenéuticas (Martínez-Pulet, “La filosofía” 123). En su obra *Lógica del límite*, Trías, en consonancia con los razonamientos de Heidegger en *Arte y poesía*, arguye que el lugar del narrador “es, en las artes literarias, el

mismo límite del mundo. En esa zona medianera y hermenéutica puede comunicar ambiguamente con el cerco *hermético* y transmitir a los mortales los dones y los mensajes provenientes del otro mundo” (194). El sujeto fronterizo, cual sujeto que vivencia su condición trágica de desarraigo en movimiento perpetuo hacia el hogar, explora el *cerco hermético* en busca de respuestas que otorguen sentido y hagan habitable en el *cerco del aparecer*. Pasavento, en su posición de narrador hermeneuta, describe de la siguiente manera su labor de explorador de abismos:

¿Y yo a quién me parezco? Pues seguramente tengo algo de equilibrista que, en una alameda del fin del mundo, está paseando por la línea del abismo. Y creo que me muevo como un explorador que avanza en el vacío. No sé, trabajo en tinieblas y todo es misterioso. Sólo sé que me fascina escribir sobre el misterio de que exista el misterio de la existencia del mundo, porque adoro la aventura que hay en todo texto que uno pone en marcha, porque adoro el abismo, el misterio mismo, y adoro, además, esa *línea de sombra* que, al cruzarla, va a parar al territorio de lo desconocido, un espacio en el que de pronto todo nos resulta muy extraño. (*Doctor Pasavento* 21)

Son dos los motores principales que impulsan la fuga de Pasavento: la búsqueda de sentido en un mundo que, tras “la muerte de Dios y la anunciada desaparición del hombre”, transcurría por la cara más oculta de la mediocridad (142), y el deseo por desaparecer. Estos fines se encuentran entrelazados a través de la tarea creativa del protagonista y, pronto, queda clara la tensión existente entre ambos. La búsqueda de sentido a través de la labor escritural implica en Vila-Matas transgredir el límite, cruzar la frontera del concepto único de fin del mundo, ir más allá y estar dispuesto a desaparecer. Sólo con la entrega absoluta se encuentra la inspiración creativa capaz de llenar una obra de sentido. No obstante, como bien detecta el protagonista, para llevar a cabo cualquier proyecto de futuro es imprescindible autoafirmarse y saber vivir mentalmente en la punta extrema del mundo, y allí pasear y ensayar pensamientos y cuentos nuevos (23). La tensión entre la desaparición y la autoafirmación del yo, que para Pasavento termina siendo una de las señas de identidad de la modernidad tardía, es resuelta a través de múltiples máscaras que componen al sujeto fragmentado. La

desaparición de Ingravallo en las páginas finales del texto, recogida por el narrador, resuelve un acto que de otra manera hubiera resultado inverosímil. El narrador, desde su condición fronteriza, a modo de ventrílocuo se deja poseer por una de las múltiples máscaras (personas/personajes) que lo integran y a través de éstas, metáfora de la labor literaria, desaparece explorando los abismos circundantes.

Eugenio Trías señala que el fronterizo se caracteriza por transgredir el límite y dispersarse en el *cerco hermético*. Como resultado de dicho acto surge la *poiesis* o acto creativo, dejando la obra de arte como huella de dicho tránsito. A lo largo de sus travesías por el dominio del misterio, el explorador vila-matiano ansía encontrar una fuente de verdad que le permita dotar de sentido a su existencia. El resultado de dicha búsqueda se traducirá en la creación literaria. A pesar de que la obra de arte es incapaz de captar por completo ese algo que nos escapa (*Doctor Pasavento* 16), la literatura proporciona una alternativa al sinsentido de nuestros días. Símbolo de esta lucha por el sentido lo constituyen los *microgramas* de Robert Walser, que proveen de un “último reducto para escapar, para mantener la escritura un sentido aunque sea personal, privado, [*sic*] para descubrir la pena de la vida y sea consuelo [...] quedan pues estos pequeños latigazos de sentido” (Navarro 141-2).⁸² En último término, aunque la existencia carezca de trama y no entendamos nada, para Vila-Matas la literatura le da sentido a todo, pues a fin de cuentas, todo se resume en “tratar de entender la propia vida, el camino sinuoso que ha tenido la vida de uno, atender a la pregunta de cómo se pudo llegar a esta situación, tratar de explicarte por qué siempre estamos en medio de una carretera y en la mitad de un diálogo” (78).

⁸² Robert Walser, en su último período de actividad literaria se vuelca en un tipo de escritura denominada *microgramas* que se caracteriza por reducir la letra del texto a un tamaño minúsculo. El protagonista de *Doctor Pasavento* idolatra a Walser porque sentía que éste se encontraba “«más cerca de la desaparición, del eclipse»” y declara admirar y envidiar “su lento pero firme deslizamiento hacia el silencio” (8).

Consideraciones finales

La obra de Enrique Vila-Matas se caracteriza por su compromiso moral con la situación de crisis de nuestra época. El autor barcelonés considera obsceno el realismo de nuevo cuño que, apoyado en intereses editoriales, ignora el cambio de paradigma de la modernidad tardía y vuelve a utilizar una concepción sólida y unificadora de la realidad. Para Vila-Matas, la tarea de la literatura no es reproducir una realidad que en su continuo devenir resulta inalcanzable al lenguaje, sino buscar la verdad. Confundir la realidad con la verdad conduce a un tipo de literatura que en su infructuosa acumulación de detalles se aleja de lo verdadero. Consciente de la imposibilidad de representar lo real, Vila-Matas desactiva esta convención denominada “realidad” mediante mecanismos como la parodia y la ironía. Así, apartándose de lo real, el catalán se lanza en búsqueda de la verdad a través de su labor literaria.

Vila-Matas encuentra que la posmodernidad ha dado lugar a dos modalidades narrativas predominantes. Por un lado, aquellas formas que tras aceptar la imposibilidad de clausurar el sentido conducen al negativismo como única alternativa y, por otro lado, los realismos que optan por ignorar la quiebra de la representación. La ‘Literatura del No’, en su incapacidad de proveer una alternativa de sentido, concluye en la irresolución valorativa que caracteriza al relativismo posmoderno. Los realismos de nuevo cuño y su falta de compromiso con el paradigma al que nos ha guiado la modernidad crítica, son la plasmación de esa falta de valores. En su incapacidad de proveer respuesta alguna, ambas modalidades constituyen dos rostros diferentes del nihilismo posmoderno. Vila-Matas se resiste a aceptar pasivamente esta posición relativista y con la misma terquedad que caracteriza a sus personajes busca alguna salida viable tras la crisis de la representación. Como queda plasmado en *El mal de Montano*, la labor de diagnóstico y análisis del crítico literario será de gran relevancia a la hora de superar la negatividad y el relativismo. Encontrar una alternativa plausible pasa por andar los

caminos de la tradición y, a partir de ellos, rastrear el abismo sin fondo en el que se ha transformado la realidad humana.

El primer gesto de compromiso con la verdad pasa por la aceptación del nuevo paradigma que resulta de la caída de los grandes metarrelatos y la crisis de la representación. La obra de Enrique Vila-Matas asume enteramente esta nueva cosmovisión y reflexiona sobre algunas de las cuestiones más fundamentales de la crisis existencial del individuo contemporáneo. Esta crisis aparece en los textos del escritor catalán de diversas maneras: a través de la representación de la condición de desarraigo, la indeterminación del yo (que alterna entre la desaparición y la voluntad de reafirmarse), la imposibilidad de salvar la quiebra de la representación, así como la consiguiente crisis de sentido que deviene de la caída de todo fundamento. Estos temas, si bien comunes a toda la producción literaria de Vila-Matas, son centrales durante el período creativo que va entre las publicaciones de *El viaje vertical* y *Doctor Pasavento*. El perpetuo exilio de Mayol, la fuga interminable tanto de Gironde como de Pasavento, los proyectos quijotescos de Marcelo y Gironde tratando de encontrar las alternativas que les quedan abiertas a la literatura y la introspección identitaria en los casos de todos y cada uno de estos personajes, llevan la crisis hasta sus últimas consecuencias. Así sus narraciones son capaces de proveer un diagnóstico fiel de la situación del ser humano y de la literatura en nuestros días.

Esta responsabilidad moral hacia la verdad se extiende también a la búsqueda de un estilo literario que no ignora las cuestiones esenciales de nuestra época. En la escritura de Vila-Matas lo verdadero no se opone a lo ficticio, sino que por el contrario, la construcción de la verdad está atravesada por la ficción. El estilo de escritura resultante proporciona un discurso afín y continuista a las vanguardias y la posmodernidad. A través de sus autoficciones, Vila-Matas reproduce literariamente un concepto vital, el de la escritura como tapiz lanzado en múltiples direcciones (“Un tapiz” 194). Dado que la vida humana es una

combinatoria única y exclusiva de experiencias, lecturas e imaginaciones, la obra literaria debe contener en un mismo plano todo tipo de discursos y materiales. Así, en las obras de Vila-Matas se confunden materiales ficcionales, documentales, autobiográficos y ensayísticos. La autoficción constituye el mejor artificio narrativo que Vila-Matas encuentra a la hora de reproducir fielmente el paradigma crítico de nuestros días. Sumergidos en un abismo sin sostenes firmes como las que proveían las nociones de realidad y sujeto, todo se disuelve en el mar de la ficción. Sin embargo, esta situación no desemboca en la obra de Vila-Matas en la irresolución valorativa del nihilismo posmoderno.

Una vez asumido hasta sus últimas consecuencias el estado de cosas de nuestra época, Vila-Matas concibe su escritura como una tarea de exploración en el abismo. Con la figura del explorador del abismo, Vila-Matas no sólo proporciona una poética de la creación literaria sino también una postura ética ante el reto de la situación contemporánea. La imagen del explorador del abismo, insinuada en *El viaje vertical*, esbozada en la figura del Scapolo en *Bartleby y compañía*, desarrollada en los personajes narradores de *El mal de Montano* y de *Doctor Pasavento*, asienta definitivamente sus bases en la colección de cuentos *Exploradores del abismo* (2007). La figura del explorador proporciona una respuesta alejada del individuo nihilista de nuestros días. La exploración del abismo por parte de los protagonistas de estas obras suele ir precedida por una singular cadena de eventos. Estos exploradores, o bien descubren la esencia trágica de la condición humana a medida que se alejan del entorno familiar (*El viaje vertical*, *Doctor Pasavento*), o bien ya han asumido el fundamento-abismo que resulta de la quiebra de la representación (*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*). En ambos casos, los protagonistas se enfrentan a la amenaza del sinsentido. Sin embargo, lejos de caer en la apatía característica del nihilismo posmoderno, el explorador vila-matiano no desprecia el espacio que ocupaba lo real por el mero hecho de considerarlo caótico e inefable. Los protagonistas de las autoficciones no se someten al pesimismo de una razón consciente de

sus limitaciones ya que tras la apariencia abismal intuyen una fuente trascendente de sentido. Para los exploradores vila-matianos, ningún fenómeno ocurre aisladamente. Todo en el ámbito de la acción está entrelazado mediante un tejido que trasciende los límites de la razón. La labor del explorador consiste en desvelar los lazos ocultos que relacionan unos eventos con otros. A través de estas verdades singulares, los exploradores encuentran un reducto de sentido y un modo de resistencia ante la postura nihilista de la posmodernidad.

La voluntad de sentido puede motivar en los personajes de Vila-Matas el deseo de desaparecer, tales son los casos de Federico Mayol, Rosario Gironde y Andrés Pasavento. Con la inmersión en el abismo, el explorador renuncia a su propia subjetividad y lleva hasta sus últimas consecuencias una búsqueda que le permita encontrar un resquicio de verdad. La desaparición puede ser contemplada como una necesidad “para alcanzar esa verdad con la intuición” (*Doctor Pasavento* 260). En un ardid propio del universo literario de Musil, Vila-Matas trata de hallar mediante sus exploradores ese rumor de lo real que se esconde tras las junturas de las palabras. El arte, la literatura en el caso de Vila-Matas, “sólo busca lo que se escapa” (*Bartleby y compañía* 64).

Por último, es importante precisar que la aceptación por un lado del paradigma resultante del crepúsculo de la metafísica y el rechazo por otro lado del nihilismo posmoderno, como respuesta a esta cosmovisión, acercan a Vila-Matas a la modernidad, las vanguardias y a una forma activa de nihilismo de trazas nietzscheanas. La búsqueda de sentido en la obra de Vila-Matas asume el carácter vulnerable y revisable de toda respuesta posible y el rechazo de toda verdad universal. La imposibilidad de clausurar el universo semántico supondrá que la nueva relación del ser humano con las cosas sea trágica y metafórica. La imposibilidad de suturar la brecha entre sentido y representación no tiene que conducir necesariamente a la experiencia del sinsentido posmoderno. Ligada a su carácter trágico, la verdad en Vila-Matas nace de la intuición de un misterio que le sobrepasa; de ahí

que opte por alejarse de la noción de verdad universal y reivindique el carácter singular, múltiple y heterogéneo de lo verdadero. A través de la propuesta de sentido generada por la ficción se abre un horizonte de perspectivismo y polifonía, alejado de pretensiones universalistas. En el universo vila-matiano, la función del escritor no es reproducir una realidad a todas luces abismal, sino descubrir sus múltiples verdades.

CAPÍTULO 4:

LA RECUPERACIÓN DEL ASOMBRO EN LA OBRA DE PABLO D'ORS

La asombrosa realidad de las cosas
es mi descubrimiento de cada día.
Cada cosa es lo que es,
y es difícil explicarle a alguien cuánto me alegra esto,
y cuánto me basta.
Basta existir para sentirse completo

—Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie*

El que no tiene patria, tiene el mundo

—Stefan Zweig, *Los ojos del hermano eterno*

Introducción

Pablo d'Ors (Madrid, 1963) es un caso atípico dentro de las letras españolas. Nieto del distinguido escritor y crítico de arte Eugenio d'Ors, el autor madrileño ha confesado en varias ocasiones la bendición y el estigma que supone ostentar este apellido, especialmente para aquellos miembros de la familia dedicados a la literatura. Procedente de una estirpe de intelectuales y artistas, Pablo d'Ors se sintió atraído por las letras desde una edad muy temprana. No obstante, cuando apenas contaba con diecinueve años, escucha la llamada del sacerdocio. Desde su ordenación sacerdotal en 1991, d'Ors ha compatibilizado ambos quehaceres. Cuando se le pregunta de qué modo afecta este compromiso eclesiástico a su actividad literaria, el madrileño tiene claro que, contrario a lo que se supone, no se trata de dos tareas antagónicas: “Yo creo que nada de lo humano tiene que ser ajeno al hombre de Dios, al hombre religioso, y tampoco al clérigo. Por otra parte, el clérigo es el hombre del culto; por tanto tiene que ser hombre de cultura, a mi modo de ver, y tiene que ser hombre de la palabra. Este ministerio de la palabra escrita no tendría por qué sernos ajeno”.⁸³ Consciente de que someter al arte a una moral externa supone ir contra su esencia, d'Ors confiesa que tras

⁸³ En entrevista realizada José Francisco Serrano.

varios años de acomodación ha conseguido llegar a un espacio de síntesis y armonía entre arte y religión. Reformulando las palabras de Chejov, el escritor madrileño afirma que mientras que la religión se ha convertido en su esposa, la literatura siempre ha sido su amante.⁸⁴

La confluencia entre lo teológico y lo literario siempre ha estado presente en la escritura de d'Ors. El autor madrileño se doctora en Filosofía y Teología con una tesis titulada *Teopoética, una teología de la experiencia literaria* (1996), en la cual reflexiona sobre la afinidad entre el fenómeno estético y el extático, entre experiencia artística y experiencia religiosa. Esta simbiosis entre arte y religión se extenderá en diferentes grados a lo largo de su carrera literaria. No obstante, como bien aclara el autor, su única novela con un talante marcadamente religioso es *El olvido de sí* (2013).

El debut literario de d'Ors se produce a principios del nuevo milenio con una colección de cuentos titulada *El estreno* (2000). Desde entonces, ha publicado cinco novelas y dos ensayos de corte narrativo. Si bien d'Ors obtiene un rápido reconocimiento crítico con su primera novela *La ideas puras* (2000) —obra finalista del premio Herralde—, es a partir de sus últimos textos, y especialmente con su escritura ensayística, que encuentra el éxito comercial.

Marcado profundamente por su etapa escolar en un colegio alemán y sus estudios literarios posteriores en Praga, tanto el imaginario como el estilo novelístico de d'Ors son profundamente centroeuropeos. Escasamente influenciado por las letras hispanas —apenas Eugenio d'Ors, Ramón J. Sender, Miguel de Unamuno, Cervantes y Quevedo han dejado cierta huella en su escritura—, la obra narrativa de d'Ors se inspira fundamentalmente en escritores como Hermann Hesse, Franz Kafka, Milan Kundera, Thomas Bernhard y Günter Grass. También podemos encontrar en su escritura trazas de la poética del vacío de poetas como Edmond Jabès y Paul Celan, así como cierta familiaridad estilística con la obra del

⁸⁴ Entrevista realizada por Laura García a Pablo d'Ors.

japonés Haruki Murakami. La obra de d'Ors rescata el tema fundamental novelístico del amor por lo prosaico, más concretamente de lo extraordinario que late en las entrañas de lo trivial. Junto al lirismo, el humor desempeña un papel primordial en el acercamiento novelístico de d'Ors: "Siempre digo que el estilo de mis novelas es cómico y lírico y que el tema es siempre erótico y místico" (Entrevista personal).

En un contexto literario donde prevalece un estilo de novela acorde a una cosmovisión del mundo resultante del ataque a la metafísica, la obra de d'Ors, en su luminosidad y ánimo de trascendencia, resulta atípica y de algún modo extemporánea. El escritor Andrés Ibáñez señala que Pablo d'Ors "apuesta claramente por la lucidez, por la plenitud, por la felicidad. En esto, como en muchas otras cosas, es un caso insólito en nuestras letras, universalmente corroídas por lo siniestro y por eso que los medievales llamaban 'el odio al mundo'" ("Lecciones" 10). Lejos de aceptar el paradigma contemporáneo, la obra de d'Ors insiste en recuperar esa dimensión sagrada y misteriosa de la existencia que ha quedado oculta tras la máscara de lo trivial:

Arte y espiritualidad están profundamente hermanados, se quiera o no [...]. Entiendo que haya que contar las sombras, yo mismo lo hago. Pero también hay que contar la luz, puesto que existe. El problema no es el nihilismo, sino la frivolidad. La celebración de la emancipación de lo sagrado es un fenómeno típicamente adolescente. El misterio está ahí; quien no lo vea es que sencillamente no ve. (Entrevista personal)

La existencia asombrada

Una de las implicaciones fundamentales del impulso ilustrado y secularizador de nuestra época es la privación de un horizonte de misterio. Bajo el influjo de una posmodernidad nihilista que se sustenta, paradójicamente, en una fe absoluta en los logros de la tecno-ciencia, nuestro tiempo ha optado por excluir el cerco hermético y —como señaló Max Weber— lo mágico del mundo (200). En palabras de Trías, nos encontramos envueltos en un "mundo que celebra, como óptima emancipación ilustrada, esa expulsión 'liberadora' de todo lo sagrado, secreto, 'encerrado en sí'" (*Lógica del límite* 268). Como consecuencia de

esa segregación respecto al misterio deviene “lo banal, la encanallada trivialidad que ofrece el objeto de consumo posmoderno, que tan bien se aviene con un órgano receptor masificado y ‘disciplinado’” (258). Esta suerte de frivolidad que campa por doquier en el mundo contemporáneo es un subproducto del deterioro global del sentido. Nuestra época ensalza cínicamente la extinción de lo secreto y lo sagrado, acabando por convertir la irresolución axiológica y el relativismo incondicional en su único valor absoluto. Como diría Trías, vivimos en un mundo que festeja “las exequias de esa desaparición de ‘todo horizonte’” (269). Enraizada en la radicalidad del nihilismo pasivo de la posmodernidad, la cultura contemporánea desprecia el misterio que encierra el arcano. Una de las consecuencias inmediatas de la supresión del cerco hermético será la falta de asombro y admiración con la que el hombre de la posmodernidad experimenta su existencia.

