

**MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ, CLARA USÓN, ÁLEX CHICO:
LA NOVELA DE INVESTIGACIÓN EPISTEMOLÓGICA COMO
REVERSO DE LA POSVERDAD**

ISABEL VERDÚ ARNAL

iverdua@gmail.com

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: En este artículo se estudian tres novelas publicadas recientemente en España: *El dolor de los demás* (Miguel Ángel Hernández), *El asesino tímido* (Clara Usón) y *Un final para Benjamin Walter* (Álex Chico). En ellas el punto de partida es la investigación sobre unos hechos concretos y pertenecientes al mundo referencial. Sin embargo, se nos conducirá a una ambigüedad general y una verdad parcial acerca del sujeto enunciativo. Así, estas novelas constituirían el reverso de la posverdad, puesto que no tratan de camuflar la duda epistemológica que acompaña la investigación, sino que la ponen de relieve. En un momento de crisis del modelo de verdad y también de las teorías literarias, se observa un retorno a la noción de ética y política en la literatura, en la estela de Adorno, Rancière o Compagnon.

Palabras clave: Posverdad, Ficción, Verdad, Subjetividad, Epistemología.

Abstract: This article analyzes three recently published novels in Spain: *El dolor de los demás* (Miguel Ángel Hernández), *El asesino tímido* (Clara Usón) and *Un final para Benjamin Walter* (Álex Chico). In all cases the starting point is about an inquiry around some concrete facts related to a referential world. But the reader will be lead to a general ambiguity and a partial truth about the expository subject. Thus, these novels can be considered the reverse of post-truth notion, as they don't pretend to hide the epistemic doubt which comes along the inquiry but to highlight it. In a moment where the model of truth and the literary theories are in crisis, a return to an ethic and politic notion of literature is appreciated, in terms of Adorno, Rancière or Compagnon.

Keywords: Post-truth, Fiction, Truth, Subjectivity, Epistemology.

1. Introducción

Si un tema resulta preocupante en nuestros días es el deslizamiento de la noción de verdad, que, de ser un referente en el mundo externo, ha pasado a considerarse algo relativo y a confundirse peligrosamente con el propio deseo o los mecanismos de la ficción. Ya Hannah Arendt (1972) venía señalando desde tiempo atrás la diferencia entre verdades factuales y morales y cómo es la disolución de la noción de verdad en cuanto concierne a lo factual aquello que debe preocuparnos. En la actualidad, numerosos filósofos advierten sobre los riesgos éticos del pensamiento posmoderno, la necesidad de insuflar un sentido crítico a cuanto nos rodea y no cejar en el empeño de la defensa de verdades parciales; entre ellos, Terry Eagleton (2005), Alain Badiou (2010), Marina Garcés (2017) o Joan García del Muro (2018).

Ahora bien, ¿qué sucede con la literatura en este contexto? En literatura ello no supone una novedad. De sobras sabemos que desde sus inicios la novela posmoderna se planteaba un cuestionamiento de la novela como forma de conocimiento, en la misma estela que el posmodernismo filosófico planteaba la puesta en duda de cualquier metarrelato (Lyotard, 1991). En este sentido, la novela posmoderna que se viene desarrollando desde los años 70 accede a un mundo donde se asume lo fragmentario, lo intertextual, lo heterogéneo (Saldaña, 2012). Este proceso de fragmentarismo ha corrido parejo a un proceso de hipersubjetivación, con el auge constante y creciente de la literatura biográfica (memorialismo, diarios, etc.), así como la narración con «pacto ambiguo» (Alberca, 2007), donde lo factual y lo ficcional se entremezclan, donde el narrador y el autor «soy yo y no soy yo» (Genette, 2004: 161), llamémosle «yo figurado» (Pozuelo Yvancos, 2010), «heterografía» (Casas, 2012: 216) o «yo fabulado» (Casas, 2014). Si bien las novelas que analizaremos parten de este suelo compartido, no es de la autoficción en sí de lo que queremos hablar, sino de cómo algunas novelas hoy en día, desde la «novela de ensayo-ficción» (Pérez Vega, 2018), la «autobiografía novelada» (Santos Sanz Villanueva, 2018) o la «narración autobiográfica» (Pozuelo Yvancos, 2018), están construyendo «mundos posibles» (Dolezel, 1997) que, al mostrarnos las huellas de su investigación epistemológica, el intento más o menos fallido de conocer la realidad, nos acercan a otro tipo de verdad.

