

Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y  
Lidia Morales Benito (eds.)

Perspectivas sobre el futuro  
de la narrativa hispánica:  
ensayos y testimonios



Prólogo de  
Carmen Alemany Bay

CUADERNOS

45

AMÉRICA SIN NOMBRE

Perspectivas sobre el futuro  
de la narrativa hispánica:  
ensayos y testimonios

ROBIN LEFERE, FERNANDO DÍAZ RUIZ Y  
LIDIA MORALES BENITO (EDS.)

Perspectivas sobre el futuro  
de la narrativa hispánica:  
ensayos y testimonios

Prólogo de Carmen Alemany Bay

Cuadernos de *América sin Nombre*

## Cuadernos de *América sin Nombre*

Nº 45

### DIRECTORA:

Carmen Alemany Bay

### EDITORA ACADÉMICA:

Eva Valero Juan

La Colección Cuadernos *América sin Nombre* fue fundada en 1999 por José Carlos Rovira (Universidad de Alicante).

### COMITÉ CIENTÍFICO:

Beatriz Aracil Varón

Miguel Ángel Auladell Pérez

Claudia Comes Peña

Teodosio Fernández Rodríguez

José María Ferri Coll

Virginia Gil Amate

Aurelio González Pérez

Rosa Mª Grillo

Ramón Lloréns García

Francisco José López Alfonso

Remedios Mataix Azuar

María Águeda Méndez

Nelson Osorio

José Rovira Collado

José Carlos Rovira

Mónica Ruiz Bañuls

Víctor Manuel Sanchis Amat

Francisco Tovar Blanco

Abel Villaverde Pérez

### SECRETARÍA TÉCNICA:

Alexandra García Milán

### DISEÑO EDITORIAL:

Pedro Mendiola Oñate

Los cuadernos de *América sin Nombre* están asociados al Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti

© Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y Lidia Morales Benito (eds.)

© Publicaciones de la Universidad de Alicante

I.S.B.N.: 978-84-1302-073-0

Depósito Legal: A 91-2020

Composición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

## Índice

PRÓLOGO .....	11
INTRODUCCIÓN .....	15
LA UTOPIÍA DEL PASADO: MODOS DE PERMANENCIA EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA <i>Julio Premat</i> .....	29
ESCRITURAS EXPANDIDAS Y MEMORIA: CONTINUIDAD Y RUPTURA <i>Francisca Noguero</i> .....	49
EL FUTURO NO ERA TAN GLOBAL COMO LO PINTABAN: “RELATOS” DEL REGRESO <i>Eduardo Becerra Grande</i> .....	73
NUEVA VUELTA AL ORIGEN DE LA NARRATIVA DE AMÉ- RICA LATINA. ¿ASISTIMOS AL <i>GLOCAL TURN</i> ? <i>Monika Dąbrowska</i> .....	91



LAS HIPERNARRATIVAS EN LAS DOS ORILLAS Y SU RELACIÓN CON LA REALIDAD MEDIÁTICA <i>Vicente Luis Mora</i> . . . . .	115
MUTACIONES EN LA NARRATIVA: DE LA FRAGMENTACIÓN POSMODERNA A LA POÉTICA RETICULAR DE J. CARRIÓN, A. FERNÁNDEZ MALLO Y V. L. MORA <i>Roxana Ilasca</i> . . . . .	145
LA LITERATURA FEMENINA HACE POLÍTICA: L. ETXEBARRÍA, B. GOPEGUI, A. GRANDES Y E. NAVARRO <i>Magda Potok</i> . . . . .	173
LA UTILIDAD DE LO INÚTIL: ESCRITURAS IMPRODUCTIVAS <i>Borja Cano Vidal</i> . . . . .	197
AUTO, META, NARCO, POST, TRANS. EL RECETARIO (¿DE LOS ABUELOS, PARA LOS NIETOS?) DE JUAN PABLO VILLALOBOS EN <i>NO VOY A PEDIRLE A NADIE QUE ME CREA</i> <i>Kristine Vanden Berghe</i> . . . . .	223
METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA, AUTORREFLEXIVIDAD Y AUTOFICCIÓN EN <i>UN VAMPIRO EN MARACAIBO</i> DE NORBERTO JOSÉ OLIVAR <i>Javier Ignacio Alarcón</i> . . . . .	239
LA BÚSQUEDA DEL QUINTO SABOR: ESPACIO Y COMIDA EN <i>UMAMI</i> DE LAIA JUFRESA <i>Ann Van Hecke</i> . . . . .	267

DOBLES, ALTERIDAD INCORPORADA Y METAMORFOSIS EN <i>WASABI</i> DE ALAN PAULS: EJEMPLO DE REPRESENTACIÓN DEL CUERPO DEL ESCRITOR EN LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA <i>Nicolas Licata</i> . . . . .	289
ESCRITURA Y DESPLAZAMIENTO EN LA NARRATIVA DE ANDRÉS NEUMAN: <i>CÓMO VIAJAR SIN VER</i> Y LOS NUEVOS ENFOQUES <i>Juliana Bevilacqua Maioli</i> . . . . .	319
EL MESTIZAJE DE GÉNEROS EN LOS PASEOS NEOYORQUINOS DE ELVIRA LINDO <i>Marta Pérez-Carbonell</i> . . . . .	347
RUPTURAS ESPACIOTEMORALES Y EL SUJETO MUTANTE EN <i>ESPAÑA</i> DE MANUEL VILAS Y <i>POV</i> DE ÓSCAR ESCUDERO <i>Linnea Kjellsson</i> . . . . .	371
TESTIMONIOS: LOS ESCRITORES CONTESTAN . . . . .	395
CONSIDERACIONES FINALES . . . . .	415
CUADERNOS PUBLICADOS . . . . .	427

DOBLES, ALTERIDAD INCORPORADA Y METAMORFOSIS EN  
WASABI DE ALAN PAULS: EJEMPLO DE REPRESENTACIÓN DEL  
CUERPO DEL ESCRITOR EN LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA

*Nicolas Licata*  
Université de Liège

En la primavera de 1992, el escritor argentino Alan Pauls fue invitado a pasar una temporada en la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, una ciudad portuaria del oeste de Francia (<http://www.meetingsaintnazaire.com/1992-Alan-PAULS.html>)<sup>1</sup>. De esta residencia resultó la novela *Wasabi*, publicada poco después, en 1994. ¿Por qué interrogarse sobre una obra del siglo pasado en el marco de una reflexión sobre la novela del futuro? Es posible que algunos lectores ya tengan una o varias ideas en mente; nuestra respuesta a la pregunta anterior, la que nos proponemos desarrollar a continuación, se encuentra en unos apuntes redactados por Italo Calvino a mediados de los años ochenta para las “Norton Lectures”, de la Universidad de Harvard. En ellos, Calvino lista

---

1 De aquí en adelante: MEET.

e ilustra con múltiples ejemplos seis cualidades que, según él, iban a garantizar la supervivencia de la literatura más allá de todas las grandes transformaciones históricas venideras: *lightness, quickness, exactitude, visibility, multiplicity* y *consistency*.