Trías era absolutamente consciente de que frente a los valores absolutos de la metafísica tradicional, el nihilismo de la modernidad tardía optaba por ignorar completamente la región de misterio que excedía las capacidades de la razón, por considerarla puro sinsentido. A diferencia de la aproximación nihilista, Trías hace hincapié en el límite que la razón lleva incorporado a la hora de dar fundamento de la mera existencia: “Ni en la razón ni en el querer del que existe, ni en la inteligencia ni en la voluntad de aquel que recibe la existencia se halla causa y fundamento de ese desnudo darse de la existencia” (*Ciudad sobre ciudad* 43). Para Trías, este límite del pensar lógico constituye la única certeza en relación a la demanda general de fundamento. No obstante, todo límite es frontera de una dimensión que le excede y desborda, e ignorarla, por el mero hecho de superar nuestra razón, constituye una solución reduccionista de la experiencia humana. Es por ello que el pensamiento triasiano reclama la recuperación de esta región de misterio, a la que denomina *cerco hermético*.

Dado que la *filosofía de límite* asume el crepúsculo de la metafísica tradicional, esta región secreta no puede ser ocupada por el relato de una divinidad que desde una dimensión

externa imponga el fundamento de sentido absoluto sobre el *cerco del aparecer*. Por el contrario, el filósofo opta por no reducir la naturaleza arcana de este cerco a una forma insuficiente y aboga por pensarlo como referencia misteriosa que encierra el dato inaugural del comienzo, o como matriz “de la cual, o desde la cual, fue expelida o exiliada la existencia” (*Ciudad sobre ciudad* 44). El individuo que experimenta los límites de su mundo toma conciencia de su condición fronteriza y, según Trías, vivirá o malvivirá su experiencia de exilio como la tragedia de colonizar y habitar un mundo que carece, en último término, de fundamento lógico. En su modelo, Trías parte del límite que establece la naturaleza trágica de la razón humana. Sin embargo, a diferencia de los entornos religiosos, secularizados y nihilistas, liga este límite a un horizonte de misterio. Será en este lugar —gozne entre la razón trágica y lo sagrado que custodia el dato del existir— donde acontezca la respuesta asombrada del sujeto humano.

Trías señala que el asombro —ese temple anímico fundamental que tanto Platón como Aristóteles situaron en el origen del pensamiento filosófico— constituye “la respuesta inmediata, de naturaleza emotiva y afectiva, que provoca la advertencia del dato inaugural del comienzo, que es la *existencia*” (*Ciudad sobre ciudad* 58-9).⁸⁵ La causa directa del asombro y la admiración es la comprobación de que se existe. Trías puntualiza que este pasmo extático no es producto de un ente o una entidad concreta, sino respuesta espontánea ante “la pura existencia, el simple y desnudo estar en el ser, el puro y simple sentirse siendo” (59). El asombro original va acompañado de una sensación de vértigo y del sentido interrogativo en la razón.⁸⁶ El asombro en la atención es producto de la experiencia de una existencia en éxodo: condenada a un itinerario de exilio. Exilio y éxodo constituyen “determinaciones esenciales

⁸⁵ Para Platón el asombro —hipóstasis divinizada de *Thaumas*— es la pasión propia del filósofo, ya que “no hay otro principio de la filosofía que éste” (*Teetetos* 155 d). En cuanto a Aristóteles, el filósofo macedonio señala en su obra *Metafísica* que será gracias a esta pasión admirativa que los hombres comienzan a filosofar (A 2, 982 b, 12 s.).

⁸⁶ Para Trías, la transmutación del asombro a la pregunta filosófica quedará representada a partir del paso del signo de exclamación al signo interrogativo.

del dato del comienzo, que es la pura existencia” (Trías *La razón fronteriza* 35). El asombro será por tanto el estado inherente al don del comienzo o de la existencia. Dado que el dato inaugural de la existencia contiene un límite incorporado respecto a su matriz esencial, Trías afirma que todo asombro verdadero “viene acompañado de vértigo”, pues la admiración es la disposición de la atención que corresponde al vértigo “como posición emotiva y patética” (*Filosofía del futuro* 23).⁸⁷ A los estados correlativos del vértigo y el asombro habría que añadir el nacimiento de una voluntad interrogativa que pretende desvelar el misterio de la causa original de esa existencia en exilio.

La metafísica tradicional respondía al interrogante esencial acerca de la causa última de la existencia a través de la noción de Ser absoluto o Dios. Con la figura de Dios se proporcionaba la pieza angular que fundamentaba el sentido de la existencia. Sin embargo, el espíritu crítico de la modernidad, cada vez más consciente de sus limitaciones, fue cercenando cualquier postura que pretendiese fundamentar la existencia en una causa exterior. El impulso nihilista no concluye con la proclamación de la muerte de Dios, sino que en sus manifestaciones posmodernas trata de deshacerse igualmente de esa región de misterio que sobrepasa las capacidades de la razón. Esta negación del misterio, propia de los entornos secularizados, parece estar relacionada con la pérdida progresiva de la capacidad de asombro del ser humano. Como advierte Jorge Eduardo Rivera Cruchaga en su ensayo *De asombros y nostalgias*, hemos cambiado el asombro, experiencia que antaño fuera considerada noble y excelsa, por una modalidad degradada, “por una cosa extremadamente epidérmica y superficial: lo hemos cambiado por la ‘curiosidad’, por la búsqueda incesantemente insatisfecha de lo nuevo, que rompa la monotonía hoy apenas soportable del vivir cotidiano”

⁸⁷ Este límite esencial tomará múltiples manifestaciones en función de la dimensión del conocimiento desde el que se proyecte. Este límite puede ser entre ser y nada, entre vida y muerte, entre razón y sin razón, o entre sentido y sinsentido (*Ciudad sobre ciudad* 225).

(23). En este escenario donde campa lo utilitario y pueril, Trías reafirma la noción de límite sin necesidad de ignorar el irreductible enigma del más allá.⁸⁸

El asombro se produce respecto a la existencia y el límite esencial de su causa última. Sin embargo, este límite, desde el que se admira el abismo sin fondo, se halla orientado hacia esa región de misterio. En el límite, región en la que se negocia el sentido/sinsentido, es imposible “dejar de hallarse re-lacionado y re-ligado, enlazado radicalmente e incrustado a esa línea de sombra” (*Lógica del límite* 269). Para Trías, el límite no es lugar de exclusión, sino de encuentro entre estos dos ámbitos. A diferencia del finitismo absoluto, en el modelo triasiano, el individuo que registra los límites de su mundo accede a su condición fronteriza, dimensión en la que se produce la “revelación del cerco hermético en el cerco de vida” (Guardans 12). Como se encarga de señalar Teresa Guardans, en la filosofía del límite de Trías la capacidad de asombro del ser humano estará intrínsecamente ligada al reconocimiento de los límites de su mundo y la apertura a esa región de misterio que es el hecho puro de existir.

Guardans, en su obra *La verdad del silencio: los caminos del asombro*, analiza a través de los testimonios de importantes figuras del pensamiento, las letras y la espiritualidad, el cómo y el por qué del asombro y si esta capacidad para el asombro es una característica propia de la naturaleza humana.⁸⁹ Valiéndose de un marco teórico configurado a través de la filosofía del límite de Trías y el modelo gnoseológico de Mariano Corbí, la estudiosa argumenta que es posible revertir el talante superficial de nuestra época y vivir la cotidianidad en actitud asombrada.⁹⁰ Guardans expone su convencimiento de que la clave de este cambio radica en la orientación de las capacidades humanas.⁹¹

⁸⁸ Esta dimensión de exceso sólo puede pensarse, de manera regulativa, como “un principio *matricial* que es *causa metonímica* de la existencia” (*Ciudad sobre ciudad* 66).

⁸⁹ Guardans analiza la obra y testimonios, entre otros, de autores como Geneviève Lanfranchi, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Simone Weil, Meister Eckhart, Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī.

⁹⁰ Según expone Mariano Corbí en su obra *Conocer desde el silencio*, el ser humano experimenta la realidad de dos maneras diferentes. Esta doble experiencia de la realidad corresponde, por un lado, a la

A partir del cultivo, entre otros, de la percepción, la atención y el silencio, el ser humano es capaz de iniciar un “movimiento de alzado” hacia su condición fronteriza. Este movimiento de alzado se ajusta a los parámetros de lo que Trías considera el modelo de ética fronteriza, según el cual, se debe perseguir “la formación de lo que el ser humano es en potencia: testigo y habitante de una realidad de dos dimensiones (la realidad moldeada por las necesidades del viviente y aquello que la trasciende)” (Guardans 15). El reconocimiento admirado y asombrado ante el existir puro depende de la realización plena de aquello que el ser humano es potencialmente. Según Trías, la identificación por parte del humano de su condición fronteriza —de que encarna y materializa el límite de su propio mundo— resuelve el mismo enigma de su existencia y de su mundo de vida, a pesar de que esa respuesta no haga sino reproducir su “perplejidad y admiración ante el enigma de existir” (*La razón fronteriza* 378).

Tanto para Trías como para Guardans, el acceso al cerco fronterizo tiene un valor transformador, siendo capaz de transfigurar aquello que tenía un carácter puramente trágico —carente de fundamento— en pura admiración gozosa ante el misterio de la existencia. Como veremos a continuación, tanto la filosofía del límite de Trías como los correspondientes desarrollos teóricos que Guardans lleva a cabo sobre la posibilidad de acceder a un reconocimiento asombrado de la existencia serán de especial relevancia en mi análisis de la obra de Pablo d’Ors. A partir de estas premisas, analizaré los efectos que el acceso a la condición fronteriza y el redescubrimiento de la dimensión sagrada de la existencia tienen en

necesidad funcional y, por otro lado, a la experiencia absoluta de la realidad, la cual es autónoma respecto a las necesidades humanas. Esta doble experiencia deriva a su vez en una doble capacidad de conocimiento. A la primera de las experiencias le corresponde un conocimiento-representación al servicio de la necesidad —que, en términos triasianos, equivaldría al cerco del aparecer—y, a la segunda de ellas, un conocimiento gratuito y silencioso —o más bien reconocimiento asombrado— que va más allá de los límites del mundo representado. Esta segunda experiencia es reconocimiento perceptivo y sensitivo que trasciende el ego en cuanto estructura de pensamientos y deseos. Es, por lo tanto, impersonal (10).

⁹¹ Eugenio Trías dirige su tesis doctoral, “Indagaciones en torno a la condición fronteriza” (2006), que constituirá el cuerpo principal de su libro *La verdad del silencio: los caminos del asombro* (2009).

la experiencia vital de sus personajes. Por último, reflexionaré sobre cómo este reconocimiento asombrado ayuda a los protagonistas a vivir sus vidas no como experiencia trágica e inhóspita en exilio, sino como “experiencia vital reconocedora y reconocida, conmovida” (Guardans 7).

El estupor y la maravilla

En *El estupor y la maravilla*, Pablo d’Ors nos sitúa ante el testimonio de uno de esos personajes peculiares, desavenidos, solitarios y errabundos tan habituales en sus creaciones literarias. Alois Vogel —nombre del protagonista— nos relata sus memorias como vigilante en el Museo de los Expresionistas de Coblenza (Alemania), “sin duda el más grande de la ciudad y uno de los más prestigiosos y visitados de toda la nación” (30).⁹² Tras más de veinticinco años de experiencia en su cargo y motivado por el apoyo e insistencia de su mujer Gabriele, Vogel comprende que no existe tarea intrascendente y que su vivencia como vigilante, a pesar de revestir la ilícita máscara de lo anodino e insignificante, también merece ser contada. Determinado a escribir su autobiografía, el protagonista cae en la cuenta de que las notas que había ido tomando en los márgenes de las páginas de numerosos libros de arte y de museos de arte constituían ya de por sí, “sin apenas añadido alguno, un auténtico libro de memorias” (30-31). Como bien aclara el narrador en las últimas páginas del texto, esta práctica de escritura —evocadora de los *microgramas* de Robert Walser— nace de su voluntaria y necesaria marginalidad: “siempre me han interesado los escritores marginales y sólo ellos” (*El estupor* 396).⁹³ La escritura marginal de Vogel, a la que únicamente le falta dar una forma más sólida y definitiva, no sólo plasma su particular visión del mundo y su actitud abnegada hacia el oficio que desempeña, sino que también deja constancia de la historia de

⁹² El Museo de los Expresionistas de Coblenza es de naturaleza ficticia.

⁹³ La escritura marginal de Vogel, plasmada en sus notas a los márgenes, homenajea el último período de actividad literaria del escritor Robert Walser. Los *microgramas* de Walser constituyen pequeños textos narrativos que el autor suizo fue escribiendo a lo largo de una década en los márgenes de cualquier trozo de papel que cayera en sus manos.

una transformación. Vogel relata cómo en este lento divagar del vigilante por las diferentes salas del museo —dedicadas a artistas como: Franz Macke, Wassily Kandinsky, Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Piet Mondrian, Paul Klee— aprende un nuevo modo de percepción que no se limita a la contemplación de obras de arte, sino que se extiende al universo más ínfimo y prosaico de la existencia.

El papel central que ocupa el arte en *El estupor y la maravilla* es innegable. La exposición constante y duradera del protagonista al influjo de las obras de arte será la fuerza catalizadora fundamental de su transformación. En la novela, d'Ors parece apuntar al valor salvífico del arte en una época como la nuestra, en la que el impulso secularizador ha arrastrado consigo el topos de lo sagrado y lo hermético. La ambientación de la obra es afín a un período en el que, tras la crítica a las posturas metafísicas tradicionales y la vuelta de la filosofía trágica —encarnada en figuras como Schopenhauer y Nietzsche—, el arte se convierte en vehículo exclusivo del lenguaje para acceder de forma analógica e indirecta al cerco hermético. En una época en la que la voluntad inmanentista del nihilismo posmoderno termina por confundir la expulsión liberadora de lo sagrado y religioso con el rechazo absoluto del misterio que excede las posibilidades de la razón, el arte surge como custodio y testigo del arcano.⁹⁴ Eugenio Trías afirma que la obra de arte moderna debe ser un producto secularizador que, paradójicamente, calma su sed en la fuente sagrada que el impulso

⁹⁴ Si bien, como se encargó de señalar Eugenio Trías, el arte y la religión coinciden en el uso de un suplemento simbólico que comunica el cerco del aparecer con el cerco hermético, la dinámica y el propósito en la utilización del símbolo es diametralmente opuesta en ambos. Por un lado, la religión incide en la revelación de lo sagrado en el cerco del aparecer. El uso del suplemento simbólico en la religión pretende acoger la verdad que trasciende el cerco fronterizo. Por otro lado, el arte es la creación formal de carácter simbólico que, procediendo del cerco del aparecer, remite al misterio que lo excede. En la forma artística, el misterio ya no se expone como modalidad de una simbolización de lo sagrado. El misterio es ahora revelado como causa metonímica de una *poiesis* que permite al arte su formalización del cerco del aparecer a través de figuras simbólicas. Para Trías, el arte ya no constituye una manifestación mediada por lo sagrado, pues: “lo sagrado es sólo una de las modalidades de presentarse el cerco hermético, y el misterio o enigma que en él se halla contenido. *Lo sagrado es el cerco hermético en su revelación ante el testigo en la forma específicamente religiosa. Lo sagrado es la exposición simbólica del cerco hermético en su forma genuinamente religiosa [sic]*” (*Ciudad sobre ciudad* 194).

ilustrado pretende clausurar. La gran contradicción del arte moderno residirá en el hecho de que intenta restituir metonímicamente la quiebra entre el cerco hermético y el cerco del aparecer dentro de una cosmovisión laica de la existencia. Según el pintor español Antoni Tàpies, pretender destruir la dimensión sagrada del arte supondría acabar con el arte mismo (82). En *El estupor y la maravilla*, D'Ors recuerda el contenido sagrado y transformador del arte y refrenda el papel fundamental que éste desempeña a la hora de aliviar las demandas espirituales del hombre contemporáneo.

La reivindicación del valor espiritual y sagrado del arte es una premisa común a determinados círculos del movimiento expresionista. No es casualidad que d'Ors seleccione como escenario de su novela un museo ficticio que concentra en sus numerosas galerías la obra de grandes maestros expresionistas. El propio Tàpies, representante español de los movimientos tardíos del expresionismo abstracto, exponía en su obra *Valor del arte* (2001) que el arte moderno, a pesar de que se había independizado de las viejas instituciones históricas, civiles y religiosas, continuaba moviéndose al mismo nivel trascendente de las imágenes y símbolos mediante los cuales se aproximaban a la realidad última las antiguas sapiencias y religiones. La progresiva secularización de la cultura no está reñida con la espiritualidad, con el mundo de lo sagrado (81). Según el pintor, el arte moderno ha tratado de responder a las demandas espirituales de una época caracterizada por sus planteamientos superficiales y frívolos. Los manifiestos y testimonios de los propios artistas —entre los que destacan *Teoría del arte moderno* de Paul Klee y *De lo espiritual en el arte* de Wassily Kandinsky —, así como los escritos de grandes teóricos de la modernidad, vienen a confirmar, según Tàpies, la poderosa fuerza espiritual y moral que ha impulsado muchos movimientos de nuestro tiempo llamados vanguardistas (104).⁹⁵ A su vez, cabe destacar que

⁹⁵ En estos tratados de arte, encontramos corolarios como los siguientes: “la obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual” (Kandinsky 103), “el arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas” (Klee 64), que vienen a sintetizar la idea central de estas obras.

en la selección de artistas que lleva a cabo d'Ors para ocupar las salas de su museo ficticio se encuentran varios de los componentes del grupo 'Der Blaue Reiter'. Tanto Franz Marc como Wassily Kandinsky, ambos miembros fundadores del grupo, así como August Macke, Alexei von Jawlensky y Paul Klee disponen de un espacio importante dentro de la configuración del museo y desempeñan un papel fundamental en la transformación del protagonista. A su vez, el nombre de la esposa de Vogel, Gabriele Munter, hace un guiño a la pintora homónima integrante del grupo. Si bien es imposible hablar de un estilo común en Der Blaue Reiter, tal y como señala el profesor de arte Germán Rubiano, puede afirmarse que existía en todos sus miembros una convicción general acerca de la necesidad de lo espiritual en el arte.⁹⁶ En última instancia, el arte de este movimiento asume su función privilegiada a la hora de poner al ser humano en contacto con su esencia más profunda. Con la elección de un museo de arte expresionista como escenario principal de su novela, d'Ors parece invocar una de las escasas vías que, aunque embozada bajo el disfraz de lo profano, le quedan al hombre contemporáneo para recuperar el asombro ante el misterio del existir.