Dichas ficciones que hacen énfasis en lo sucedido y en la «verdad» que el protagonista/*alter ego* del autor persigue, cumplen de algún modo la fórmula dictada por Alberca en su puesta al día de la autoficción, donde deslinda la autoficción como puro experimento litera-

rio evasivo del discurso «*antificcional*», definido como «la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de la autoficción» (2017: 322). Así, más que la subjetivación de los hechos, lo que importa ahora es el proceso de investigación, donde se muestra al sujeto en singular y el camino claroscuro que le lleva a su verdad; como ha dicho Badiou, «es siempre el acontecimiento lo que constituye su verdad» (2010: 166).

2. Una propuesta de estudio comparativo

Las tres novelas que se tomarán para el análisis han sido publicadas en España durante los años 2017 y 2018 y son las siguientes: *Un final para Benjamin Walter* (Alex Chico, Canda-ya, noviembre de 2017), *El asesino tímido* (Clara Usón, Seix Barral, abril de 2018) y *El dolor de los demás* (Miguel Ángel Hernández, Anagrama, mayo de 2018). Si bien las tres novelas presentan rasgos estructurales y de estilo bien diferentes, hay en ellas dos elementos compositivos fundamentales comunes: uno, que en todas ellas la trama gravita en torno al misterio que alberga un muerto, que corresponde a una persona del mundo real; dos, que muy pronto se deja percibir que lo importante no es aclarar lo ocurrido, sino testificar cómo se desarrolla el proceso de avance del sujeto enunciativo hacia una verdad que pronto se revela como subjetiva y fragmentaria y que acaba virando para alumbrar alguna verdad del propio sujeto. Así, la novela-ensayo *Un final para Benjamin Walter* de Álex Chico nos presenta las pesquisas del narrador-autor que decide pasar una temporada en Portbou para investigar lo sucedido con Walter Benjamin en sus últimos días; pero en seguida será la misma población la que será el objeto de análisis del investigador, hasta que la figura de Benjamin, cada vez más borrosa, se confunda con un Portbou fantasmagórico y poblado de seres fragmentarios, como la misma conciencia del narrador, cuya percepción del mundo se acaba bifurcando en un sendero de caminos hacia el pasado y reverberando en el presente, hacia un futuro que se erige como un interrogante. Por otro lado, en *El asesino tímido* de Clara Usón encontraremos una narración-divagación en torno al misterio de la muerte de Sandra Mozarovski, actriz del destape en la transición, alternada con meditaciones en torno al suicidio, a Wittgenstein, y a los propios recuerdos de la narradora-autora como perteneciente a la misma generación. Ahora bien, el argumento da un brusco viraje y al final nos apercebimos de que el asesino tímido, esto es, el suicidio, es la sombra que atenaza no solo a Sandra Mozarovski, sino también a la narradora y protagonista de las páginas Clara Usón en sus

años de juventud. Por último, la novela de Miguel Ángel Hernández *El dolor de los demás* ejerce una última vuelta de tuerca sobre las anteriores. También hay un muerto, pero en este caso no se trata de personaje célebre alguno, sino del vecino y mejor amigo del Miguel Ángel adolescente, que además cometió un acto monstruoso e incomprensible, como es matar a su propia hermana y después suicidarse. El Miguel Ángel adulto decide investigar lo sucedido en dos vías paralelas: en la indagación en archivos y testimonios de cuanto pueda esclarecer la verdad y, al mismo tiempo, profundizando en sus propios recuerdos, de modo que penetrar en el misterio es penetrar en su propia psique y también en la manera como ha podido convivir largamente con ello sin acabar de afrontarlo. La investigación desemboca en un punto tan ciego como iluminador acerca del dolor de los demás y el suyo propio.

