

LA PRAXIS LITERARIA DEL ARCHIVO

Narrativas documentales
en la literatura hispánica del siglo XXI

Edición de
RUBEN VENZON

CÁTEDRA MIGUEL DELIBES
VALLADOLID — NUEVA YORK
2023

© *de la coordinación, edición y selección de los estudios*
Ruben Venzon

© *de los estudios*
Sheila Pastor Martín, Luis Pascual Cordero Sánchez, Raquel Crespo-Vila, Jesús Cano Reyes,
Jorge Olivera, Borja Cano Vidal, Xaquín Núñez Sabarís, Ruben Venzon

© *de la presente edición*
Cátedra Miguel Delibes
Facultad de Filosofía y Letras
Prado de la Magdalena, s/n
47011 Valladolid

ISBN 978-84-1320-270-9

D.L. VA 886-2023

Gráficas Maxtor
Fray Luis de León, 20. 47002 Valladolid
983 090 110
www.maxtor.es

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Ref.: PID2019-104215GB-I00) (MCIN/AEI/10.13039/501100011033).

Todos los trabajos incluidos en el presente volumen han sido sometidos a una revisión por pares a doble ciego.

ÍNDICE

<i>Introducción:</i> RUBEN VENZON	
Archivos y documentalismo en la narrativa hispánica actual	7
I. NARRAR A TRAVÉS DEL ARCHIVO	
SHEILA PASTOR MARTÍN	
El archivo como sustrato para el ensayo-ficción en <i>Un final para Benjamin Walter</i> y <i>Los cuerpos partidos</i> de Álex Chico.	15
LUIS PASCUAL CORDERO SÁNCHEZ	
Literatura para recordar el nombre de los nuestros: la fiabilidad del narrador y el papel del archivo en dos novelas de Lorenzo Silva	29
RAQUEL CRESPO-VILA	
Tres calas «de archivo» a propósito del héroe de Vivar y la narrativa actual a él dedicada	41
II. NOVELAS COMO ARCHIVOS	
JESÚS CANO REYES	
<i>El Museo de la Bruma</i> de Galo Ghigliotto: un archivo fantasmagórico de Tierra del Fuego.	59
JORGE OLIVERA	
Literatura documental y archivo en <i>Mis dos mundos</i> de Sergio Chejfec.	73
BORJA CANO VIDAL	
Una escritura fuera de tiempo: documentalismo y temporalidad en <i>Leñador</i> , de Mike Wilson	93
III. AUTORREFERENCIALIDAD Y ARCHIVO PERSONAL	
XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS	
Metaficción, documentalismo y representación autorial en la obra de Javier Peña.	109
RUBEN VENZON	
El archivo fotográfico familiar de Manuel Vilas en el documental <i>Vilas y sus dobles</i> de Germán Roda.	129

METAFICCIÓN, DOCUMENTALISMO Y REPRESENTACIÓN AUTORIAL EN LA OBRA DE JAVIER PEÑA

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS
Universidade do Minho

1. NARRATIVA POSMODERNA Y FIGURACIONES DEL YO

Javier Peña se estrenaba como escritor literario en el año 2019 con la obra *Infelices* (2019) en la editorial independiente Blackie Books. Esta primera incursión en la narrativa vino acompañada de un notable éxito de crítica, señalando al escritor como una de las singulares voces de la generación actual. A su estreno le siguió en 2022 la segunda novela, *Agnes* (2021), con la que afianzó su posición en la narrativa en español, así como en el universo creativo de Blackie, ya que agregaría a los productos del sello los talleres literarios de la editorial y el podcast de su autoría, *Grandes Infelices* (2022), sobre la vida y obra de escritores universales. Con la publicación de *Infelices*, Javier Peña dejaba atrás una labor profesional multifacética para centrarse de lleno en el oficio de escribir. Anteriormente había trabajado como periodista en el diario deportivo *As* y había sido asesor cultural de la Xunta de Galicia y gestor de la web cultural *Inorantes*.

Estos aspectos biográficos, junto con su determinación de dedicarse plenamente a la escritura, están muy presentes en sus proyectos novelísticos, tal como analizaremos. En un momento en que la condición autorial, en el campo literario, parece haber transitado de la perspectiva romántica del genio creativo al productor de ficciones y, consecuentemente, evaporar la solidez del concepto autor (véase el fenómeno Carmen Mola), estas mismas ficciones han potenciado la vertiente más biográfica de los escritores en un notable impulso de las «narrativas del yo», como la autoficción. Estas cuestiones, que exceden el inmanentismo textual, demandan análisis críticos de una «obra» que atiendan a factores vinculados a las condiciones, materialidades y circunstancias de la creación y de la modulación que el autor hace de su propia imagen. Desde una perspectiva sociológica, la «trayectoria»

autorial (Bourdieu, 1991) está determinada no solo por la actividad estrictamente creativa, sino por la posición pública y por el conjunto de sus textos. No en vano, el pensador francés empleó el término «productor», en lugar de autor.

La construcción de la carrera literaria forma parte, por consiguiente, de una continuidad que convierte en indisolubles arte y vida:

En consecuencia, el papel público de los creadores influye de manera determinante en la recepción que hacemos de sus textos y en las correspondencias que somos capaces de establecer entre la persona y su proyección ficcional. En este sentido, la sociología literaria permite evaluar la interacción entre receptor y creador en un nivel que trasciende lo textual pero que, sin duda, se proyecta en lo textual. De igual manera, el control que los creadores son capaces de ejercer sobre su propia imagen también es un aspecto que merece ser valorado: así, los blogs (Manuel Vilas), el periodismo de opinión (Enrique Vila-Matas), las intervenciones en programas de televisión (Jaime Bayly) o la práctica del autorretrato fotográfico (Angélica Liddell) inciden en la recepción de las obras y en las estrategias de cooperación lectora (Casas, 2014).

En la interpretación de la narrativa de Javier Peña es necesario atender también a estos factores para llegar a una comprensión de conjunto sobre su ejercicio como escritor. No solo por la evidente huella en sus textos de la actividad profesional y mediática previa, sino por la simbiosis que existe entre sus productos, ya sean de creación, formativos o divulgativos. En sus novelas, en la línea de la escritura infinita que aborda en *Agnes*, se percibe la dimensión irónica —a veces paródica— de la condición autorial. En *Infelices*, en cuyo texto es posible advertir aspectos factuales de la biografía de Peña, las correspondencias son reconducidas a los propósitos ficcionales y estéticos de la obra. Las figuraciones del yo autorial adoptan, por consiguiente, «formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la presencia del autor)» (Pozuelo Yvancos, 2010: 22).