Antoni Tàpies se encarga de recordar en su texto *El valor del arte* que una de las funciones principales del arte moderno occidental es constituir un camino que contribuya a sustituir la unción religiosa hoy perdida y abrir una alternativa "hacia las experiencias contemplativas o iluminativas" (48). Bajo esta premisa, el pintor catalán señala que los museos pasarían a satisfacer el hambre de absoluto que antes proveían casi con exclusividad las iglesias (77). La configuración del museo como templo o lugar de comunión con lo sagrado es una constante en *El estupor y la maravilla*. Muy pronto, se hace evidente el carácter trascendental que el Museo de los Expresionistas tiene para Vogel. El marco de exclusividad de este espacio se forja a través de un sencillo sistema de recompensas: el buen comportamiento del joven será premiado con una visita al museo. Sin embargo, la promesa

⁹⁶ Para más información, véase la reseña sobre "El expresionismo alemán" incluida en la publicación *Seminario conmemorativo del nacimiento de Walter Gropius, 1883-1983*.

incumplida del padre generará en el protagonista una expectación “increíble, casi dolorosa” hacia las supuestas maravillas que se esconden tras los muros de este edificio (288). Vogel admite haberse sentido extrañamente atraído por el museo y por la vida que creía que se desarrollaba en su interior desde que era muy joven. Para el protagonista, la atracción que le provoca este espacio consagrado al arte no resulta comparable a la de ningún otro lugar (38).

Desde las primeras páginas de la obra, llaman la atención la descripción topológica del museo y el registro que el protagonista lleva a cabo de su experiencia. En su primera visita, cuando ya era estudiante universitario, Vogel relata como desde la solemnidad monumental de la efigie del emperador Guillermo I que recibe en la entrada al visitante, hasta las numerosas estatuas que, a modo de oráculos, lo cortejan a lo largo del riguroso control policial, el aura que envuelve las fronteras del museo auguran la incursión a un lugar especial. El futuro vigilante rememora el bienestar “casi insoportable” que experimentó al traspasar el umbral de aquel edificio de “imponente arquitectura” (39-40).⁹⁷ Esta experiencia va acompañada a su vez de una alteración de la percepción del protagonista respecto a su identidad y el correspondiente encaje dentro del continuo espacio-temporal:

Difícilmente podía saberse si aquella mañana en el museo era de primavera o de verano, si de día o de noche, si estábamos en Alemania o en el extranjero. Ni tan siquiera estaba seguro de quién era el hombre que vagaba de una sala a otra y de cuya identidad no habría dudado en cualquier otra circunstancia; tal vez fuera eso lo más agradable: la suave disolución de los contornos, la apacible fusión con el lugar, fuera de todo tiempo. (47-8)

Vogel también deja constancia de un encuentro que adquiere tintes sobrenaturales durante esta primera visita. Dentro de los confines del museo, el protagonista es incapaz de distinguir si los gráciles movimientos de una de las múltiples figuras que se desplazan de una sala a otra corresponden a una joven visitante o a un “espíritu celeste, raudo e inasible” (56). Muchos años después, el protagonista será todavía incapaz de descifrar si aquel encuentro con la

⁹⁷ La escritura de d’Ors insiste en la representación de umbrales y espacios liminales que atestiguan la transición de un dominio ordinario a otro de cariz misterioso.

chica-ángel fue real o si, por el contrario, fue producto de las muchas veces que se contó a sí mismo aquella historia hasta llegar a creer una memoria inventada (58).

La configuración del museo como dominio singular continúa con el testimonio de los días de vigilante del narrador. Acorde a la visión del museo contemporáneo como templo sagrado, d'Ors rodea el museo de un aura milagrosa a través de analogías que nos remiten a algunos de los hechos sobrenaturales que componen la doctrina cristiana. Al encuentro con figuras angelicales y la disposición de las estatuas de la entrada como efigies santas en una iglesia, habría que añadir la ineludible asociación de la denominada “aventura del patio de las columnas” con una versión erotizada de las apariciones marianas.

Pocas semanas después de haber sido contratado como vigilante, Vogel percibe desde una de las ventanas de la Sala Macke la furtiva visión de la misteriosa figura de una mujer. A falta de nombre, el protagonista opta por llamar María a la desconocida. Las fulminantes apariciones de María, probablemente “una estudiosa de los expresionistas o, acaso, una apasionada por el arte (60), se sucederán a lo largo de ocho largos meses. Cual seminarista que comienza a familiarizarse en los misterios marianos, el recién nombrado vigilante se enamora de una mujer cuyo rostro ni siquiera ha podido ver. A la fugaz y “cotidiana *visión de María*” le sigue una profunda sensación de nostalgia “tan dulce como maligna” (63). A medida que las demandas materiales interfieren en la disciplina del protagonista, la frecuencia de las apariciones disminuirá. Antes de la marcha definitiva de María, el protagonista tendrá todavía un par de ocasiones para mirar su rostro y dirigirse a ella; sin embargo, la actitud de Vogel, incapaz de levantar los ojos de la viciosa contemplación de los zapatos de María, apunta a la naturaleza sublime de estas visiones.

El carácter misterioso y sagrado que envuelve al museo se complementa con el efecto beneficioso que este dominio ejerce en la salud del protagonista. Vogel, cuya salud durante el período comprendido desde la infancia a la juventud estuvo marcada por la fragilidad y la

enfermedad, experimenta desde su ingreso al museo una extraordinaria transformación física. La madurez que sigue a la contratación en el museo se caracteriza por la absoluta inmunidad a la enfermedad: “Ni un solo día en todos estos años he caído enfermo: nada, ninguna enfermedad, ni tan siquiera la gripe, tan habitual en mi país durante el otoño” (29). No sólo no se ha puesto enfermo en el último cuarto de siglo, sino que insólitamente cada día y cada año, el narrador ha ido sintiéndose “más fuerte y vital, más rejuvenecido, hasta llegar a mi estado actual, que debo calificar de plenitud y exuberancia físicas” (29-30).

Una vez consagrado el espacio del museo mediante un lenguaje cargado de referencias simbólicas y asociaciones extraordinarias, Vogel pasa a continuación a rememorar el efecto potenciador que desde edad temprana el museo ha ejercido sobre su imaginación. Cual templo contemporáneo, el museo es para el joven Vogel un lugar que encierra un misterio inexplicable: “me pregunté si habría algún lugar en el mundo como aquel museo, donde sucedían tantas cosas, pese a que nada sucedía” (55). La tendencia innata hacia al misterio, alimentada por la convivencia con un padre al que nunca llegó a comprender, se acrecienta infinitamente en un espacio que, en términos triasianos, aparece como punto de encuentro o cita entre el cerco del aparecer y el cerco hermético.⁹⁸ El transcurso de numerosas horas dentro de las fronteras del museo agudiza progresivamente la curiosidad del protagonista que termina por interpretar ciertos acontecimientos o comportamientos aparentemente intrascendentes como puertas de acceso a una dimensión de misterio. Una previsible carta de traslado en su casillero, la prolongada ausencia del director del museo, el proceder del propietario de un negocio de colorantes, los encuentros diarios en el lavabo con el responsable de los vigilantes, así como otra serie de eventos cotidianos, se cargan de misterio a los ojos de Vogel.

⁹⁸ La familiarización de Vogel con el misterio se produce a través de la relación con su padre “Padre no quería morir. Tampoco vivir. En verdad no quería nada, nada en absoluto. Su existencia —tan pura y simple como no he conocido otra— me enseñó a convivir día a día con alguien a quien no entendía y, en este sentido, a familiarizarme con el misterio” (288).

Contagiados por esta nueva visión de lo misterioso en lo trivial, los propios empleados del museo contribuyen a la generación de nuevos enigmas. A pesar de la repetitiva sucesión de los días en el museo, los vigilantes hacen uso de juegos mínimos que les previenen de la rutina: la imitación mutua de sonidos y toses, la interrupción de los hábitos de los colegas mediante la apertura o cierre de sus ventanas; cualquier excusa es válida en el universo de los vigilantes para escapar de la monotonía. A su vez, el personal del museo parece conjurarse, tácitamente, para la creación de misterios irresolubles. Un caso representativo de esta dinámica lo constituye el enigma de la sala Klimt, donde repentinamente comienzan a encadenarse una serie de sucesos inusitados. A la aparición casi diaria de abundantes migas de pan en el suelo de la sala, le siguen la inclinación persistente de los cuadros cada mañana y la sucesiva inscripción de varias siglas en las paredes de la habitación. A pesar de que tras varias reuniones con todas las partes implicadas se tienen claras sospechas de quienes son los causantes de estos peculiares disturbios —entre los cuales se halla el protagonista—, el equipo de trabajadores opta por dejar sin resolver estos inocentes enigmas. A los personajes no sólo les hace ilusión participar en la creación de un misterio, sino también colaborar en el proceso de hacerlo cada vez más grande y contribuir “a que quedase sin una explicación” (152).

Las expectativas inmediatas que le producen a Vogel la contemplación de un umbral o puerta a otro espacio dejan constancia de su inclinación natural hacia el misterio. El protagonista tiene la absoluta certeza de que “la curiosidad siempre se impone al hábito” (173) y posee otras capacidades innatas —entre las que destaca un acusado sentido de la observación— que lo hacen un candidato idóneo para el puesto de vigilante. No obstante, Vogel nunca acaba por conseguir el cometido y objetivo de las empresas que se propone. Esta circunstancia queda ilustrada en el episodio detectivesco de la búsqueda del director invisible. A medida que el protagonista pretende ahondar en un misterio, inmediatamente surge otro

elemento que capta de manera irremediable su atención. Vogel reconoce que junto al enigma del director invisible había otro que todavía le intrigaba más: “el del secretario del Museo de los Expresionistas, que pasaba sus horas libres en el Museo de las Artes Decorativas” (103). Los misterios se van sucediendo, alterando la mirada y la imaginación del protagonista. Incapaz de centrarse en cualquiera de ellos, pronto el enigma del secretario da paso al de su colega vigilante Arnheim Klappsch, que había salido del museo junto al supuesto secretario. Cuando tiene que decidir entre seguir a uno de los dos hombres, se decanta finalmente por su colega, que fuera del museo comienza a caminar inusitadamente, “dando pequeños saltos, del todo ajeno a la opinión de los transeúntes e indiferente a su reputación” (104). Vogel toma conciencia de que toda persona, a pesar de su actitud cotidiana en el puesto de trabajo, es susceptible de sorprendernos con actitudes extravagantes. Sin embargo, tampoco este proyecto de investigación se puede llevar a cabo (104). Un nuevo misterio, materializado en el llanto de la guardarropera Hertha Loeffler, captará la atención del narrador:

Al igual que el hombre de nariz aguileña había logrado difuminar mi interés por el director invisible y del mismo modo que los saltitos de Klappsch fueron capaces de distraerme del misterioso comportamiento del secretario —de quien empecé a sospechar que trabajaba en dos museos—, Hertha Loeffler, la guardarropera, consiguió que me olvidase de que estaba sentado en la Franziskaner con la intención de desenmascarar al vigilante bailarín. (105)

La concatenación de enigmas demuestra las fantásticas aptitudes del protagonista para convertirse en receptor del misterio. No obstante, también desvela la futilidad de sus indagaciones como resultado de la dificultad para concentrarse en cualquiera de ellas. A través de estos episodios, la novela plasma la distracción patológica como una de las causas principales de la incapacidad del sujeto contemporáneo para profundizar en el misterio y experimentar asombro.

La ligereza de la mirada del hombre contemporáneo y la carencia de una apropiada educación sensible son elementos que se hacen patentes en las reflexiones a posteriori de Vogel. El protagonista destaca la inadecuación de la sensibilidad del visitante hacia las obras

de arte expuestas en el museo y, en consecuencia, hacia el verdadero misterio que se esconde en ellas. A través de las impresiones que le quedaron tras su primera visita al museo, Vogel atestigua que el visitante habitual del museo “no dedica la mayor parte del tiempo de su visita a contemplar las obras de arte, sino a observar al resto de los visitantes ” (17). Dentro de esta población mayoritaria, el protagonista distingue dos grupos: aquellos que se sienten mayormente atraídos por la belleza física de otros visitantes y aquellos otros que no visitan el museo tanto para ver como para ser vistos. En definitiva, la casi totalidad de los visitantes parece no tener ninguna intención contemplativa en su recorrido a través de las salas del museo. Cualquiera de los presentes dedica más tiempo "a leer lo que está escrito en la cartela del cuadro que el dedicado a la contemplación del cuadro mismo” (18). Sin ir más lejos, la sala más concurrida de un museo termina por ser siempre la tienda de *souvenirs*; lugar que, irónicamente, parecía despertar la paciencia de los turistas, “capaces de aguardar largos minutos hasta llegar al mostrador, donde observaban todo con sorprendente parsimonia” (58). El protagonista no se libra tampoco de la autocrítica. Vogel confiesa que durante su primera visita la razón principal por la que permanecía en unas salas más que en otras no se debía a lo mucho o poco que le gustasen los cuadros, sino en función de lo simpática que le resultara la gente (48). A pesar de su prominente sensibilidad, declara ser incapaz de distinguir una obra de arte de un objeto meramente funcional: “Tomé asiento en el único banco de la Kokoschka, no sin antes preguntarme si también el banco sería un objeto artístico, como la mesa de nácar de la sala anterior” (51). La única vía que encontrará Vogel para descubrir la valía de un lienzo provendrá de las medidas de seguridad que se establecen a su alrededor.

La falta de idoneidad para la contemplación artística de Vogel, que había declarado con anterioridad “ver los cuadros sin mirarlos verdaderamente” (67), representa el punto de partida, no sólo para él mismo, sino por extensión para el resto de sus contemporáneos. La respuesta a tal incapacidad le viene dada por un silencioso grupo de escolares y su maestra. Arrastrado por el visceral entusiasmo de los menores, Vogel opta por seguirles en su

deambular por las salas. A medida que se contagia de las reacciones de los pequeños, el protagonista siente el poderoso deseo de volver a ser niño “para poder así asistir a las clases de aquella maestra tan entusiasta” y tener a alguien que le enseñara a maravillarse, sólo a maravillarse (59). La iniciación a la que atiende un gozoso Vogel se singulariza a partir del extravío de uno de los niños que forman parte del grupo. Este niño solitario y desorientado dentro de los confines del museo se convierte de repente en el mejor guía del protagonista. Lejos de asustarse y correr desesperadamente en busca del resto del grupo, el niño vaga “de sala en sala, en la mayor de las soledades. Y de vez en cuando, ante algún cuadro” llegando a exclamar ‘¡Oh!’ o ‘¡Ah!’ , pero no porque admirase su belleza, sino simplemente porque le sorprendía y la registraba” (60). Esta escena nos ofrece el paralelismo entre el niño perdido y la condición existencial del protagonista e insinúa el camino que habrá de recorrer éste a lo largo de sus muchos años en el museo. El devenir vital de Vogel se hallará relacionado al deseo de recuperar la capacidad para asombrarse; la misma que tan naturalmente se destila en la actitud vital de los niños.

A partir de su contratación como empleado del museo, Vogel experimenta un largo proceso de aprendizaje de la mirada. Si bien su primera época como vigilante se caracteriza por la incapacidad para apreciar el arte que aquellas paredes atesoraban (157), con su traslado a la sala Kokoschka, nuestro narrador comienza finalmente a desarrollar una curiosidad pródiga y sincera hacia los cuadros. La presencia de un copista, que realizaba su trabajo en un modesto rincón de la Sala Kokoschka (179), será uno de los principales factores desencadenantes del cambio. La actitud desplegada por el copista en el ejercicio de su labor sirve de modelo para la iniciación de Vogel en el silencio, así como en una cualidad tan valiosa y “rara nuestros días” como la paciencia (186). A través del ejemplo que le ofrece el copista, Vogel se da cuenta de que, gracias al adiestramiento de la atención y el desarrollo de una concentración perfecta, la pintura puede contemplarse en toda su magnitud (183). La nueva mirada, concentrada y atenta al detalle más insignificante, se materializa en la lupa del

copista.⁹⁹ Vogel confiesa la conmoción que le provoca la visión detallada, a través de la lupa, del retrato de Kokoschka reproducido por el copista:

Maravillado de cuán diferentes eran las obras en razón de la cercanía o distancia con que las observaba, descubrí un nuevo modo de mirar no ya los cuadros, sino todo, absolutamente todo, pues todo en aquella sala podía mirarse con lupa. Descubrí el secreto de la pincelada, en el que se esconde, probablemente, todo el misterio de la historia del arte. Y lo que es más importante: descubrí el asombroso mundo de lo pequeño, donde se oculta, sin ninguna duda, el misterio de todo lo visible y lo invisible. (188)

Tras esta experiencia, Vogel será incapaz de observar al copista sin profesarle una profunda admiración y respeto. Admiración que no proviene únicamente de la cercanía de estos enigmáticos artistas al secreto que encierra el arte, sino también hacia su conducta desinteresada. El copista se convierte para Vogel en paradigma de una actitud admirativa. La entrega total de estos individuos a aquello que admiran, sin importarles el caer en el más absoluto anonimato, constituye para el protagonista una prueba fehaciente de su elevada riqueza espiritual. La maestría del copista no sólo enseñará a nuestro narrador a mirar con nuevos ojos las obras de arte a su alrededor, sino que le ayudará a comprender que la adquisición de esta mirada va unida inevitablemente al desarrollo de una respuesta maravillada: “A mi admirado copista lo admiré durante horas, mientras él admiraba a Kokoschka. Y de él aprendí que al museo no se viene sólo a mirar, sino a admirar. Pero, ciertamente, no es posible admirar sin haber mirado antes” (187-8). El copista termina por convertirse a ojos del protagonista en el oficiante de un ritual sagrado dentro de los umbrales sangrados del museo.

La percepción de Vogel se hace más penetrante a medida que avanza en su adiestramiento en la quietud y el silencio. Su trabajo de vigilante le ofrece la ocasión perfecta para entrenarse en el sosiego de la respiración y en el deleite de la quietud. El personaje

⁹⁹ Vogel llega a afirmar que si la lupa del copista ha llegado a fascinarle tanto ha sido porque sus propios ojos, espejos del alma, han ido “transformándose a lo largo de los años en dos potentes lupas, capaces de ver lo diminuto” (190).

principal atribuye la sabiduría doméstica que ha ido adquiriendo a lo largo de su vida en gran parte a la naturaleza de sus obligaciones laborales. La mayor enseñanza que le ha proporcionado su cargo ha sido la de saberse estar quieto (357). Con la quietud y el sosiego mental, Vogel afirma ser capaz de penetrar en la raíz del silencio y escuchar así “el verdadero sonido de las cosas” (370). Así, llega a atribuir el empobrecimiento espiritual de la vieja civilización europea a la incapacidad de la gente para tener los ojos cerrados durante cierto tiempo, resultándole incomprensible “que no enseñen a los niños a tener los ojos cerrados” (263). La falta de adecuación desde edad temprana de estas capacidades será determinante para la futilidad de la mirada. Sólo a partir del dominio de los sentidos, el espectador de una obra estará capacitado para acceder a profundos estados contemplativos y así extraer el máximo provecho de su comunión con ella.