Es cierto que este procedimiento narrativo de hurgar en torno a un hecho oscuro real no es nuevo; hemos podido leerlo en autores como Capote, Carrère, Delphine de Vigan, Cercas, Marías... Pero lo que aparece como rasgo idiosincrático de las novelas citadas es, por un lado, la cercanía rotunda a lo autobiográfico y a lo histórico; y, por otro lado —y más importante aún—, la densidad filosófica de las tres novelas, donde se nos expresa de manera explícita la dificultad de hallar una verdad definitiva. En el contexto actual, donde la posverdad está resultando un caballo de Troya que amenaza con arrasar con todo, dichas novelas pueden leerse como el reverso de la posverdad, como un intento de devolver a la literatura un papel ético y moral que nos revele la dificultad de acceder al conocimiento y el papel que queda a la disposición de la literatura, en cuanto a penetración en dichas ambigüedades y apertura al otro. Como ha dicho Jacques Bouveresse:

C'est justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale qu'elle peut avoir quelque chose d'essentiel à nous apprendre dans ce domaine (2008: 54).

Así, en los discursos mediáticos el pacto lector supuestamente indica que nos hallamos ante unos datos del mundo factual indudables, pero en realidad la objetividad acostumbra a ser solo aparente, y al final se ofrece una verdad muy compacta y tranquilizadora pero sospechosamente portadora de una visión del mundo subjetiva y relacionada con el poder, que se nos quiere inocular como unívoca, y nos invita a una «creencia espontánea», al decir de Jean-Marie Schaeffer (2004: 40), engañando de manera flagrante al lector.

En cambio, en estas novelas el proceso funciona exactamente al revés: desde una aparente subjetividad —la primera persona, la fusión de la figura del autor con la del narra-

— se accede a una búsqueda objetiva de unos hechos, que viene apuntalada por diferente material documental aportado —periódicos, referencias bibliográficas, material documental audiovisual, entrevistas a testimonios— y que, además, no esconde los claroscuros inherentes a dicha búsqueda. Al final accedemos a una verdad muy parcial y minúscula, pero que resulta convincente al lector, puesto que tiene, como dice Miguel Ángel Hernández en su novela, «la estructura de la realidad y no la de la ficción. Esa estructura que se corta sin venir a cuento cuando aún no se ha desarrollado, que nos deja sin saber lo que pretendemos saber, que no resuelve lo que se había propuesto resolver» (286). Y es que, como nos ha recordado Schmidt, «la realidad es siempre una construcción» (1984: 228), y miente quien nos quiera hacer verla como algo unívoco y acabado.

3. Entramados narrativos o cómo se construyen verdades parciales

Huelga decir que, más allá de dichos aspectos comunes, cada una de las tres novelas presenta su propio entramado narrativo que la hace única, ejemplificando la importancia de la concreción en un sujeto y un tiempo determinados para que pueda advenir la revelación de verdades parciales (Bajtín, 1999; Ricoeur, 2004). Dicho andamiaje nos demuestra cómo en este caso el pacto lector nos lleva hacia una «creencia construida» y un «fingimiento lúdico compartido» (Schaeffer, 2004): el mostrar las costuras del constructo narrativo nos recuerda que aquí estamos en el mundo de la novela.

En primer lugar, la novela de Álex Chico *Un final para Benjamin Walter* presenta una estructura de arenas movedizas: el narrador aparece en Portbou, describe su aclimatación al lugar, los paseos, los personajes que conoce. Poco a poco se va adentrando en los pasos de Benjamin, trata de reconstruir la historia del pensador, vuelve a su ruta del exilio, a la carta que escribió antes de morir, al acta de defunción, al Portbou de cuando era una ratonera en medio de una Europa que se descomponía, pero no logra dilucidar si lo que sucedió a Benjamin fue un suicidio o un asesinato. La muerte queda envuelta en «interminables círculos de intriga», como fue la propia vida y obra de Benjamin. Así, lo que en un principio era el misterio de Walter Benjamin pronto es el misterio del espacio que se transita y del propio Portbou —«pueblo limítrofe», «obra fronteriza»— y se acaba expandiendo a los lugares abandonados en general, lugares de memoria, como el memorial de los republicanos en Argelès o del otrora esplendoroso hotel Belvédère du Rayon Vert. El enigma de Benjamin acaba siendo el enigma de cualquier ser humano, en un desplazamiento y amplificación del

