



Fuertes Trigal, Siridia

La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila- Matas e Ignacio Padilla

Olivar

2011, año 12 no. 16, p. 95-108

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica éditada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida:

*Fuertes Trigal, S. (2011) La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla. Olivar, 12 (16), 95-108. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5123/pr.5123.pdf*

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.



La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla¹

Siridia Fuertes Trigal
Universidad de León

Resumen

En la época actual, los límites en la literatura han desaparecido, lo que se traduce en la ruptura de las fronteras genéricas y en la composición de obras híbridas que participan de todos los géneros. Tanto la obra de Vila-Matas como la de Javier Marías se nos presentan como una continua y trabada reflexión acerca del papel del autor en la creación literaria o, lo que en parte viene a ser lo mismo, acerca de las relaciones entre vida y literatura, entre autobiografía, ensayo y ficción. El mexicano Ignacio Padilla, miembro del autodenominado grupo del *Crack* mexicano, ha tomado como maestros del hibridismo genérico a estos dos autores españoles, y muestra de ello es la presencia en novelas como *Amphitryon* o *Espiral de artillería* de rasgos inspirados en las novelas policíacas, ensayísticas, históricas e incluso sociales. En este trabajo analizaré los rasgos que identifican de forma clara la obra de Padilla con Javier Marías y el prolífico Enrique Vila-Matas en un continuo diálogo entre las dos orillas.

Palabras clave: *autobiografía – autoficción – géneros híbridos – Ignacio Padilla – Enrique Vila-Matas – Javier Marías.*

¹ Una versión inicial de este artículo fue presentada en el año 2008 en La Plata en el *I Congreso Internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas siglos XX y XXI*.

Abstract

Nowadays, the genres are not as delimited as they use to be. In Javier Marías and Enrique Vila-Matas's novels, there is continuous reflection on the role of the author, as well as on life and literature (autobiography, essay and fiction). Padilla, a member of the group of "Mexican Crack", chooses both Spaniers as models. In both novels *Amphitryon* or *Espiral de artillería* there are commons traits with the novels of Marías and Vila-Matas. In this paper my aim is to analyse the relationship between Padilla and these Spanish writers work.

Keywords: *autobiography – autofiction – hybrid genres – Ignacio Padilla – Enrique Vila-Matas – Javier Marías.*

En la segunda mitad del siglo XIX se origina un cambio sensible en la concepción de los géneros literarios, sin duda favorecido por el considerable aumento del público lector, que por el bajo costo de la imprenta recibe un número mayor de obras, pertenecientes a un abanico amplio de géneros dado que –las transformaciones sociales favorecen la aparición de nuevos géneros: gótico o de terror, ciencia ficción, novela histórica, etc.– que son más efímeros o pasan por transgresiones más rápidas (Rodríguez P. 1995:38). A finales de ese mismo siglo, e influenciado por la teoría evolucionista que había propuesto Charles Darwin, Brunetière defiende bajo el mismo paradigma biológico las distintas clases de relaciones mutuas que pueden mantener los géneros: inclusión, combinación, inversión, contraste, jerárquica (Schaeffer 2006:33). En definitiva, las relaciones de unas entidades que como universales que son se pueden renovar gracias a otros géneros por la evolución natural que origina la transformación y el nacimiento de géneros nuevos que han derivado de restos y pedazos de otros anteriores.

Es que no será hasta la llegada del Romanticismo cuando se asiente definitivamente la idea de que los valores estéticos son relativos, que no son ni universales ni inmutables, que las reglas cambian con el tiempo. Madame de Staël, llegó a decir que la literatura es reflejo de la sociedad, y como ésta es cambiante. Afirmará además, que la literatura sigue al tiempo en su marcha y, puesto que el tiempo neoclásico ha pasado, su

literatura ha pasado con él (Rodríguez P. 1995:34). Para Aguiar e Silva los nuevos principios filosóficos, estéticos e ideológicos tenían que afectar necesariamente a la teoría de los géneros literarios, por lo que la aparición de nuevas formas de literatura como la novela, la autobiografía, la comedia sentimental corroboran dichas tesis (Rodríguez P. 1995:38).