La poética metaficcional que recorre las dos obras se expresa en una canonicidad posmoderna, debido a los juegos ontológicos del texto literario, la organicidad fragmentaria, la ruptura del principio de autoridad o el humor como un factor transgresor de ese mismo principio de autoridad. Los aspectos señalados que supusieron una revolución estética en su momento —tal

vez la Generación Nocilla fue el más significativo— se han consolidado como la expresión cultural de una época. Los principios de fragmentarismo, pero también de fractalidad —muy presentes tanto en *Infelices* como en *Agnes*— la impugnación de la linealidad argumental y de la causalidad de la historia se han impuesto, no como estrategias puntuales de renovación artística, sino como elementos estructurantes y recurrentes para contar y describir las sociedades caóticas, disruptivas e hipermediales de nuestros días. La propia convergencia de medios artísticos heterogéneos genera una dispersión y descentralidad de la canonicidad creativa que ha ido configurando una nueva morfología de las expresiones artísticas más legitimadas institucionalmente como la literatura. Las alusiones en los textos de Peña a la música, la televisión, las revistas culturales o las redes sociales son una evidencia de la amalgama intermedial de las creaciones del siglo XXI. La incorporación de elementos medialmente diversos en los paratextos o en el tejido narrativo registran la pluralidad discursiva y mediática de la que están confeccionadas ambas novelas. Los epígrafes de los capítulos de las dos obras (Anexos I y II) dan una rápida idea de «remediación» (Rajewsky, 2005), al integrar en el texto literario referencias a canciones o formatos televisivos. En la naturaleza híbrida de las narraciones de Peña se visibiliza, además, la elaboración ficcionalmente documental de las dos novelas. Testimonios, transcripciones del *off* de un informativo, extractos de diarios o de correos electrónicos establecen una metaficción que busca ensanchar y cuestionar los límites del ejercicio de narrar.

La utilización elástica del material ficcional tiende a diluir, por lo tanto, las fronteras entre la elaboración creativa y el documento. Los títulos de los capítulos de *Agnes* (Anexo II) tienen una curiosa semejanza con el formato de escaleta de un reportaje o documental, subrayando, como se ha dicho, los vasos comunicantes entre el creador y el periodista, entre las novelas y los capítulos de *Grandes infelices*, que trascienden la comunicación divulgativa para tejer una poética, que es, en muchos casos coincidente con la del propio Peña. Este factor es el resultado, además, de la problematización ontológica que la posmodernidad hace de los diferentes medios y géneros, comprometiendo sus fronteras, de tal modo que el documento o archivo ha pasado a formar parte de la ficción, cuestionando, por un lado, la capacidad de esta para mantener el pacto ficcional y su autonomía y legitimación artística y, en sentido inverso, impugnando la jerarquía de veracidad que el discurso periodístico o informativo mantenía sobre la ficción. Son una buena

muestra de ellos los casos de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, *El vano ayer*, de Isaac Rosa u *Obra maestra*, de Juan Tallón, o la construcción experimental de *Nocilla dream*, uno de los productos transmedia más icónicos partiendo de la literatura, que se construye igualmente como una docuficción (Vauthier, 2017).

Por otro lado, la ficción se ha colado en el documental, siendo un ejemplo paradigmático el programa sobre el 23F de Jordi Évole, elaborado como un reportaje con apariencia de veracidad, pero presentando un relato contrafactual. En Javier Peña hay, del mismo modo, una interesante tensión a la hora de construir un universo narrativo en el que son perceptibles los juegos entre vida y literatura, como los que protagonizan los guiones de los capítulos de *Grandes Infelices*. Las biografías literarias sobre Rulfo o Perea recuerdan la concepción narrativa *Infelices* y *Agnes*, en la medida en que se ironiza sobre la delgada línea que atrae y separa a los personajes respecto al yo autorial. Los sujetos en devenir de su primera novela representan, en ocasiones, ese salto del periodista al escritor y, consecuentemente, las biografías con senderos que se bifurcan entre la mesocrática tarea burocrática y el vuelo de la creación literaria.

2. *INFELICES* O EL *SPLEEN* GENERACIONAL

Si Blackie obtuvo un rotundo éxito con *Los asquerosos*, de Santiago Lorenzo, en la que exploraba, con tintes satíricos, la despoblación del rural y la fractura cada vez más agigantada entre este mundo y los hábitos urbanos, con *Infelices* llevará el universo creativo al relato generacional de la expansión universitaria de los noventa, desde la perspectiva de los que ahora están en la década de la cuarentena. El mundo universitario de Santiago de Compostela es el punto de partida de la narración, a veces trágica, en ocasiones cómica y, por momentos, grotesca de *Infelices*.

El contexto histórico-espacial del que parte la novela resulta, en cierta medida, original respecto a los repertorios de la narrativa contemporánea ambientada en Galicia, ya sea de expresión gallega o castellana. Si *Los asquerosos* inició un tema hasta el momento tímidamente tratado en la literatura española, la *opera prima* de Peña se abre a un tema poco abordado incluso en la literatura gallega, aun cuando la Compostela universitaria y cultural de finales del pasado milenio es el contexto en que se formaron

