

La conquista de un nuevo territorio para la ficción

DAVID VIÑAS PIQUER

Universitat de Barcelona

Cada vez es más frecuente encontrar en la literatura española del siglo XXI obras que se encuentran de un modo u otro atravesadas por la Teoría. Ya no resulta nada extraño abrir una novela de una escritora actual y encontrarse, por ejemplo, con que la protagonista, tras ver en un periódico digital que alguien firma con el nombre falso de Barthes, hace el siguiente comentario:

Su aportación, puesta allí tras todas las anteriores, me llevó a acordarme de aquella distinción entre lo legible y lo escribible que propuso el otro Barthes, Roland, en su libro *S/Z*. Como no tenía ánimo para nada aparte de esperar a que Quirós apareciese, me dediqué un rato a leer mi ejemplar de *S/Z*, como pasatiempo. Un texto es legible cuando la posibilidad que ofrece es leerlo o rechazarlo, cuando nos sitúa ante un dilema: convertirnos en lectores de ese texto o preferir no serlo. Un texto es escribible cuando hace del lector un productor del texto, que no un mero consumidor.

El libro que ahora presentamos intenta responder a varias preguntas que en el fondo son solo una y siempre la misma. Si pensamos en el fragmento recién citado, las preguntas serían: ¿cómo es posible que en medio de una novela se deslice con toda naturalidad un fragmento de estas características?, ¿quién escribe así?, ¿para quién escribe?

Fuera de la ficción, la autora de esta novela publicó un libro para explicar su experiencia con la enfermedad del cáncer y resulta que para contar esta historia tan íntima incorpora en sus reflexiones referencias a Susan Sontag, a Michel Foucault, a John L. Austin (cuya teoría de los actos de habla aparece explicada y ejemplificada), a Vladimir Propp (para explicar que “los relatos del cáncer son infinitos pero todos comparten una matriz narrativa”) y a otros nombres importantes de la Teoría.

Vayamos de un asunto tan perfectamente serio como este a una parodia para escuchar la voz de un filólogo que se identifica con la estirpe de los grandes historiadores de la literatura y dice:

Yo soy de los que ironiza y se ríe de los saberes modernos. Y hablo de la asignatura de Hermenéutica literaria como “la de las chuminadas”; yo digo a quien quiera escucharme en los apartes de las reuniones de Departamento que la hermenéutica contemporánea no es más que un depósito de gadámeres, que a Lyotard siempre se le ven los leotardos, que detrás de las palabras de Habermas tiene que haber más, que Schleiermacher parece el nombre del líbero de la selección alemana de fútbol, que la teoría de los polisistemas suena a teoría de los polichinelas cantada por Sarita Montiel en *La violetera* [...].

Y ya que estamos instalados en la parodia, fijémonos en lo que se dice en un relato dedicado a homenajear a un escritor y teórico argentino:

Pero quizá su mayor aportación a la literatura, la que le ha valido el reconocimiento mundial, fue la creación del *ful-criticism*, corriente teórica que supuso una verdadera revolución en el campo de los estudios literarios. El *ful-criticism* (del griego *ful*, “chungo”, y del inglés *criticism*, “perturbación” o también “almacén de pescado”) es un método de análisis que significa una superación radical de las tesis centrales del post-estructuralismo. Mailer reconoció siempre que la aparición de dicha corriente afectó profundamente a su vida sexual (“Dejé de tener erecciones el día en que leí lo que ese imbécil de Derrida había escrito acerca de la literatura”, afirma en su diario).

Ahora ni seriedad ni parodia, sino un tono más neutro para atender a las palabras que pronuncia un artista en medio de una novela:

La inmensa mayoría de críticos citaba a filósofos posteriores a 1950: Foucault, Barthes, Agamben, Rancière, Badiou, y luego a no-filósofos que algunos hacían pasar por tales y que eran citados de seguido porque *se les entendía*: Borriaud, Augé, Baudrillard, Bauman, pensadores débiles o sencillitos al alcance de críticos de arte cuya formación se limitaba a Historia del Arte y las correspondientes asignaturas de Teoría del Arte y Estética [...].