La concepción de la transgresión genérica que propongo supone que los géneros viven y se desarrollan, y experimentan una evolución, llegando en ocasiones a transformarse en revolución. Cada uno de los géneros está constituido por un conjunto único de reglas implícitas, pero que puede compartirlas con otros. Esos conjuntos normativos pueden verse ampliados con uno o más requisitos, creando un nuevo conjunto de reglas que define un nuevo género [(cf. Ryan (1988) y Lázaro C. (1976)]. Asimismo, concluye Lázaro Carreter que todo género nace siempre de la superación del límite de otro anterior.

No es mi propósito en esta ocasión adentrarme en la compleja cuestión teórica de los géneros literarios y la disolución de sus límites. Aunque, de una manera deliberadamente sucinta, procuraré mostrar, o quizá recordarles, la cercanía que presentan, centrándonos ya en el género narrativo, las prosas ensayísticas y autobiográficas respecto a la prosa de ficción, tesis que podremos ilustrar con la obra de los tres autores en los que me centraré a lo largo del artículo.

El discurso ensayístico, tal y como señala Aullón de Haro (1988:22), “describe una amplia gama de realizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica en el transcurso de los tiempos modernos como resultado último de un largo proceso de subjetivación artística y filosófica”. Comparte los mismos procedimientos formales que las autoficciones y la novela autobiográfica, como son la superposición o incrustación de estructuras ficcionales verosímiles, no sólo por la alta frecuencia del discurso narrativo-descriptivo que desempeña una función representativa del pasado, sino que también es caracterizador por la relativa vinculación que presenta respecto a la Historiografía, en la medida en que hallamos un propósito de veracidad reconstructiva del mundo real (1988:111).

Las autoficciones por su parte se caracterizan, como ha señalado Manuela Ledesma Pedraz (1999:58) “por presentarse como novelas, es decir como ficción, y al mismo tiempo por tener apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Puede

considerarse un híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos”.

Estrechamente relacionado con la hibridación genérica podríamos situar a la novela autobiográfica, que en palabras de Alberca² “es una mezcla entre contar la vida y falsificar los hechos para hacerlos literarios, poder incluir mentiras obvias y evidentes, pero salpicadas de hechos que le han sucedido a uno mismo”, por otro lado, en su opinión, este tipo de novelas “responde de manera simultánea a dos movimientos aparentemente contradictorios: urgencia de expresión y necesidad de ocultación. Contar lo que no se puede decir y verbalizar el tabú constituyen una necesidad y un reto para el hombre de todos los tiempos” (Alberca 2007:104). Aunque en la novela no debemos olvidar que no hay pactos autobiográficos ni novelescos. Tanto la novela como la ficción se caracterizan por la invención, la imaginación y la mentira, mientras que en la novela autobiográfica encontramos una ambigüedad en la que se mezclan dos términos: vida y ficción, mentiras y verdades. En la autobiografía, como lectores, buscamos lo que hay de falso, mientras que en las novelas indagamos lo que hay del autor, y esa paradoja promueve la búsqueda de una realidad. En definitiva, en las novelas autoficticias el autor comparte dos mundos, el de la realidad y el de la ficción, el de los hechos factuales y el de la imaginación desbordante, ¿hasta que punto el ser humano no es producto de una ficción y en que punto tenemos que empezar a desmontar las bases de la realidad?

En este sentido, tanto la obra de Vila-Matas como la de Javier Marías se nos presentan como una continua y trabada reflexión acerca del papel del autor en la creación literaria o, lo que en parte viene a ser lo mismo, acerca de las relaciones entre vida y literatura, entre autobiografía, ensayo y ficción. Por su parte, el mexicano Ignacio Padilla, miembro del autodenominado grupo del *Crack*³, ha tomado como maestros del hibridismo

² Citada por Puertas Moya, F.E. en su artículo “Las máscara de la memoria: la novela autobiográfica”, que aparece publicado en *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)* (2004:102).

³ Cuya propuesta original data de 1996, cuando los mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda inventaron dicha onomatopeya para englobar los rasgos comunes que compartían sus novelas: una temática apocalíptica, el adiós definitivo al realismo mágico y la vuelta a lo que ellos consideraban los cánones estéticos del Boom. En su Manifiesto aluden directamente

genérico a estos dos autores españoles, y muestra de ello es la presencia en novelas como *Amphitryon* o *Espiral de artillería* de rasgos inspirados en las novelas policíacas, ensayísticas, históricas e incluso sociales.