A este respecto, Antoni Tàpies afirmaba que eran muy pocos los que poseían la educación sensible apropiada para a la correcta simbiosis con las obras de arte moderno. Son apenas unos cuantos:

[...] los que gozan de verdad de los auténticos beneficios que puede aportar la comunión con los contenidos del arte moderno. Es decir, se ignora todavía la gran función cognitiva y ética que el arte moderno podría desempeñar más a fondo, *si fuera bien explicado*, en la sociedad de este fin de siglo tan trastocado que vivimos. (38)

Artistas como Kandinsky tenían la esperanza de que el uso de las formas semiabstractas y abstractas propias del arte moderno pudieran ayudar al desarrollo de una sensibilidad más fina y profunda en los espectadores. Sólo la falta de sensibilización del público previene al arte moderno occidental de convertirse en un camino privilegiado en la producción de experiencias contemplativas y estados de “identificación con la realidad profunda, muy parecidos a los de determinadas experiencias religiosas” (Tàpies 108). Estos intensos estados contemplativos, similares a los que Tàpies menciona, se convierten en centro de atención y materia de reflexión del protagonista de la novela de d’Ors. Vogel se siente atraído por la

inmovilidad y la perfecta concentración que observa en determinados visitantes. El fuerte influjo que ejercen las obras de arte en estos estados contemplativos se asemejan a los efectos del enamoramiento o de la oración (195). El protagonista, a su vez, detecta el profundo impacto anímico que las pinturas producen en aquellos que pasan más tiempo bajo su influencia. En profunda resonancia con las palabras de Kandinsky —que afirmaba que “el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador” (10)—, Vogel llega a comprender “que un rostro no podía ser el mismo antes de ver a Kandinsky que después; que no era el mismo sin ver a Mondrian que viéndolo o tras la contemplación de los cuadros de Von Jawlensky que sin esa contemplación” (94). Esta experiencia genera en el protagonista la certidumbre del poder que el arte ejerce sobre el espíritu humano.

De las numerosas pinturas del Museo de los Expresionistas, Vogel se encarga de señalar algunas que tendrán un profundo impacto a lo largo de su vida. Entre ellas destaca, junto a *El equilibrista* de Paul Klee, un retrato que Von Jawlensky realiza de su hijo cuando éste tenía apenas ocho años de edad. El retrato del pequeño Andrei, como le llama de forma cariñosa el protagonista, afectará profundamente su manera de mirar. Durante más de diez años, son muchas las ocasiones en las que Vogel cae absorto en su contemplación. A pesar de las numerosas horas frente al retrato, el vigilante afirma jamás haberse cansado de mirarlo, llegando a extraer la siguiente instrucción:

Sí, este pequeño niño me ha enseñado a mirar o, por decirlo mejor, a no cansarme de mirar. Cuando algo fatiga, es que aún no se mira bien; quien se cansa de mirar algo no está todavía dentro de lo que mira. Por eso, precisamente, se cansa. En realidad, las personas empiezan a quererse cuando aprenden a mirarse; eso que llamamos amor consiste, después de todo, en mirar como conviene. Después de mirar algo adecuadamente, ya no podemos ser los mismos; después de mirar algo mucho tiempo, no podemos sino cambiar de vida. (228)

El cansancio de la mirada es producto de la falta de entrega del espectador. Sólo la absoluta inmersión en la contemplación, equivalente a la actitud del enamorado, posibilita la verdadera

transformación. Uno de los atributos fundamentales que se advierten en este cambio será el talante benevolente de esta nueva mirada. Vogel, que se había caracterizado a su llegada al museo por tener cierta fijación hacia aquellos aspectos disonantes e incluso repulsivos de la realidad, conseguirá superar tal compulsión.¹⁰⁰ No obstante, el cambio no provendrá de la privación del comportamiento, sino de la mejora en la calidad y profundidad de su mirada. Gracias a la intensa contemplación del arte contemporáneo, el protagonista dice haber dado con la clave que descubre el secreto que se esconde tras lo feo y grotesco. El enigma se revela a aquellos que cuentan con la suficiente obstinación y paciencia. A pesar de que “cuando miramos algo mucho tiempo, sea lo que sea, terminamos por afirmar su fealdad e insignificancia, o incluso su ridiculez” (115), si miramos durante mucho más tiempo “esa insignificancia y fealdad, ese inevitable ridículo, se trastoca misteriosamente en belleza y sentido” (115). Incluso el ser más abyecto, caso del moscardón que visita la sala durante nueve días, es susceptible de encerrar en sí la semilla de lo sublime.¹⁰¹ Bajo el nuevo mirar del protagonista, cualquier cosa es puerta-umbral a lo sagrado y hasta la manifestación más profana de la realidad termina por resultar inconcebible sin un trasfondo de misterio.¹⁰²

Conforme avanza el testimonio de Vogel, vamos siendo testigos del paulatino proceso de adecuación de sus capacidades. Paralelo a este ajuste y al modo de la des-sujeción, se produce el creciente debilitamiento del núcleo de identidad del protagonista. Inspirada en la topología de cercos y la ética fronteriza de Trías, Guardans señala que el movimiento de alzado desde el cerco del aparecer al cerco fronterizo pasa por el vaciado de los intereses

¹⁰⁰ Son numerosas las ocasiones en las que descubrimos al protagonista obsesionado con un rasgo físico disonante o repulsivo, ya sea el caso de una “prominente mandíbula inferior” (49), una “nariz descomunal”(53), unos “pies enormes” (153), una “nariz aguileña” (90), o la obesidad mórbida de la tabernera de la Franziskaner (114).

¹⁰¹ La referencia de Vogel sobre la mosca de la Sala Klee como expresión última de la realidad divina es reminiscente a las palabras del teólogo y místico Maestro Eckhart que afirmaba que toda la existencia, incluso en la forma de una insignificante mosca, está compuesta de la misma sustancia inefable (171).

¹⁰² A la pregunta de si lo despreciable merece tiempo y atención, el protagonista responde sin titubeos: “Sí, todo lo merece, sobre todo lo despreciable” (304).

puramente egocéntricos y el consiguiente silenciamiento del sujeto constructor del mundo (17). Las labores desempeñadas en su puesto de trabajo proporcionan a Vogel el marco perfecto para iniciar con total naturalidad un proceso de ascesis o purificación de facultades.¹⁰³ El cultivo del silencio, la quietud, la paciencia y el desarrollo de la atención sostenida liberan al protagonista de una visión condicionada por el hábito y las expectativas previas del yo. Liberado de condicionamientos pasados y resuelto en la anonimidad que le ofrece el uniforme, Vogel es capaz de acercarse a las obras de arte que le rodean con una sensibilidad mucho más aguda. De modo similar al valor que guarda la experiencia estética en Trías y Guardans, en el *El estupor y la maravilla* la contemplación de obras de arte, en cuanto formas que encarnan el orden profundo y misterioso de la realidad, se pone al servicio del silenciamiento interior y del desprendimiento del ego. La contemplación del arte termina por ser una puerta propicia para completar el movimiento que eleva al sujeto a la realización última de su condición fronteriza.¹⁰⁴ Se asume la condición fronteriza en la medida en que quien mira el mundo ya no es un centro de necesidades (Guardans 28). Se diluye la dualidad y el que contempla se reconoce en todo lo que hay. El testimonio de Vogel da cuenta de la culminación de su experiencia de des-sujeción y de la conversión absoluta de su forma de percibir la realidad: “Hasta en lo más insólito —sobre todo en lo más insólito— podía verme: en cada objeto que me llegaba a los ojos, en cada persona a cuyos ojos llegaba yo, en cada idea que pensaba y palabra que sonaba en mis oídos, en el frío y en el calor” (218).

El arte de des-sujeción, acorde al proceso de alquimia espiritual que corresponde a la formulación de la ética fronteriza triasiana, conlleva la transformación del habitante del cerco del aparecer. Paralelo al silenciamiento de las pulsiones egocéntricas se produce un

¹⁰³ Utilizo ascesis en el sentido de Guardans: “limitar todo aquello que dispersa la atención, la diversifica, la debilita, cultivar hábitos que ayuden a la unificación de facultades” (57).

¹⁰⁴ A pesar de que no todo arte avanza motivado por el impulso de adentrarse en el misterio último de la realidad, Guardans afirma que la experiencia estética, entendida como cultivo de las vías del silencio, ofrece al ser humano “la posibilidad de ser lo que verdaderamente es en potencia, sujeto puro de conocimiento, visión transparente del mundo” (35).

movimiento de alzado del individuo hacia el cerco fronterizo.¹⁰⁵ Esta circunstancia queda ilustrada en la novela por medio de la vinculación del protagonista con el cuadro *El equilibrista* de Paul Klee. A lo largo de sus años en el museo, Vogel desarrolla una profunda predilección por la obra del pintor suizo. El protagonista afirma que seguramente ha sido quien más tiempo ha pasado contemplando *El equilibrista* (293). A pesar de ello, jamás se ha cansado de mirarlo, porque seguramente refleja, mejor que cualquier otro cuadro, su propio estado espiritual (96). *El equilibrista*, este funámbulo entre dos dominios, se convierte en el símbolo idóneo de la nueva conciencia fronteriza de Vogel. No parece casualidad que, tras un largo desfilar por distintas salas del museo, el último estadio del proceso de transformación de Vogel coincida con su traslado a la Sala Klee: sala que “aún vigila hoy” (298) y que se ha convertido en su “lugar en el mundo” (341). Una vez alcanzada o, más exactamente, realizada la condición fronteriza, el protagonista percibe los límites de su mundo y acoge la revelación del cerco hermético.¹⁰⁶ Dado que con el silenciamiento del sujeto el cerco del aparecer se vuelve permeable al misterio, la realidad se muestra radicalmente diferente a ojos del observador: “Es el cerco del aparecer mostrándose radicalmente ‘otro’ (Guardans 19). Como resultado de la des-sujeción y de la propia reformulación del observador se produce la percepción de una realidad transformada:

La des-sujeción ha sido el instrumento, la vía que ha hecho posible ese reconocimiento que es adecuación. La realidad se muestra en su valor fronterizo al tiempo que la experiencia del observador es de una profunda libertad: ha caído aquello que apresaba la visión, el sentir, el comprender, el ser mismo, como se desprende el capullo permitiendo el despliegue de las alas. Libertad completa, certeza, paz, gozo: éstos son los términos que vemos aparecer una y otra vez para valorar la aportación de la des-sujeción. Gozo, libertad, certeza y paz ante una realidad que se muestra en su asombroso existir. Libertad y capacidad de maravillarse van a la par: una vez soltadas las amarras interiores, cae aquella sutil fijación que teñía toda la realidad de

¹⁰⁵ Trías define la ética fronteriza como “aquella que propone modos de acceso a esa condición fronteriza o que alienta el *alzado* del hombre (*humilis*) a esa condición” (*La razón fronteriza* 413).

¹⁰⁶ La obra de arte no sólo es medio para que el contemplador se alce a los límites de su mundo, sino que ella misma es intersección de cercos (Trías, *La razón fronteriza* 415). La obra de arte es plasmación formal del misterio que encierra el cerco hermético bajo las formas representacionales del cerco del aparecer.

‘normalidad’ (de rostro familiar que responde a expectativas y presupuestos). Empieza entonces ese caminar de novedad en novedad, adentrándose más y más en lo desconocido: en la realidad de siempre estrenada a cada momento. (Guardans 61)

Las palabras de Guardans sirven para iluminar la culminación del proceso de metamorfosis de Vogel. Desde su dominio fronterizo, el protagonista subraya el misterio como naturaleza esencial que recorre toda la existencia. En tanto sujeto fronterizo, Vogel desarrolla un renovado interés y admiración hasta por la mínima expresión vital. A medida que alcanza los frutos de su adiestramiento, el testimonio del vigilante se convertirá en registro experiencial de lo que supone llevar una vida asombrada: “he llegado a un punto en el que todo —hasta lo más pequeño, sobre todo lo más pequeño— me produce un hondo estupor. Ante cualquier cosa que vea, toque, guste, oiga huela, me sobreviene la impresión de estar frente a una maravilla. Y eso es lo que he descubierto en estos años: el estupor y la maravilla” (202).

Llama la atención como las palabras de Vogel parecen remitir a la noción romántica de la experiencia de lo sublime. Edmund Burke en su obra *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) —precedente principal de la idea de lo sublime romántico— señalaba las grandes fuerzas de la naturaleza y los eventos extraordinarios como causas fundamentales a la hora de producir en la mente humana el estupor y la admiración que conlleva la experiencia de lo sublime.¹⁰⁷ El testimonio de Vogel, sin embargo, extiende el encuentro de lo sublime, lo susceptible de causar el asombro, a lo más ínfimo o cotidiano. El asombro del vigilante no se reduce a lo excepcional, sino que mucho más próximo a la idea de la existencia admirada del sujeto fronterizo de Trías, reclama el asombro ante el mero “hecho de ser o de existir” (*La razón fronteriza* 260). Desde la

¹⁰⁷ La cita concreta de la que hablo es la siguiente: “The greatest Objects of Nature are, methinks, the most pleasing to behold; and next to the Great Concave of the Heavens, and those boundless Regions where the Stars inhabit, there is nothing that I look upon with more Pleasure than the wide Sea and the Mountains of the Earth. There is something august and stately in the Air of these things, that inspires the Mind with great Thoughts and Passions; we do naturally, upon such Occasions, think of God and his Greatness: And whatsoever hath but the Shadow and Appearance of the INFINITE, as all Things have that are too big for our Comprehension, they fill and overbear the Mind with their Excess, and cast it into a pleasing kind of Stupor and Admiration” (214).

perspectiva del fronterizo todo suceso es capaz de generar una respuesta admirada. Vogel, cuya predisposición al misterio conocemos, termina por descubrir la raíz de lo misterioso — ese enigma que todo presente encierra y que es digno de asombro y admiración— en las expresiones más ínfimas de la realidad.¹⁰⁸ Las baldosas de la Sala Mondrián, una pequeña mancha en el techo, la gama de blancos en las paredes, un rayo de sol, el inexplorado reino de las sombras, una montañita de polvo en una peana expositora, los pliegues de la chaqueta del uniforme o los del pantalón, cualquier acontecimiento brinda al protagonista una ocasión para maravillarse. Una vez educada su percepción a los misterios dentro de los contornos del museo, el protagonista también halla lo asombroso fuera de sus fronteras. Con el paso de los años, Vogel es capaz de percibir una tienda de comestibles como un auténtico lugar donde se manifiesta la maravilla, a pesar de lo “prosaico que pueda parecer a quien no sepa mirarlo” (378). No obstante, el protagonista admite que no se habría percatado de ninguno de estos decorados exteriores sin haber visto antes, durante años, los cuadros del Museo: su lugar en el mundo y lo que le enseñó a ver este nuevo escenario (387). La enseñanza final que obtiene el abnegado vigilante tras su largo aprendizaje será que todo, al fin y al cabo, es un misterio; y es precisamente de eso de lo que ha querido dejar testimonio en su libro: “de la perla que se esconde dentro de lo cotidiano, del milagro de lo banal” (326).

Una vez instalado en su condición fronteriza, la totalidad de la existencia se muestra a ojos de Vogel como un espectáculo digno de admiración. El reconocimiento admirado del protagonista ante el mero hecho de existir, la visión de la vida como una maravilla que se desvela a cada momento, rememora las palabras de Ludwig Wittgenstein en su *Conferencia sobre ética*: “Voy a describir la experiencia del asombro ante la existencia del mundo diciendo: es la experiencia de ver el mundo como un milagro” (42). A su vez, el asombro que experimenta Vogel ante la generosa existencia de la vida posee, las cualidades de infinitud e

¹⁰⁸ En Trías *La razón fronteriza* (213).

insaciabilidad que señalaba María Zambrano en *Filosofía y poesía* (15). Este estado de perenne asombro es inseparable a una mirada benevolente y positiva capaz de devolver la dignidad que le corresponde a cada cosa (386). La bondad de la mirada de Vogel se manifiesta a través de su carácter inclusivo y descentrado. Hasta el evento más trivial merece toda la atención del vigilante. Esta mirada que resulta del entrenamiento en la contemplación del arte se convierte, en consonancia con las afirmaciones de Tàpies, en una alternativa al relativismo nihilista: ya que logra “solidarizar el conjunto de los seres, desvelar los sentimientos altruistas y hacer sentir un respeto infinito por el Todo” (27). No obstante, este tipo de experiencia reconocedora del cerco hermético desplaza el sentido vital de la razón a la intuición y del conocimiento al reconocimiento. La pregunta sobre el sentido último de la existencia, lejos de cualquier aproximación metafísica, permanecerá sin respuesta y sólo el asombro incondicionado resultante del alzado al cerco fronterizo dará cuenta del carácter milagroso de la existencia.

Por último, cabe señalar que el acceso a la condición fronteriza, con la consiguiente recuperación de la mirada asombrada, tendrá importantes consecuencias en la experiencia vital de Vogel. El testimonio del vigilante puede leerse como el relato de búsqueda de hogar por parte de un solitario que lucha contra la sensación trágica de indigencia en el mundo contemporáneo. El protagonista, que repudia a aquellos hombres “a quienes jamás se encuentra donde deben estar” (101), encuentra en el Museo de los Expresionistas un espacio sagrado a partir del que articular su vida. El museo se convierte en un centro de peregrinaje diario para Vogel. El entusiasta vigilante diseña numerosos recorridos que coinciden en su meta: “todos estos itinerarios —entre los que escogía según lo que deseara caminar— concluían siempre a las puertas del museo, puerto al que sabía me encaminaba y al que llegaba siempre con el mismo espíritu con el que llega el peregrino al santuario de su devoción” (277). Identificar el museo como centro de peregrinaje supone un cambio

significativo en el estado existencial de indigencia del protagonista, que pasa de ser un vagabundo más a convertirse en peregrino. No obstante, el peregrino, a pesar de encontrar un puerto de origen y llegada, se encuentra en movimiento, de camino al hogar.

A medida que el protagonista avanza en su aprendizaje y se deja impregnar por el misterio que le rodea en el museo, encuentra su lugar en el mundo en la Sala Klee. Será en este punto cuando se produzcan los cambios más significativos en la vida de Vogel. El protagonista se entera del reciente fallecimiento de Paul Johannes Münter —su predecesor en la Sala Klee— a través de su viuda. Gabriele, que así se llama la mujer, termina por convertirse tras un año de amistad en esposa de Vogel. Una vez alcanzada la condición fronteriza, una vez que su mirada ha quedado transformada por el asombro, el protagonista conoce a su mujer y siente que por fin ha llegado “a tierra firme tras una travesía de cincuenta y nueve años” (359). A diferencia de las atractivas mujeres que acaparan la atención de Vogel al comienzo de su singladura por las salas del museo, Gabriele reúne ciertas características arquetípicas. Esta mujer devota y protectora —no olvidemos que es la encargada de velar por la salud de Münter y Vogel mientras duermen— llega a las vidas de estos hombres, cada vez más similares en su aspecto, cuando han sido capaces de ingresar en el misterio de la Sala Klee. Por último, no debemos obviar que el mismo día que Vogel conoce a Gabriele, día que a su vez coincide con su vigesimoquinto aniversario en el museo, se pierde realizando uno de sus recorridos habituales entre el museo y su apartamento. Este extravío resalta el hecho de que, en ocasiones, es necesario perderse para encontrar el hogar y simboliza un nuevo punto de inflexión en la condición existencial del protagonista. Fruto de la metamorfosis de su mirada, el giro vital del protagonista se ha completado; el mundo de apariencias e identificaciones pasadas ha sido sustituido por la visión transformada de un mundo que se ofrece enteramente como hogar y que lleva al protagonista a la realización de que, a pesar de haberse sentido toda su vida un solitario, jamás ha estado sólo (368-9).