En todos los fragmentos citados la presencia de la Teoría es notoria, lo que nos lleva a pensar en la necesidad de que los lectores de estas obras sean capaces de identificar las referencias teóricas que entran en juego para poder disfrutar verdaderamente del proyecto literario que se les presenta. Estamos ante obras que aspiran a ser leídas por un lector modelo, como diría Umberto Eco; es decir, alguien capaz de moverse en la descodificación del texto siguiendo el camino marcado por el autor o la autora durante la codificación. Raquel Taranilla, Javier García Rodríguez, David Roas, Vicente Luis Mora son solo cuatro casos de

escritores y escritoras entre los muchos que pueden localizarse en la literatura española del siglo XXI que usan la Teoría con absoluta naturalidad para construir sus ficciones.¹ ¿Cómo se ha llegado a esta situación? ¿Cómo se ha producido ese viaje de la Teoría hacia la literatura para incorporarse a la textualidad misma de las obras? Para responder a estas preguntas hace falta matizar antes algunas cuestiones.

Empecemos por explicar a qué Teoría nos referimos. Como ya se habrá intuido a partir de los ejemplos citados, no se trata exactamente de la teoría literaria, sino de una idea de la Teoría más amplia que incluye problemas literarios y de otros muchos ámbitos, razón por la cual apostamos aquí por escribirla con una mayúscula que ilustre su ambición aglutinadora. No estará de más recordar que una primera tarea evidente de la teoría literaria consiste en definir los principios generales y las categorías de lo literario, lo que otorga a la disciplina un carácter *propedéutico*, preparatorio en relación con los estudios literarios. Sin embargo, la interdisciplinariedad característica del ámbito de las humanidades y, sobre todo, la estrecha relación que existe entre la teoría literaria y el comparatismo hacen que la actividad teórica no quede circunscrita en este caso a lo literario, sino que se abra a la relación de la literatura con otras artes y también con otras disciplinas, de manera que la confluencia enriquecedora de planteamientos procedentes de diversos campos de estudio queda asegurada.

Este carácter interdisciplinar hace que la teoría literaria trascienda su tradicional función propedéutica y muestre una gran operatividad para interpretar distintas prácticas discursivas, con lo cual se acerca claramente al espíritu de la Teoría de tradición anglosajona que empezó a proliferar en las universidades norteamericanas de los años setenta a los ochenta del siglo XX. A partir de la descripción que hizo Richard Rorty de aquella situación, Jonathan Culler empezó a hablar de la Teoría (*Theory*) como un nuevo género que dio paso a “una serie no articulada de escritos sobre absolutamente cualquier tema” y cuyas propuestas se han revelado muy sugerentes y útiles para reflexionar sobre distintos ámbitos del saber (2014: 14). Esta Teoría incluye obras de antropología, filosofía, historia del arte, lingüística, historia de las ideas, sociología, psicoanálisis, teoría política, filosofía de la ciencia, crítica literaria, etc., y con esta amalgama de discursos propone una mirada renovadora que lleve incluso a cuestionar lo que, dentro de cada disciplina, se había con-

¹ Los fragmentos citados proceden de los siguientes textos: Raquel Taranilla (2021): *Noche y Océano*. Barcelona: Seix Barral; Javier García Rodríguez (2009): *Mutatis mutandis*. Zaragoza: Eclipsados; David Roas (2007): “Necrológica”, en *Horrores cotidianos*. Palencia: Menoscuarto, y Vicente Luis Mora (2017): *Fred Cabeza de Vaca*. Madrid: Sexto Piso.

siderado siempre incuestionable, con lo que se abre paso una importante dimensión política.