Los tres autores comparten en común el hecho de esa enriquecedora mezcla de géneros que diluyen las fronteras entre las diversas prosas, aunque de una manera más patente lo encontramos tanto en la obra de Javier Marías como en la de Enrique Vila-Matas, que han optado por ensamblar diversos recursos ensayísticos con tramas narrativas ficcionales y elementos claramente autobiográficos y autoficcionales.

En el presente trabajo he decidido revisar la errabundia genérica de *Negra espalda del tiempo*, publicada por Javier Marías en 1998, así como *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas del año 2003, y su vinculación con *Amphitryon* de Ignacio Padilla⁴.

En *París no se acaba nunca*, Vila-Matas rememora, con la excusa de la preparación de una conferencia que le han encomendado sobre la ironía, su estancia de dos años en París, siendo muy joven, con poco dinero y escribiendo su primera novela, que se titularía *La asesina ilustrada*, en una buhardilla que le arrendó la escritora Margarite Duras, y bajo la premisa inicial de emular a su admirado Hemingway en *París era una fiesta*. A partir de ahí relata anécdotas de su estancia en la capital Parisina, de los artistas que conoció y reflexiona ampliamente y en particular sobre el concepto de metaliteratura y autobiografía. En formato de pequeños capítulos, el autor barcelonés nos va narrando experiencias que por si solas tienen ya entidad y motivo de existencia. Pero, al mismo tiempo, va tejiendo a modo de red una historia entera y completa donde los capítulos se entrelazan y nos narran una historia ilustrada que mues-

a la inexistencia de fronteras dentro de la propia literatura, lo que supone una visión universal dentro de la literatura. En definitiva, una literatura sin nacionalidades.

⁴No se trata de una relación establecida al azar entre Javier Marías, Vila-Matas e Ignacio Padilla, sino que ha surgido como consecuencia de unas declaraciones realizadas durante la celebración de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en México en el 2007 en las que el autor mexicano afirmaba que entre los autores españoles vivos que más le interesaban destacaba a Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas y Javier Marías porque “son autores que en América Latina y, particularmente en México, son muy apreciados porque en algún momento de nuestra historia se convirtieron en los herederos auténticos de las grandes lecciones del boom. Suena como una ironía, pero para los escritores nacidos en los años 60 en América Latina, nuestros padres literarios son precisamente estos autores españoles entrañables” (mimeo).

tra cómo se fue fraguando esa primera novela suya y las numerosísimas incertidumbres y dudas que ésta le provocaron.

En el caso de Javier Marías, *Negra espalda del tiempo* fue concebida por el autor como una continuación de *Todas las almas*, con la finalidad de desautorizar y desacreditar la lectura autobiográfica que muchos lectores hicieron de dicha novela. En ella el narrador, que misteriosamente compartía con el autor muchos rasgos de la vida personal, relataba la historia de un profesor español en la Universidad de Oxford, de la cual el propio autor también fue docente. A través de la combinación de realidad y ficción crea un ambiente de misterio en el que él es el personaje y donde las coincidencias construyen su biografía. Mediante el recuerdo afronta la soledad, el olvido del hombre actual. Esto le sirve para presentar biografías, autobiografías, críticas, libros, historias o recuerdos personales, que apoya con fotografías, fotocopias o mapas, de manera que le otorga una mayor credibilidad a la novela. Así reconstruye la biografía de escritores olvidados como Gawsworth, Wilfrid Ewart, Graham o Hugo Olaf De Wet; y también narra la muerte de Juan Benet o la de su madre y la de su hermano mayor que nunca conoció.

En el tercer ejemplo, en la novela *Amphitryon*, Ignacio Padilla narra una historia que se inicia en 1916, momento en el que Thadeus Dreyer, apuesta su condición de recluta en el frente oriental del imperio austro-húngaro contra la suerte de Viktor Krezschmar, que por su parte había evitado su enrolamiento, obteniendo a cambio un puesto de guardagujas cerca de Salzburgo. Dreyer resulta vencedor y como recompensa se apropia del apellido de su oponente, al tiempo que de su destino, lo que modificará su futuro irrevocablemente, pero la conciencia de su impostura nunca lo abandonará. La novela culmina con la puesta en marcha de un proyecto secreto en la cúpula del poder nazi, consistente en suplantar en ocasiones de riesgo a los altos mandos militares y políticos, Hitler incluido, por sus dobles, especialmente entrenados para este fin. Las secuelas de las supuestas sustituciones se prolongan en series de actos criminales hasta la segunda mitad del siglo XX, época desde la cual un narrador contemporáneo relata sus esfuerzos por desentrañar el turbio asunto de los dobles de la época nazi.

