

# *El móvil* de Javier Cercas: *divertissement* metanarrativo de un obseso de la literatura

IGNACIO RODRÍGUEZ DE ARCE  
Università degli Studi di Milano

## Resumen

El objeto del presente artículo es examinar el uso que Javier Cercas hace de la técnica de la metaficción en *El móvil* [1987] (2003). Esta *nouvelle*, primera de las publicadas por el autor, nos parece extraordinariamente interesante para abordar el problema de las relaciones, definiciones y categorizaciones entre metaficción y parodia para así poder analizar la compleja red de relaciones intertextuales que *El móvil* presenta.

## Riassunto

Il presente contributo intende analizzare l'uso della tecnica della metanarrazione ne *El móvil* [1987] (2003). Questa *nouvelle*, *opera prima* dell'autore, risulta particolarmente interessante per iniziare una riflessione sulla problematica questione dei rapporti tra metanarrazione e parodia in modo da poter così approfondire la complessa rete di interconnessioni testuali che la *nouvelle* presenta.

## 1. INTRODUCCIÓN Y ANÁLISIS PARATEXTUAL

En 1987, con solo 25 años Javier Cercas publica su primera colección de relatos titulada *El móvil*. Años después, Cercas afirmará en *Soldados de Salamina* (2001: 145) que “*El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento”. Ya en 2003 el extremeño publica por segunda vez *El móvil* pero de los cinco relatos que componían el volumen de 1987 solo permanece uno<sup>1</sup>: el de título homónimo. Esta segunda publicación presenta en su paratexto una nota en la que Cercas explica:

Leídos con quince años de perspectiva, los textos que he suprimido me parecen derivativos, fruto de ciertas lecturas y ciertas experiencias pobremente asimiladas, así como de la vanidad ridícula de demostrar que era escritor,

---

<sup>1</sup> La edición de Sirmio presentaba, además de «El móvil», los cuentos «La búsqueda», «Historia de Pablo», «Encuentro» y «Lola». Estos cuatro relatos, descartados por el extremeño en la edición Tusquets del año 2003, poseen tanto un argumento como características literarias muy distintas entre sí. Mientras que, por ejemplo, «La búsqueda» es un cuento de carácter eminentemente descriptivo (Cercas, 1987: 9-27), «Historia de Pablo» posee los estilemas propios de un cuento de hadas (Cercas, 1987: 29-47); «Encuentro», por su parte, podría ser definido como un intento de parodia de una epístola sentimental (Cercas, 1987: 51-64), y «Lola» como un acabado ejercicio de *noir* (Cercas, 1987: 67-78).

lo que suele autorizar entre los veinteañeros todo tipo de desmanes exhibicionistas; por fortuna, no los leyó casi nadie. Ignoro si el relato que daba título a aquel volumen, que es el que aquí recojo, es mejor que los demás; sé que es el único en el que, no sin alguna incomodidad, me reconozco, y que, aunque quizás un escritor siempre acabe arrepintiéndose del primer libro que publica, yo todavía no me he arrepentido de él. (Cercas, 2003a: 9)

Esta edición también presenta, tras la nota del autor, otro importante elemento paratextual: una cita extraída de una célebre carta de Gustave Flaubert a Louise Colet: “Hay una frase latina que significa aproximadamente: «Coger con los dientes un denario de entre la mierda». Era una figura retórica que aplicaban a los avaros. Yo soy como ellos: para encontrar oro no me detengo ante nada” (2003a: 13).

Sin duda esta cita, tanto por su obvio significado como por el nada inocente hecho de incluir a su vez otra cita, nos anuncia dos de los elementos cruciales del relato que sigue a continuación: la praxis metaficcional a través del juego del marco narrativo y la *mise en abyme*, y la temática de la escritura como enfermedad y de la *hybris* que transforma a su autor en un modelador de nuevos cánones para una literatura hasta ese momento «abandonada en manos de aficionados» (2003a: 17), que no puede ni debe detenerse ante nada o nadie para alcanzar sus objetivos. Existe además otra posible clave de lectura que dicha cita nos ofrece *in nuce*: Flaubert como canon o modelo literario en el que se inspiraría el protagonista-narrador de nuestro relato. De hecho en el curso de la lectura del texto encontraremos múltiples referencias a los criterios narrativos fundamentales de los narradores realistas y naturalistas del XIX así como a los principios inspiradores de la estética del *nouveau roman*, es decir, a una praxis escritural ‘realista’ y ‘fenomenológica’; una suerte de teoría de las ‘superficies puras’: tales serán los *patterns* fundamentales con los que el protagonista-escritor de *El móvil* elaborará su propia narración:

Era preciso narrar los hechos en el mismo tono neutro que dominaba los pasajes descriptivos, como quien refiere acontecimientos que no alcanza a entender del todo o como si la relación entre el narrador y sus personajes fuese de orden similar a la que el narrador mantiene con sus instrumentos de aseo. Álvaro solía felicitarse a menudo por su inamovible convicción en la validez de estos principios. (2003a: 44-45)