interrogante, que alcanza los cuadernos múltiples de Silvia Monferrer, la anfitriona del protagonista y la obra heterogénea de Benjamin. La misma conciencia del narrador acaba fundiéndose con el aura del espacio, desafiando el silencio que encierra la historia. «Una biografía no es más que un retrato del biógrafo» (237), se nos dice. Desde los abismos de la historia, el narrador trata de reunir «esas piezas para darles algún sentido». Construir «una especie de refugio que no se compone de realidad, sino de una representación de la realidad» (241). Comprender el presente desde la constatación de una ausencia: una grieta, un ángulo muerto, un agujero. Y en dicha búsqueda no es posible desentrañar lo trágico, pero sí se puede desafiar el silencio, «como un fondo eterno que lucha por no convertirse en sombra pasajera», reza el texto, citando siempre a Walter Benjamin (172).

En cuanto a la novela de Clara Usón, *El asesino tímido*, en este caso la estructura es algo diferente, de espiral: comenzamos desde un punto de vista peculiar, donde se entremezclan la primera y la tercera persona. A continuación, se producirá un deslizamiento constante de motivos a través de los cuales se construye la personalidad de la autora y su familia y la de Sandra Mozarovski, actriz de la transición y antigua amiga de su hermana, muerta en circunstancias extrañas. Pero la trama también se apuntala en la referencia al rey y sus tramas ocultas y en la figura de Wittgenstein, tanto su vida como su pensamiento, y otros escritores, y se va salpicando por la referencia al suicidio. La pregunta que realmente se hace el lector a medida que avanza las páginas es: ¿a quién ataca el suicidio, ese asesino tímido? Damos por supuesto que gira en torno a la vida de Sandra, figura a la que se ha dado una relevancia especial. O bien a Wittgenstein, cuya filosofía se muestra como radical, y con un gran historial de suicidios en su familia. La trama, pues, se mueve doblemente entre el polo de saber cómo murió Sandra y el polo de entender a dónde nos quiere llevar a parar la autora y su preocupación por el «asesino tímido». En el cuarto capítulo por fin se ahonda en la muerte de Sandra, documentada por los medios de la época. Se nos cuenta que «se cayó por un balcón mientras regaba las plantas», explicación hartamente sospechosa, posiblemente en conexión con la relación que se le atribuía con el rey y su hipotético embarazo. Se profundiza en las fuentes contradictorias hasta acceder a la duda razonable sobre el suicidio. Pero cuando ya creemos que vamos a acceder a una verdad definitiva, pasamos al «biopic de la autora» en el quinto y último capítulo: la fantasía donde se pone en escena la vida de la joven Clara Usón, en una película interpretada por Sandra, y se desvelan los episodios de la propia narradora de adicción, locura e intentos de suicidio: «Fueron siete ambulancias y siete ingresos y siete veces veinticinco pastillas y siete cartas de despedida en el plazo de seis

meses» (190). Y así, cuando llegábamos al centro de la espiral, cuando creíamos que emergería por fin la verdad sobre Sandra, nos rendimos a la evidencia de que el centro del enigma lo constituye la propia Clara Usón. Sandra, finalmente, era la figura del otro donde encontrar un espejo para escenificar los propios demonios juveniles. Solo a través de Sandra se puede mostrar lo apenas narrable, lo oscuro, lo vergonzante. *El asesino tímido*, pues, esconde una confesión personal y un canto de amor a la propia madre. Nunca sabremos la verdad sobre Sandra, pero sobre Clara Usón sí sabemos que su madre la salvó de una muerte prematura¹.