Sin duda, *Wasabi* posee varias de estas cualidades. Sobre todo, la novela constituye un curioso caso de “multiplicidad”, ejemplificando esta característica de dos maneras: por un lado, su desenlace, así como algunas de sus metáforas, admiten diferentes interpretaciones posibles; por otro, es “múltiple” también en el sentido en que su narrador-protagonista, alter ego ficticio del autor, está físicamente diluido, o, dicho de otro modo, es en sí mismo *varios* narradores-protagonistas. En este carácter plural se centra esencialmente la presente contribución. Después de comentar la exactitud y la multiplicidad del quiste –en el sentido que atribuye Calvino a estos términos– que afecta al narrador, analizaremos los temas del Doble, del Otro y del Metamorfoseado, condensados en el cuerpo de este último. Para terminar, nos preguntaremos si nuestros resultados se pueden aplicar también a otras autoficciones fantásticas más recientes, como *El gran vidrio* (2007) de Mario Bellatin y *Los ingravidos* de Valeria Luiselli (2011). Si nuestra hipótesis fuera exacta, si en efecto *Wasabi* representara de forma literal la división del individuo contemporáneo y el debilitamiento de la figura del escritor, esto convertiría la novela de Pauls en semillero de algunas de las más vigorosas autoficciones fantásticas del siglo XXI, justificando el valor de esta contribución en un volumen orientado a descifrar la narrativa del futuro.

## 1. *Wasabi*

### 1.1. *Resumen, exactitud y multiplicidades*

Ante todo, conviene resumir en pocas palabras la trama descabellada del libro que nos ocupa. *Wasabi* pone en abismo sus propias condiciones materiales de producción. El narrador, proyección ficticia de Alan Pauls, se aloja, análogamente al autor, durante dos meses en la MEET, con todos los gastos pagados, y debe redactar, al igual que este, un texto literario mediano dentro de este período para devolver la invitación a sus anfitriones. A diferencia del escritor de carne y hueso, sin embargo, el narrador no logra encontrar la inspiración. A pesar de sus esfuerzos, es incapaz de escribir la menor línea del texto debido. Además, su cuerpo reacciona extrañamente desde su llegada a Francia: cambia la textura del quiste que le brota en la base de la nuca y, cada día, sufre entre una y tres crisis de narcolepsia. Durante una de estas, le asalta un pensamiento iluminador: matar al escritor y pintor francés Pierre Klossowski. La idea adquiere rápidamente el carácter absurdo y fijo de la obsesión, y se convierte pronto en eje ordenador de la novela.

Con esta idea en mente, el narrador se encamina hacia la capital con su mujer, Tellas. Tan pronto como llega, sin embargo, Tellas, harta ya de Saint-Nazaire, se cansa de París, y decide viajar a Inglaterra. Mientras tanto, el narrador prosigue con el “plan Klossowski”, y este tiempo pasado solo en la capital francesa constituye el punto culminante de la obra. Es agredido sucesivamente por el portero de Klossowski y por tres irlandeses ebrios, que lo golpean y lo despojan de todos sus bienes. Paralelamente, el quiste diminuto que afloraba discretamente en su nuca se convierte en una desproporcionada saliente ósea. Junto con los severos golpes que

recibió, esta protuberancia aterradora termina de conferirle la apariencia de un monstruo. Irreconocible y sin dinero, el narrador no tiene otra opción que deambular como un vagabundo en las calles de la capital, hasta que, al cabo de siete interminables días, otro residente de la MEET logra milagrosamente identificarlo. El compañero en cuestión, un dramaturgo chino, cura con inagotable paciencia cada una de sus heridas y, una vez recuperado, el narrador se dirige al Salon du Livre, donde Klossowski está a punto de dar una entrevista. Después de perderse en la laberíntica red de transportes parisina llega a duras penas al Salon, percibe a Klossowski, acompañado por Christian Bouthemy, director de la MEET y amigo suyo. Abre un camino en el público y grita su nombre, pero a pesar de su insistencia no recibe de Bouthemy más que una mera reacción de desdén.

Si el conjunto del libro parece extraño, el séptimo y último capítulo es el más sorprendente. Al salir del Salon, el narrador fantasea un final alternativo en el que un ex modelo de Klossowski, La Bachelorde, irrumpe en la tarima y apuñala al artista francés. Estas divagaciones en el mundo abstracto de su imaginación lo llevan a extraviarse en la realidad de un barrio lúgubre de París. Para escapar de las burlas y de las invectivas que suscita, el narrador se refugia en el sótano de una prostituta que, fascinada por la excrecencia, se pone a palparla, a pellizcarla, a pincharla con un tenedor. A continuación ella se monta en la protuberancia e inicia una serie de subidas y bajadas mortales, mientras el narrador, por su parte, es completamente acaparado por una visión que se le aparece en el marco de una ventana próxima; se vislumbra junto a su mujer en el departamento de Saint-Nazaire, es decir, algunas semanas antes, él mismo, pero sorprendentemente mucho más joven: “Yo (alguien con mi cara y mis gestos, alguien mucho más joven que yo) estaba sentado en el

piso con el pie del sillón a modo de respaldo, un libro abierto olvidado entre los muslos” (Pauls 151-152). La novela termina con estas palabras enigmáticas: “Supe entonces cuánto más extraña es la juventud que la ficción, y supe que el hijo que velaba insomne dentro de su madre dormida había encontrado por fin a su padre” (154-155).

“An evocation of clear, incisive, memorable visual images” (Calvino 54). Esa es una de las acepciones que Italo Calvino concede a la exactitud en literatura. Mientras una prostituta se empala en la colosal saliente ósea que emerge de su nuca, un personaje totalmente indiferente logra auto-observarse como se contempla un retrato muerto en el curso de una visión que para él adquirirá el valor de una revelación. No parece exagerado afirmar que difícilmente se puede concebir una imagen visual más “clara, incisiva y memorable”.

La multiplicidad es otra característica notoria de este final climático, interpretable de diversas maneras. Como observa Kristine Vanden Berghe (33), el quiste, centro de gravitación del relato, es una metáfora de tipo *in absentia* que se podría comparar hasta cierto punto con la transformación de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* (1917). Como Kafka, Pauls brinda al lector el vehículo de una metáfora —una excrecencia desmesurada— pero calla su tenor, de suerte que entre los dos existe una infinidad, o casi, de interpretaciones posibles. ¿Qué representa el quiste? Y, por extensión, ¿qué significa la relación con la prostituta? Alejandra Laera ha argumentado que el quiste encarnaría “los conflictos vividos por el escritor con la escritura desde el momento en que se ha recibido una recompensa material anticipada” (462). Si se atiende a la oposición establecida por Baudelaire entre el arte y el mercado, aceptar una residencia con todos gastos pagados a cambio de la redacción de un texto literario equivaldría a “prostituirse”, lo cual, según Laera, se elaboraría en la escena final en clave

ficional (463). Ahora bien, esta lectura no es sino una de las lecturas posibles de una metáfora cuyo significado constituirá para siempre un misterio, dado que, entre otras cosas, la causa de un quiste no se puede determinar con certeza. O, para formularlo más correctamente, un quiste puede ser ocasionado por múltiples factores, lo cual propicia una eficaz metáfora abierta, contrariamente por ejemplo a la sífilis, cuya causa se conoce; es decir, el contacto con un enfermo (Sontag 63).