El amigo del desierto

El amigo del desierto (2009) —quinta novela de Pablo d’Ors— supone una variación tonal de algunos motivos ya tratados por el autor madrileño en su producción previa. Si bien varios críticos han señalado acertadamente los lazos de esta novela con la tradición de la poética del vacío, no conviene ignorar que varios de los temas de mayor calado en esta obra ya estaban muy presentes en *El estupor y la maravilla*.¹⁰⁹ La búsqueda de hogar del sujeto en perpetua odisea, la incitación permanente a redescubrir lo misterioso y sagrado en lo profano —e incluso lo abyecto—, la orientación de nuestras capacidades perceptivas con el propósito de alcanzar nuestra condición fronteriza y la consiguiente recuperación de una respuesta asombrada ante el existir, serán motivos trascendentales a lo largo de las páginas de *El amigo del desierto*.

En *El amigo del desierto*, d’Ors vuelve a colocarnos ante el testimonio de un personaje solitario y desarraigado (72), cuya insatisfacción existencial le incita a la búsqueda constante. A diferencia del carácter extensivo del testimonio de Vogel en *El estupor y la maravilla*, Pavel —el protagonista de *El amigo del desierto*— concentra su relato en la reconstrucción de las circunstancias que rodean su encuentro con una misteriosa asociación llamada “Amigos del Desierto”. El protagonista, que conoce a través de la contraportada de un libro al profesor Ladislao Pecha —fundador de los “Amigos”—, siente la pulsión irracional de ponerse en contacto con esta agrupación dedicada a viajar por muchos de los desiertos del planeta. Tras tres días de espera, Ota Plícka —nuevo presidente de la asociación tras el mandato de Pecha— se pone en contacto con Pavel. Plícka le anima a visitar Brno en pos de explicarle todo lo que quiera saber acerca del grupo. Ya en Brno, Plícka recibe a Pavel y lo lleva a su casa donde le presentará a su esposa o —como se diría a la usanza checa— paná Plicková. Ante la sorpresa del protagonista, Plícka no parece tener ninguna prisa por darle la

¹⁰⁹ Dentro de esta tradición sobresalen autores como: San Juan de la Cruz, Miguel de Molinos, José Ángel Valente y Juan Goytisolo.

información que ha venido a buscar y, aparentemente ajeno a la causa principal del viaje del protagonista, pasa la velada hablándole de asuntos familiares y domésticos. A la mañana siguiente, paná Plicková irrumpe sin previo aviso en la habitación de huéspedes y sirve el desayuno a Pavel en la cama. La espontánea amabilidad que le dispensan hace sospechar al protagonista de las motivaciones ulteriores de esta extraña gente. Sin embargo, el aspecto saludable y afectuoso de paná Plicková, que lo trata como si fuera un vagabundo que tras un largo y agotador viaje por fin ha vuelto a casa (18), le lleva a desechar inmediatamente tal posibilidad. Tras el desayuno, Plícka le espera en el salón y, a pesar del gesto contrariado del protagonista, le lleva de vuelta a la estación de trenes, donde le había reservado un tren de regreso a Kromeriz, lugar de origen del protagonista. La única explicación que recibe Pavel es que Plícka y su esposa han comprendido que la asociación no le interesa lo más mínimo.

En el trayecto de vuelta a Kromeriz, un fuerte sentimiento de soledad se apodera de Pavel: “Vivo solo, así que nadie me trajo el desayuno al despertar; ninguna mujer se sentó a los pies de mi cama para allí reírse como haría una niña a quien se aplaude una gracia” (21). La inusual experiencia en Brno no ha hecho sino intensificar la pulsión que en un primer momento llevó al protagonista a contactar con la organización. Pavel se siente atraído por el misterioso comportamiento de los Plícka y se anima a escribir un segundo correo electrónico a Otla. La respuesta se hará esperar más de tres semanas y su remitente no será Otla, sino su esposa Plicková. La mujer le ruega que se abstenga de escribirles por considerar pasajero su interés en el desierto y le solicita que sólo les contacte llegados al caso de que su inclinación por el desierto sea irresistible y su voluntad de conocerles inapelable. A pesar del disgusto del protagonista, la actitud de los “Amigos” comienza a surtir efecto, enardeciendo el deseo de Pavel tanto en conocerles como en su querencia hacia el misterio que encierra la idea de desierto.

Durante los días que siguen al correo de Plicková, Pavel se sumerge en la lectura de

todo lo que encuentra sobre desiertos en la Biblioteca Municipal: lecturas geográficas, climatológicas, demográficas, así como filosóficas y espirituales. Será en este momento que tenga lugar la iniciación del protagonista en la práctica contemplativa. Las lecturas del protagonista derivan en la apreciación espontánea de las impresionantes fotografías que ilustraban dichos volúmenes y que le producen un efecto hipnótico: “Contemplando aquellos desiertos, el tiempo parecía haberse detenido para mí” (24). Pasados dos meses desde el último correo a la asociación, el interés del protagonista se ha incrementado hasta tal punto que escribe un tercer mensaje en un tono que roza la súplica. La respuesta vuelve a hacerse esperar, pero en esta ocasión proviene del mismísimo profesor Pecha, que excusa el comportamiento de los miembros apoyado en motivos de cautela ante el incierto interés de los postulantes. Pecha considera que por ser el tercer comunicado ha llegado el momento de que lo tomen en serio y lo invita a la asamblea de la asociación en los alrededores de Brno. Ante tal ofrecimiento, el protagonista se debate en numerosas dudas. Sin embargo, la claridad y certidumbre llegarán a Pavel como fruto del hábito contemplativo que ha venido desarrollando desde sus visitas a la biblioteca. El protagonista se entrega a largas horas de contemplación de algunas imágenes que había ido coleccionando y colgando en las paredes de su dormitorio: los “desiertos de Namibia, del Teneré —a la sombra de las montañas Ayr—, y del que rodea la ciudad de Atar, en Mauritania” (24). La contemplación tendrá un efecto beneficioso en el protagonista tanto en el desarrollo de la paciencia como en la actitud resolutiva que le lleva a visitar la asamblea de los “Amigos”.

Las asambleas de la asociación tienen lugar en una zona fronteriza entre Austria y la República Checa en una casa que, en honor a un oasis en el desierto argelino, es llamada Hoggar. Durante esta primera toma de contacto, Pavel comprueba que la organización, que contaba con casi tres mil integrantes, está compuesta mayoritariamente por individuos de mediana edad con vidas muy variopintas. No obstante, todos ellos coinciden en su sincero

amor hacia el desierto. Durante esta primera asamblea, en la que diferentes conferenciantes disertan sobre sus experiencias personales en el desierto y las costumbres autóctonas de los pueblos que han visitado, el protagonista vuelve a tener la impresión de ser constantemente evaluado. En esta visita inaugural, las mujeres de la asociación desempeñaran un papel especial. Como contrapunto a las angustias y dudas que le apartan de los “Amigos”, Pavel confiesa la atracción sensual que ejercen sobre él la belleza y exuberancia de mujeres como paná Plicková, paná Petruchová y paná Benetková. El rol de la belleza y la seducción femenina en el incremento del interés del protagonista hacia la asociación queda ilustrado en su conversación con Petruchová al finalizar la primera asamblea. Pavel, ante la pregunta de si piensa volver, siente la tentación irracional de afirmar su amor incondicional por el desierto. Sin embargo, la prudencia le lleva a expresar sus dudas. Contrariamente a lo que había pensado, la respuesta parece agradar a la asociación ya que demuestra que el candidato no ha sucumbido a la mera atracción sensual.

Tras la primera asamblea, los “Amigos del desierto” siguen tratando a Pavel con marcado desinterés. No obstante, este desinterés continúa encendiendo el deseo y la atracción del protagonista hacia la organización y lo que representa: “Tardé en comprender que el proceso de iniciación a la amistad con el desierto estaba mucho más reglamentado de lo que ningún candidato hubiera podido imaginar. En aquella época no podía sospechar que, bajo una aparente indiferencia hacia mí, yo era observado con el objeto de probar mi temple y de verificar mi autenticidad” (31). La cautela de los “Amigos” está justificada por la cantidad de candidatos cuyo interés se apagaba a las primeras complicaciones y obstáculos. Sólo a aquellos que persistían se les invitaba a las asambleas, y si pasaban la prueba, “se les sugería que se apuntaran a los viajes o expediciones” (31). A pesar de las sospechas iniciales, el narrador, asentado en su experiencia posterior, precisa que esta cautela no respondía a medios sectarios o de adoctrinamiento, sino a un mero proceso de selección, para que así “sus puertas

no estuvieran abiertas de forma indiscriminada” (32). Descartados los fines sectarios de la organización, Pavel desecha a su vez que una de las motivaciones de este grupo sea encontrar una vía de escape de la realidad. El protagonista precisa que uno de los requisitos innegociables de la asociación es que nadie puede ingresar en los “Amigos” con el propósito de huir de su vida cotidiana. La certeza interior, apoyada por el juicio del comité evaluador de la asociación, permite a Pavel apartar cualquier duda sobre sus propias motivaciones, afirmando que no huyó de Kromeriz para escapar de su vida:

... no fui al desierto para alejarme de mi mundo o de los míos. Fui al desierto por el desierto mismo, ésa es la verdad. Que allí no estuvieran los míos o que mi mundo —lo que todavía entonces llamaba mi mundo— hubiera quedado en mi país, era algo del todo irrelevante o, en cualquier caso, secundario. (32)

La segunda asamblea, también acontecida en la casa Hoggar, estará organizada en torno a disertaciones y conferencias sobre temas variopintos relacionados con el desierto. No obstante, lo que llamará la atención del protagonista será la ponencia del anciano profesor Pecha sobre la figura del místico y maestro del desierto Charles de Foucauld. A pesar de los innumerables datos que proporciona el profesor Pecha sobre la vida del santo cristiano y de cómo “puede llegar el desierto a configurar una vida” (35), será el benevolente y andrógino rostro de Foucauld lo que se convertirá a partir de este momento en una fuente de inspiración para el narrador. Tras la conferencia del profesor Pecha, el protagonista recibe hasta tres recomendaciones para abandonar la organización, en dos ocasiones provenientes de paná Benetkova, que le avisa del grave peligro que corre y le anima a dejar la asociación ahora que aún tiene tiempo, y la última de ellas, mucho más ambigua, por parte de Petruchová y su marido. Estas incitaciones vendrán acompañadas de los habituales mensajes contradictorios por parte de los miembros de la asociación. La actitud de los “Amigos” constituye una extensión del conflicto interior del protagonista. Bajo la influencia de esta dinámica de atracción y rechazo, Pavel resuelve dar un paso adelante en su integración en la asociación y,

bajo la creencia de que una serie de hechos habían confabulado en su toma de decisiones (40), comunica su deseo de formar parte de una expedición al desierto.

El primer viaje de Pavel al desierto marroquí resulta ser un absoluto desengaño. Desde el primer momento de esta expedición de ocho días, en la que participan el profesor Pecha, Plicková, Petruchová, Ota, Jan, Benetková y un miembro reciente llamado Stubemann, el protagonista dice tener la sensación de que, haber viajado hasta allí, ha sido una total equivocación. A esta impresión inicial le seguirá una desconocida y profunda desolación. Durante la primera noche en el Hotel Tetuán de Tanger, Pavel experimenta una profunda nostalgia de su país y una forma de sed implacable. El protagonista se siente como un naufrago desvalido en tierra extraña. Desde la impresión de suciedad y desorden de Marruecos a la poca hospitalidad de sus gentes, concretadas en la figura del guía de la expedición —el poco fiable Jehuda Serbal—, todo resulta agreste y grosero a la mirada occidental de Pavel.¹¹⁰ Lo peor de aquel viaje nefasto no es Jehuda y los múltiples percances debidos a su ineptitud, ni la desesperación de todos los miembros expedicionarios, sino “el desierto mismo; sí, el desierto. ¡Qué inmensa desilusión cuando lo tuve ante mis ojos! [...] Contra todo pronóstico, la realidad del desierto en nada se parecía a mis fotografías. Intenté ver algo de la soberbia belleza de mis imágenes en la realidad, pero no hubo nada —nada en absoluto— que me las recordara” (50-1).

Eugenio Trías señala que la idea de desierto significa la erradicación de lo que sugiere la palabra ‘mundo’ (espacio que puede ser habitado). Es lo inhóspito, lo inhabitable. Una

¹¹⁰ La indignación hacia Jehuda, quién quizá estuviera acostumbrado a la irritación de los europeos, está siempre llena de la ambigüedad de la visión occidental, de una sociedad ajena a la realidad del desierto y asentada sobre las bases de una racionalidad y unos fundamentos que en el desierto encuentran su límite. La acritud respecto a Jehuda apunta más a una confrontación de cosmovisiones del mundo que a la aparente ineptitud del guía a la hora de desempeñar su trabajo: “¿Qué clase de guía era aquel —me preguntaba yo— que se perdía y nos hacía perder en un territorio que debía resultarle familiar?” (56). Bajo la perspectiva de los expedicionarios noveles —ignorantes de que el viento puede mover las dunas y, por tanto, modificar cualquier plano del desierto— el territorio debe estar bien definido bajo unas leyes estables. No obstante, como irán asimilando progresivamente, el desierto se resiste a cualquier intento de definición estable.

especie neutra y ‘fría’ de lo *Unheimliche* (inhóspito-siniestro)” (*Lógica del límite* 268-9). El filósofo español sugiere que para las religiones dualistas maniqueas, el desierto es “el reino mismo de la Nada o la emergencia sensible del abismo sin fondo y sin fundamento” (*Lo bello y lo siniestro* 156). La primera experiencia viajera de Pavel reproduce esta noción agreste y hermética del desierto. Nuestro narrador describe el desierto como un “inhóspito océano de arena” (54-5) y se extraña de que alguien pueda vivir en este “paisaje de pesadilla” plagado de peligros, en el que “la mano del hombre aún no ha podido destruir nada” (49). A pesar de la mala experiencia de todos los expedicionarios, la animadversión de Pavel suscita la hilaridad de sus compañeros. Ante los comentarios hostiles del protagonista, el profesor Pecha le advierte de que no se deje llevar por la ligereza de sus primeras impresiones, pues tras esa aparente inhospitalidad, el desierto “no es infecundo” (46).

Ya de vuelta en el ‘añorado hogar’, Pavel, que ha conseguido soportar a duras penas la totalidad de jornadas de la expedición, es testigo de una trágica revelación. La estancia en el desierto, apenas soportada gracias al recuerdo del benévolo rostro de Charles de Foucauld, no sólo tiene un efecto catártico en el protagonista, sino que también transforma su percepción de lo conocido y familiar.¹¹¹ Las jornadas en el corazón de lo inhóspito, la realización de la proximidad del desierto al mundo construido por el hombre (49), acentuará la inquietud y el sentimiento de indigencia del protagonista. A pesar de haber sentido desde su primer día en Marruecos la nostalgia de su confortable apartamento de Kromeriz, Pavel comprende a su vuelta el significado completo de la advertencia de paná Benetková: “quien viaja al desierto pasa siempre por un momento en que desearía no haber viajado” (60). La expedición al desierto ha revelado las grietas de ese hogar que ya no existe o que nunca fue tal. Una vez dado el paso, ya no hay vuelta atrás, el individuo ha contemplado las fronteras de su mundo; lo inhóspito, el desierto, se ha extendido a todas las esferas de su vida, mostrando el

¹¹¹ Pavel afirma que “el desierto es el lugar por excelencia de la murmuración” y que sólo el pensamiento de Charles, su imagen, fue capaz de arrancar de su “corazón el veneno de la rabia” (57).

fundamento en falta de su mundo conocido. Poco después de llegar al apartamento, Pavel repara en las fotografías que pocas semanas atrás había colgado en el dormitorio.

Contemplando aquellos paisajes desérticos, el protagonista cae en la cuenta de que, lejos de lo que esperaba, no encuentra el bienestar y el sentido de pertenencia que se esperan del entorno familiar:

Más bien al contrario: una sensación de desvalimiento y desazón, muy similar a la que había experimentado en el aeropuerto de Tánger, me invadió entonces de pies a cabeza hasta dejarme extenuado. Tuve que sentarme [...] Fue al regresar a Kromeriz cuando me di cuenta de lo infeliz que era en aquel lugar.
(61)

La experiencia de Pavel reproduce, hasta el momento, los parámetros de lo que Eugenio Trías denomina en su obra *Drama e identidad* “cultura trágica”. Trías señala que a nuestra cultura posmoderna le corresponde un tipo de viajero errante cuya ansia de hogar perdido, revela el desarraigo del que resulta nuestra condición trágica. Bajo la modalidad trágica de viaje, el protagonista de la novela de d’Ors halla su hogar tan cambiado e insignificante que, lejos de reencontrarse en él, sufre el vértigo y la desolación de quien ha perdido el suelo reconfortante de lo familiar. La realización de la falta de fundamento que yace en la construcción del hogar desplaza al sujeto trágico a una perenne odisea entre lo hogareño y lo inhóspito. Bajo la cosmovisión nihilista de la posmodernidad, cualquier intento de ligación del individuo a la dimensión que excede los límites de la razón es descartada por ser asociada a un dominio vacío e inhóspito. En este punto, d’Ors se aleja de los planteamientos posmodernos y coincide con Trías en la posibilidad de recuperar la dimensión hermética y sagrada de la existencia. Quizá esa dimensión pueda estar oculta a los ojos del sujeto contemporáneo, pero el adecuado aprendizaje de nuestra mirada —forjado en los fundamentos de lo que Trías considera una “ética fronteriza” y que Teresa Guardans denomina “movimiento de alzado”— puede ayudar a revelarla.

La desapacible sensación que experimenta Pavel en su vuelta al apartamento de Kromeriz va acompañada, paradójicamente, de una creciente nostalgia por la detestable nada que había enfrentado en el desierto. Durante las semanas que siguen al regreso del viaje, el protagonista se entrega a la obsesiva contemplación de las imágenes del desierto que tenía colgadas en su casa. Cuando se encuentra obligado a salir de casa, la devoción de Pavel por las fotografías le apremia a volver lo antes posible. Las numerosas horas que el protagonista dedica a la contemplación debilitan sus ya de por sí frágiles relaciones con familiares y compañeros. A medida que el desarraigo crece en el interior del protagonista, mayor es la pulsión nostálgica que le mueve a sentarse frente a sus fotos. Es tan inmenso el deleite que Pavel comienza a experimentar en la contemplación de las imágenes que todo lo demás, sin excepción, le resulta “enojoso y prescindible” (65). La fervorosa práctica del protagonista resultará en una profunda transformación interior y determinará todo lo que habrá de sucederle después (63). Por un lado, la metamorfosis de Pavel se traduce en la potenciación de sus capacidades perceptivas. A pesar de las numerosas horas frente a las mismas imágenes, el protagonista afirma que no eran pocas las veces que durante sus sentadas contemplativas se sorprendía descubriendo un nuevo detalle o una nueva sensación (67). Dado que la atención sostenida presupone y requiere: “vacío, silencio, unificación, no dispersión” (Guardans 57), otro de los efectos destacables de la práctica contemplativa será el progresivo descentramiento egótico que padece el practicante. Apoyado en la idea de que a través de la contemplación del desierto exterior podría hacer de su interior un desierto, Pavel dice tener la impresión de que en caso de seguir en aquella suerte de viciosa contemplación cualquier forma de vida que pudiera aletear en sus adentros sería extinguida. No obstante, lejos de rechazar esta posibilidad, el protagonista admite anhelar esa pobreza y desnudez a la que el desierto exterior parecía estar invitándole (65).