La novela de Miguel Ángel Hernández se abre con una frase-revelación: «Hace veinte años, una Nochebuena, mi mejor amigo mató a su hermana y se tiró por un barranco» (18). Su construcción narrativa se apoya mediante la escalada en dos tiempos superpuestos, una escalada que no lleva tampoco a la verdad prometida, sino a la zona de sombra del sujeto enunciativo. Los tiempos que se combinan son dos: el pasado —la adolescencia del autor a la que se retrotrae— y el presente de la investigación. Curiosamente, se invierten las tornas y el pasado está narrado en un tiempo presente y en segunda persona, acercando los hechos al máximo al lector, mientras la parte de la búsqueda —la vuelta a la Huerta y a las tradiciones: la romería, el bar Yeguas, como un pasaje parisino de Walter Benjamin, estertor de otro modo de vida— está narrada de manera más clásica en una primera persona en pasado, a modo de documental, en cuanto se explicitan todas las pesquisas y conversaciones con sus paisanos. En todo ello se mezcla el estupor con el desvelar de un pasado que nunca deja de estar presente. El acercamiento a la verdad se hace cada vez más incisivo, hasta se llega a decir: «lo que realmente me fascinaba era la experiencia de verme como el personaje de una novela, escribiendo la realidad con mis acciones y encaminándome por fin a la búsqueda de la verdad» (207). Sin embargo, el precipicio alcanzado va a ser portador de una primera verdad sobre los hechos, pero que solo habla de la dimensión épica del relato que se ha contado hasta ahora, «una tragedia romántica», como un cuadro de Friedrich, como la misma guerra civil misma visto como algo irreparable. Y el intento de visualizar lo que realmente ocurrió, la performance, la pose literaria, acaba viéndose como parodia y fracaso. Las indagaciones van avanzando hasta descubrir la sombra de la hermana muerta y percartarse de su importancia. Al final, cuando se halla en disposición de consultar el informe

¹ En la confesión final se dice «si bien soy tímida, no valgo para asesina, incapaz de ahorcarme y sin nada que perder, escribo» (222). Y también «creo un mundo de sombras para mí en el que me defiendo de la vida y en el que me siento cómoda, yo que soy solo una sombra» (224).

judicial del truculento caso, se da cuenta de que da igual conocer a ciencia cierta lo que sucedió —«en el fondo yo no quería saber»—, que lo importante era enfrentarse a sus propios demonios del pasado, poder acercarse a la parte del otro, al drama que supuso, a la hermana muerta, la víctima, quién sabe si violentada, y después tratar de asumir quién fue su amigo, la parte de monstruo incluida. «Escribí para dejar constancia de este naufragio, para volver a llegar al mismo lugar y perder de nuevo, para fracasar otra vez, quizá para hacerlo mejor», se nos dice (296). Al final la literatura se erige como un vehículo de comunicación y salvación, puesto que las palabras, aunque no solucionan, ayudan a compartir el dolor y expulsarlo del cuerpo.

4. La construcción del conocimiento desde el mismo interrogante

Hemos visto cómo en estos casos el espacio biográfico se construye sobre una eterna metonimia, sobre el desplazamiento del sujeto a lo largo del texto. Dicha subjetivación se produce además a partir de la investigación sobre una tercera persona, que es el vórtice que ilumina el camino de conocimiento, una persona que es un enigma abierto que viene a iluminar aspectos de uno mismo en la búsqueda. «El rasgo básico de nuestra identificación con alguien —que está, en general, oculto—, no es de ningún modo necesariamente glamuroso, también puede ser cierta falla, debilidad, culpa, del otro», ha dicho Leonor Arfuch en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002: 63).