Este abanico de interpretaciones posibles es uno de los aspectos bajo los cuales se presenta la multiplicidad en *Wasabi*. El segundo, menos evidente, radica en la índole plural del narrador. De hecho, a medida que progresa la novela se pone en entredicho la integridad física de este último, lo cual evocaría una lectura al pie de la letra de otra acepción calviniana de la multiplicidad: “[to replace] the oneness of a thinking «I» with a multiplicity of subjects” (117). Lo que hace Pauls no es sustituir la unicidad de un “Yo” pensante por una multiplicidad de narradores; lo que hace es destruir la ilusión de esa unicidad, al poner en evidencia la multiplicidad latente de un único “Yo”.

### 1.2. Desdoblamientos

Todos los días vemos nuestro reflejo un incontable número de veces. Lo vemos por supuesto en el espejo del baño, durante los mismos rituales que efectuamos incansablemente cada mañana y cada noche, pero lo descubrimos igualmente numerosas veces entre estas dos ceremonias en los espejos que abundan en los espacios públicos. Nuestro reflejo se esconde, también, en la infinitud de superficies reflectantes de nuestras ocupaciones cotidianas: en los vidrios de los edificios que bordean las rutas que seguimos hacia nuestro lugar

de trabajo, en las ventanas de los medios de transporte, las del despacho, o incluso en las, más discretas, de las pantallas de nuestras computadoras y de nuestros teléfonos. Nuestro reflejo nos persigue con insistencia y, no obstante, suele pasar desapercibido. Este mismo fenómeno parece haberse reproducido, en términos relativos, con *Wasabi*. A pesar del trabajo particular que Pauls opera sobre los espejos y el reflejo en general, pocos lectores críticos, hasta ahora, se han interesado por este motivo.

El espejo aparece, tal cual o bajo formas derivadas, cinco veces en total en la novela. En el primer capítulo, mientras su mujer lidia con varios pares de pantalones en una tienda *Pinkies*, el narrador decide probarse una camiseta. Se mira entonces en el espejo, y el interés de este fragmento no estriba tanto en el reflejo que el narrador ve de sí mismo como en el hecho de que le permita tomar conciencia, a través de la reacción horrorizada de una clienta, del verdadero aspecto del quiste, o en todo caso de la reacción que provocaría de ordinario semejante anomalía en un testigo común:

Salí y me miré en el espejo. Parecía un bailarín maduro con su ropa de entrenamiento. Era atroz. Estaba por esconderme en el probador cuando descubrí, congelada en el espejo, a la chica de ojos aterrorizados. Se dibujó en una esquina de mi retrato de bailarín como un súcubo siniestro; el espanto que ahora dilatava sus ojos convertía el anterior en un ensayo de comedia. No me miraba a mí; miraba un punto de mi espalda que la petrificaba. La bolsa que llevaba en la mano cayó al piso con un estrépito de cristales (46).

La segunda vez que surge, el tema del espejo se conecta de alguna manera con la primera: si en *Pinkies* el espejo pone en evidencia la mirada de la gente, es ahora la mirada de la gente (su actitud) la que se convierte en espejo. “Veía mi



reflejo atroz en la cortesía con que se hacían a un lado para dejarme pasar, o encontraba mil autorretratos fugaces en la forma distraída como me llevaban por delante, en las disculpas que dejaban caer como limosnas” (72), dice el narrador durante su período de *homeless*<sup>2</sup>.

Tercera ocurrencia: en el cuarto capítulo, después de la agresión por los tres irlandeses ebrios el narrador se refugia en el único baño público abierto que encuentra, con el fin de poder estimar la gravedad de sus heridas (77-78). Siguen siete días de errancia en las calles de París, otros siete días de convalecencia en casa del dramaturgo chino, y, acto seguido, el narrador se dirige hacia el Salon des Évènements, donde espera ver a Pierre Klossowski. En el RER, el vidrio de una ventana activa imprevistamente el recuerdo de una escena de su infancia (126-127). Finalmente, en el sótano de la prostituta, es nuevamente una ventana la que se convierte en espejo, gracias a la oscuridad exterior. En el marco de esta superficie

2 Este fragmento revela la complejidad latente del precedente, en el que el narrador no estaría frente a uno, sino dos espejos: el espejo literal del probador de *Pinkies*, y, de manera figurada, el de la mirada de la “chica de ojos aterrorizados”. Siguiendo la conocida fórmula de Borges, según la cual dos espejos opuestos bastan para construir un laberinto (16), se podría decir que la escena de *Pinkies* ofrece un microcosmo de la desorientación general del narrador en Francia. Se podría decir también, para profundizar en el análisis de esta misma escena de *Pinkies*, que es coherente con la disolución física del narrador-protagonista que estamos a punto de abordar. El espejo es el elemento que permite tener una visión unitaria del cuerpo. A pesar de que deforme la realidad, al alterar la percepción de las distancias y al invertir sistemáticamente la izquierda y la derecha, el espejo permite tener una idea de cómo los demás nos perciben. El laberinto formado por el espejo del probador y la mirada de la clienta rompe precisamente con esa imagen total e indivisible del espejo. El narrador está fraccionado entre al menos dos visiones de sí mismo: la suya, para la que el quiste no parece constituir una anomalía sino sencillamente un aspecto más de su ser, y la de la clienta a la que horripila. En este pasaje se opondrían directamente, en otros términos, el Yo que el narrador cree ser y el que es a ojos de algunos.

se proyectan dos visiones superpuestas: el acto sexual que el narrador observa indirectamente, así como el recuerdo de una tarde anodina en Saint-Nazaire:

Convertido en espejo, el vidrio de la ventana me devolvió la espalda de la mujer [...]. La vi bajar sobre mí [...]. La mujer acometía un segundo descenso, esta vez un poco más rápido y lubricado, ahora, por los jugos que empezaban a humedecer el espolón, cuando los barrotes trucados de la cama se abrieron ante mis ojos y el patio interno se disolvió en un espacio amplio y luminoso. Era el departamento de Saint-Nazaire. Tellas, recién bañada, fumaba junto al balcón. Yo (alguien con mi cara y mis gestos, alguien mucho más joven que yo) estaba sentado en el piso con el pie del sillón a modo de respaldo, un libro abierto entre los muslos (151-152).

El motivo del reflejo, y más particularmente su última ocurrencia, en la que el narrador dice observarse a sí mismo pero mucho más joven, a pesar de que el tiempo transcurrido en *Wasabi* se cuente en semanas, invita a pensar la novela a través del prisma del Doble. En *The Double and the Other* (1988), Paul Coates explica que, después del esfuerzo incesante realizado por los escritores modernistas como Kafka y Proust para desvelar sus propias zonas oscuras, y después, también, de la difusión de las doctrinas de Freud en el campo psicoanalítico, la división del yo pronto se vuelve indiscutible. A partir de ese momento la representación del Doble en literatura se torna trivial, y deja, según Coates, de llevar información literaria (35). En lo que sigue vamos a demostrar que los desdoblamientos del narrador de *Wasabi* parecen contradecir este vaciamiento semántico de la figura del Doble.