“Teoría” proviene del verbo griego *theorein*, que significaba observar, mirar, así que plantearse qué tipo de mirada es la más conveniente en cada momento parece una consecuencia lógica del desplazamiento gradual que fue produciéndose desde el significado original de la simple percepción a un significado que incluye la intelección. Dicho de otro modo: llegó un momento en que ya no bastaba con mirar, sino que había que mirar con atención para captar lo más sustancial de cualquier fenómeno que se observase. Se trataba, además, de conseguir una mirada libre de prejuicios, capaz de convertirse en un *contra-discurso* que se atreviera a cuestionar las premisas tradicionales (Compagnon, 2015: 17). Esta mirada analítica y especulativa, que ha de ir acompañada de un espíritu crítico y hasta de una clara vocación política, es la que la Teoría proyecta sobre sus objetos de interés.

En referencia al pragmatismo anglosajón que detestaba, Georg Lukács habló alguna vez de “un bazar de ideologías al servicio de la expansión del imperialismo capitalista” (1967: 630). Casi podríamos decir que los temas que aborda la Teoría representan la otra cara de la moneda, aunque hay que tener presente que la misma naturaleza multifacética de la Teoría da paso a una constelación temática muy variada. En todo caso, se trata de temas a partir de los cuales se intenta abordar distintos aspectos de la cultura. Terry Eagleton enumeró algunos para mostrar de qué forma esta teoría cultural venía a enriquecer el izquierdismo político: “El arte, el placer, el género, el poder, la sexualidad, el lenguaje, la locura, el deseo, la espiritualidad, la familia, el cuerpo, el ecosistema, el inconsciente, la etnia, el estilo, la hegemonía” (2005: 42). La lista podría continuar, por supuesto, pero no es necesario porque ya se ve que solo una combinación de distintos saberes puede cubrir tantos frentes y de ahí que la Teoría sea a la fuerza esencialmente heterogénea.

Sobre todo desde la segunda mitad del siglo xx, se observa que las propuestas de autores y autoras como Mijaíl Bajtín, Roland Barthes, Raymond Williams, Louis Althusser, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze, Edward Said, Gayatri Spivak, etc. aparecen una y otra vez en trabajos vinculados a distintas disciplinas, y el reencuentro continuado con todos estos nombres —muchos de los cuales están vinculados al momento en que la teoría francesa se encontró “a la vanguardia de los estudios literarios en el mundo” (Compagnon, 2015: 10)— ha llevado a pensar intuitivamente en la Teoría como espacio de encuentro de textos muy diversos, textos que contienen reflexiones tan sugerentes que encuentran fácil acomodo en los campos de estudio más variados. Esta apropiación de la tradición teórica por parte de distintas disciplinas muestra por encima de todo la

capacidad seductora de la Teoría y su adaptabilidad. No se trata de la atracción hacia una metodología concreta, puesto que no existe, sino de la atracción que ejerce la mezcla de saberes esencial en la actividad teórica, así como su propuesta revisionista de planteamientos cosificados y su invitación a avanzar en la investigación de cualquier fenómeno dejándose guiar no por la ambición de llegar a instalarse algún día en la verdad, sino por la esperanza de aprender a gestionar la incertidumbre. Tres acepciones, en definitiva, toma aquí el concepto de Teoría. Teoría como combinación de discursos multidisciplinares, pero también como actitud que lleva a potenciar la dimensión teórica ya de por sí existente en muchas obras literarias y, finalmente, como gesto político.

Sea como sea, parece evidente que el legado que forman las grandes ideas nacidas durante los “años salvajes de la teoría”, como los llamó Manuel Asensi, se ha convertido ahora en el punto de partida de la investigación en distintos campos. El estudio de las obras literarias no es en absoluto ajeno a esta situación y por eso ya resulta prácticamente inconcebible plantear una teoría de la literatura al margen no solo de los presupuestos tradicionalmente desarrollados en el seno de esta disciplina, sino también al margen de los planteamientos surgidos en el campo más general de la Teoría. Dicho con toda claridad: estos planteamientos han pasado a formar parte del repertorio con el que se trabaja en la teoría literaria y por eso esta disciplina está convirtiéndose cada vez más en “una forma extremadamente general de crítica de la cultura” (Cabo y Do Cebreiro, 2006: 31). Pero ha ocurrido además algo que añade interés al contexto actual, y es que la seducción de la Teoría ha hecho su efecto no solo en distintas disciplinas humanísticas y científicas, sino también en muchas obras de creación, hasta el punto de que puede decirse que, igual que existe una teoría de la literatura, empieza a ser evidente que existe una literatura de la Teoría.