Más allá de las tramas en sí, lo que resulta más seductor en los tres casos es el modo como sus autores han sabido entrelazar las situaciones tangenciales con la conciencia de la duda epistemológica que penetra la totalidad de la obra. Así, en *Álex Chico* el tejido de la novela está penetrado por la obra de Walter Benjamin —también mencionado por Miguel Ángel Hernández—, y en primer lugar se lee la ciudad de modo hermenéutico como un paisaje poblado de citas, y el escritor es visto como *flâneur* que se acerca y separa a su objeto de estudio para poder entenderlo. Aparte de las citas implícitas, se dan las explícitas, como «Todo conocimiento humano tiene forma de interpretación», de Walter Benjamin (111). Como en Benjamin, es asumida desde el principio la subjetividad del investigador, y su fracaso previo, por lo que importa sobre todo señalar el proceso concreto que ha seguido el escritor. La siguiente cita aparecerá dos veces:

Quien solo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos se perderá lo mejor. Por eso los auténticos re-

cuerdos no deberán exponerse en forma de relato, sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador logró atraparlos (21, 56).

Por otro lado, la narración es vista como sismógrafo que acaba conduciendo a un eco de lo certero: «Narrar no es solo un arte, escribió. Narrar acaba en sabiduría. El sabio es alguien que ha sido capaz de identificar el rumor de las cosas verdaderas» (133). En cuanto a la obra de Clara Usón, rebosa referencias al nihilismo de Beckett, el existencialismo de Camus y, sobre todo, al sentido crítico de Wittgenstein, en su duda sobre la relación entre lenguaje y realidad: «De lo que no se puede hablar hay que callar» (36), nos dice en varias ocasiones. Del mismo modo, se nos recuerda en la novela cómo para Wittgenstein «el lenguaje pinta la realidad»; «percibimos lo que somos y lo que nos rodea, a través de la malla del lenguaje y de sus conexiones lógicas, de ahí que “los límites del mundo” sean “los límites del lenguaje”» (120). Dicha noción de relativismo del lenguaje es traspuesta al propio andamiaje de la novela, por lo que se afirma: «Yo también recelo de las abstracciones [...] no creo, por ejemplo, en la UNIDAD de la novela, pienso, como Cervantes, que la novela es “escritura desatada” y que en ella cabe todo» (124). Respecto a Miguel Ángel Hernández, no ha querido aludir aquí a teorías literarias, a diferencia de otras novelas suyas, pero sí vemos claramente su reflejo en algunos elementos, señalando la dificultad del lenguaje para nombrar la realidad: «Aún no lo sabes, pero ya lo intuyes: las palabras siempre fallan; la escritura nunca llega al fondo de las cosas» (188), duda que también aparece en el texto de Chico: «A veces solo podemos aspirar a un minúsculo gesto, una mueca que concentre todo lo que no conseguimos articular a través del lenguaje» (100). Bajo estas palabras reverbera la duda que subyace desde los estructuralistas; a saber, el dictado de Barthes cuando nos advertía de que la literatura hoy no puede consistir en la pretensión de reflejar la realidad en el sentido convencional, sino que ha de reflejar la «realidad irreal del lenguaje» (1964: 420).

Desde la escritura se asume que hay cosas que no podremos saber, que escapa a la capacidad humana el control de cuanto cobija la existencia: «En ocasiones se escribe para aceptar que hay cosas que no siempre podemos saber» (Hernández, 2018: 285); o, como dice Chico citando a David Mauas: «buscar y no encontrar es también una respuesta» (Chico, 2017: 131).

5. La narrativa como moral literaria

Además de la duda sobre el lenguaje, en dichas novelas se percibe un retorno a la creencia en la palabra como motor ético y moral.

El contexto de la posverdad actual, donde se usan masivamente las técnicas de publicidad y marketing, donde las verdades «emanan de un yo —o de múltiples yoes— multiplicados y enormes» (Catelli, 2017: 142), donde las conciencias vienen invadidas por totalitarismos suaves que requieren nuestra participación pasiva (Bodei, 2009), se ha visto respaldado por gran parte de la filosofía contemporánea (Rorty, 1991, Vattimo, 2010), que ha identificado la antigua noción de verdad con dogmatismo y al rechazar los obvios peligros del dogmatismo se ha despreciado también la noción de verdad. En cambio, otros pensadores como Joan García del Muro (2019) o Terry Eagleton denuncian este vacío moral, pues «conocer la verdad forma parte de nuestra dignidad como criaturas moderadamente racionales» (2005: 119).