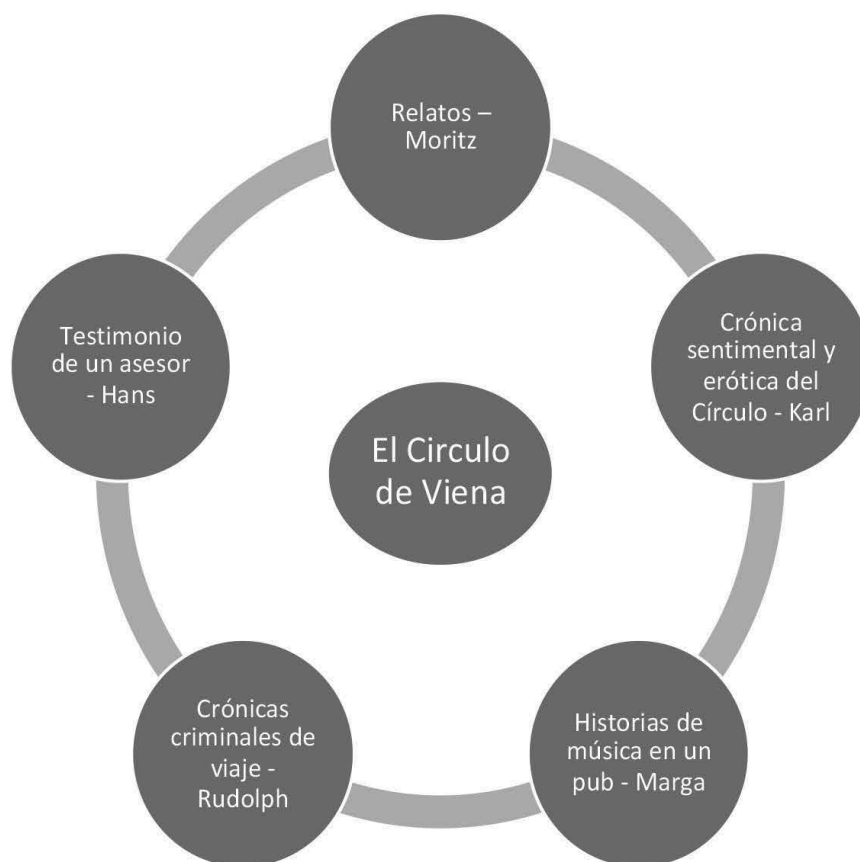
intelectual y vitalmente gran parte de los escritores gallegos contemporáneos.

Bien es cierto que, en el caso de *Infelices*, resulta un elemento más ambiental que estructural, ya que, salvo algún apunte concreto sobre localizaciones geográficas específicas o hábitos estudiantiles de la época más o menos reconocibles, la historia se articula en torno a la relación, fracasos y fracturas de los protagonistas de la obra.

El libro pivota sobre los integrantes del Círculo de Viena, llamados así por el nombre del café que frecuentaban y que se componía de tres estudiantes de periodismo Hans, Moritz y Rudolph, al que se les unirá su amiga, amante y, en cierta medida, némesis, Karl. La utilización de nombres de los miembros del Círculo de Viena verdadero (Moritz Schlick, Hans Hahn, Rudolph Carnap y Karl Popper) da, desde la primera página, el tono irónico, sarcástico y paródico que presidirá el relato. Completará el protagonismo coral, Marga, compañera en la *consellería* de la Xunta de Galicia, de Hans, asesor político y, consecuentemente, guiño autoficcional del escritor.¹

La obra se divide en dos partes, «Eros» y «Tánatos», que acogen capítulos breves, algunos de ellos con funcionamiento autónomo, aunque complementario, respecto al conjunto; lo que da idea del carácter poliédrico, heterogéneo y coral de la narración, dentro —no obstante— del sentido orgánico de la novela. A ello contribuye la equilibrada distribución de los diferentes capítulos agrupados en torno a cinco ejes, protagonizados por cada uno de los personajes (Anexo I). Todos ellos mantienen una identidad formal y temática reconocible a lo largo del texto, conformando un mosaico en que las piezas se van ajustando poco a poco. De modo que de la matriz del Círculo de Viena irradian cápsulas narrativas que confeccionan el material literario de *Infelices*:

1 Como reconoce en una de sus entrevistas, la enfermedad de su amiga Paula, la Marga de *Infelices*, a la que dedica la novela, supuso un cambio en sus perspectivas vitales: «La enfermedad la viví de cerca en una de mis mejores amigas, Paula, compañera en la Xunta. Y sí, claro, es una injusticia absoluta. Y fue un cambio vital tremendo. Lo hablé mucho con ella con la idea de cambiar de vida. Así que no podemos esperar porque la vida no espera por ti. Todo esto coincidió con que Blackie Books compró mi novela y me decidí del todo» (Peña en Espinosa de los Monteros, 2020).



A Hans pertenecen las secuencias «Testimonios de un asesor»; Moritz interpone sus relatos como piezas autónomas del conjunto, aunque articuladas con él; Rudolph envía cartas a Moritz desde sus viajes como periodista de una revista para la que escribe historias de crímenes conocidos, cuyo extracto se introduce en los respectivos capítulos, amalgamando por tanto género epistolar, de viajes, negro y periodístico. Los capítulos dedicados a Karl explican el origen y devenir del círculo. A partir de su historia se ofrece una crónica sentimental y descarnada del grupo. Si los demás se sitúan casi siempre en el presente, la evolución de Karl sirve para trazar la historia y la involución de sus infelices compañeros. Marga, a su vez, focaliza la narración en un bar con música en vivo, ahogando los miedos del cáncer y las insatisfacciones vitales en numerosos *gin tonics*. Estos capítulos se titulan con referencia a una canción y son complementarios a los de Hans, ya que por ellos conocemos la relación —también amorosa— entre ambos y el universo de la *consellería* que aporta el elemento humorístico y mordaz de *Infelices*. El carácter fragmentario de la narración concede, no obstante,

una lógica fractal (Zavala, 2004; Mora, 2021), con patrones narrativos reconocibles en cada uno de sus segmentos, que se repiten a escala dentro del aparente caos. La identidad de cada uno de los apartados, el equilibrio entre todos ellos y la organicidad que compone la arquitectura de la obra, la primera novela —y todavía más la segunda— es fragmentada, pero no fragmentaria (Mora, 2015), ya que, pese al predominio de piezas heterogéneas que tienen un funcionamiento independiente, se complementan dotando de un sentido completo toda la narración como piezas de un puzle. La opción por un hibridismo formal, mediático (las incorporaciones de crónicas como piezas periodísticas) o genérico hace que *Infelices* sea una novela que aglutina libro de relatos, de viajes, reportaje criminal o thriller. La diferenciación discursiva de los reportajes periodísticos, que se remarcan tipográficamente y se desmarcan de la voz narrativa, son, en este sentido, un ejemplo de lo que Rajewsky (2005) denomina «remediación» y, que tendrá una expresión todavía estructuralmente más profunda en *Agnes*.