Muchos antecedentes podrían señalarse en el trayecto que lleva a acercar cada vez más el discurso teórico-crítico al discurso literario, sobre todo obras de muy distintas épocas en las que los ejercicios metafictivos permiten que aflore una evidente dimensión teórica, pero hay que reconocer que en la actualidad este fenómeno se ha acrecentado y los resultados empiezan a ser verdaderamente importantes porque van más allá de la metaficción. Ahora se observa un interés no ya solo por activar maniobras autorreferenciales, sino también por dotarlas de mayor densidad teórica al incorporar referencias explícitas a principios, conceptos e ideas que provienen de la Teoría. Este acercamiento del sistema literario al sistema teórico en busca de nuevas posibilidades creativas desencadena un sugerente juego de interferencias recíprocas que tiene como resultado la aparición de obras ambivalentes, ficciones híbridas que, al encontrarse en un terreno intermedio (intersistémico), pueden originar algunos problemas de recepción,

pues para ser bien entendidos exigen una competencia no solo literaria, sino también teórica. Sin duda, encontramos aquí una de las consecuencias más interesantes del fenómeno que estamos describiendo, un fenómeno que comporta la conquista de un nuevo territorio para la ficción.

En el ámbito de la narrativa, la entrada de la Teoría en la ficción encuentra un espacio especialmente idóneo en la novela de campus, pues la ambientación académica, con profesorado y estudiantes como personajes principales, facilita sin duda que las referencias teóricas se manifiesten con total naturalidad. Pero lo cierto es que no hace falta ningún pretexto académico para que la Teoría entre en la ficción. Tomemos un ejemplo extraído de *El asesino tímido*, una novela que no es de campus y en la que Clara Usón usa la Teoría para conectarla oportunamente con aspectos que están siendo tratados en la obra:

Wittgenstein afirmó en el *Tractatus* que el lenguaje *pinta* la realidad, enunciamos la palabra *niño* y nos representamos en la mente su correlato real, así es como 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”, pero más tarde se retractó: el lenguaje, comprendió, no es de fiar, una palabra no tiene un solo significado sino diversos, en función del contexto, del uso que se haga de ella, y alumbró la teoría de los juegos del lenguaje. No es lo mismo decir “niño”, con voz neutra, que decir “mi niño” en tono cariñoso o gritar “¡Niño!”, a modo de admonición, y cuando mi madre decía “los niños” significaba una cosa, pero cuando decía “las niñas” por su tono, su intención, la dureza de sus ojos, quería decir algo muy diferente, quería decir “mis enemigas”, y durante la adolescencia y la primera juventud mi hermana y yo fuimos las enemigas por antonomasia de nuestra madre (2018: 120-121).

Como vemos, la narradora pasa con toda naturalidad de la teoría del lenguaje del primer Wittgenstein a la anécdota doméstica, biográfica, de modo que lo teórico no aparece como un añadido forzado, sino como un material más del engranaje de la novela y con la función de introducir algún matiz importante en lo que se está contando.