Por otro lado, recordemos voces contemporáneas que reclaman la conjunción de la filosofía y los acontecimientos más concretos o la literatura. Alain Badiou (2010: 66) ha dicho: «necesitamos una filosofía más determinada y más imperativa, pero que sea al mismo tiempo más modesta, más distante del mundo y más descriptiva. Una filosofía que entrelace la singularidad del acontecimiento y de la verdad». Y Martha Nussbaum (2007: 1296) ha sugerido la necesaria alianza entre filosofía y literatura, mediante la cual «podríamos esperar encontrar, ocasionalmente, misterioso e incompleto, en algunos momentos no gobernados por el reloj —algo análogo a la caída deliberada— la aspiración a la gracia».

Y ¿de qué modo el discurso literario puede ser portador de una verdad filosófica? ¿No será precisamente a partir de la narración construida desde la subjetividad, vista esta en la honestidad de su duda epistemológica, y no desde el constructo ficticio aceptado como realidad sin fisuras? Eagleton ha explicado cómo el proceso de autorreflexión es aquel que alberga de modo más nítido lo subjetivo y lo objetivo:

Tenemos tendencia a pensar que lo subjetivo pertenece al yo y lo objetivo al mundo. Lo subjetivo es el ámbito de los valores, mientras que el mundo es una cuestión de hechos. Y cómo estas dos cosas se aúnan resulta a menudo misterioso. Sin embargo, una forma en la que convergen es en el acto de autorreflexión (2005: 145-146).

Desde este punto de vista, la construcción biográfica como ordenación lingüística es capaz de dotar a los hechos de una orientación ética. «El espacio biográfico [...] no sola-

mente alimentará “el mito del yo” [...] sino que operará [...] como orden narrativo y orientación ética» (Arfuch, 2002: 29).

En estos textos, pues, no se trata de temas políticos, pero sí se hace política en la literatura, como quería Adorno (1980), desde la ausencia explícita de ideología, en el sentido que indica Rancière (2005), dejando que los diversos discursos con su esfera particular de experiencia ocupen el espacio público. Recordemos también con Adorno que la obra de arte es, por tanto, centrípeta y centrífuga a la vez, un retrato de su propia imposibilidad (Eagleton, 2006: 433). La forma será así portadora de un pensamiento, obra en construcción e irresoluta, que se reconstruye de sus cenizas. El mostrar la naturaleza humana en sí misma deviene un acontecimiento moral y político:

Vivimos bien cuando cumplimos con nuestra naturaleza como un fin gozoso en sí mismo. Y como nuestra naturaleza es algo que compartimos con otras criaturas de nuestra clase, la moralidad es una cuestión intrínsecamente política (Eagleton, 2005: 134).

6. Conclusiones

En definitiva, y volviendo a los textos que nos interesan: hemos hallado aquí discurso subjetivo y objetivo, personal y universal, expresivo y crítico. Se nos ha animado a descubrir el velo de las apariencias, buscar explicaciones más allá del silencio de la historia², se nos ha invitado acceder a la otredad, la locura en uno mismo³; también a acercarnos a la otredad de los demás, de uno mismo, y a saldar cuentas con el propio pasado⁴. En las novelas estudiadas, pues, se observa la creencia en la palabra, que puede escenificar una búsqueda genuina de sentido, albergar una identidad y un conocimiento del mundo siempre en construcción.

En oposición a una sociedad extremadamente utilitarista, donde todo presenta un objetivo, donde se disfrazan las verdades para la consecución de intereses políticos, las obras comentadas albergan una función ética en el modo de subvertir el acceso a la verdad, mostrando su parcialidad, y alumbrando una experiencia humana en su concreción y subjetivi-

² Como en la referencia de Álex Chico a Imre Kértesz: «aparentar que no se sabe nada porque así nos ahorramos tener que dar explicaciones» (122).

³ «Yo no soy yo. Soy otra», «El infierno soy yo» (Usón, 2018: 207, 25).