La primera relación de Doble que existe en *Wasabi* es la que une su narrador-protagonista a su autor, Alan Pauls. El primero es anónimo, pero, como observa Kristine Vanden

Bergehe (31), diversos indicios textuales permiten vincularlo con el escritor de carne y hueso: las circunstancias de producción traídas a colación en la novela, la mención por parte del narrador de un ensayo suyo titulado *La traición de Rita Hayworth* (1986), que figura igualmente en la bibliografía de Pauls, así como el nombre de su mujer, idéntico al de la esposa real del escritor, Vivi Tellas. Combinados con el pacto de lectura ficcional que anuncia el peritexto del libro, estos indicios textuales permiten atribuir a *Wasabi* el marbete de “autoficción” según la definición propuesta por Alberca (2007).

Otro juego de Doble se esconde en las páginas de la novela de Alan Pauls. El lector atento no dejará de notar la transición entre los tiempos del pasado, que utiliza el narrador para contar sus desventuras en Saint-Nazaire y en París, y el presente del indicativo empleado para describir el “museo de los días de mendigo” (78-81). Este museo es un lugar fabulado donde, según cuenta, se exhibiría una serie de objetos manejados durante los días de vagabundeo, ropa, silla, botella de whisky y periódicos, así como una invención digna de los mejores relatos de literatura fantástica que permitiría visualizar los recuerdos del narrador en “materia de recuerdos”, es decir, un “aire granulado en el que a veces se dibujan gestos, figuras, escenas” (80). A través del museo en cuestión, así como del empleo de los tiempos del pasado para relatar sus peripecias francesas, el narrador se atribuye la marca del sobreviviente, del que sobrevivió a una serie de hechos, que puede ahora narrar con cierta perspectiva. Lo que estos dos elementos parecerían sugerir, en suma, es que, dentro de la novela, o con ella quizás, se haya producido una muerte simbólica del narrador, una fractura en su constitución, su modo de ser.

En el fragmento del último capítulo que hemos extraído y reproducido más arriba, la ventana de la prostituta brinda al

narrador la visión de un Doble, pero un Doble más joven: “Yo (alguien con mi cara y mis gestos, alguien mucho más joven que yo) estaba sentado en el piso con el pie del sillón a modo de respaldo, un libro abierto entre los muslos”. Esta manera de caracterizarse a sí mismo no tiene nada de extraño en sí, pero es bueno recordar que los hechos relatados en la novela ocurren en un lapso de tiempo muy breve. Solo un par de semanas transcurren entre la apertura *in medias res* en el consultorio de la homeópata y la relación final con la prostituta. De allí que la proyección de sí que divisa el narrador no pueda ser “mucho más joven” en el sentido común del calificativo. Por consiguiente, el sentido de esta juventud exacerbada debe de ser más bien el, figurado, de una escisión en la psicología del narrador, lo cual sería, por otra parte, coherente con el hecho de que un poco más lejos diga poder observarse “como quien se compara con el retrato de un muerto” (154). En definitiva, esa versión de sí mismo que ve el narrador en la escena final tal vez no sea exactamente un Doble, un Yo idéntico, sino más bien un Otro, es decir, un Yo independiente. Cuando el narrador dice encontrarse ante el retrato de un muerto, parece consciente de que ese Yo ya no le corresponde, de que se trata de una parte de él que se quedó atrás.

La metáfora del envejecimiento aparece por primera vez después de la convalecencia del narrador. “Una semana de reclusión y el invierno retrocedía ante el verano”, constata al salir de la casa del dramaturgo chino. Todo entonces le parece nuevo, él mismo incluido:

La atmósfera me parecía tan irreal como la noche que se desploma sobre nosotros cuando salimos de un cine, dos horas después de haber entrado, todavía víctimas de esa ilusión luminosa que era el mundo en el momento en que nos tragó la sala a oscuras. Si dos horas de llamas falsas

ardiendo en una caverna nos condenan, cuando recobramos la vista, a un puro estupor, entonces era probable que mis siete días de convalecencia extendieran esa perplejidad al mundo entero. [...] Todo me parecía intacto y limpio, sentía el privilegio de atravesar un lugar que nadie antes había usado [...] *Había envejecido. Si mis ojos eran sensibles sólo a la novedad, al impacto de lo inesperado, debía de ser porque el tiempo consumido por la enfermedad y la rehabilitación se había llevado consigo meses, años, la escoria de eras enteras, y con ellos todos los mundos conocidos. Había envejecido tan inadvertidamente como en un sueño, volver atrás era imposible.* Tal vez por eso había, en la felicidad que me embargaba, no ensombreciéndola sino, de algún modo, humedeciéndola, una especie de palpitación acongojada [...] *Había envejecido.* Caminaba encorvado, como siempre, pero ya no me resistía a las imposiciones del espolón (102, la cursiva es mía).

El conjunto del proceso al que el narrador ha estado sujeto hasta entonces, la transformación y su curación, sobre las cuales volveremos a continuación, se asemeja a un envejecimiento. Si todo lo que le rodea le parece nuevo, es porque habría envejecido. La novedad de la que habla el narrador, su entusiasmo, así como el hecho de que diga ya no resistirse a las imposiciones de la excrecencia que hasta entonces lo había perturbado, ya permiten, a estas alturas, adivinar que las implicaciones del envejecimiento en cuestión no son para nada negativas.

No obstante, para entender mejor aún el significado y el alcance de esta metáfora, merece la pena proyectarse un poco más adelante en la novela. En las páginas posteriores el envejecimiento se vuelve a mencionar en varias ocasiones. Dos de ellas permiten ilustrar nuestro propósito. Después de que Tellas le haya anunciado su embarazo, el narrador imagina,

con una precisión atómica y en una imposible simultaneidad, a varios hombres con los que su mujer habría podido engañarlo durante su estadía londinense. Precisa entonces: “Si podía verlo todo era precisamente porque había envejecido” (112). Poco después, en su camino hacia el Salon du Livre, donde espera ver a Klossowski, la rapidez del RER parisino lo lleva a reflexionar acerca de las paradojas de la velocidad: “Descubrir las distancias que yacen invisibles en el espacio entre dos puntos me parecía un triunfo de mi envejecimiento, una especie de facultad nueva que sólo se manifestaba después de haber dejado atrás la juventud” (126). En estos dos ejemplos como en el de la salida de la casa del dramaturgo chino, el “envejecimiento” del que habla el narrador no connota la senilidad ni la decrepitud que el término podría evocar en otros contextos. En el caso presente, el sustantivo es más bien sinónimo de lucidez superior y, en este sentido, hace eco a la manera en que Schopenhauer lo describe en el capítulo de sus *Aforismos* dedicado a las diferentes edades de la vida<sup>3</sup>. Todavía en lo que concierne al fragmento precedente, el envejecimiento es asociado a otra metáfora, la de la caverna. O, para decirlo de forma más precisa, el cine es una metáfora de los siete días que acaba de pasar el narrador en la casa del dramaturgo chino, pero la experiencia del cine se califica a su vez mediante la metáfora de la caverna, que remite al famoso mito platónico. Como el hombre escapado de la cueva en la alegoría de Platón, el narrador de *Wasabi*

3 “On peut aussi, au point de vue qui nous occupe, comparer la vie à une étoffe brodée dont chacun ne verrait, dans la première moitié de son existence, que l’endroit, et, dans la seconde, que l’envers ; ce dernier côté est moins beau, mais plus instructif, car il permet de reconnaître l’enchaînement des fils” (Schopenhauer 275). Clarividencia propiciada por la perspectiva y la experiencia, es este sentido que tomaría el envejecimiento metafórico del narrador de *Wasabi*, como en el aforismo del bordado.