La historia parte del momento seminal de la creación del Círculo que sella ese vínculo umbilical de los años de aprendizaje intelectual y vivencial en Compostela. El hilo que marca la tensión narrativa radica en la intriga del futuro que les depara a los personajes: el destino de Hans como asesor, la resistencia de Marga al cáncer, la determinación de Moritz como escritor, la insatisfacción perenne de Rudolph, las incógnitas sobre la paternidad de la hija de Karl, etc. En la segunda parte —«Tánatos»— se acrecienta, de hecho, el suspense y se ensombrece el tono de la obra, ya que a la incógnita de quién de los tres es el padre de Amara, la hija de Karl, se suma la de saber quién de los tres fallece, pues en el primer capítulo de este segundo bloque se anuncia el entierro de uno de ellos.

Marga es el único personaje que conocemos por su propio nombre. Es la Paula, a la que le dedica el libro, compañera de Javier Peña en el gabinete de asesores y, sin lugar a duda, la que concentra una mirada más positiva (Jiménez, 2020). Incluso, Karl, como reconoce el escritor, ya que es el único personaje que evoluciona, mientras los tres masculinos siguen en su bucle de inmadurez e insatisfacción.

Es bien ilustrativo, además, que aparecen mencionados casi siempre por su mote y apenas conocemos nada de su pasado y situación personal. Únicamente que Hans se llama Óscar y es de origen humilde; que Rudolph procede de una familia acomodada, debido a unos terrenos revalorizados que heredó su padre; que Karl es de Cambados, tiene una hermana gemela y una relación

problemática con los padres. De Moritz poco más sabemos que el apego a su madre. Se refuerza con ello el carácter grupal, autorreferencial, acorde con el relato generacional que recorre el libro. La irreverencia lingüística, incluso el humor escatológico, parecen responder a este contexto de largas conversaciones estudiantiles en la Compostela universitaria. Hay en la ocultación de la identidad algo de arquetípico, en la medida en que *Infelices* es, al mismo tiempo, evocación y distancia de la presencia autorial, propia de las figuraciones del yo. Si los referentes literarios del escritor son aquellos que optan por una perspectiva metaficcional de la obra literaria, la primera novela de Javier Peña parece encajar en este propósito. Por ello, los disfraces múltiples y la narración polifónica representan una característica muy reconocible de la novela española contemporánea (Lozano Mijares, 2007: 168).

Así, parece insinuarse que el escritor Moritz es el forjador oculto de la novela: «no resultaba difícil intuir que acabaría convirtiéndose en escritor, lo que no imaginaba era que un día utilizaría ese talento para desnudar sus miserias, las de todos ellos» (Peña, 2019: 14), aunque la primera mención a Marga/Paula, por parte del testimonio del asesor, descubre los juegos del yo-autorial de *Infelices*, en este caso ocupando la voz de Hans: «A esas cañas, lo confieso, me apuntaba por ella —y no muy a menudo—, por la chica del cáncer, la artífice de este testimonio» (Peña, 2019: 20).

En la construcción de los personajes existen, por ello, interesantes juegos de desdoble y espejo en que se apoya la arquitectura narrativa de la obra y que evidencian la poética y deudas lectoras del escritor. Ello resulta muy perceptible en la dualidad Hans/Moritz que se comportan como un Jano bifronte, evidenciado en varios momentos de la historia. El más significativo cuando, como compañeros de piso, se contrasta el orden y rigor de Hans con el caos y creatividad de Moritz o incluso en las comparaciones sobre su parecido físico: «[Moritz] estaba más gordo de lo que recordaba y eso le hacía parecer más bajo —incluso más bajo que Hans» (Peña, 2019: 280). El Hans del Círculo se desdobra, igualmente, en el Óscar asesor, en el Óscar amigo y amante de los capítulos protagonizados por Marga; lo que revela, por un lado, el carácter proteico que Peña le concede a los personajes y, por otro, la humanización que la «chica del cáncer» le otorga a la prosa de *Infelices*, denominando a sus personajes por su nombre de pila.

Hans es, consecuentemente, el asesor, el escritor, pero no de sí mismo, sino de los demás. Hans/Moritz representan el dilema al que se había enfrentado el propio Peña, ya que el primero representa el escritor que quiere dejar

de ser, mientras que el segundo es el escritor por cuenta propia que quiere llegar a ser: «En sus momentos más bajos, [Hans] le decía a Karl: "Ya no sé ni lo que pienso. Solo pido escribir algo que sea mío, algo para mí, no para otra persona. Una sola vez. En cambio, me dedico a ganar el dinero suficiente para que el extraño que vive en mí sobreviva y siga hablando con la voz de otros". Su carácter se fue agriando» (en Jiménez, 2020).² Evoca, de este modo, la distancia entre el escribano y el escritor, evidente en el relato y en el personaje de Bartleby, tan citado en el texto. Si Borges advierte, en su traducción de *Leaves of Grass*, que Whitman «es el modesto hombre que fue desde 1819 hasta 1892 y el que hubiera querido ser y no acabó de ser y también cada uno de nosotros» (1991: 9-10), la construcción de los personajes de *Infelices* pasa por ese mismo proceso de construcción paródica y (autoparódica) entre realidad y deseo. El sarcasmo y la parodia, en la lógica de la poética posmodernista que recorre el relato, son también políticos (Hutcheon, 2014: 70), ya que es la punta de lanza de una crítica social que se expresa en el derrumbe de unos ideales cimentados en el período universitario y que se materializarán años después en soledad, insatisfacción laboral y precariedad profesional.³

Rudolph y su destino acogen mejor que ninguno ese descenso al desencanto. El viajero, el triunfador que refleja la impronta de la literatura de viajes —esa que supone uno de los andamios narrativos tanto de *Infelices* como, posteriormente, de *Agnes*— representa el éxito vedado a Hans, tanto por sus posibilidades económicas, su vida aventurera que lo lleva de Londres a Estocolmo o a Nueva York, lejos del ecosistema político-funcionario en el que vive encerrado Hans. La aventura con Marga supone la cima de este contraste, puesto que la pasión imposible para el asesor es vivida apasionadamente por «la chica del cáncer» y el atractivo cronista y cantante. Las piezas

2 «Esta novela, de hecho, surge para recuperar la pasión por la escritura, la creatividad y a mí mismo. Después de años escribiendo discursos y dejándome el alma ahí... pues sí, claro. Es un ejemplo de alienación porque un asesor se sale de él mismo para escribir lo que piensa otra persona. Si esa persona es alguien a quien admiras no es tan malo, pero, si como me pasó a mí, no tenemos nada que ver, acaba siendo una alienación muy grave» (Peña en Espinosa de los Monteros, 2020).