Tradicionalmente, los gestos metaliterarios habían sido planteados ya desde el *Quijote* como un juego que perseguía un efecto desautomatizador, como un camino en busca de la originalidad, y aunque detrás de ellos pudieran adivinarse ideas que habían sido tratadas en el ámbito de la preceptiva, el lenguaje especializado de la poética no solía entrar directamente en la ficción y, por lo tanto, podríamos decir que el estilo de la obra no acusaba ningún cambio significativo cuando se incorporaba una reflexión en clave metaliteraria. Bastaba con suspender momentáneamente la referencia externa del signo y referenciar el proceso mismo de la escritura para que se activara el juego con el que se quería provocar un efecto de extrañamiento en el lector. La incorporación de material procedente de la

Teoría que se está llevando a cabo en la actualidad provoca una situación distinta. Podríamos decir que el corpus de textos metafictivos y autoficcionales se ha enriquecido ahora con obras que, además de contar cómo se construyen historias o cómo están siendo construidas ellas mismas, acuden a referencias y herramientas teóricas que implican ya una pérdida total de la inocencia narrativa y la consecuente apertura de un nuevo paradigma. Es así como se le abren las puertas a la Teoría para que se instale cómodamente en la creación literaria, adoptando distintas formas.

En cierto modo, esta situación recuerda a la vivida ya tiempo atrás por quienes estaban convencidos de que la literatura estaba sufriendo un proceso imparable de agotamiento temático. De hecho, ya la metaficción y la autoficción estuvieron relacionadas con esa sensación, pero hubo otras alternativas. John Barth, por ejemplo, se refirió en 1968 a la literatura del agotamiento (*The Literature of Exhaustion*) para expresar esa sospecha de que ya todo había sido contado, pero no apostó por ejercicios metafictivos o autoficcionales. La solución la encontró en Borges. Entendió que lo que había que hacer era reescribir, versionar, dialogar con lo ya escrito. La intertextualidad se convertía así en un posible faro en medio de la niebla, pero este camino no se alejaba en realidad de la metaficción, sino que venía a mostrar otra de sus posibilidades, como de hecho ya había demostrado Mijaíl Bajtín y como seguirían haciéndolo en sus trabajos Roland Barthes, Julia Kristeva y Gérard Genette, entre otros. Usar la Teoría dentro de la ficción, en cambio, sí que supone una alternativa verdaderamente distinta y original, y además no es en absoluto incompatible con seguir incorporando gestos metaficcionales y autofictivos.

Una obra como *El mejor escritor de su generación*, de Juan Bonilla, incorpora ese tipo de gestos y entronca así con una tradición ya muy conocida, pero a la vez introduce reflexiones teóricas que no son ya tan habituales en esa tradición. “Tengo que escribir una novela”, advierte el narrador desde el principio, y buena parte de su narración cuenta metafictivamente cómo va escribiendo (o no escribiendo, en ocasiones) lo que tiene que escribir. El gesto metaficcional se hace evidente cuando dice que aspira a “escribir una novela contando que no puedo escribir una novela” (2021: 51). Por otra parte, resulta que la novela que está escribiendo este narrador no es su primera novela, sino la segunda, y su editora y sus lectores han depositado grandes expectativas en ella porque el éxito de la primera obra hace augurar un eficaz efecto de arrastre para la segunda. Sin embargo, el narrador confiesa que la exitosa primera novela no la escribió él, sino su padre (ya fallecido), alguien que no era ni siquiera un lector distinguido, pues se limitaba a devorar cada semana “decenas de noveluchas de género, novelas del Oeste que cambiaba los sábados en el mercado o novelas policíacas o novelas eróticas” (23). Luego descubrimos que el padre del narrador escribió su gran novela, titulada *De lo que es capaz la*

gente por amor, casi en forma de pastiche, imitando el estilo de toda esa literatura comercial que leía o incluso es posible que plagiando directamente alguna obra concreta. Tenemos, pues, a alguien que hace pasar por suya una novela ajena, una novela escrita a partir de un diálogo intertextual con la literatura de kiosco, considerada de baja calidad. Sin embargo, esa novela tan descaradamente hipertextual adquiere un reconocido prestigio en el campo literario del momento y por eso se espera con impaciencia la siguiente obra del supuesto autor, que empieza a ser visto ya como el mejor escritor de su generación. Un detalle facilita que el narrador apenas sienta remordimientos o experimente una mala conciencia por lo que ha hecho al apropiarse de la novela de su padre, y es que su padre y él se llaman igual, Bruno Carrasco, de manera que en el fondo el padre firmó su propia novela cuando se publicó, aunque el hijo se la robara.