*bi* sale del departamento del dramaturgo chino y descubre un mundo nuevo, un mundo intacto y limpio que sus ojos serían los primeros en conquistar. De este modo, la metáfora de la caverna refuerza el sentido de clarividencia que conlleva la del envejecimiento.

### 1.3. *El Otro y el Metamorfoseado*

Volvamos ahora adonde nos habíamos quedado: a la visión de sí mismo, mucho más joven, que tiene el narrador desde el sótano de la prostituta parisina. En dicha visión, se percibe junto a su mujer en el departamento de Saint-Nazaire, intentando nombrar un conjunto de fuentes sonoras simultáneas. En aquel momento, el narrador no podía hacerlo, contrariamente a Tellas. Ahora que envejeció, y hemos visto que esta vejez metafórica implica una mayor agudeza, es capaz de identificar cada uno de los ruidos que acompañan los gemidos de la prostituta:

Oí el choque frenético de las nalgas de la prostituta contra mi espalda, oí el ronquido que su garganta inhumana dejaba escapar a medida que el arpón sondeaba, abriéndolas, sus vísceras, y los pasos en la vereda, el goteo de la canilla, la radio, la caldera, todos los sonidos que me rodeaban, y que yo reconocía con una soleada nitidez, se ensortijaron en el cuerpo de la empalada, como atraídos por la fuerza de gravedad de su suplicio. [...] Solo yo podía percibirlos así, orquestados en un mismo punto del tiempo y del espacio, y a la vez desmenuzados en capas, en distancias, en intensidades. Solo yo hubiera podido enumerar ese inventario secreto; yo, que había sido desterrado para siempre de la nubosidad luminosa de aquella tarde en Saint-Nazaire, yo, que contemplaba a ese hombre joven, sentado en el piso, con un libro olvidado entre los muslos, como quien se compara con

el retrato de un muerto. La mujer gritó, su aullido de bestia redujo a polvo todos los sonidos del mundo. Supe entonces cuánto más extraña es la juventud que la ficción, y supe que el hijo que velaba insomne dentro de su madre dormida había encontrado por fin a su padre (154-155).

En esta visión, el Yo que observa el narrador corresponde al que era antes de su envejecimiento, es decir, antes de la revelación que coincide con su convalecencia, y que sugiere la metáfora de la cueva. Es ahora más sabio, más perspicaz, y en este sentido, más que un Doble, es ante un Otro que se encuentra, o, si se quiere, un Doble que adquirió su propia independencia, como en el cuento de Jorge Luis Borges titulado "El otro" (1975). "Yo soy Otro", así se podría sintetizar la situación del narrador cuando termina la novela.

"Yo soy Otro": si lo pensamos bien, esta fórmula podría servir para calificar también la relación que une al narrador a la excrecencia desproporcionada que emerge de su nuca. Es cierto que la protuberancia no es un Otro propiamente dicho. No estamos ante un Yo *literalmente* independiente, una entidad que sería completamente distinta del protagonista, sino ante una figura ambigua que, al mismo tiempo que forma parte de su cuerpo, se emancipa. Esta emancipación se insinúa en la comparación que establece el narrador con una encía adormecida cuando la prostituta manipula su excrecencia –"Recordé la sensación que solía causarme la punta de un instrumento odontológico ensañándose con una encía que la anestesia había adormecido: la encía era mía, la sensación era de otro" (150)– y en el acto sexual en el que este no participa en absoluto. Como la encía adormecida, la excrecencia es ambivalente. Como ella, pertenece y no pertenece al narrador; es, y no es él; la alteridad está dentro de su propio cuerpo. Consecuentemente, tanto la versión de sí

mismo que vislumbra el narrador al final como su protuberancia remiten al tema del Otro, y ambas, además, sugieren que lo ajeno se encuentra no solo fuera, sino también, y ante todo, dentro de uno mismo.

Ahora bien, si la protuberancia evoca en algunos aspectos el tema de la alteridad, contribuye primero, en el orden cronológico del relato, a metamorfosear al narrador. En las páginas iniciales, la homeópata que examina el quiste diagnostica una “acumulación insignificante de grasa” (9). La reacción de espanto de la clienta en *Pinkies* desvela pronto su error. En poco tiempo, lo que se había definido como un quiste benigno se convierte en “una saliente ósea, como la hoja irregular de uno de esos puñales hechos con un fémur tallado” (46). En París la transfiguración del narrador se acelera radicalmente. La deformación iniciada por el crecimiento sobrenatural y aterrador del quiste es prolongada por los golpes severos que asestan al narrador el portero de Klossowski y los tres irlandeses ebrios. De hecho, mientras ronda la casa de Klossowski el narrador es descubierto por su portero. Intenta huir, en vano. El empleado lo agarra y le atribuye un violento golpe en la cara. Acto seguido, tres irlandeses saquean su cuarto de hotel, roban todo lo que tiene y lo pegan con la punta de un revólver. Ante la imposibilidad de pagar por el cuarto, y convencido de que esta historia, en boca de un latinoamericano, se asemejará a un intento de fraude, huye del hotel en que se alojaba hasta entonces. Después de fantasear el museo de sus días de mendigo, el narrador retoma el hilo de su relato para iniciar un elocuente soliloquio acerca de la transformación en curso:

¿Era el transcurso de los días lo que yo padecía, o más bien el privilegio de ser contemporáneo de mi propia degradación, el testigo de las evidencias que con el correr de las horas

iban apartándome de lo humano? [...] A cada minuto sentía adelgazarse la diferencia entre mi cuerpo y su herida. [...] Cada día que pasaba mi sufrimiento dividía el mundo por alguno de sus componentes. Un día eran las calles, otro el cielo, después eran los rostros, la luz, el idioma, y así de seguido. El transcurso del tiempo no era más que esa obstinada voluntad de dividir; el resultado, como es previsible, iba decreciendo progresivamente. ¿Llegaría alguna vez a cero? Esa esperanza fue la última en abandonarme. El mundo, en efecto, es infinitamente divisible; *tiende* a cero, pero la cifra ínfima a la que esas divisiones lo acercan refleja menos un decrecimiento que una depuración, como si del otro lado de tanta resta no acechara el vacío sino la falta absoluta de estilo: el infierno desnudo (82-83).

La metamorfosis del narrador está en su apogeo. Habla de degradación, de alejamiento del dominio de lo humano, de la inexistencia de la diferencia entre su cuerpo y su herida, y paralelamente, esta transfiguración parece repercutir en la realidad circundante, que emprende una interminable división. El suelo, el cielo, la luz, todo desaparece. Después de ser golpeado por el portero de Klossowski, la vinculación del narrador con lo humano pendía de un hilo: en parte por la hinchazón que le deja esta paliza, en parte por la presión de la colosal protuberancia, casi ya no podía “mirar a la gente a la cara” (72)<sup>4</sup>. La agresión de los irlandeses rompe definitivamente este vínculo.