3 «Como decía antes, me ha sorprendido ver que mucha gente se ha sentido identificada con la novela. Eso me hace pensar que a nuestra generación le ocurrió algo en esa etapa. Y lo asocio a una brutal tiranía de las expectativas. Y creo que la crisis de 2008 fue un golpe mortal a esas expectativas» (Peña en Jiménez, 2020).

periodísticas sobre las historias de crímenes —muchas de ellas novelizadas (probablemente como antecedentes de *Grandes infelices*, en donde se pone el foco en el aspecto trágico de los escritores seleccionados)— se incrustan en el cuerpo narrativo preservando su valor documental y evidenciando su trasplante de un medio —una revista cultural— a otro —la ficción literaria— evaporizando las fronteras en la línea más reconocible de la intermedialidad anteriormente señalada. En el título se menciona el mes del año, lo que da idea de su carácter itinerante, y el nombre del criminal al que se dedica la crónica. En el encabezado (el formato carta se expresa únicamente en el paratexto), se menciona el lugar desde el que se data. Nueva York, Estocolmo, Los Ángeles, Boston, Estambul, Berlín, Bruselas Wrocław, Londres y Viena son los escenarios por los que persigue las historias negras que protagonizan *true crimes* como los de William Borroughs, Christer Petterson, Robert Durst, Jim Gordon, Mehmet Ali Agca, Andreas T., Michel Fourniret, Krysztian Bala, Mary Bell y Jack Unterweger, respectivamente, y que anticipan el desenlace dramático de *Infelices*.

Su singladura concluye en Santiago de Compostela, donde registra su última carta a Moritz y desde donde envía el último de sus reportajes. El acento pesimista recoge la desdicha grupal y cierra, como un bucle, el Círculo que se había abierto veinte años antes:

Marga, mi amiga de melena postiza, me ha dejado solo esta noche y se ha marchado a un concierto. Puede que acabe en la cama con el cantante de otro grupo, no creas que se lo echaré en cara. Se ve que la pobre no ha tenido suerte con sus elecciones. Si te dijera quién ha sido su anterior pareja, no me creerías. Al principio cuando me señaló a Hans en un centro comercial me quedé atónito, luego incluso me ha parecido irónico. Es un puzle siniestro, lo admito, pero no he sido el único que lo ha construido, ni siquiera me considero el responsable; todos los somos. Me gusta imaginar que finalmente yo consiga volver a reunirnos, juntar las piezas. Espero que *físicamente* estemos todos allí, ya sabes a qué me refiero. El Círculo al completo. El Círculo, que nos impide estar juntos y a la vez nos obliga; nos atormenta y a la vez nos alivia; nos aprisiona por lejos que vayamos; el Círculo que nos contiene (Peña, 2019: 285).

El título de los últimos capítulos «Undécima y última parte del testimonio de un asesor», «Epitaph for my heart» y «La mujer que llora» da el tono desencantado con el que termina la obra. Una desazón vital que cala en

las identidades fragmentarias de los cinco protagonistas: «A veces leyendo el Registro de Personas, por un instante, consigo ver una imagen nítida de quién soy. La mayor parte del tiempo solo veo fragmentos inconexos. La mayor parte del tiempo solo *soy* fragmentos inconexos» (Peña, 2019: 126). Retratos descompuestos que expresan la era del vacío, teorizada por Lipovetsky (1998), y el *spleen* narcisista y nihilista de toda una generación.

3. AGNES O EL PELIGROSO OFICIO DE ESCRIBIR

«Las verdaderas historias no suceden en orden cronológico» (Peña 2021: 21). De este modo comienza la biografía (ficticia) de un escritor (ficticio) de cuya identidad nadie sabe nada: Luis Foret. El desorden cronológico se presenta aquí también como una declaración de principios y marca un decidido itinerario narrativo en el segundo proyecto literario de Javier Peña.

Si *Infelices* estaba todavía muy cerca de las circunstancias vitales del asesor que dejaba de serlo para dedicarse a escribir, *Agnes* da un paso adelante en la construcción y consolidación de una identidad literaria en la que, no obstante, se siguen apreciando líneas de continuidad reconocibles. De hecho, si Moritz era el escritor que vampirizaba la vida de los que lo rodeaban para construir relatos, es difícil no ver en Luis Foret el hombre al que se le mueren las mujeres que ama, una continuidad de uno de los protagonistas de *Infelices*. Incluso, uno de los reportajes criminales de Rudolph parece ser la proto-historia que va a desarrollar en su segunda novela:

La novela perfecta

Amok apenas vende unos cientos de ejemplares cuando se publica. La protagonista Chris, un hombre de enorme inteligencia, alcoholizado y afecto a las prácticas sexuales más perversas; un asesino que, sin razón aparente, mata a su exnovia y queda impune. La novela no le gusta a nadie. Cuatro años después ocupa un espacio destacado en todas las librerías de Polonia. Lo sorprendente es lo que ha ocurrido entre medias. En 2005 Krystian Bala vive en Micronesia. Ha dejado Polonia empujado por el fracaso de su empresa de limpieza, de su carrera literaria, de su matrimonio con Stasia. En septiembre embarca en un vuelo a Chojnow para visitar a sus padres. Entonces no sabe que no subirá al avión de regreso. El 5 de septiembre lo detienen a la salida de una farmacia acusado del asesinato de Dariusz Janiszewski. El cadáver de Dariusz había aparecido cinco años antes en el río Oder, con una soga al

cuello, las manos atadas a la espalda y marcas de tortura por todo el cuerpo. Durante unos años parece el crimen perfecto. Salvo por un detalle: el asesino ha dejado pruebas decisivas en una novela. La policía llega hasta *Amok* por casualidad. Descubren que el móvil de Dariusz fue vendido en Internet por un individuo llamado Krystian Bala. Lo poco que saben de él es que vive en el extranjero y ha escrito una novela. Uno de los detectives compra *Amok* por simple curiosidad. No imagina que el libro va a resolver uno de los casos más difíciles de su carrera. Los paralelismos que encuentra entre Chris y Krystian son asombrosos. Chris es alcohólico, violento, pervertido. Ata una soga al cuello de su exnovia. La apuñala y vende los cuchillos Suntaky por Internet. Incluso el robo de una estatua de San Antonio una noche de borrachera coinciden en el libro y la realidad. En la última línea de *Amok*, Chris dice que el de Sonya ha sido «el asesinato de unos celos ciegos». Stasia, la exmujer de Krystian, confiesa que mantuvo un pequeño romance con Dariusz cuando su matrimonio se iba al traste. Más que suficiente para condenar a Krystian Bala, quien, desde el banquillo de los acusados, atiende incrédulo a su juicio. Lo están condenando por escribir un libro. «Estáis condenando a un personaje», dice. «Estáis condenando a Chris». Pero será Krystian quien pase el próximo cuarto de siglo entre rejas (Peña, 2019: 213).