Más tarde la cosa se complica porque, ante la presión de la editora, Bruno no tiene más remedio que ponerse a escribir de verdad su segunda novela, que sería en realidad la primera. Y lo único que se le ocurre es “copiar las páginas de una novela recién salida de un autor también joven”, un tal Juan Bonilla al que ha conocido por casualidad. Esta homonimia entre el personaje recién aparecido y el autor hace que entre en juego una de las modalidades posibles de la autoficción; incluso pone en marcha ciertos “dispositivos irónicos que separan el yo figurado del yo real” (Casas, 2014: 11). La novela que Bruno empieza a copiar es *Nadie conoce a nadie*, es decir, una obra que efectivamente publicó el autor (real) Juan Bonilla en 1996 y que contó con una adaptación cinematográfica dirigida por Mateo Gil. En este punto, por mucho que la ironía invite a tener muy presente que estamos tan solo ante una figuración del yo, la novela se adecua perfectamente a esta reflexión que hace Fernando Cabo sobre el gesto autoficcional: “La autoficción, de este modo, sería más bien una forma de lo que llamaremos autonomia: el hacer surgir desde el texto un sujeto con el mismo nombre del autor, y sobre todo con circunstancias comunes, que así resulta, no en un antecedente del texto, sino su consecuencia” (2014: 28).

Metaficción y autoficción, pues, se dan cita en *El mejor escritor de su generación*, pero Bonilla va más allá e incorpora reflexiones que adquieren una clara dimensión teórica y apuntan a ciertos debates y conceptos de la Teoría. Así, el narrador se permite extensos comentarios sobre lo que significa “habitar una novela”, ya sea pensando en lectores que “encuentran rostros de su rutina, de sus alrededores, para prestárselos a los personajes de ficción de las novelas que leen” o bien en el “milagro de la identificación entre quien narra —quien sabe— y lo narrado” (2021: 88-90). Por mucho que pueda sorprender, este pasaje dedicado a plantear una reflexión sobre la conexión entre el escritor y su público aparece en medio de la novela:

Narrador procede de *gnarus*, o sea: el que sabe. Pero es que la raíz indoeuropea de escribir procede del verbo “sembrar”, porque para los sumerios “escribir” consistía en hacer surcos, o sea, abrir la tierra para echar unas semillas, y de ahí que no sea de extrañar que la raíz de “leer” sea la misma que la de “colectar”. El que escribe —siembra— espera que su semillita se convierta en fruto que endulce o amargue el cielo de la boca de quien lee —recolecta— (2021: 86).

Al menos desde el conocidísimo *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, no han dejado de aparecer estudios teóricos sobre la autobiografía y, en general, sobre las denominadas escrituras del yo, y quien conoce esos trabajos está en condiciones de apreciar estas reflexiones que añade Juan Bonilla, ya al margen de metaficciones y autoficciones, en *El mejor escritor de su generación*:

Ninguna narración puede de veras compararse con el hecho que la suscitó, con la cadena de hechos que la componen, ni siquiera aquellas que engrandecen, mediante la experta retórica de un gran narrador, hechos banales [...]. Pero todo eso, en el fondo, carece de importancia. Ni siquiera es justo hacer la comparación. Es como tratar de jugar al fútbol con las reglas del rugby. Es como comparar la vida de un hombre con la autobiografía que ese hombre escribe en sus años postreros: lo que el lector obtenga de la lectura de esa autobiografía —por muy excelente literatura que sea y muy fiel a los hechos que haya logrado ser el autor según el criterio de quienes están en disposición de juzgar cómo acontecieron los hechos y cómo han sido juzgados— no dejará de producir una impresión ficticia, pues es esa misma condición de ficción inevitable la que alimentó la redacción de la autobiografía (mira hacia atrás, tu vida es una sucesión de hechos que sólo existe porque tú puedes encadenarlos en una narración, es decir, contarlos, es decir, imponerles orden, harán parecer que no has hecho constantes variaciones —es decir, transformarlos en ficción— cuando los recordabas; y los hechos que no recuerdas pero también sucedieron están ahí como los silencios y los espacios blancos entre las palabras y las líneas y los párrafos: sin aquellos, éstos no serían posibles) (2021: 92-93).