Como se puede observar, la transformación del narrador no tiene ninguna connotación negativa. Al contrario, la desin-

4 Según Marcelo Méndez (106), dos elementos remiten a Quasimodo: la figura del jorobado en París, así como la persecución final de las prostitutas, que, al constatar que el narrador no tiene dinero, se ponen a insultarlo, lo cual evocaría el ensañamiento y las pedradas de las mujeres que también padece el personaje de Hugo.

tegración de la realidad que la acompaña es una “depuración” que trae a la memoria el mundo de las Ideas platónico. La metamorfosis, análogamente a la vejez, se asocia igualmente con la noción de revelación. De hecho, durante la fracción de la realidad previamente descrita el único vínculo que mantiene el narrador con el mundo del que ha sido desterrado es un recuerdo de Saint-Nazaire, más precisamente el de una tarde de tormenta que pasaron juntos, su mujer y él, sentados en un banco de madera frente al estuario (83). Esta rememoración se describe como un “rayo de sol” (84), y cuando el dramaturgo chino descubre al narrador yacente en las calles de París e interrumpe este recuerdo, último comenta: “Eso debía de ser, pues, «volver en sí», un desperfecto de la contemporaneidad: mirar algo y descubrir que otros ojos acaban de confinarlo en el pasado” (85). Consecuentemente, lo que el narrador designa por “contemporaneidad” no es, como debería ser, el conjunto de los acontecimientos de los cuales es testigo en el momento en que habla, sino el recuerdo de un momento pasado que parece tener para él una importancia iluminadora, y cuya significación se nos escapa.

Llegados a este punto, detengámonos un instante para recapitular. La reiteración del espejo y, de forma más global, de los reflejos, nos condujo a analizar la novela a través del tema del Doble. Dos relaciones surgieron entonces: por una parte, la que une el ser civil y escritor Alan Pauls y el narrador de *Wasabi*; por otra, la que existe entre este último y la versión de sí mismo que logra observar, en la escena final, en el marco de la ventana de la prostituta parisina. En lo que respecta a esta segunda relación, hemos concluido, a partir de las metáforas del envejecimiento y de la caverna, que la novela sugiere una fractura entre el narrador del comienzo y el del final, y que por consiguiente el Yo que se le aparece en el curso de la visión de la escena final no es un Doble

sino, antes bien, un Otro, es decir, un Yo con el que ya no se identifica. El hiato en cuestión se originaría en el proceso de metamorfosis por el que pasa el narrador en París. Esto, en el libro, no se describe como una contrariedad, sino como la oportunidad de reconsiderar su existencia desde una perspectiva nueva: se trataría, en suma, de la oportunidad de renacer simbólicamente bajo la forma de un Yo nuevo<sup>5</sup>.

Tres asuntos quedan por explorar: la índole exacta de la relación entre Alan Pauls y el narrador, la significación de las revelaciones de este último, y las implicaciones de los temas que hemos abordado, la alteridad y la metamorfosis. Si las dos versiones del narrador contrapuestas en la escena final no son Dobles, como habíamos supuesto inicialmente, conviene volver a considerar la primera duplicación que habíamos comentado: el mismo narrador, respecto a Alan Pauls. En principio, autor y narrador pertenecen a dos universos distintos sin intersección posible: lo que llamamos “realidad” y la ficción. Se puede considerar incluso que hasta en las narraciones más testimoniales o autobiográficas, el narrador es una voz ficticia, “la parte de él mismo que el autor eligió para narrar”, como formula Guadalupe Nettel, “quizás el cínico que lo habita, o el hombre piadoso que el escritor no se permite ser todos los días” (18). Las diferentes inverosimilitudes de *Wasabi* recuerdan esta diferencia. El crecimiento imparables del quiste, la

---

5 Podemos observar que esta profunda metamorfosis del narrador, su conversión en Otro, está en consonancia con la filosofía de Platón, a la que ya hemos aludido, y a propósito de la cual Claude Bruaire escribe que, para pasar del orden de lo sensible al de lo inteligible (es decir, de las apariencias sin esencia a la realidad del mundo de las Ideas), el hombre prisionero de la caverna debe perderlo todo, sus costumbres, sus conocimientos, su manera de ser. Debe someterse a una profunda transformación, desdoblarse y olvidarse completamente hasta convertirse en Otro (16). Esto es rigurosamente lo que hace el narrador de *Wasabi*: padece una profunda transmutación, y de ello probablemente resulta la epifanía desvelada en el *excipit*.

relación con la prostituta, pero también los días de vagabundeo instauran una distancia irremediable entre Pauls y su proyección ficticia. A partir del momento en que se desprende del autor y entra en las páginas de un libro, el Doble, el alter ego del autor, adquiere la independencia propia del Otro.

En segundo lugar, hemos detectado dos revelaciones al hilo de nuestro análisis de la disolución física del narrador. Cada una corresponde a un recuerdo de Saint-Nazaire en el cual Tellas es involucrada: se trata del banco frente al estuario durante la tarde de tormenta y del juego cuyo principio es listar un conjunto de fuentes sonoras simultáneas. ¿Cuál sería la significación de estas epifanías? ¿En qué consisten? Aportar una solución definitiva a estas cuestiones es imposible. Equivaldría a atribuir un sentido fijo a la excrecencia desmesurada del narrador, una metáfora que precisamente no puede ser objeto de una interpretación unívoca, por las razones que hemos invocado al comienzo. El mismo principio se aplica a estas epifanías. Lo que cuenta no es tanto su contenido como el hecho de que introducen orden en una estancia que, hasta entonces, había sido absolutamente caótica. Puede que las revelaciones del narrador de *Wasabi* parezcan arbitrarias. Puede que, como el quiste, parezcan no tener sentido, o poder recibir varios. Pero lo importante es que *dan* sentido, que se trata de momentos significativos similares a los que Pauls encuentra en la literatura de Borges<sup>6</sup>. La primera le permite aferrarse a la idea de que todavía pue-

6 En un ensayo titulado *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados* (2000), Alan Pauls escribe lo siguiente a propósito de las revelaciones en la literatura borgeana: “En el cruce de espadas –reales o metafóricas, hechas de acero o de palabras– Borges encuentra el prototipo del *momento significativo*, ese acontecimiento puntual, decisivo, que define el *sentido* de una vida de una vez y para siempre. “Cualquier destino, por largo y complicado que sea”, escribe en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe quién es” (41).

de encontrar su lugar en el mundo. “No había nada en esa reminiscencia que me confortara”, afirma el narrador. “Pero lo que brillaba era la existencia del recuerdo, no su contenido: la prueba de que ese infierno, homogéneo y liso como se me presentaba, todavía podía resquebrajarse” (83-84). En cuanto a la segunda, todas las experiencias vividas desde el comienzo de la residencia y que hasta entonces parecían insensatas –la metamorfosis, la curación, el fracaso del plan Klossowski– confluyen en la relación con la prostituta, que permite al narrador descubrir realmente quién es; le permite echar un vistazo a una parte de su vida que ya no le corresponde –“supe entonces cuánto más extraña es la juventud que la ficción” (83)– y encontrar, por fin, su lugar de padre –“y supe que el hijo que velaba insomne dentro de su madre dormida había encontrado por fin a su padre” (84)–.