Estupefacto ante su fulminante transformación interior, Pavel vuelve a enviar otro correo electrónico a Ota con la intención de informarse si se llevará a cabo otra expedición próximamente. Como viene siendo habitual, Ota pone a prueba la paciencia y las ansias del aspirante comunicándole que no podrá participar en la próxima expedición, pero que, si así lo desea, podrá participar en la posterior. De cualquier modo, dentro de los márgenes de la organización, la satisfacción de todo deseo debe tener una contraparte. Así, en el caso de que quiera viajar con los ‘Amigos’ en el futuro, Pavel deberá colaborar antes en la preparación de alguna expedición en la que no tome parte activa. Ante la respuesta de la asociación, el protagonista pasa varios días indignado hasta que frente a sus fotografías la nostalgia se hace tan grande que accede a las condiciones establecidas por Ota. Para su sorpresa, al contrario de lo que pensaba, Pavel disfruta enormemente de la preparación del viaje a los desiertos del Adrar y el Oued. A estas alturas resulta obvio que el contacto con los ‘Amigos’ no sólo sirve al protagonista como medio de realización de sus deseos, sino que, a través de las numerosas pruebas que ha de superar, se produce su aprendizaje en la des-sujeción. Gracias al encuentro con la organización, Pavel habrá de sumar al desarrollo de la atención, el silencio y la actitud contemplativa, el entrenamiento en facultades como la paciencia, la serenidad y el espíritu de colaboración. Todas estas pautas de conducta, compatibles con las premisas de la ética fronteriza de Trías, repercutirán favorablemente en el silenciamiento de las pulsiones egóticas de Pavel y su movimiento de alzado —en cuanto habitante del cerco del aparecer— hacia el cerco fronterizo.

El segundo viaje al Sahara de Pavel comparte ciertas similitudes logísticas con el primero: el mismo número de integrantes, un único nuevo miembro —llamado Vlk— y el mismo proceso de integración de los participantes noveles. Las sensaciones de desamparo y equívoco se vuelven a reproducir a la llegada, esta vez, al aeropuerto de Argel. A pesar de ello, pronto se verá que esta segunda experiencia tendrá unos efectos diametralmente distintos

en el protagonista. Según Pavel, una de las diferencias principales entre los dos viajes la marca el nuevo guía Shasu. Este joven, vestido al estilo árabe, de apenas catorce años, ojos negros y sonrisa blanca, destaca por su indefinible encanto y su belleza andrógina. Pavel subraya la armonía y luminosidad del joven, pues todo él desprende un aura brillante que le convierte “en el obligado centro de atención” (77). Desde el primer instante, el narrador carga de resonancias angelicales la imagen del joven guía. La caracterización de Shasu como un ángel erotizado —al igual que ocurriera con la joven visitante del museo en *El estupor y la maravilla*— anticipa el posterior encuentro del protagonista con el dominio de lo hermético.

Durante el segundo día de expedición y primero de ruta por los desiertos de Batna y Sétif, el protagonista puede comprobar —tras ser advertido por Shasu— la increíble fuerza destructora y la “terrible inestabilidad de aquellas tierras, capaces de transformarse en pocas horas hasta quedar irreconocibles” (79). El desierto, en tanto metáfora del cerco hermético, aparece a los ojos de Pavel como un dominio indómito, sobre el cual resulta frívolo generar cualquier ilusión de estabilidad. La eterna transitoriedad de las arenas del desierto hace vano cualquier intento de construir un hogar sólido, de ahí que el desierto se convierta en símbolo idóneo del fundamento-abismo de nuestra existencia. A pesar del aviso de Shasu, el protagonista comete la insensatez de separarse ligeramente del grupo expedicionario durante su inmersión en las arenas del desierto. Pavel, que tras recostarse brevemente sobre la arena tiene la sensación de que el desierto quería hacerlo suyo (80), es sorprendido por la repentina irrupción de una tormenta de arena. La poderosa fuerza del desierto atrapa de lleno al protagonista que entregado a su indigencia, es salvado milagrosamente por el joven guía.

Este episodio resulta ilustrativo de la dinámica entre los cercos de la topología de Trías y las categorías estéticas de lo bello y lo sublime. Decía Rainer María Rilke en su poemario *Las elegías de Duino* que todo ángel es terrible, puesto que la encarnación de la belleza que ellos representan “no es sino el comienzo de lo terrible, eso que todavía podemos soportar; y

lo admiramos porque, sereno, desdeña el destruirnos” (27). Pavel contempla la imagen estilizada, casi “transparente” y envuelta en un halo de luz sobrenatural, del joven como una de las más bellas que conserva de su estancia en aquel desierto (94). Shasu, el abnegado y competente guía de esta segunda expedición, se convierte en el emblema de la belleza más extrema para el protagonista. La belleza “es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza” (Trías, *Lo bello y lo siniestro* 74). Ignorante de todo peligro, Pavel excede los límites marcados por la belleza cuando desobedece las sugerencias de Shasu y se interna sólo en las arenas profundas del desierto. Los actos del protagonista que desembocan en la confrontación solitaria con la tormenta reproducen las líneas básicas de un encuentro con lo sublime. Durante tan aterrador acontecimiento, Pavel tiene la sensación vertiginosa de caer en un pozo abismal y ser engullido por las formas más terribles y embriagadoras (95). Al igual que el verso de Rilke, esta escena resulta inconcebible bajo la noción de una estética limitada a la categoría tradicional de la belleza. Lo sublime es la aventura estética correspondiente al más allá y al infinito que hace “tambalearse el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror” (Trías *Lo bello y lo siniestro* 18).¹¹² Exceder los límites de la belleza conduce a lo sublime y lo informe, pero sólo el rescate y consuelo que nos vuelven a ofrecer las formas bellas nos permite evitar la caída en el abismo más absoluto. El episodio de la tormenta sirve como parte del aprendizaje de la condición fronteriza. En una referencia explícita al *Le Petit Prince* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry, Pavel confirma este carácter

¹¹² Tradicionalmente lo sublime se ha considerado una experiencia que excede los parámetros del entendimiento y cuyo poder es tal que el lenguaje convencional fracasa en su intento de representarlo. A pesar de este fracaso, la mente es testigo de aquella inmensidad que está más allá de las palabras. Este sentido de infinitud puede ser la causa subyacente de la asociación temprana de lo sublime con una realidad que trasciende el lenguaje. Imágenes de océanos embravecidos, desiertos inhóspitos, ciclones, tornados, luces cegadoras, fuegos incontrolables, abismos profundos y abruptas montañas han estado asociadas a lo sublime desde sus desarrollos tempranos. Trías señalaba que en bajo el signo de estas imágenes “parece que el mundo familiar que nos circunda, el cerco de nuestro mundo y su cultivo del huerto de lo bello se hallase de pronto amenazado. En esas imágenes parece que nos despedimos del cerco de nuestro límite y medida. Esas imágenes son la despedida del hogar, su desbordamiento y trascendencia” (*Los límites del mundo* 138).

pedagógico y señalando a Shasu como su principito particular, afirma que él, como uno más de los personajes con quien este famoso principito se encuentra en su historia [...] debía ser domesticado para recibir una lección” (95).

El aprendizaje intensivo de Pavel comienza a dar evidentes frutos a lo largo de esta segunda expedición. A través de la despotenciación del núcleo de identidad correspondiente al cerco del aparecer, el sujeto genera el estado de disponibilidad propicio para generar el encuentro con lo hermético. La mirada de Pavel, descargada del peso de la costumbre y de las expectativas, percibe la realidad como totalmente ‘otra’. Bajo este nuevo paradigma, las palabras del profesor Pecha sobre la desapercibida fertilidad del desierto cobran absoluto sentido:

Vi con claridad que el desierto, esa tierra de muerte que puede transmutarse en un fértil jardín, es un lugar vacío sólo para quien no lo sepa ver. Permanentemente amenazada y en condiciones muy adversas, la vida —mi vida— se expresó en el desierto en toda su plenitud. (73)

El protagonista hace hincapié en el hecho de que un mismo escenario puede provocar sensaciones contradictorias en aquel que lo mira. La disponibilidad interior del observador es capaz de transformar el dominio más inhóspito en un escenario de asombro y maravilla. Será tras su bautismo de arena, mientras contempla el desierto de Tínduf en la región de Batna, que Pavel sea capaz de captar el misterio que encierra esta región agreste. Al igual que el resto de los integrantes de la expedición, el protagonista descubre admirado las extraordinarias formas y el silencio “casi religioso” que se extiende a lo largo y lo ancho de aquel paraje. Sin embargo, como se encarga de explicar Eugenio Trías, al ser humano no le basta con experimentar fugazmente los límites de su mundo para acabar instalándose en el cerco fronterizo. La experiencia del límite puede actuar de reclamo, pero será la mediación ética —ética acorde a la noción de des-sujeción de Guardans— la que permita al ser humano realizar enteramente su condición fronteriza y la consiguiente revelación del cerco hermético.

A raíz del encuentro con lo sublime, retornar al desierto se convierte en una prioridad para Pavel. Pocas semanas después de su llegada a la República Checa, el recién llegado aprovecha un encuentro asambleario en el Hoggar para comunicarle al profesor Pecha su deseo de viajar por su cuenta al Sahara. A pesar de las advertencias del profesor sobre los peligros de tal empresa, el aspirante no desiste en su empeño y emprende en solitario su tercera excursión al desierto. El destierro voluntario de Pavel —que recuerda a los ejercicios místicos que la tradición cabalística llevaba a cabo en su búsqueda de la morada de Dios (Chekhina)— escenifica la condición existencial del exiliado en eterna búsqueda de hogar. Tras un mes vagando por lugares ya transitados en la expedición previa —y visitar a conocidos como Shasu y su familia—, el protagonista comprende que moverse en el desierto —igual que agarrarse a la falsa consistencia de las impresiones pasadas— resulta una pérdida de tiempo. Pavel advierte que cualquier forma de búsqueda externa en el desierto está condenada al fracaso, pues el inestable suelo de arena convierte en infructuoso todo intento de realizar un desplazamiento certero. Sólo cuando deja de viajar de un lado para otro y se instala en una casa en la población argelina de Beni Abbès, Pavel recupera la sensación de estar progresando en su propósito, sólo que ahora la búsqueda será exclusivamente interior.

La casa de Beni Abbès, situada en el límite entre la ciudad y las inhóspitas dunas del desierto, encarna el arraigo de Pavel en la condición fronteriza. A pesar de que desde su nuevo emplazamiento el exiliado protagonista es testigo de un paisaje desolado y vacío, también tiene la certeza experiencial de que, a partir de una actitud de apertura absoluta, aquella nada que le rodea puede revelar algo nuevo y auténtico (107). La prolongada contemplación del desierto sigue desplegando su influencia en la metamorfosis interior de Pavel hasta el punto de afectar tanto el contenido como la cadencia de sus pensamientos. A medida que el silencio se va apoderando de su mente, Pavel encuentra en la escritura un medio para dejar testimonio de su experiencia a aquellos que sigan sus pasos. Será a partir de

esta confesión que el lector conozca tanto el momento como el lugar desde el que se escribe el relato titulado *El amigo del desierto*. Este punto de inflexión en la narración coincide con la confesada dificultad de Pavel a la hora de traducir verbalmente esta última etapa contemplativa.

En el episodio en que se representa la inefabilidad de la experiencia reveladora del desierto, d'Ors conecta el testimonio del protagonista con la escritura de poetas como Paul Celan y, especialmente, Edmond Jabès, que decidieron vivir a la intemperie y extraer de la “desolación la savia preciosa del verbo creador” (Goytisolo 87). Trías afirma que todo conato de respuesta a los interrogantes esenciales —aquellos que apuntan hacia lo que puede dar razón, o sinrazón, respecto a la condición exiliada y en éxodo de la existencia— encuentra un límite que actúa a modo de muro infranqueable (*La razón fronteriza* 36). La inefabilidad última del cerco hermético fue expresada por Jabès a través de un discurso de rasgos apofáticos. De la obra de este poeta judío, nacido en Egipto, pero que escribió en francés, se desprende que el lenguaje humano no contiene la unidad originaria, pero como fragmentos de esa esencia, en su propia carencia y fractura, se evoca la fuente de todo centelleo de sentido. En una versión mucho más ligera y desenfadada de esta experiencia extrema del lenguaje, el protagonista de la novela de d'Ors es testigo de cómo su escritura se va fragmentando y vaciando hasta el punto de descomponerse en una suerte de caligrafía carente de sentido lógico. Sabedor del límite entre razón y cerco hermético, Pavel termina por despreocuparse del significado de sus palabras para centrarse en el valor sensible de las mismas.¹¹³

[...] llegó el momento en que dejó de preocuparme lo que había escrito —que ni siquiera leía—, para interesarme sólo por el aspecto visual de la página, que contemplaba con mayor gusto y provecho del que, seguramente, hubiera extraído de su lectura. Comprendí entonces que mi escritura se había roto y que me había convertido en algo parecido a un dibujante. (132)

¹¹³ Pavel tiene la certidumbre de que, a fin de cuentas, “nadie puede decir nunca que conoce un desierto” (103).

En sus largas horas de contemplación desde la ventana de su casa de Beni Abbès, Pavel, que alterna sus anotaciones testimoniales con sencillos dibujos de las cambiantes formas del paisaje desértico, descubre que ambas actividades tienden a converger. Su caligrafía, que se había ido estilizando hasta el punto de que una sola palabra podía ocupar toda una línea, se asemeja cada vez más a los sencillos trazos de sus dibujos. Si la obra de Jabès parece ser un referente inevitable a la hora de interpretar la fragmentación del lenguaje de Pavel, sus esquemáticos diseños son reminiscentes del Paul Klee dibujante. El pintor suizo, que ya había sido un autor de gran relevancia en la vida del protagonista de *El estupor y la maravilla*, parece hacer acto de presencia a través de la simpleza de las líneas de Pavel. Klee había señalado que a través del ‘infantilismo’ de sus dibujos había intentado aliar la idea de un objeto —en ocasiones, un ser humano— con la pura presentación del elemento ‘línea’. Para Klee, el propósito no era mostrar al ser humano ‘tal cual es’, para lo que habría sido necesario un barullo de líneas absolutamente desorientador, sino proveer “una presentación pura del elemento” (52). De un modo afín a las palabras de Klee, Pavel, que, a su vez, comienza a percibir que “todo hombre es una línea” (120), dice tratar de captar la esencia de un mundo “tremendo y fascinante” con sus numerosos dibujos (111). No obstante, como ya parecían apuntar tanto la progresiva disolución de la escritura del protagonista como la simplicidad de sus dibujos, se requiere de un estado de recepción idóneo, mediante el profundo vaciamiento interior del individuo, para que la esencia de la realidad sea revelada.

Una mirada retrospectiva al testimonio de Pavel nos ofrece el itinerario de la historia de su transformación, de su movimiento de alzado a la condición fronteriza. Trías declara que trascender el mundo propio requiere liberarse de la supeditación exclusiva de ese cerco del aparecer, siendo necesario “poner entre paréntesis la propia peculiaridad subjetiva” (*Los límites del mundo* 89). El protagonista de la novela de d’Ors constata la dificultad de liberarse del universo propio cuando señala que “puede abandonarse el mundo, pero lo cierto es que el

mundo acompaña casi siempre a quienes lo abandonan” (135). El proceso de des-sujeción del Pavel respecto a lo familiar queda sintetizado en la siguiente afirmación: “En mi primer viaje al desierto —así lo pienso ahora—, yo no abandoné mi mundo. En el segundo conseguí abandonarlo, por supuesto, pero fue él entonces el que no consintió que le dejara. Sólo de mi tercera expedición podría decir que viajé al desierto sin mi mundo” (135). A su llegada a Beni Abbès, el protagonista decide zafarse de sus asideros. En su deseo de alcanzar el “desprendimiento y vaciamiento al que todo desierto parece evocar y llamar” (107), Pavel adquiere las costumbres de los tuaregs y adopta el nombre de su venerado Shasu. Paulatinamente, la visión que tiene de sí mismo se encoge hasta el punto de verse como “sólo un grano miserable de este desierto terrible y fascinante” (115). Gracias a su aprendizaje y a su recién lograda anonimia, Pavel alcanza ese estado que tanto había añorado: la ausencia perfecta (121), estado de olvido en el cual: cada ser humano es una línea igual a cualquier otra.

A través de la des-sujeción, Pavel completa el movimiento de alzado a la condición fronteriza. La des-sujeción, es decir, el acto de vivir el vacío de lo conocido o el silenciamiento de toda forma sobreimpuesta (Guardans 43), permite que la realidad se muestre en su unidad esencial. La experiencia fronteriza realzará la naturaleza misteriosa de toda la existencia. La mirada de Pavel, en cuanto sujeto fronterizo desprovisto de intereses egocéntricos, mirará “las cosas sin pretender nada más que mirarlas” (128). Dado el carácter sublime e inefable del dominio de lo hermético, cualquier pregunta sobre el sentido último de la existencia no admitirá respuesta lógica. El cerco hermético se muestra como un misterio del que “nada puede decirse pero que es la fuente de todo lo que se dice y de todo lo que se crea” (Guardans 22). Tras el alzado al cerco fronterizo, la única respuesta coherente a este carácter sublime de la esencia última será el asombro incondicional. En las últimas páginas del testimonio, Pavel asiste maravillado al poder creativo y destructor de las arenas del desierto:

“El viento ha soplado esta noche de tal modo que en la arena han aparecido espléndidos dibujos que, inconsciente de su potencia creadora, esa misma arena ha borrado para transformar enseguida en otros aún más fugaces y hermosos” (134). La mirada transformada del protagonista descubre la maravilla tras la desnuda sencillez de los cielos del Sahara, de la fuerza del viento dibujando nuevos paisajes en las arenas del desierto o de la puesta de sol tras las dunas. De hecho, como se encarga de puntualizar Trías, el pasmo asombrado no proviene de un objeto concreto, sino del vaciado del sujeto y la consiguiente realización del puro y desnudo hecho de estar en el ser. Incluso el desierto, ese dominio inerte que se ofrecía inhóspito a los ojos desentrenados de Pavel, aparece ahora como incansable fuente de renovado asombro.