⁴ «Entenderás por vez primera lo que importan las palabras. Las que duelen y las que salvan. Las que se escriben en un cuaderno y las que se dicen al oído. Las que se guardan en el alma y las que tardan media vida en llegar» (Hernández: 395).

dad. Es cierto que las novelas no presentan «ninguna lección moral» concreta (Chico, 2017: 226), pero la autorreflexión, la reflexión acerca del destino ajeno, haciéndola un *aislamiento comunicable*, como quería María Zambrano, promueve la conjunción milagrosa entre objetivo y subjetivo, que dará una orientación ética a la vida humana, extrayéndola de su ostracismo.

En un momento de crisis del modelo de verdad y de crisis de la teoría literaria estructuralista, la búsqueda de nuevos caminos que puedan despertar la conciencia del lector como ser en el mundo o, dicho de otro modo, la fe en el poder del lenguaje, la invitación a la perplejidad, como ha indicado Compagnon (1998: 312), es la única moral literaria que puede salvarnos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (1970): *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2017): *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Pálido Fuego.
- ARENDRT, Hannah (1972): *Verdad y mentira en la política*, Barcelona, Página Indómita.
- ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE.
- BADIOU, Alain (2010): *La filosofía, otra vez*, Madrid, Errata naturae.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2002): *Essais critiques. Oeuvres complètes II*, Paris, Seuil.
- BODEI, Remo (2009): *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli.
- BOUVERESSE, Jacques (2008): *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone.
- CASAS, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- (ed.) (2014): *El yo fabricado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Vervuert.
- CATELLI, Nora (2017): «Posverdad y ficción» en Jordi Ibañez Fanés (ed.), *En la era de la posverdad*, Barcelona, Calambur, pp. 139-146.
- CHICO, Álex (2017): *Un final para Benjamin Walter*, Barcelona, Candaya.
- COMPAGNON, Antoine (1998): *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil.
- DOLEZEL, Lubomir (1997): «Mímesis y mundos posibles», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 69-94.

- (1997): «Verdad y autenticidad en la narrativa», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 95-122.
- EAGLETON, Terry (2005): *Después de la teoría*, Barcelona, Debate.
- (2006): *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.
- GARCÉS, Marina (2017): *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.
- GARCIA DEL MURO SOLANS, Joan (2018): *Good-bye, veritat*, Barcelona, Pagès editors.
- GENETTE, Gérard (2004): *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2018): *El dolor de los demás*, Barcelona, Anagrama.
- LYOTARD, Jean-François (1991): *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- NUSSBAUM, Martha (2007): *El conocimiento del amor*. Madrid, Visor.
- PÉREZ VEGA, David (2018): «Álex Chico, un final para Benjamin Walter». Disponible en línea: [\[https://www.ocultalit.com/narrativa/alex-chico-un-final-para-benjamin-walter/\]](https://www.ocultalit.com/narrativa/alex-chico-un-final-para-benjamin-walter/) (15/05/2019).
- POZUELO YVANCOS, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas, Universidad de Valladolid, Ensayos Literarios.
- (2018): «Clara Usón, en femenino y plural». Disponible en línea: [\[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clara-uson-femenino-y-plural-201805060125_noticia.html\]](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clara-uson-femenino-y-plural-201805060125_noticia.html) (15/05/2019).
- RANCIÈRE, Jean (2005): *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo / Universidad Autónoma de Barcelona.
- RICOEUR, Paul (1983): *Tiempo y narración*, Madrid, siglo XXI.
- RORTY, Richard (1991): *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- SALDAÑA, Alfredo (2012): «Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. 365-384.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2018): «El asesino tímido». Disponible en línea: [\[https://www.elcultural.com/revista/letras/El-asesino-timido/41046\]](https://www.elcultural.com/revista/letras/El-asesino-timido/41046) (15/05/2019).
- SCHAFFER, Jean Marie (2004): «Fiction et croyance», en Heinich y Schaeffer (eds.), *Art, creation, fiction*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1997): «La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 207-238.
- USÓN, Clara (2018): *El asesino tímido*, Barcelona, Seix Barral.
- VATTIMO, Gianni (2010): *Adiós a la verdad*, Barcelona, Gedisa.