Como colofón, en un apéndice del libro, un personaje presentado como Ignacio Padilla, desde San Pedro de Cholula en México, y transportándonos ya a 1989, nos relata sucintamente la historia, aprovechando

las oquedades de la historiografía y otorgándole a la trama que se ha desarrollado en cuatro capítulos previos una veracidad con tintes históricos y reales.

Transgresiones en la orilla española

Tanto *Negra espalda del tiempo* como *París no se acaba nunca* bordean el campo del ensayo y de las memorias, recogiendo a su vez nociones sobre la actividad literaria que los propios autores llevan a cabo o centrando su atención en otros narradores, como si de un juego metaficticio se tratase. Ambas son narraciones que hablan de otras narraciones, pero que a su vez utilizan resortes de intriga que insertan dichas tramas de lleno en lo novelesco. La ficción descansa en el comentario que la voz narrativa desarrolla frente a un escrito propio anterior, *Todas las almas*, en el caso de *Negra espalda del tiempo* y a un texto ajeno largamente citado como es *París era una fiesta*, de Hemingway, en el caso de Vila-Matas.

Las referencias metaliterarias o metaficticias que el lector va a encontrar a lo largo de las dos novelas son prácticamente inabarcables. De tal manera, Vila-Matas citará a más de veinte obras con sus respectivos autores entre los que cabe destacar: *Viajes con mi tía* de Graham Green, *La cena* de Augusto Monterroso, *El gato bajo la lluvia* y *Las nieves del Kilimanjaro* de Ernest Hemingway, *La asesina ilustrada* y *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno, *Especies de espacios* de Perec, *Pálido Fuego* de Vladimir Nabokov, *Cartas a un joven poeta* de Rainer María Rilke, *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky o *El tiempo de los asesinos* de Henry Miller. Por su parte, en *Negra espalda del tiempo*, Javier Marías utiliza como referencia a autores hasta cierto punto desconocidos en España: Hugo Oloff de Wet, Gawsorth, Hodcroft, Southworth o Lawrence Sterne con su novela *Tristram Shandy*. A través de este juego coral de referencias, ambos autores activan la búsqueda de nuevas arquitecturas formales a la hora de estructurar el discurso narrativo, convirtiendo la obra en un *collage* construido a base de juegos lúdicos y asociativos en los que se funde el tiempo del narrador con el de otros autores de la literatura universal, llegando a construir una identidad poliédrica que se cuestiona a sí misma desde la ironía y la paradoja. Por ejemplo, Vila-Matas

detalla en su novela los encuentros con algunos escritores consagrados y los sentimientos que le producían estas reuniones:

Vestido de riguroso negro de la cabeza a los pies, estaba allí en una silla, muy quieto, parecía desesperado, daba miedo. Y hasta casi parecía mentira que fuera él, que fuera Beckett. Nunca había previsto que pudiera encontrármelo. Sabía que no era un clásico muerto, sino alguien que vivía en París, pero siempre le había imaginado como una oscura presencia que sobrevolaba la ciudad, nunca como alguien al que uno se encuentra leyendo desesperado un periódico en un viejo parque frío y solitario. De vez en cuando pasaba página, y lo hacía con una especie de enojo tan grande y una energía tan intensa que si el Jardín de Luxemburgo entero hubiera temblado no nos habría extrañado nada. A llegar a la última página, se quedó entre absorto y ausente. Daba más miedo que antes. *“Es el único que ha tenido el valor de mostrar que nuestra desesperación es tan grande que ni palabras tenemos para expresarla”*, dijo Arrieta. (2003:211)

Estas novelas se caracterizan por ser fruto de una amalgama de autobiografía, biografía, ensayo, reportaje, diario, ficción o relato de viajes, pero también, y de una manera determinante, por su carácter digresivo y errante, lo que conlleva la indeterminación genérica a la que aludía atrás y la resistencia a una posible categorización y su consecuente contextualización.