Al igual que le ocurriera al protagonista de *El estupor y la maravilla*, una vez que Pavel percibe maravillado el conjunto de la existencia, se producen importantes cambios en su sentimiento de pertenencia en el mundo. El relato de este desarraigado abarca el enfrentamiento a esa versión superlativa de lo inhóspito que es el desierto, el desencuentro con el hogar de partida y su proceso de alzado a la condición fronteriza. La prolongada exposición al desierto enardece la nostalgia del verdadero hogar en el interior del protagonista. A medida que se afianza su amor por el vacío del desierto, se reafirma la impresión de Pavel de estar aproximándose a su origen y a su meta (66). El paso de la indigencia al hogar del protagonista queda ilustrado en las siguientes palabras: “ningún lugar al que había viajado hasta entonces era el mío. Ese lugar al que pertenezco —y que no es otro que el desierto— no lo había encontrado hasta que llegué al desierto amarillento de Tínduf” (100). Tras experimentar en el desierto la sensación de encontrarse en casa, surge en el interior del protagonista la tentación de no regresar a Europa: “No volver; no volver: como el canto de las sirenas en los oídos de Ulises —amarrado al mástil de una nave—, aquella melodía hechicera siguió sonando durante mucho tiempo en mi corazón” (101). No obstante,

el protagonista es consciente de la particularidad de este nuevo hogar. Pavel vive el cerco fronterizo, eslabón entre el mundo conocido y el dominio de lo hermético, simultáneamente como un dominio familiar y extraño: “Estaba en mi patria, sí; pero como forastero. Resulta muy extraño sentirse huésped en la propia casa. Así que el desierto me recordó que yo era un exiliado, y ello con independencia de adónde me dirigiera y cómo viviese” (105). Pavel es testigo y habitante de una realidad bidimensional; por un lado, una realidad construida en función de las necesidades humanas y, por otro lado, un dominio extraño y trascendente. El establecimiento asombrado del protagonista en el cerco fronterizo —verdadera patria del ser humano en la que es imposible no sentirse religado al resto de la existencia— va acompañado de una respuesta espontánea de paz, gozo y libertad, que queda escenificada en las páginas finales a través del sosiego interior y sus jubilosos alaridos al viento.

Consideraciones finales

El estupor y la maravilla y *El amigo del desierto* proporcionan una respuesta a la condición trágica del ser humano y una alternativa al paradigma nihilista. El incremento del sentimiento de desarraigo del individuo contemporáneo ha estado intrínsecamente relacionado a la ocultación y el rechazo de aquellas dimensiones que sobrepasaban el entendimiento humano. La actitud cínica e indiferente que acompaña a algunas formas de nihilismo se convierte en una de las mejores aliadas de esta cosmovisión de la existencia y de la ausencia de alternativas ante ésta. La postura vital de los protagonistas de las novelas de d’Ors, alejados del cinismo y abiertos al misterio, propone una actitud necesaria a la hora de encontrar caminos o pasadizos a través y fuera de la actitud nihilista.

El camino de transformación que llevará a los protagonistas de estas novelas al reencuentro con el hogar consta de tres fases claramente diferenciadas. En primer lugar, en lo que podemos llamar condición de partida, nos encontramos con individuos solitarios, errabundos, sin grandes fijaciones familiares y con escasa o nula vida amorosa. Tanto Vogel

como Pavel comparten un incierto sentimiento de vacío y nostalgia que los empuja a la búsqueda de una existencia más plena y verdadera. Esta insatisfacción interior funciona como catalizadora del primer contacto de los protagonistas con la región de misterio que se oculta tras la apariencia cotidiana de las cosas. Esta región de misterio se hace presente en la vida de Vogel por medio del espacio artístico del Museo de los Expresionistas y en el caso de Pavel a través de la imagen del desierto.

Una vez producido el primer contacto con la dimensión misteriosa, empieza la etapa de transformación interior de los personajes, que denomino condición de proceso. La atracción de los protagonistas hacia el misterio parece estar marcada desde un principio por la dinámica del deseo. Los intentos iniciales de ambos personajes de acercarse al dominio de lo misterioso nunca llegan a buen puerto. Las promesas incumplidas del padre de Vogel, que jamás lleva a su hijo al museo, así como los primeros rechazos de los “Amigos del desierto” a las solicitudes de Pavel, no hacen sino incrementar el deseo de los protagonistas. A medida que Vogel y Pavel contactan con este espacio de misterio, el deseo primordial irá transformándose en fuerte impulso erótico. La presencia de mujeres bellas en las salas del museo y en las asambleas del Hoggar proporciona a los protagonistas la estimulación necesaria para seguir profundizando en los enigmas del cerco hermético. Lo bello activa el deseo erótico esencial para prolongar la búsqueda de los personajes. No obstante, la belleza física, lejos de satisfacer el espíritu de los protagonistas, intensifica la nostalgia que sienten. Esta nostalgia, de rasgos platónicos, constituye una sed profunda de convergencia con la totalidad. Vogel y Pavel, cautivados por el magnetismo del arte y del desierto, respectivamente, comienzan a entrenar de manera instintiva sus sensibilidades.

Afectados por la futilidad de la mirada secular, tanto el uno como el otro carecen de la idoneidad para sacar todo el provecho posible de sus prácticas contemplativas. Ante esta falta, ambos van adiestrándose en la quietud y el silenciamiento interior hasta conseguir elevados

niveles de concentración y atención. A partir de este proceso paulatino de purificación de sus facultades, el mismo impulso erótico que atraía a los protagonistas a las mujeres que frecuentaban tanto el museo como la organización de exploradores del desierto les permite acceder a niveles más sutiles de la realidad. El impulso erótico, que resulta sublimado a través del proceso contemplativo, comienza a trasladarse a figuras espiritualizadas como la de María o angelicales como la de Shasu. Si el eros constituye la fuerza motora capaz de impulsar la consumación del deseo nostálgico de perderse en la totalidad, la atención contemplativa permitirá poner esta pulsión primaria en pos de la des-sujeción del individuo. La conjunción de una actitud devota (enamorada) hacia el misterio y la maestría en la práctica contemplativa conducen finalmente a la revelación del cerco hermético.

Esta revelación da lugar a la última etapa que encontramos en estas novelas de d'Ors: la condición final o estado de plenitud. A partir de la des-sujeción, se produce un cambio radical en la forma en la que los protagonistas perciben la realidad. La realidad se les muestra en su condición esencial. Tanto Pavel como Vogel se liberan de los condicionamientos y limitaciones del yo y pasan a reconocerse en todo lo existente. Este cambio perceptivo produce importantes cambios en la vida de los personajes y en su sentimiento de pertenencia al mundo. Vogel siente que tras una larga travesía vital ha llegado por fin a casa y es capaz de construir un hogar junto a Gabriele. Por su parte, Pavel, tras reconocer que a lo largo de su peregrinaje vital nunca se había sentido en casa, descubre en las arenas del desierto de Tinduf un hogar al que enraizarse.

Las diferentes formas que toma el misterio en estas novelas tienen importantes implicaciones a la hora de demostrar que estas obras de d'Ors proporcionan una respuesta a la condición de desarraigo y al reto del nihilismo. Por un lado, el hecho de que en *El estupor y la maravilla* el cerco hermético se materialice en un museo de arte expresionista, conlleva resonancias de la modernidad crítica. El arte de vanguardia se convirtió en reducto de lo

misterioso y hermético tras el impulso secularizador de la modernidad. El arte expresionista destacó concretamente a la hora de reivindicar el valor espiritual y sagrado del arte. Así pues, si tuviéramos que plasmar espacialmente el lugar que ocupa el cerco hermético desde la cosmovisión nihilista de una sociedad moderna, un museo de arte moderno constituiría una elección bastante precisa. Por otro lado, el hecho de que en *El amigo del desierto* el cerco hermético quede plasmado en los paisajes desérticos nos remite a una forma de nihilismo más radical que corresponde a la posmodernidad. El nihilismo posmoderno, en su voluntad inmanentista, confunde la expulsión liberadora de lo religioso que concierne a la modernidad con el rechazo absoluto de toda región de misterio que exceda las capacidades de la razón. La noción del desierto como un dominio vacío e inhóspito, reino de la nada, constituye una representación bastante exacta de lo que la sociedad nihilista posmoderna entiende por cerco hermético. Las singladuras de Vogel y Pavel, a lo largo de sus tres estados, proporcionan un modelo de superación del desarraigo trágico al que nos arroja el nihilismo, tanto en su versión moderna como en la más radicalizada de la posmodernidad.

El hecho de que ambos personajes, independientemente de la forma que toma el cerco hermético en sus vidas, sean capaces de encontrar el hogar y arraigarse a la existencia conlleva serias implicaciones en nuestra consideración de este dominio misterioso. Cualesquiera que sean nuestras interpretaciones del cerco hermético, así como los modos de relacionarnos con este dominio, esta dimensión de misterio elude en última instancia cualquier tipo de categorización. Como nos muestran estas dos novelas, ya quede reducido al dominio del arte a ojos de la modernidad o sea prácticamente erradicado de la mirada posmoderna, el misterio termina por revelarse a aquel buscador que haya alcanzado la idoneidad. Dos son los requisitos a los que apuntan las novelas de d'Ors, la devoción que surge a partir de una fuerte nostalgia por el absoluto y el adecuado adiestramiento en las prácticas contemplativas. Tal como se deja entrever de las experiencias de Vogel y Pavel,

ambas parecen consustanciales a la naturaleza humana. Por un lado, la nostalgia del hogar edénico constituye una de las pulsiones básicas que mueve a los seres humanos a la búsqueda y la exploración del misterio. Por otro lado, aunque susceptible a ser instruida por un tercero, la actitud contemplativa brota instintivamente del ser humano que se entrega al enigma de la existencia. Así pues, la revelación del misterio depende de estas dos cualidades y es totalmente independiente del contenido que se le otorgue al cerco hermético. En último término, sentirse religado con la existencia es una capacidad humana que no puede ser erradicada por ninguna cosmovisión, por extrema que ésta pretenda ser. La insistencia de d'Ors en la recuperación del asombro, en tanto respuesta primaria y elemental ante el misterio, apunta a un lugar neutral y plural que antecede a todo discurso que intente apropiarse positiva o negativamente del cerco hermético. Esta nueva forma de arraigo de los personajes no discurre por los caminos de la razón, sino por vía de la experiencia contemplativa. Sólo a través de la disponibilidad interior que proporciona el silenciamiento del ego, Vogel y Pavel serán capaces de sentirse religados en un nivel esencial con el resto de la existencia.

A MODO DE CONCLUSIÓN: EN CASA Y EN LA INTEMPERIE



Scott Mutter, artista estadounidense conocido principalmente por sus fotomontajes titulados “Surrational Images”, nos muestra en uno de sus más celebrados trabajos la imagen de un individuo que camina sobre las aguas revueltas de un océano. En el horizonte de ese océano se divisan unas escaleras mecánicas que al igual que la indumentaria del viajero nos sitúan en una sociedad corporativa y tecnificada como la de nuestra época. Estas escaleras, cuyos escalones desconocemos si avanzan en sentido ascendente o descendente, señalan indistintamente un posible cambio respecto al plano en el que se mueve el viajero. Mutter acompaña esta imagen de un breve texto cuya finalidad, según indica el autor, no es definir lo mostrado sino complementarlo: “I’m a pilgrim on the edge, on the edge of my perception. We are travelers at the edge, we are always at the edge of our perceptions”. Con la inclusión de

esta breve nota, el artista norteamericano parece apuntar hacia dos aspectos esenciales de la condición humana. Por un lado, se encuentra nuestra condición de eternos transeúntes en el mar incierto de la existencia y, por otro lado, la relación que se establece a través del texto entre nuestras capacidades perceptivas y ese horizonte de cambio que aparece en la imagen. Tales aspectos son, a su vez, dos de las cuestiones fundamentales que han motivado el presente trabajo de investigación. Si la condición trágica de desarraigo del individuo contemporáneo supone el punto de partida de mi análisis, vislumbrar una alternativa a la cosmovisión nihilista de la posmodernidad constituye su principal meta.

Superar el nihilismo posmoderno requiere rastrear y comprender los pasos que han llevado a esta cosmovisión de la existencia. Si bien el derrumbamiento de los fundamentos que aportaban los relatos metafísicos parece la razón de ser de nuestra condición trágica, tal desplome es más concretamente un acontecimiento revelador. La historia de la metafísica ha sido la historia de un encubrimiento esencial: el de la incapacidad de la razón para encontrar un fundamento lógico sobre el que erigir cualquier sentido de totalidad. Dejar atrás el nihilismo de la posmodernidad no implica necesariamente abandonar o ignorar las importantes aportaciones de la modernidad crítica. El problema no se encuentra en destapar la falla en el origen de nuestro existir, lo que supone que la construcción de nuestro mundo se haga sobre una incógnita esencial, sino en la respuesta cínica y acomodaticia de la posmodernidad. La lógica insensata que parece seguir el relativismo posmoderno se aproxima a la expresión popular que declara que: “muerto el perro, se acabó la rabia”. La caída del edificio metafísico ha llevado en nuestros días a desechar con ella la dimensión de misterio que subyace tras toda construcción de sentido. No obstante, esta postura, lejos de ser una solución a las demandas de sentido, nos abandona en la mayor precariedad y desarraigo respecto a la cuestión fundamental del origen.

Las obras de Fernández Cubas, Vila-Matas y d'Ors constituyen tres versiones singulares a la hora de representar y tratar la odisea trágica del sujeto contemporáneo. Estas obras muestran la cuestión del desarraigo a partir de motivos diversos. En el caso de Fernández Cubas, la odisea trágica se presenta bajo los confines estéticos del género fantástico. Dentro de las múltiples aproximaciones de la autora catalana a la producción de lo extraño (*unheimlich*), encontramos en algunos de sus cuentos una dimensión en la que el extrañamiento es consecuencia del develamiento de la indigencia existencial del ser humano. Los viajes y desplazamientos emprendidos por los personajes de Fernández Cubas jamás acaban en el regreso y reconocimiento del hogar de partida. Los protagonistas de los relatos de Fernández Cubas son incapaces de integrar sus encuentros con lo extraño y lo inhóspito dentro de una concepción identitaria original. Por el contrario, estos acontecimientos expulsan a estos personajes de cualquier noción sólida de lo hogareño. El abrazo de la otredad nunca resulta en la definición sólida de una nueva identidad, sino en una noción identitaria en consonancia con una visión fragmentaria de la realidad y, por tanto, en flujo permanente.

Si Fernández Cubas nos guía a través de sus cuentos a ese momento drástico de realización de nuestra condición trágica, la obra de Vila-Matas asume radicalmente el nuevo paradigma de la modernidad crítica para después buscar obsesivamente un camino de vuelta al hogar y al sentido. Pocos autores han hecho tan suya la cuestión del desarraigo del sujeto contemporáneo como Vila-Matas. El quehacer artístico de Vila-Matas parece afirmar a cada paso un destino claro: siempre a casa. Sin embargo, el hogar para Vila-Matas no es una realidad firme en el horizonte de expectativas, sino más bien el motor de una búsqueda de alternativas plausibles capaces de superar el contexto nihilista de la posmodernidad. A falta de un fundamento sólido desde el que emprender un viaje de ida y vuelta al hogar, los personajes de los relatos de Vila-Matas reproducen, a través de sus experiencias vitales, la odisea sin fin del individuo posmoderno. No obstante, como bien refleja la obra del autor barcelonés, el

hecho de que en nuestra época no sea posible concebir una noción sólida y estable del hogar, no implica que se haya erradicado la necesidad del mismo.

Por último, el punto de partida de los relatos de d'Ors no ignora la situación contemporánea. Los protagonistas de sus novelas carecen de raíces familiares sólidas o de lazos estables con su comunidad de origen. La falta de contacto con el origen de estos personajes reproduce la ausencia de vínculos con el misterio que tiene nuestra cultura tras el crepúsculo de la metafísica y el movimiento secularizador. Este distanciamiento del misterio original provoca en los protagonistas una profunda nostalgia. Esta nostalgia se muestra en nuestra época en toda su amplitud y se convertirá de aquí en adelante en la fuerza primordial que moverá a estos individuos hacia la búsqueda de respuestas sobre su propia condición.

Utilizando la imagen de Mutter como ejemplo, se podría decir que gran parte de mi trabajo ha estado dedicado a la explicación de las causas que han llevado a este viajero a encontrarse en medio del abismo y a esclarecer, a través de los textos analizados, las implicaciones existenciales que conlleva el nuevo paradigma existencial. Sin embargo, dado que los protagonistas de las obras analizadas representan distintos modos de confrontación con la cuestión del desarraigo y la experiencia del abismo, a continuación, cabe preguntarse qué tipo de lecciones podemos extraer a partir de sus luchas existenciales. Si bien bajo la óptica del nihilismo posmoderno queda exenta cualquier búsqueda de horizonte alternativo, responder a esta pregunta puede orientarnos en dirección a un cambio de paradigma perceptivo como al que parecen apuntar las escaleras de Mutter.

Los relatos analizados de Fernández Cubas coinciden a la hora de mostrar la imposibilidad de completar un viaje circular por la existencia. No obstante, en estos cuentos encontramos dos escenarios diferentes sobre los que se ensaya el único camino abierto que le queda al individuo contemporáneo tras el reconocimiento de su condición trágica. El intento de arraigo con un hogar, cuyos fundamentos están basados en ideas metafísicas tales como

sujeto y realidad, conduce a sus protagonistas al fracaso absoluto. A medida que estos personajes toman conciencia de su condición de desarraigo no cabe la posibilidad de volver atrás y buscar resguardo en ficciones metafísicas. Esta respuesta, a todas luces cínica, queda totalmente descartada en los relatos de Fernández Cubas con el desmoronamiento del espacio familiar y la muerte de los protagonistas. A medida que la cosmovisión de los personajes se va impregnando de las características que definen el nuevo paradigma de la posmodernidad, todas las posibilidades de abrirse al futuro pasan por aceptar el fundamento-abismo de nuestra condición. La época actual conlleva la confrontación con una realidad que, igual que la realidad a la que se enfrentan los personajes de Fernández Cubas, se presenta incierta y extraña. Nuestra maduración como sociedad, al igual que el desarrollo de estos personajes, depende de nuestra voluntad de dejar atrás la falsa certidumbre de un mundo fundado bajo premisas metafísicas. En última instancia, la apertura de cualquier horizonte de expectativas depende de la capacidad que tengamos para responsabilizarnos de esta condición de desarraigo, así como de nuestra disposición a cruzar el abismo.

Por su parte, la literatura de Vila-Matas responde directamente a la crisis de sentido que sobreviene con la adopción de la cosmovisión nihilista de la posmodernidad. De la obra del escritor barcelonés podemos extraer que, superar el nihilismo posmoderno, no implica ignorar los logros de la razón crítica, sino que por el contrario debemos aceptar totalmente nuestra situación de precariedad. No existe duda de que era conveniente y necesario dismantelar los grandes metarrelatos y presentarlos por lo que son: ficciones constitutivas que ocultaban el fundamento en abismo de la condición humana. No obstante, para Vila-Matas, el problema del nihilismo contemporáneo no se halla en el hecho de que los fundamentos de naturaleza metafísica se hundan en el mar de la ficción, sino en la irresolución valorativa y en la falta de respuestas ante la condición de desarraigo del ser humano. La creación de un horizonte de futuro pasa por superar la negatividad del nihilismo posmoderno y por defender

un nihilismo proactivo que tenga como meta principal la creación de nuevos valores. El hecho de que todo fundamento y toda verdad sea en última instancia el producto de un acto de voluntad creadora, no implica que dejen de cumplir una importante función: dar sentido a nuestra experiencia. El ser humano necesita crear ficciones para ser capaz de interpretar la inasible dimensión de lo real. Vila-Matas enaltece este componente creativo y ficticio que yace tras toda verdad. El horizonte hacia el que apunta la obra de Vila-Matas es un horizonte de incredulidad y lucidez, pero también de un gran dinamismo creador. Sus exploradores ejemplifican grandes historias de precariedad y desarraigo, sin embargo, no se arredran a la hora de atravesar el abismo en búsqueda de esa verdad (ficción) que dé sentido a las múltiples caras y aspectos de la realidad.