La tercera y última pregunta que había quedado sin respuesta concernía a las cuestiones de alteridad y metamorfosis movilizadas hasta aquí. Cabe preguntarse hacia qué motivo convergen estos temas que se concentran en el cuerpo del narrador. A través de la incorporación de la otredad, *Wasabi* difumina los límites del individuo, acomete contra su presunta unicidad. La consecuencia de la metamorfosis no es otra. Transforma algo en otra cosa, modifica las señas particulares de ese “algo” para sustituirlas por otras, engañosas. En uno y otro caso, se trata de una disolución de los límites físicos del cuerpo que apunta hacia una disipación de la identidad. Es así cómo, en nuestra opinión, *Wasabi* escenifica literalmente la crisis de identidad del individuo posmoderno. Filósofos como Gilles Lipovetsky (1983), Zygmunt Bauman (2005), o más recientemente Hartmut Rosa (2010), han hecho hincapié, cada uno a su manera, en la vulnerabilidad del individuo posmoderno. El individualismo exacerbado que caracteriza la época actual supone un aumento considerable de las liber-



tades de cada uno, lo cual, contrariamente a lo que se podría pensar, no implica una vida proporcionalmente más feliz sino más precaria, en la medida en que en la modernidad tardía incumbe a cada uno inventar su propia existencia, e incluso reinventarla varias veces en el curso de una misma vida. En este marco socio-cultural es donde Manuel Alberca sitúa por su parte el fenómeno de la autoficción. Según este estudioso, esta sería la manifestación literaria de esta seriación del individuo, resultante de los constantes reajustes de su trayectoria de vida, a veces incluso contradictorios (41). La novela de Alan Pauls, como las demás autoficciones, resultaría efectivamente representativa de la disolución de la identidad en el individuo contemporáneo, pero iría un paso más allá, al liberarse del mandato mimético. La hipótesis aquí formulada es que, a diferencia de las tradicionales novelas del yo, que se contentan con representar de forma verosímil las inconstan- cias del sujeto, procurando reproducir fielmente en el uni- verso libresco su volubilidad, sus mentiras, omisiones, dudas y contradicciones, *Wasabi* figura (literalmente) la disipación de su identidad a través de los temas de la metamorfosis y de la otredad incorporada.

## 2. Disolución de la identidad en la autoficción fantástica contemporánea

La cuestión del cuerpo ocupa, de forma global, un lugar de privilegio en una parte importante de la narrativa contem- poránea. Toda la obra de la escritora mexicana Guadalupe Nettel es un ejemplo notable de esta tendencia. Por otra par- te, la disolución del cuerpo sería uno de los asuntos centrales de la narrativa fantástica actual, de allí la proliferación, según David Roas, del Doble, de la desaparición, de la pérdida de la entidad física y, en general, de todo tipo de transformación

(225). Sin embargo, la presencia de este mismo motivo en la autoficción es doblemente llamativo, en cuanto supone un cambio bastante radical respecto a las tradicionales novelas del yo, y, en segundo lugar, atañe directamente a la figura del autor, lo cual podría ser una manera de llevar al extremo el fenómeno de “minimización del escritor” del que habla Manuel Alberca. En estos tiempos tan escépticos, con el apogeo del individualismo y la omnipotencia de la economía capitalista, “la figura del escritor pierde su carácter heroico”, explica Alberca, se “democratiza”, es decir, “se hace más pequeña y banal” (24). *Wasabi*, pero también otras autoficciones posteriores, a las que en virtud de la teoría actual corresponde el marbete erróneo de “fantásticas” (Colonna 75), parecen cruzar la frontera de la mimesis realista para capturar la disipación, tanto del autor como del individuo en general, en metáforas inverosímiles y abiertas.

Terminaremos este ensayo invocando otros casos de esta “multiplicidad” de la instancia narradora, procedentes de dos autoficciones de principios del siglo veintiuno: *El gran vidrio* (2007) de Mario Bellatin y *Los ingravidos* (2011) de Valeria Luiselli. “Tres autobiografías”, así reza el subtítulo de la novela de Bellatin. También es su primera ironía, ya que el numeral parece contradecir la definición remática, y que ninguno de los tres relatos que la componen cumple el pacto genérico anunciado, más allá de los narradores en pri- mera persona. “Mi piel luminosa... en los alrededores de la tumba del santo sufí Nizamudin” gira en torno a las visitas a los baños públicos de un narrador-protagonista desvalido y anónimo, que su madre incita a exhibir sus descomunales órganos sexuales con el fin de recibir las ofrendas –comida, prendas, pintalabios, etc.– de las mujeres que frecuentan el establecimiento. El título alude al hecho de que, a fuerza de visitar los baños, la piel del narrador se cubre con una pátina

viscosa y luminosa, “más asombrosa incluso que [sus] propios genitales” (105). La segunda “autobiografía”, titulada “La verdadera enfermedad de la sheika”, es un relato onírico esencialmente compuesto por las digresiones de un narrador también anónimo pero *parecido* al autor, que va contando a partir de la absurda hospitalización de la sheika, o jefe espiritual de su comunidad, las estrafalarias peripecias de algunos compañeros sufís. Por último, “Un personaje en apariencia moderno” clausura el libro. El hilo narrativo, si es que hay uno, consiste en la búsqueda de un Renault 5 que lleva a “Mario Bellatin” por los suburbios de la ciudad. La trama, sin embargo, es constantemente interrumpida por unos cambios de identidad y de registro, y la narración pasa sin transición de “Mario Bellatin” a una niña que cría conejos para venderlos en la puerta de los supermercados y ejecuta una danza folklórica absurda ante los arrendatarios de sus padres para convencerlos de que no demuelan la casa familiar. El cuento, y por consiguiente el libro, cierra con unas declaraciones atribuibles al autor, en las que confiesa, entre otras cosas:

¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. Hay [...] la necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes (163-164).

El narrador de *El gran vidrio* es, al igual que el de *Wasabi*, múltiple. Mario Bellatin junta tres personalidades muy distintas alrededor de un mismo “yo”, autor de estas declaraciones metaficticias finales. La lógica exigiría que a

una persona correspondiera una autobiografía. Pero si la “persona” es la invención de la autobiografía, si el individuo no es uniforme y constante sino, al contrario, múltiple y cambiante, entonces la relación se invierte. Puede haber *varios* Bellatines y, por consiguiente, *varias* autobiografías también (López Alfonso 61). *El gran vidrio* en su conjunto escenificaría literalmente esta seriación del individuo, y más particularmente aún en “Un personaje...”, la tercera “autobiografía”, en la cual la identidad de “Mario Bellatin” se mezcla progresivamente con la de un segundo narrador, o, mejor dicho, con lo que parecería ser otra faceta de su propia personalidad, de suerte que se van elaborando dos perfiles contrapuestos en la misma voz narrativa: masculino/femenino, adulto/niña, escritor/analfabeta.