En primer lugar, si atendemos al aspecto autobiográfico podríamos reseñar que, tanto Vila-Matas como Javier Marías, transitan por las fronteras de la ficción y de la autobiografía con el pasaporte de la novela, que es el salvoconducto literario de curso legal más aceptado. De tal manera, en sus novelas confluye lo que presuponemos como real con lo que consideramos como ficticio, llegando a crear una nueva dimensión, lo que Alberca (2005:63) ha llamado: lo real-ficticio. En *Negra espalda del tiempo* encontramos una descripción minuciosa sobre los rasgos físicos del propio autor, consiguiendo así, tal y como señala Elide Pittarello que “La intimidad de la vivencia salga, a través de su voz fenomenológica, a las exterioridad del lenguaje, al simulacro de los signos” (2003:29). Marías no duda en esconder sus propias opiniones sobre su aspecto físico o la aversión que le produce la idea de procrear:

Hasta nuestros gestos los seguirá haciendo alguien que los heredó o los vio y sin querer fue mimético y los repite a propósito para invocarnos

y crear una rara ilusión de momentánea vida vicaria nuestra; y quizá se conserve aislado en otra persona alguna de nuestros rasgos que habremos transmitido involuntariamente, una coquetería o como maldición inconsciente, pues los rasgos traen a veces ventura o desdichas, los ojos orientalizados y como pinceladas los labios –‘boca de pico, boca de pico’–; o el mentón casi partido, las manos anchas y en la izquierda un cigarrillo, yo no dejaré ningún rasgo a nadie. Todo lo perdemos, porque todo se queda, menos nosotros. Por eso cualquier forma de posteridad tal vez sea una afrenta, y quizá lo sea también entonces cualquier recuerdo. (Marías 1998:14)

Las voces de los narradores de ambas novelas son autobiográficas, en tanto que hablan de sí mismas más que de los otros, y relatan memorias de tramas inciertas con la pretensión de abarcar unos cuantos momentos de ese pasado, aunque sin buscar explicarlo. Aparecen muchos aspectos de sus vidas que son deformados por una descabellada invención, llegando a convertirse en un *alter ego* de ellos mismos donde el lector ve simultáneamente al escritor y al personaje.

La peculiaridad de estas novelas no reside tanto en su contenido autobiográfico que es muy alto como en su estatuto narrativo ambiguo: no son ni autobiografías ni novelas, o si lo son es de una manera híbrida. Se pone en entredicho la idea de novela como invención pura al incorporar elementos autobiográficos sin intención de ficcionalizarlos, y se subvierte el distanciamiento enunciativo de autor y narrador al sugerir una posible identidad autobiográfica entre ambos. Así, quedan borrados los límites que separan la autobiografía de la novela y la ficción de la crónica.

Tanto en la obra de Javier Marías como en la de Enrique Vila-Matas se desarrollan unas tramas mentales con escaso argumento activo y en las que se lleva a cabo el desentrañamiento progresivo de la maraña de hilos de identidades que se han ido entretejiendo a lo largo de las páginas. De hecho, dado que el *yo* varía en cada momento, de ambas novelas podríamos decir que se aproximan más a la prosa ensayística, las razones se resumen en la primacía que adquiere en ocasiones la función informativa, y la técnica que utiliza de la libre asociación de ideas, además de la ya mencionada anteriormente escritura digresiva, en la que Marías reflexiona sobre el paso del tiempo, la muerte y el nacimiento como algo inexorable al ser humano, mientras que Vila-Matas se centra en el propio proceso de escritura.

No hay que olvidar tampoco el entramado que albergan ambas narraciones en torno a la constante duda entre ficción y realidad. A pesar de incluir entre sus personajes múltiples nombres reales, no llegamos a tener la certeza de que las anécdotas que se nos cuentan sean ciertas, incluso son los propios protagonistas quienes llevan extrañas formas de vida, puesto que para ellos, ser escritor significa enfrentarse a la realidad de una manera especial, a través del filtro de la imaginación y el de la literatura. El mundo que viven ellos interiormente lo transmiten como una realidad en la que confluyen las experiencias propias y las ajenas, y también las elaboraciones personales de otro tipo de vivencias, relacionadas con la literatura, sus autores y las historias contadas por los protagonistas. Son hechos que debido a su composición diseminan los límites entre lo real y lo ficticio, y sobre todo, entre la existencia real y la imaginaria. En este sentido, como muy bien ha señalado Elide Pittarello, uno de los desafíos de la escritura de Marías “consiste en someter cualquier material al mismo proceso de indeterminación que no permite reconocer la diferencia entre lo que podría ser ficticio y es verdadero y lo que podría ser verdadero y es ficticio” (1996:22).