Los asesinatos literarios, al estilo de *El secuestro* de Perec, analizado en *Grandes Infelices*, conformará el hilo argumental de *Agnes*. Esta novela aglutina también varios géneros (negro, de viajes o biográfico) y prosigue con el modo *collage* iniciado en la novela anterior, si cabe todavía más acentuado. Esta segunda obra es, decididamente, una «novela de archivo». Los elementos paratextuales y los títulos de los epígrafes asocian por un lado el relato al género biográfico (los extractos del diario, del correo electrónico), pero, por otro, refuerzan la ambigüedad narrativa del relato. Arroyo Redondo señala cómo el paratexto introduce mecanismos que dotan al discurso autoficcional de ambigüedad y distanciamiento factual:

Si normalmente el paratexto está destinado a guiar al lector hacia la interpretación prevista por el autor, de modo que la colaboración entre ambos se establezca de manera satisfactoria, la autoficción se propone más bien todo lo contrario. Los libros autoficticios aprovecharán los elementos paratextuales con fines ambiguos, para que las señales lleguen de manera confusa al lector. Por su parte, el lector también podrá hacer uso extensivo de esos paratextos y utilizar conocimientos extratextuales previos en su proceso de lectura (2014: 74).

Estamos, pues, en una práctica de paramediación, tal como la proponen Gil y Pardo (2019), pero el hecho de que se asimilen a la voz narrativa de la novela supone que se mantenga, en general, la práctica de remediación de *Infelices*, ya que los extractos, la transcripción de las grabaciones no mantienen, por norma, su identidad discursiva y formal, sino que se integran en la voz narrativa de *Agnes*.

Nos hallamos, por lo tanto, ante un relato metaficcional a través de la transcripción y depuración literaria de varios documentos (ficticios) que soportan una tarea imposible: elaborar la biografía de Luis Foret. A este empeño se dedica la coprotagonista de la obra, Agnes Romaní, periodista despedida de la redacción en la cual trabaja, pero que permanecerá con sueldo doblado si consigue llevar a cabo la biografía del escritor del momento, mediante un encargo del editor de la revista.

La condición autorial de Foret se debe a la mujer que protagoniza el primero de sus relatos, Shariar, ya que, tras quedarse ciega, le pide a su particular Sherezade que le cuente sus aventuras amorosas. El hombre que sería más tarde Luis Foret grabará y mandará estas historias por correo postal, poniendo la primera piedra de lo que sería su carrera literaria. De modo que la ironía y la intertextualidad con la narración infinita de *Las mil y una noches* preside *Agnes*. Como lectores asistimos al *making off* de la biografía del escritor, que se va construyendo a través de la correspondencia electrónica entre Agnes y el biografiado, quien termina dirigiendo las indagaciones de la joven periodista hacia el terreno que más le conviene. Esta situación va generando una creciente dosis de intriga, conforme avance la novela, mitigada, no obstante, por el reconocible humor del autor (de *Agnes*). De modo que, si Agnes es la protagonista de una novela cuyo protagonismo recae en Foret, Foret será el autor intelectual de la biografía que firma la joven periodista, pasando, por lo tanto, de biografía a autobiografía. A su vez, Foret es el escritor que debe su talento y fama a las mujeres que no ha amado. Metaficción, consecuentemente, en estado puro. De hecho, la sección principal que se inserta entre el prólogo y el epílogo se titula «El hombre que sería Luis Foret (Una biografía). Por Agnes Romaní (con la colaboración de Luis Foret)». La segunda novela de Javier Peña ironiza y satiriza la espectacularidad de la fama y los mecanismos de construcción de las trayectorias literarias:

La idea de la novela me surge precisamente por Elena Ferrante. En el 2017 el fenómeno Carmen Mola no existía todavía y esta moda del misterio del autor desconocido, como un producto editorial para vender, como que dicen que es

Luis Foret, se ha multiplicado en los últimos años. Hubo una investigación para tratar de saber quién era Ferrante, se especuló con una traductora por unos movimientos en su cuenta, pero no se pudo demostrar. Detrás de esa idea de Luis Foret está un poco esa crítica a ciertos productos editoriales. El mundo cultural es una industria en la que puedes poner el acento en la industria o en la cultura. Alcanzar el equilibrio es lo deseable (Peña en Méndez, 2021).

Este juego paródico desactiva en sí mismo uno de los principios esenciales del género biográfico: su credibilidad. Si la autobiografía y los diarios son un artefacto muy funcional para fijar la posición (o pose) del escritor en el ámbito cultural y público (Mesa Gancedo, 2022), las entrañas diarísticas y documentales de la vida y obra de Luis Foret demuestran la absoluta falacia y falibilidad de su contenido. No solo porque el estado inestable de Agnes no influye positivamente en la veracidad de los hechos, sino por las debilidades del discurso de Foret y su interferencia interesada en él. Como él mismo admite, toda biografía es una mentira, empezando por su propio nombre, pseudónimo de una persona de la que nadie sabe nada. Foret es, además, una construcción de las mujeres con las que ha convivido: «hizo falta que cuatro mujeres intervinieran para convertirme en escritor. Shariar, que me pidió que le narrase mis historias; Asia, que fue mi primera amante y me empujó a irme a Los Ángeles a hacer crecer mi infidelidad; La chica del tiempo, que ordenó mis notas, invento un pseudónimo, firmó un contrato con la agencia y entregó el manuscrito a un editor; y Urgulanila, que me enseñó por sorpresa mi primera novela» (Peña, 2021: 237). De modo que es la mentira y la impostura, como reconoce, lo que lo convertirá en Luis Foret.