En cuanto a *Los ingravidos*, primera novela de la escritora mexicana Valeria Luiselli, es igualmente representativa de este imaginario de la disipación. El tema del Doble ocupa en ella un lugar central, al igual que el del fantasma. En los primeros instantes de la novela, la narradora, que vive en México con su marido guionista y sus dos niños, quiere escribir sobre su pasado en Nueva York. La narración alterna entonces entre su vida de familia en el presente, y un relato retrospectivo ambiguo articulado en torno a las relaciones pasajeras que mantenía con una serie de personajes extravagantes. Las cosas se complican cuando su esposo empieza a dudar seriamente del carácter puramente libresco de estas anécdotas de juventud: “Todo es ficción, le digo a mi marido, pero no me cree” (63). Este lugar preciso constituye el punto de inflexión de la novela: para poder proseguir en secreto la redacción de la novela sobre su pasado –la que pone en peligro su matrimonio–, la narradora se pone a escribir paralelamente otra novela que podrá dar a leer a su esposo, *Filadelfia*. Se trata de un relato en el que la narradora invade subjetivamente la vida privada del

poeta Gilberto Owen, que narra en primera persona a través de dos épocas distintas según el sistema siguiente: al final de su vida, en los años 1950 en Filadelfia, Owen rememora su juventud en Nueva York, unos veinte años antes.

El tema del Doble se manifiesta en diferentes planos de *Los ingravidos*. Uno, teniendo en mente las precauciones que hemos emitido respecto al de *Wasabi*, la narradora que construye Valeria Luiselli se puede considerar como un desdoblamiento de su autora por los *parecidos* de índole física, geográfica, profesional y social que las unen (Gasparini 2004). Dos, la novela cuenta con dos narradores que, a su vez, se desdoblan en sus relatos respectivos. El uso de los tiempos del pasado instauro una ruptura entre los narradores maduros y quienes fueron en su juventud, y esta ruptura se refuerza por una serie de metáforas opuestas aplicadas al cuerpo: la juventud es el tiempo de la firmeza, la ligereza y el movimiento; la madurez, en cambio, se caracteriza por las nociones inversas de gordura, de pesadez e inmovilidad. Tres, el texto sugiere que los dos narradores son también una duplicación uno del otro. A pesar de que hayan vivido en Nueva York en dos épocas distintas, la narradora y Owen se ven repetidas veces en el metro. En una ocasión, ella cuenta: “Cuando otra vez hubo oscuridad detrás de la ventana vi contra el vidrio mi propia imagen difusa. Pero no era mi rostro; era mi rostro superpuesto al de él –como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese *doble* atrapado en la ventana de mi vagón” (65-66, la cursiva es mía). La figura del fantasma está igualmente presente en distintos niveles de la novela. A medida que progresa su ceguera, Gilberto Owen se transforma paulatinamente en espectro. Pero conforme se evanece el poeta mexicano, la narradora del relato marco, parecida a Valeria Luiselli, también se va convirtiendo en fantasma. Además, esta figura se vincula con la estética

fragmentaria de la novela. Como el fantasma, que es siempre, o casi, una visión parcial y furtiva, es imposible percibir de modo consistente una obra fragmentaria en su conjunto. En nuestro examen de *Wasabi*, nos hemos preguntado cuál podía ser la significación de la metamorfosis y de la alteridad incorporada. Hemos concluido entonces que, en ambos casos, estos procesos llevan a una disolución de los límites físicos del individuo y, por consiguiente, a un ataque contra la constancia de su identidad. El Doble y el fantasma van en el mismo sentido. Si, como advierte Coates, la carga semántica del primero cambia al hilo de los siglos, el conflicto de identidad es inherente a todas sus representaciones. Desdoblado, el Yo se encuentra posiblemente en dos lugares a la vez, y al mismo tiempo no está en ninguna parte realmente: se esconde dispersándose (103). Al proponer tres versiones de sí mismo, el “autobiógrafo” de *El gran vidrio* aplica una estrategia similar. La figura del fantasma vuelve esta dispersión más literal aún. Si se considera el cuerpo como el envase que contiene lo que somos, hacer desaparecer sus contornos, borrar sus bordes, equivale a poner en cuestión el carácter definido de su contenido: el encuentro con el vacío ontológico que representa el fantasma confronta a los personajes de una novela como a sus lectores, argumenta Thurston en su estudio sistemático del tema, a su propia falta de duración, de estabilidad y de firmeza (6).

### 3. Conclusiones

La multiplicidad del yo no es ningún descubrimiento. Se remonta por lo menos a los grandes escritores modernistas como Proust y Kafka, y fue reafirmada por las doctrinas de Freud. Sin embargo, el paso del siglo veinte al siglo veintiuno supone una nueva etapa, en la medida en que, como observa Hartmut Rosa, las olas de cambio se suceden con

un ritmo sin precedente, hasta tal punto que el individuo contemporáneo se encuentra en una situación de transformación permanente (63-64). Como esperamos haber demostrado, *Wasabi* constituye una de las primeras autoficciones fantásticas contemporáneas en poner literalmente en escena esta disolución del sujeto a través de la metamorfosis tanto de su narrador como de los distintos Otros que este alberga; en *El gran vidrio*, esta misma disolución es el principio que subyace a las tres “autobiografías”, posibles únicamente si se acepta el carácter múltiple del individuo; y *Los ingravidos* constituiría una suerte de caso extremo en el cual se llega a plantear la disipación total de la narradora, como sugiere la presencia importante del motivo del Doble y, sobre todo, del fantasma. Esto se podría comparar con la fisión del átomo (Nin 194): una nueva energía, un nuevo dinamismo, se podría liberar de estas imágenes abiertas, síntesis dinámicas de la complejidad psicológica del ser humano de principios del tercer milenio que, con toda probabilidad, seguirán proliferando en la narrativa hispánica por muchos años.

#### Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Bellatin, Mario. *Obra reunida 2*. México: Alfaguara, 2014 [2012].
- Borges, Jorge Luis y Roy Batholomew. *Siete noches*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bruaire, Claude. *Philosophie du corps*. París: Seuil, 1968.
- Calvino, Italo. *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Coates, Paul. *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. Londres: The MacMillan Press LTD, 1988.
- Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.
- Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* París: Seuil, 2004.
- Laera, Alejandra. “Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls.” *Revista iberoamericana* 75:227, (2009): 459-474.
- Luiselli, Valeria. *Los ingravidos*. México: Sexto Piso (4ª edición), 2014 [2011].
- López Alfonso. *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2015.
- Méndez, Marcelo. “Aproximación a *Wasabi*, de Alan Pauls” *Hispanamérica* 111, (2008): 103-107.
- Nettel, Guadalupe. *El divino narrador. Identidad y perspectiva del narrador en la novela*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Nin, Anais. *The Novel of the Future*. Athens: Ohio University Press, 1986 [1968].
- Pauls, Alan. *Wasabi*. Barcelona: Anagrama, 2005 [1994].
- Pauls, Alan. *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Barcelona: Anagrama, 2004 [2000].
- Roas, David. “Lo fantástico en la narrativa española actual”. Natalia Álvarez Mendez y Ana Abello Verano (coords.). *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León: Universidad de León, Área de publicaciones, 2015: 221-232.
- Rosa, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. Didier Renault (trad.) París: La découverte, 2013 [2010].
- Schopenhauer, Arthur. *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*. J.-A. Cantacuzène (trad.). París: Librairie Germer Baillière, 1887.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Nueva York: Penguin Books, 1978.



Thurston, Luke. *Literary Ghosts from the Victorians to Modernism. The Haunting Interval*. Nueva York: Routledge, 2012.

Vanden Berghe, Kristine. "Wasabi, de Alan Pauls: una lectura alegórica en clave autoficcional" *Pasavento* 3:1, (2015): 29-42.