Transgresión en la orilla mexicana

En otro nivel, quisiera mostrar las influencias del hibridismo genérico que aparece en *Amphitryon* de Ignacio Padilla, que como ya he adelantado presenta una trama desarrollada a partir de una partida de ajedrez y un cambio de identidades prácticamente irresoluble. Junto a dicho motivo argumental resaltan visos historiográficos de las dos Guerras Mundiales, con nombres propios de protagonistas del nazismo que sacudió al mundo en aquellos años y, finalmente, en el colofón de la obra, el propio Padilla se esconde tras un personaje homónimo. Esta figura es definida como la de un escritor mexicano que redacta las páginas desde San Pedro de Cholula e intenta reforzar las bases históricas de su obra y despejar para el lector esas incógnitas que sirven de llave para penetrar en los múltiples misterios planteados en el transcurrir del libro. Nos relata sucintamente la historia, aprovechando las oquedades de la historiografía y otorgándole a la trama que se ha desarrollado en cuatro capítulos una veracidad con tintes históricos y reales. El lector pensará

automáticamente en un nuevo juego de suplantaciones y de identidades confusas.

El personaje de Ignacio Padilla es interesante desde la óptica del narrador, porque en este caso podríamos reseñar que el autor está ocultándose tras una máscara a través de la cual intenta transmitir al lector credibilidad y verosimilitud respecto a la historia que está contando. Se presenta a sí mismo como testigo directo, no en el papel de protagonista, sino en el de observador de la historia o incluso como un investigador de los acontecimientos que se nos han narrado.

Más de una vez, el señor Daniel Sanderson ha esgrimido en su defensa que sus libros no nacen de la Historia, sino de los amplios vacíos que ésta va dejando al dilatarse sobre el tiempo de los hombres y las naciones. Creo, sin embargo, que semejante argumento es licencia para que otros busquemos la Historia en los espacios vacíos que también él suele dejarnos con su ficción. (2000:215)

En los personajes que ha perfilado Ignacio Padilla para la novela de *Amphitryon* la condición humana queda patente, no tanto por la fidelidad que ha podido guardar respecto a figuras tan emblemáticas en la Historia con mayúscula, como es el caso de Adolf Eichmann, sino por el intento tan genuinamente logrado de sondear el corazón del hombre para llegar al conocimiento de los resortes internos que en múltiples ocasiones nos mueven como seres humanos.

El ensayo, por su parte, hace acto de presencia como género bajo la reflexión que llevan a cabo cada uno de los personajes al cuestionarse su propia identidad y por la necesidad de arrebatarle la identidad a otros. De alguna manera, el mito de anfitrión, entendido como usurpador, adquiere toda su significación: ¿quién es quién? En la novela desaparece el umbral que media en la relación entre uno y otro, entre anfitrión e invitado, entre Dios y su creación, conduciéndonos a la confusión total, a la canibalización del otro para ser todos uno, y, así, ninguno. En consecuencia, cada personaje a lo largo de la trama se plantea su identidad, necesitan a los otros para ser ellos mismos. Se debaten en torno a su identidad y la búsqueda de la verdad, del destino. En el juego del ajedrez encuentran el paralelismo de la vida: el bien y el mal, o el cuerpo y el

alma enfrentados. El soldado Thadeus Dreyer poco antes de morir le dice a Jacobo Efrussi, que luego asumirá su identidad:

—He sido todos y nadie —siguió diciendo con la tristeza de un criminal arrepentido—. He robado tantos nombres y tantas vidas que usted mismo no acabaría nunca de contarlas. La última que robé fue la de un pobre recluta del Vorarlberg llamado Thadeus Dreyer. Le cambié mi muerte por el nombre de Viktor Kretzschmar y un miserable destino de guardaguas. Ya ve, padre, qué bajo precio puedo hoy tener esta alma que usted se empeña en salvar. (2000:99)

Esta obra de Ignacio Padilla nos sirve como ejemplo para ilustrar las preferencias del grupo en el que se engloba su autor, ya que se evidencia en ella la ausencia de temas regionales y de compromiso. Asimismo, en la trama se acumulan diversos motivos envolventes, tomados en préstamo de *thrillers* y de novelas de espionaje, aunque lo más destacable es que las experiencias de los protagonistas giran en torno a dilemas existenciales. La ubicación espacio-temporal de la trama en consonancia con las premisas del Crack abarca varios lugares de Europa Central entre 1917 y 1989.