Para que esta ficción —y nunca mejor dicho— se mantenga, va dejando un reguero de muertas, primero accidentalmente y, posteriormente, de forma homicida. Este progresivo desvelo del verdadero rostro del escritor, cuya anagnórisis se completa en el último relato y en el epílogo va generando angustia en Agnes que percibe lo expuesta y vulnerable que ha estado a las manipulaciones de Foret. Si las demás mujeres han muerto, ¿por qué no también la biógrafa? Al fin y al cabo, el autor de *Shariar* le había dicho que sería su último libro y que quería concluirlo antes de morir. Ahora la duda es si el cadáver será él o ella.

Asumiendo la convención narrativa más reconocible del género policial, los últimos capítulos abren nuevas interpretaciones sobre el prólogo, que había quedado un tanto desprendido de la narración principal, al estilo

de las prolepsis narrativas o los *cold open* de los seriales televisivos. Una desencajada Agnes abre la novela denunciando en la comisaría de Santiago de Compostela un supuesto asesinato, portando como única evidencia unas bragas gigantes y como sospechoso un hombre del que nadie sabe nada.

Si una biografía es una historia de historias, construida de pequeños fragmentos, la arquitectura de *Agnes*, como *Infelicies*, también se compone de elementos disímiles pero orgánicos (Anexo II). Como vemos, el prólogo y el epílogo otorgan la voz a Luis Foret, como una especie de *deus ex machina* del relato, pautado por los viajes y aventuras eróticas del escritor que nutren toda su obra. Entre estas secuencias desordenadas se intercalan los extractos del diario de Agnes y de las transcripciones de los correos electrónicos que intercambian los protagonistas. Como se advertía anteriormente, Peña, en el ejercicio paródico sobre la autoridad autorial, en línea con la poética posmoderna, construye la novela a partir de una biografía que es, en sí, artificio de géneros documentales propicios a la constatación de veracidad y evidencia factual: transcripciones, correos electrónicos, el *off* del informativo televisivo o el atestado del accidente en que mueren sus exmujeres. Incluso los relatos proceden de una fuente física: las grabaciones para Shariar y posterior transcripción. En la línea borgiana, la ficción del copista que se convierte en escritor o del autor ausente están presentes en el relato. De hecho, las explícitas referencias a Thomas Pynchon sitúan la obra en una amplia corriente literaria del escritor desaparecido.

La estructura de *Agnes* obedece a una lógica conscientemente geométrica, quizás procedente de la afición de Javier Peña al ajedrez, y que también aplica a la construcción de los guiones del *podcast*: el análisis de la trayectoria literaria de Clarice Lispector se centra en el primer y último libro y en el del medio. Como vemos, el cuerpo central de *Agnes* (y de la vida de Foret, y de su literatura) lo componen nueve relatos, más uno (el epilógico sobre Agnes, que cierra el círculo). Tal como se anticipa, no siguen una secuencia diacrónica lineal, sino que están ordenados, en función de la construcción autorial de Foret. Por ello, el inicial es el dedicado a Shariar, la estudiante que lo acompaña a Hydra para elaborar una biografía de Leonard Cohen (un nuevo guiño metaficcional). La precoz ceguera de la chica, la única junto a Agnes con la que no tendrá relaciones sexuales, lo convertirá en Luis Foret. Como un Bradomín contemporáneo y posmoderno, el hombre que va a ser Luis Foret se convierte en el Sherezade de Shariar. Si la protagonista de *Las*

mil y una noches lo hace para mantenerse viva, el hombre que será Luis Foret lo hará para conseguir una identidad como escritor.

La datación de los relatos demuestra el desorden temporal y los saltos en el tiempo que da Foret y que conceden tensión narrativa al relato (al intradie-gético y a *Agnes*). Por otro lado, el escenario internacional que acoge cada una de estas vivencias emparenta a Foret con Rudolph Carnap, entre la crónica de viajes y el reportaje criminal. De nuevo, eros y tánatos resultan elementos conceptuales de la narrativa de Peña. Como los escritos del más viajero de los integrantes del Círculo de Viena, el último relato, que cierra el bucle narrativo, está datado en Santiago de Compostela, componiendo —como en *Infelices*— una narración circular, en la que se combina la realidad biográfica y geográfica del escritor (Javier Peña) con un universo literario y simbólico que se expande a través de las estrategias metaficcionales de su escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- ARROYO REDONDO, Susana (2014), «El diálogo paratextual de la autoficción», en Ana CASAS (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 73-86.
- BORGES, Jorge Luis (1991), «Prólogo», en Walt WHITMAN, *Hojas de hierba*, Barcelona, Lumen.
- BOURDIEU, Pierre (1991), *O campo literario*, Noia, Laiovento.
- CASAS, Ana (2014), «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales», en Ana CASAS (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-23.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, María Jesús (2020), «Javier Peña. La infelicidad es un gran motor creativo», *Culturplaza*, 20/01/2020. Disponible en: <https://valencia-plaza.com/javier-pena-la-infelicidad-es-un-gran-motor-creativo> (fecha de consulta: 27/2/2023).
- GIL GONZÁLEZ, Antonio y Pedro JAVIER PARDO (2018), «Intermedialidad. Modelo para armar», en Antonio GIL GONZÁLEZ y Pedro JAVIER PARDO (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Bringes, Orbis Tertius, pp. 11-38.
- HUTCHEON, Linda (2014), *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- JIMÉNEZ, Nieves (2020), «Javier Peña: «¿Qué me he propuesto? Seguir viviendo, que no es poco. Darle cada día a la vida otra oportunidad de sorprenderme»», *Frontera. Revista Digital*. Disponible en: <https://www.fronterad.com/javier-pena-que-me-he-propuesto-seguir-viviendo-que-no-es-poco-darle-cada-dia-a-la-vida-otra-oportunidad-de-sorprenderme/> (fecha de consulta: 27/2/2023).