¿Estamos aún ante una novela? ¿Hemos pasado a leer un texto teórico sobre la relación entre realidad y ficción? Seguimos leyendo el mismo texto, pero es obvio que su estilo ha cambiado por la introducción de la Teoría. Luego la novela ya puede recuperar su estilo narrativo tradicional: “Por lo demás voy a ponerme a copiar unas cuantas páginas de *Nadie conoce a nadie*. Quizá le mande estas notas a Sisí para que vea que trabajo. O sólo para que me llame” (2021: 93).

Ya sea siguiendo este camino que transita Juan Bonilla o con referencias mucho más explícitas, cada vez son más los autores y autoras de la literatura española actual que usan la Teoría en sus obras sabiendo que están yendo algo más allá de lo que la tradición metaliteraria y autofic-

cional hacía. Sin duda, el auge que experimentó la Teoría a mediados del siglo xx, sobre todo hacia los años sesenta y setenta, tiene mucho que ver con esta situación. Muchos escritores y muchas escritoras actuales se han formado ya en esa Teoría y en su herencia, y es lógico entonces que los conceptos teóricos asimilados formen parte del repertorio de referencias personales desde los que piensan y escriben. Estos autores y autoras usan la Teoría porque está en el ambiente, porque no pueden no usarla, porque ya no podrían escribir sin tenerla como referente y dialogar más o menos secretamente con algunos de sus conceptos y debates. En ciertos casos, el acercamiento a la Teoría se convierte incluso en una declaración de amor. “Amamos la teoría porque nos propaga y multiplica, porque su locura nos hace infinitos”, escribe Vicente Luis Mora en un libro de aforismos titulado precisamente *Teoría* (2022: 83). No siempre es tanta la pasión, pero parece lógico pensar que quienes más usan la Teoría como material de construcción para sus obras literarias son autores y autoras que se sienten muy cercanos a diversos planteamientos teóricos porque han crecido intelectualmente con ellos, seguramente durante su formación universitaria.

También hay que contar, por supuesto, con escritores y escritoras que han estudiado Teoría por su cuenta, para estar al día de ciertas temáticas de interés cultural, y luego incorporan esos conocimientos en sus obras. Emblemático es el caso de Enrique Vila-Matas en este sentido. Se trata de un autor al que la crítica suele asociar a la autoficción, un concepto del que él sin embargo desprecia, como ha manifestado en varias ocasiones, ya sea en entrevistas o en algún que otro artículo. Pero una cosa es pronunciarse sobre esta cuestión en esos contextos y otra bien distinta hacerlo desde el interior mismo de una obra literaria, como ocurre en la novela *Montevideo*, donde encontramos este interesante pasaje:

De hecho, Moore escribe como si no hubiera sido ella tocada por los debates sobre la narración en primera persona, la autoficción (que no existe, porque todo es autoficcional, ya que lo que se escribe viene siempre de uno mismo; hasta la Biblia es autoficción, porque empieza con alguien creando algo), la autorrepresentación, la no ficción, que tampoco existe porque cualquier versión narrativa de una historia real es siempre una forma de ficción, ya que desde el instante en que se ordena el mundo con palabras se modifica la naturaleza del mundo (2022: 63).

Incorporando en su novela estas reflexiones teóricas, Vila-Matas está participando en un debate de la teoría literaria de los siglos xx y XXI, aunque su participación no parece basarse tanto en un estudio a fondo de la problemática planteada como en la intuición surgida a partir de la propia experiencia de escritor y lector. Esta es la sensación que se tiene cada vez que la Teoría hace acto de presencia en las novelas de Vila-Matas. En