Conforme a los dictados estructurales de la narrativa hispanoamericana de esos tiempos y del mismo *Crack* mexicano, la escritura, como hemos comprobado en la novela de *Amphitryon*, se convierte en el medio para la explicación de la sinrazón. La realidad queda enfocada desde un segundo grado de visión y el aparente carácter testimonial aporta una mayor verosimilitud a lo narrado. En la novela de Padilla continúa desarrollándose los juegos de la realidad y la ficción que añaden un grado más de sinrazón al nuevo período que se abre, mientras que en las obras de Javier Marías y Enrique Vila-Matas la reflexión sobre el papel que desempeña el autor dentro de la creación literaria es mucho menos velada, más evidente y por eso, la relación entre realidad y ficción, vida y literatura parece más un hecho que una utopía.

En definitiva, podríamos concluir que de la misma forma que en la literatura se transgreden los géneros y se diluyen las fronteras, igualmente esa misma literatura refleja el ánimo de cada época, por eso quizá nos encontremos en una época de transgresiones, de un ir y venir entre dos océanos tal y como demuestran los tres autores que hemos traído a cola-

ción, y por ello tomamos las palabras de Vila-Matas al recibir el premio “Rómulo Gallegos” cuando afirma que: “Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera”⁵.

Bibliografía

- ALBERCA, MANUEL, 2005. “La vueltas autobiográficas de Javier Marías”. *Cuadernos de narrativa de Javier Marías*, Universidad de Neuchâtel, 49-72.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. & CASAS, A. (eds.), 2005. *Cuadernos de narrativa. Javier Marías*. Madrid: Arco Libros.
- , 2007: *Cuadernos de narrativa. Enrique Vila Matas*. Madrid: Arco Libros.
- AULLÓN DE HARO, P., 1992. *Teoría del ensayo*. Madrid: Editorial Verbum.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, 1976. “Sobre el género literario”, en *Estudios de Poética*, Madrid: Taurus, 101-128.
- LEDESMA PEDRAZ, M. (ed.), 1999. *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén.
- MARÍAS, JAVIER, 1998. *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara.
- MONTERO, ALMUDENA, 2007. “Misentrevistas: Ignacio Padilla”, Feria Internacional del libro de Guadalajara: Ignacio Padilla, 4 de enero de 2007, Guadalajara. Alojado en: La coctelera. consultado el 30/10/2011.<<http://misentrevistas.lacoctelera.net/post/2007/01/04/ignacio-padilla>>.
- PADILLA, IGNACIO, 2000. *Amphitryon*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.
- PITTARELLO, ELIDE, 1996. “Guardar la distancia”. En: Elide Pittarello (ed.) *El hombre que no parecía querer nada*, Madrid: Espasa-Calpe, 11-31.
- , 2003. “Negra espalda del tiempo: instrucciones de uso”, *Revista Foro Hispánico*, Número 20,20-32.

⁵ Enrique Vila-Matas, discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”. Puede leerse en <www.analitica.com/biblioteca/vila-matas/romulo-gallegos.asp>

- , F.E. *Puertas Moya, R. Mora de Frutos y J. L. Pérez Pastor* (eds.), 2004. *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*. SERVA. La Rioja: Universidad de la Rioja.
- PUERTAS MOYA, F.E., 2004. “Las máscara de la memoria: la novela autobiográfica”. En: Pittarello E. et. al. (eds.), ops. cit., 100-122.
- RODRIGUEZ PEQUEÑO, F.J., 1995. *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- RYAN, M.L., 1988. “Hacia una teoría de la competencia genérica”. En M.A. Garrido (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros.
- SCHAEFFER, J-M., 2006. *¿Qué es un género literario?*, Madrid: Ediciones Akal.
- VILA-MATAS, ENRIQUE, 2001. “Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”, en *Analítica.com*, <<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/vila-matas/romulo-gallegos.asp>>, consultado el 30 de octubre 2011.
- , 2003. *París no se acaba nunca*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- VV.AA., 2001. *Actas del VIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea “Novela y ensayo”*, El Puerto de Santa María –Cádiz: Fundación Luis Goytisolo.