- LIPOVETSKY, Gilles (1998), *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama.
- LOZANO MIJARES, M^a del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros.
- MÉNDEZ, Mila (2021), «Javier Peña, autor de *Agnes*: "Escribir en la sombra para los conselleiros te acaba afectando"», *La Voz de Galicia*, 14/10/2021. Disponible en: https://www.lavozdeg Galicia.es/amp/noticia/fugas/2021/09/10/escribir-sombra-conselleiros-acaba-afectando/0003_202109SF10P5991.htm (fecha de consulta: 27/2/2023).
- MESA GANCEDO, Daniel (2021), «La pose y el diario. Una aproximación teórica», en Jesús RUBIO JIMÉNEZ y Enrique SERRANO ALONSO (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico*, II, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 197-220.
- MORA, Vicente Luis (2015), «Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 783, pp. 91-103.
- MORA, Vicente Luis (2021), «La estrategia de Chopin. Modos fractales, reticulares y fragmentarios de escritura narrativa en español de finales del xx y principios del XXI», *RILCE*, 37 (3), pp. 1002-1023.
- PEÑA, Javier (2019), *Infelices*, Barcelona, Blackie Books.
- PEÑA, Javier (2021), *Agnes*, Barcelona, Blackie Books.
- PEÑA, Javier (2022), *Grandes Infelices* [podcast de audio]. Disponible en: <https://open.spotify.com/show/3OqQvVfyrAvbz5nbEPgObq> (fecha de consulta 27/2/2023).
- POZUELO YVANCOS, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005), «Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality», *Intermedialités*, 6, pp. 43-64.
- VAUTHIER, Bénédicte (2017), «Nuevas «mutaciones discursivas» o «fábulas del yo» sin moraleja en el espejo de la intermedialidad: Juan Goytisolo, Robert Juan-Cantavella y Agustín Fernández Mallo», en Ana CASAS (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 191-217.
- ZAVALA, Lauro (2004), «Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve», *Revista de Literatura*, 66, pp. 5-22.

ANEXO I
Arquitectura narrativa de *Infelices*

El Círculo de Viena	1. El Círculo de Viena
Hans	2. Primera parte del testimonio de un asesor 7. Segunda parte del testimonio de un asesor 11. Tercera parte del testimonio de un asesor 16. Cuarta parte del testimonio de un asesor 21. Quinta parte del testimonio de un asesor 25. Sexta parte del testimonio de un asesor 33. Séptima parte del testimonio de un asesor 38. Octava parte del testimonio de un asesor 42. Novena parte del testimonio de un asesor 46. Décima parte del testimonio de un asesor 50. Undécima y última parte del testimonio de un asesor
Rudolph	3. Junio: William Burroughs – Nueva York 9. Enero: Christer Petterson – Estocolmo 13. Julio-agosto – Robert Durst – Los Ángeles 17. Diciembre: Jim Gordon – Boston 23. Septiembre: Mehmet Ali Agca – Estambul 29. Octubre: Andreas T. – Berlín 36. Noviembre: Michel Fourniret – Bruselas 39. Marzo: Krystian Bala – Wroclaw 43. Febrero: Mary Bell – Londres 47. Abril: Jack Unterwerger – Viena 53. Mayo – Rudolph Carnap – Santiago
Moritz	4. Adverbios 12. Suite nº 1 18. Escorpiones 22. Mariposa 26. Manguito 30. Por la boca muere el pez 34. Vocación o muerte 44. Aftershave y carmín 49. Oskar y Bebra

Marga	<p>5. Still Ill – The Smiths 8. No more Action Block For Me – Canción tradicional de los esclavos americanos 14. Don't Blame Your Daughter – The Cardigans 19. You Hold The Key to My Love In Your Hands – The Stranglers 24. The Everlasting – Manic Street Preachers 28. Half A World Away – R.E.M. 32. There There - Radiohead 37. Rape Me - Nirvana 40. Hey - Pixies 48. The Stranger Song – Leonard Cohen 51. Epitaph for my heart – Magnetic Fields</p>
Karl	<p>6. Amara 10. Haz lo que quieras 15. Luz 20. La Venus de Willendorf 27. Razonablemente felices 31. El hombre de la paleta 35. Cuando volví de Cuba 41. Inmaculada (Tríptico flamenco) 45. El matrimonio Arnolfini 52. La mujer que llora</p>

ANEXO II

Arquitectura narrativa de *Agnes*

0. Agnes. Prefacio a cargo de Luis Foret

El hombre que sería Luis Foret (Una biografía). Por Anges Romaní (con la colaboración de Luis Foret)

1. El relato de Shariar. Hydra (Grecia), junio de 2011

Documento anexo nº 1. Transcripción literal de off de un informativo de televisión. Madrid, 14 de diciembre de 2019

Extracto del diario de Agnes Romaní. Santiago de Compostela, diciembre de 2019

2. El relato de Kathy Joyce. Algún lugar entre Verona y Milán (Italia), febrero de 2002

Documento anexo nº 2. Transcripción de los correos entre Luis Foret y Agnes Romaní. Diciembre de 2019

Extracto del diario de Agnes Romaní. Santiago de Compostela, diciembre de 2019

3. El relato de Asia. Zadar (Croacia), mayo de 2012

Extracto del diario de Agnes Romaní. Santiago de Compostela, enero de 2020

4. El relato de la chica del tiempo. Los Ángeles (California), verano de 2012

Documento anexo nº 3. Transcripción de los correos entre Luis Foret y Agnes Romaní. Enero de 2020.

5. El relato de Nata. Marrakech (Marruecos), octubre de 2012

Extracto del diario de Agnes Romaní. Santiago de Compostela, febrero de 2020

6. El relato de Anne Marie Pascal. Óbidos (Portugal), diciembre de 2005

Documento anexo nº 4. Decálogo para echarse a correr. Extraído del volumen *Echarse a correr*, escrito por Luis Foret y publicado en diciembre de 2016

7. El relato de Urgulanila. Saint-Émilion (Francia), marzo de 2013

Documento anexo nº 5. Transcripción de los correos entre Luis Foret y Agnes Romaní. Febrero de 2020

8. El relato de Ilsa. Stavanger (Noruega), septiembre de 2015

Extracto del diario de Agnes Romaní. Santiago de Compostela, marzo de 2020

9. El relato de Kathy, Anne Marie y Nata. Carretera Nacional 634 (A Coruña, España), marzo de 2016

Extracto del diario de Agnes Romaní. Santiago de Compostela, marzo de 2020

10. El relato de Agnes Romaní. Epílogo a cargo de Luis Foret