Mientras las obras de Fernández Cubas y Vila-Matas nos muestran que la búsqueda de cualquier alternativa al desarraigo pasa por la aceptación del nuevo paradigma crítico, las novelas de d'Ors nos enseñan que a pesar de nuestra precaria situación, en esencia, nunca nos hemos alejado de nuestro verdadero hogar. De hecho, esta condición esencial no se ve afectada por los modos que tengamos de interpretar o desdeñar el misterio. A medida que nuestra cosmovisión de la existencia se aleja de esta esencia, mayor es la nostalgia y la sensación de desarraigo que envuelve al ser humano. La condición de proceso para redescubrir esta realidad pasa por rechazar posturas cínicas y entregarse al misterio que tanto se ha empeñado en ignorar el impulso secularizador de la modernidad tardía. A través del adiestramiento en la quietud, el silencio y la contemplación es posible producir un cambio fundamental en la manera que se percibe la realidad. Con la des-sujeción que deviene de la práctica contemplativa se produce la percepción pura e incondicionada del misterio. Al igual que en la obra de Mutter, en las novelas de d'Ors la apertura de un nuevo horizonte de superación exige un cambio de percepción. No obstante, esta nueva percepción de lo real que resulta de la des-sujeción carece de limitaciones. Con la liberación de los condicionamientos

del ego, el/la contemplador/a comienza a reconocerse en la totalidad, volviendo a sentirse religado/a al conjunto de la existencia.

A partir de las lecciones que nos aportan los textos analizados, cabe preguntarse si finalmente estamos en condiciones de vislumbrar una respuesta ante la condición de desarraigo del sujeto contemporáneo. Esta respuesta, continuista con el modelo de cercos de Trías, apela a la bidimensionalidad de la experiencia humana. Por un lado, como habitantes de una realidad moldeada por la razón, somos incapaces de desvelar el fundamento original de la existencia. Esta falla en el origen, ocultada transitoriamente por relatos metafísicos y de nuevo desvelada por el espíritu crítico de la modernidad, señala el carácter trágico de la razón. La cosmovisión de una sociedad sustentada únicamente en los principios de la razón concebirá la condición humana como precaria, trágica y en perpetuo desarraigo. Sin embargo, este estado de cosas no tiene por qué resultar necesariamente en una situación como la actual que parece moverse entre la apropiación de lo hermético que llevan a cabo los neofundamentalismos religiosos o las posturas de total erradicación del misterio que defiende el nihilismo posmoderno. Dado que ya no es posible una vuelta inocente al suelo reconfortante de la metafísica, debemos conservar la lucidez que nos proporcionan los logros de la razón crítica y de esta manera evitar caer en la tiranía y el cinismo de respuestas totalizantes. Por otro lado, resulta conveniente combatir la irresolución valorativa por medio de un nihilismo proactivo que propicie un pluralismo que celebra el carácter ficcional, limitativo y provisional de sus propuestas de sentido.

El nihilismo, independientemente del signo que tome, no proporciona un refugio ante la indigencia original del ser humano, sino que por el contrario se encarga de preservar que esta precariedad de la inteligencia quede al descubierto. Si bien el nihilismo arroja al ser humano a la indigencia existencial, a su vez, libera esa región de misterio que escapa a las capacidades de la razón. La transformación de la percepción trágica de la existencia depende

del modo de relación que establezcamos con el misterio. Es por ello que considero que la salida del desarraigo pasa por complementar esta forma de nihilismo proactivo con la práctica místico-contemplativa. Nihilismo y mística no son sólo compatibles, sino que además se complementan. Ambos apuntan al fundamento en abismo de la existencia y a la carencia original de la razón. El sentimiento de comunión que proporciona la experiencia de la des-sujeción remedia el desarraigo que conlleva la lucidez nihilista. La contemplación es capaz de proporcionar el suelo firme que parece faltarle al humano desde una cosmovisión exclusivamente nihilista de la existencia. Asimismo, el nihilismo impide la apropiación por parte de un relato totalizante del misterio que se revela a través de la práctica contemplativa. La consideración de esta doble dimensión humana, una de ellas producto de una cosmovisión que depende exclusivamente de la razón y otra que resulta de la práctica contemplativa, transforma la noción que poseemos de nuestra condición. Bajo este nuevo prisma, la cosmovisión trágica del nihilismo queda transformada y la experiencia humana se concibe como un doble estar en casa y en la intemperie.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. "Qué es lo neofantástico". Ed. David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 265-82.
- Aristóteles. *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- Avilés Viaplana, Javier. "De la periferia al borde del abismo. A propósito de *Exploradores del abismo*". *Quimera: Revista de Literatura* 295 (2008): 41-5.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion". *The Atlantic Monthly* 220 (1967): 29-34.
- Beilin, Katarzina Olga. "Cristina Fernández Cubas: Me gusta que me inquieten". *Conversaciones con novelistas contemporáneos*. Ed. Katarzina Olga Beilin. Londres: Tamesis, 2004. 127-147.
- Bieder, Maryellen. "Reading the Sign of Spain: Negotiating Nationality, Language, and Gender". *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Ed. Kathleen M. Glenn y Janet Pérez. Newark, DE: University of Delaware Press, 2005: 41-65.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- . *El libro que vendrá*. Trad. P. de Place. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Braudeau, Michel. "Vila-Matas o la tentación de Bartleby". Trad. Quim Aranda. *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*. Ed. Margarita Heredia. Barcelona: Editorial Candaya, 2007. 185-92.
- Burke, Edmund. *A Philisophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: Oxford University Press. 1990.
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". Ed. David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. 153-92.

- Carnap, Rudolph. "La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje".
Trad. L. Aldama et al. *El positivismo lógico*. Ed. A. J. Ayer. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993. 66-87.
- Casas, Ana. "La conspiración de los objetos en Cristina Fernández Cubas". *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas". 17-19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 61-72.
- Casas Baró, Carlota. "Las voces del ventrílocuo". *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas". 2-3 de diciembre de 2002*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 87-94.
- Conill, Jesús. *El crepúsculo de la metafísica*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- Corbí, Mariano. *Conocer desde el silencio*. Santander: Sal Terrae, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1998.
- D'Ors, Pablo. *El amigo del desierto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- . *El estupor y la maravilla*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2007.
- . Entrevista de José Francisco Serrano. "La estética de la fe, o el ministerio de la palabra escrita". *Alfa y omega* 206/30, 2000. Web. Noviembre 2014.
- . Entrevista de Laura García. *Laura García Web/Blog*. N.p. 4 abril 2008. Web. 12 Noviembre 2014.
- . Entrevista personal. 14 Noviembre 2014.
- Fernández Cubas, Cristina. "Elba: el origen de un cuento". En *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Editorial Fontalba, 1988. 20-2.
- . *Todos los cuentos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

- Ferrán, Ofelia. “‘Afuera he dejado el mundo’: Strategies of Silence and Silencing in ‘Mundo,’ by Cristina Fernández Cubas”. *Monographic Review/Revista Monográfica* 16 (2000): 174-89.
- Folkart, Jessica A. *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2002.
- . “Desire, Doubling, and Difference in Cristina Fernández Cubas's El ángulo del horror”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24.2 (2000): 343-62.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras Completas* VII. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.
- Glenn, Kathleen M. “Conversación con Cristina Fernández Cubas”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18.2 (1993): 355-63.
- . “Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas”. *Monographic Review/Revista Monográfica* 8 (1992): 125-41.
- Glenn, Kathleen M., y Pérez, Janet. *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Newark, DE: University of Delaware Press, 2005.
- Gómez Trueba, Teresa. “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”. *Bulletin Hispanique* 110.2 (2008): 537-58.
- Goytisolo, Juan. *Ensayos sobre José Ángel Valente*. Ed. Claudio Rodríguez Fernández. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009.
- Grondin, Jean. *Introducción a la metafísica*. Trad. Antoni Martínez Riu. Barcelona: Herder, 2006.
- Guardans, Teresa. *La verdad del silencio: por los caminos del asombro*. Barcelona: Herder, 2009.

- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera C. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- Ibáñez, Andrés. “Lecciones del Zollinger”. Introducción. *Andanzas del impresor Zollinger*. De Pablo d’Ors Madrid: Impedimenta, 2013. 7-12.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Elisabeth Palma. México: Premia, 1979.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Caldén, 1979.
- López Gallego, Manuel. “Bildungsroman: historias para crecer”. *Tejuelo* 18 (2013): 62-75.
- Lozano Mijares, M. del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, 2007.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Trad. Mariano A. Rato. Madrid: Catedra, 1987.
- Maestro Eckhart. *Tratados y sermones*. Trad. Ilge M. de Brugger. Barcelona: Edhasa, 1983.
- Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Trad. María del Pilar Estelrich i Arce. Pamplona: Eunsa, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2012.
- . *Ítaca y más allá*. Trad. Mária Rusotto. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.
- Martín, Francisco José. “Modernidad y límite: apuntes para una contextualización intelectual”. *La filosofía del límite: debate con Eugenio Trías*. Ed. Jacobo Muñoz y Francisco José Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. 13-34.
- Martín, Rebeca. “Las realidades enturbiadas: los impostores de Cristina Fernández Cubas”. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas". 17–19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 135-46.
- Martín Nogales, José Luis. “De la novela al cuento: el reflejo de una quiebra”. *Ínsula* 589/590 (1996): 33-5.

- Martínez-Pulet, José Manuel. “La filosofía del límite como filosofía de nuestro tiempo. El debate con la posmodernidad”. *La filosofía del límite: debate con Eugenio Trías*. Jacobo Muñoz y Francisco José Martín. Eds. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- . *Variaciones del límite: la filosofía de Eugenio Trías*. Madrid: Editorial Noesis, 2003.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”. *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas". 2–3 de diciembre de 2002*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 113-27.
- Masschelein, Anneleen. *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth Century Theory*. Albany: State University of New York Press, 2011.
- Mayos, Gonçal. *Macrofilosofía de la modernidad*. Rota: dLibro, 2012.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.
- Mèlich, Carles. “El ocaso del sujeto (La crisis de la identidad moderna: Kleitz, Nietzsche, Musil)”. *Educação e sociedade* 76 (2001): 47-62.
- . “La disolución del sujeto en las novelas de deformación”. *Ars Brevis* 4 (1998): 171-83.
- Merino, José María. *Cuentos de los días raros*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 2004.
- Mondragón, Cristina. “‘El lugar’: amor y odio más allá de la muerte”. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas". 17–19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 89-102.
- Morales, Ana María. “Lo otro en ‘Los altillos de Brumal’”. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas". 17–19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 73-88.

- Mugerauer, Robert. *Heidegger and Homecoming: The Leitmotif in the Later Writings*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Navarro Casabona, Alberto. “El silencio y las líneas de fuga en la escritura de Vila-Matas”. *II Seminario: Pensamiento literario español del siglo XX. 26-28 de octubre de 2006*. Túa Blesa; Juan Carlos Pueo; Alfredo Saldaña y Enric Sullá. Eds. Zaragoza: Tropelias, 2008. 135-46.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . *Ecce Homo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- . *El crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 2002.
- . *El nihilismo: escritos póstumos*. Barcelona: Península, 1998.
- . *La gaya ciencia*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004.
- . “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. *Obras completas I*. Trad. Eduardo Ovejero y Maurí. Buenos Aires: Aguilar, 1963.
- Novalis. *Granos de polen / Himnos a la noche / Enrique de Ofterdingen*. Trad. Anfela Selke y Antonio Sánchez B. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- Orozco Vera, María Jesús. “Espacio e identidad: Con Agatha en Estambul, de Cristina Fernández Cubas”. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas". 17–19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 161-71.
- Ortega, José. “La dimensión fantástica en los cuentos de Fernández Cubas”. *Monographic Review/Revista Monografica* 8 (1992): 157-63.
- Pereiro, Peregrina, *La novela española de los noventa: alternativas éticas a la posmodernidad*. Madrid: Pliegos, 2002.

- Pérez, Janet. "Fernández Cubas, Abjection, and the 'Retórica del Horror'". *Explicación de Textos Literarios* 24.1-2 (1995): 159-71.
- Pérez-Borbujo, Fernando. *La otra orilla de la belleza: en torno al pensamiento de Eugenio Trías*. Barcelona: Herder, 2005.
- Pessoa, Fernando. *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*. Trad. Ángel Campos Pámpano. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- Pitol, Sergio. "Vila-Matas premiado". *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*. Ed. Margarita Heredia. Barcelona: Editorial Candaya, 2007. 172-6.
- Platón. *Teeteto: o sobre la ciencia*. Trad. Manuel Balasch. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas". *II Seminario: Pensamiento literario español del siglo XX. 26-28 de octubre de 2006*. Túa Blesa; Juan Carlos Pueo; Alfredo Saldaña y Enric Sullá. Eds. Zaragoza: Tropelias, 2008. 147-58.
- . "Vila-Matas en su red literaria". *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas". 2-3 de diciembre de 2002*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 31-43.
- Rampérez, Fernando. *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*. Madrid: Editorial Dykinson, 2004.
- Rebok, María Gabriela. "El rasgo trágico en el pensar de Martin Heidegger y su condensación en el paradigma de *Antígona*". *Acta Fenomenológica Latinoamericana* 3 (2009): 637-57.
- Rilke, Rainer María. *Las elegías de Duino*. Trad. Juan José Domenchina. México: Editorial Centauro, 1945.

- Rivera Cruchaga, Jorge Eduardo. *De asombros y nostalgias. Ensayos filosóficos*. Valparaíso: Editorial Punángeles, 1999.
- Roas, David. “El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico”. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas". 17–19 de mayo de 2005*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 41-60.
- . “El silencio de la escritura (A propósito de "Bartleby y compañía")”. *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas". 2–3 de diciembre de 2002*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 129-39.
- . *Teorías de lo fantástico. Introducción*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, 2011.
- Rocha de la Torre, Alfredo. “Retorno al hogar y reconocimiento del otro en la filosofía del Martin Heidegger”. *Acta Fenomenológica Latinoamericana* 3 (2009): 659-72.
- Ródenas de Moya, Domingo. “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”. *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas". 2–3 de diciembre de 2002*. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 141-58.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. “*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 41 (2009): n. pag. Web. 18 Junio 2014.
- Rubiano Caballero, Germán. “El expresionismo alemán. Seminario conmemorativo del nacimiento de Walter Gropius, 1883-1983. 17-27 de mayo de 1983”. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1983.

- Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Fantasia de aventuras: Claves creativas en novela y cine*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo. "Oscilando sobre el cable, Vila-Matas y la escritura funambulista". *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. (2009): 417-24.
- Solanes, Ana. "Enrique Vila-Matas, disidente de sí mismo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 688 (2007): 145-61.
- Spanos, William V. *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1987.
- Spires, Robert C. "Postmodernism/Paralogism: 'El ángulo del horror' by Cristina Fernández Cubas". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7.2 (1995): 233-45.
- Spitzmesser, Ana María. *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*. Nueva York: Peter Lang, 1999.
- Tàpies, Antoni. *Valor del arte*. Madrid: Ave del Paraíso, 2001.
- Trías, Eugenio. *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.
- . *Drama e identidad*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *El árbol de la vida*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.
- . *Ética y condición humana*. Barcelona: Península, 2000.
- . *Filosofía del futuro*. Barcelona: Ariel, 1983.
- . *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- . *La aventura filosófica*. Barcelona: Mondadori, 1988.
- . *La razón fronteriza*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- . *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . *Lógica del límite*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.
- . *Los límites del mundo*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.

- . *Metodología del pensamiento mágico*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- . *Pensar la religión*. Barcelona: Ediciones Destino, 1997.
- Tsuchiya, Akiko. "Repetition, Remembrance, and the Construction of Subjectivity in the Works of Cristina Fernández Cubas" *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Newark, DE: University of Delaware Press, 2005: 99-117.
- Valente, José Ángel. '*Variaciones sobre el pájaro y la red*' precedido de '*La piedra y el centro*'. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Vila-Matas, Enrique. *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- . "Aunque no entendamos nada". *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas". 2-3 de diciembre de 2002*. Ed. Irene Andrés-Suárez; Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 2007. 11-25.
- . "Autobiografía caprichosa". *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*. Ed. Margarita Heredia. Barcelona: Editorial Candaya, 2007. 15-9.
- . *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . "Breve autobiografía literaria". *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*. Ed. Margarita Heredia. Barcelona: Editorial Candaya, 2007. 19-28.
- . *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . Entrevista de Armando G. Tejeda. "El canon literario está dictado por las mafias". *Baobab* 6, 2001. Web. Junio 2014.
- . Entrevista de Bernardo Esquinca. "Las conspiraciones del novelista. Escribir una caja de Pandora". *Reforma* (México) 13 de abril de 2003.

- . Entrevista de Gabriel Ruiz Ortega. “Enrique Vila-Matas, escritor”. *Proyecto Patrimonio*, 2001. Web. 18 de junio de 2014.
- . Entrevista de Ignacio Echeverría. “Enrique Vila-Matas: ‘Un escritor solemne es lo menos solemne que hay’”. *Babelia*, 430 (Madrid) 2000: 7.
- . Entrevista de Rodrigo Fresán. “Conversación con Enrique Vila-Matas”. *Letras Libres* 6 (2004): 60-63.
- . Entrevista de Silvia Adela Kohan. “El espía del mundo”. *La Nación* (Buenos Aires) 18 de febrero de 2001: 1-2.
- . *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Hijos sin hijos*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- . *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- . *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”. *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- . *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Volpi, Franco. *El nihilismo*. Trad. Cristina I. Del Rosso y Alejandro G. Vigo. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Vosburg, Nancy. “Being Other in Another’s Place: Uncanny Adventures”. ‘*Con Agatha en Estambul*’. *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Newark, DE: University of Delaware Press, 2005: 66-81.
- Weber, Max. “La ciencia como vocación”. *El político y el científico*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian. “El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”. *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas* 8-9 (2007): 105-123.

- Wittgenstein, Ludwig. *Conferencia sobre ética*. Trad. Fina Birulés. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- . *Investigaciones filosóficas*. Trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Ediciones Altaya, 1999.
- . *Tractatus Logico-Philosophicus*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Trad. C. K. Ogden. New York: Routledge, 1990.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Zatlin, Phyllis: "Tales from Fernández Cubas: Adventure in the Fantastic". *Monographic Review/Revista Monográfica* 3.1-2 (1987): 107-18.
- Zweig, Stefan. *Los ojos del hermano eterno*. Trad. Joan Fontcuberta. Barcelona: Acantilado, 2002.