Mejor, tal vez, sería decir presunto modelo literario ya que al final del relato todo lector avezado puede entender que dicho ideal parece sepultado bajo el continuado ejercicio de la praxis metaficcional que domina todo el texto. Nos enfrentamos por tanto a una parodia que constituye uno de los expedientes técnico-tradicionales a través de los cuales se reactualizan y reelaboran construcciones metaficcionales con la finalidad última de explorar y delinear los aspectos formales de la propia praxis escritural y, de este modo, quebrar los fundamentos teóricos de la noción misma de realismo narrativo. Sin embargo, esta técnica es solo una de las tantas que afloran en *El móvil* y nos reconducen claramente al ámbito de la metaficción. La más evidente es tal vez el propio principio temático del relato: la escritura de un texto caracterizado por su extrema y en definitiva insuperable reversibilidad<sup>2</sup>. Si el paradigma de novela realista se proponía un aproximación fenomenológica a lo real, la novela *metaficcional*, autoconsciente, característica del *epos* postmoderno, aspira de forma inequívoca a alcanzar una absoluta autonomía de la creación literaria o, como mínimo, a poner en un plano de menor importancia –al menos en lo que se refiere a la experiencia de lectura– la función meramente referencial que el

<sup>2</sup> Javier Lluch (2006: 294), muy certeramente, señala que en esta novela «la literatura es tema axial».

paradigma de novela realista creía haberse dado<sup>3</sup>; ya que, como afirmaba Sobejano (1989: 4) con admirable claridad, la metanovela “no se refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente a sí misma”.

## 2. MODALIZACIÓN Y DINÁMICA EVENEMENCIAL DE LA NARRACIÓN

La narración de *El móvil*, en tercera persona, parte con la descripción del protagonista, Álvaro, un joven licenciado en Derecho que trabaja como una suerte de asesor-pasante de una modesta e indefinida sociedad de gestión administrativa ya que dicho empleo le permite una enorme cantidad de tiempo libre para entregarse a su única y absorbente pasión/ vocación/ religión: la escritura. Evidentemente Álvaro es un enfermo de las letras con la ambición última de la literatura. A ella ha subordinado su propia vida, sus amistades, sus ambiciones e intereses, la posibilidad de un empleo mejor pagado o de una dedicación más remunerativa. En dicha abnegación casi caricatural encontramos la sombra de la dedición de Flaubert a la causa literaria que lo había llevado incluso a anunciar su propia muerte para evitar cualquier interrupción o intromisión en el secreto de su proceso creativo.

Juzgaba que la literatura es un amante excluyente. O la servía con entrega y devoción absolutas o ella lo abandonaría a su suerte. *Tertium non datur*. Como todas las otras artes, la literatura es una cuestión de tiempo y trabajo, se decía. (Cercas, 2003a : 16)

Evidentemente el pensamiento de Álvaro plantea una relación intertextual de carácter caricatural con la famosa carta de Flaubert *Il faudrait des Christs de l'Art pour guérir ce lépreux* (1853) en la cual el francés asocia la vocación y la tarea del escritor con el amargo cáliz que uno, por un lado, quisiera alejar de sí, pero que, por otro, se bebe con avidez, hasta las heces, por el placer prohibido del sacrificio. De este modo, siempre según Álvaro, la literatura había sido abandonada en las manos de simples aficionados, de personajes frívolos, carentes por completo de la auténtica ambición, de la necesaria *hybris* que sirve de catalizador para llevar a cabo las grandes empresas que la auténtica literatura requiere. La culpa de semejante estatus no es tan solo de los escritores, sino que recae también sobre el contexto social pobre de estímulos en el que se está obligado a trabajar. Álvaro, sin embargo, se siente corresponsable de tal situación y decide mostrar a sus compañeros de fatigas literarias un canon a seguir, concibiendo y llevando a cabo una ‘obra ambiciosa’. Su modo de actuar parodia en cierta manera el «exegi monumentum aere perennius» de la tercera Oda de Horacio, en la que el latino expresaba su orgullo por haber podido donar a sus contemporáneos un trabajo que pudiera abrir nuevas perspectivas a las letras de Roma, realizando en la poesía latina ritmos y temas propios de la gran tradición lírica helénica. *Mutatis mutandis* es la misma conclusión a la que ha llegado Álvaro:

Lo esencial –reflexionaba Álvaro en los largos años de meditación y estudio previos a la concepción de su Obra– es hallar en la literatura de nuestros antepasados un filón que nos exprese plenamente, que sea cifra de nosotros mismos, de nuestros anhelos más íntimos, de nuestra más abyecta realidad. Lo esencial es retomar esa tradición e insertarse en ella; aunque haya que res-

<sup>3</sup> Pablo Gil Casado (1990: 107) define la metaficción, o novela del creacionismo experimental, como prefiere llamarla, de esta manera: “es aquella donde la ficción se convierte en materia novelable, lo que supone poner al descubierto los resortes de la novela y captar la interioridad del proceso creador, a la vez que se exhibe la forma narrativa y sus posibilidades”.

catarla del olvido, de la marginación o de las manos estudiosas de polvorientos eruditos. Lo esencial es crearse una sólida genealogía. Lo esencial es tener padres. (2003a: 18-19)

También, por supuesto, la elección de una propia genealogía se realiza con criterios científicos: se toman en consideración todas las hipótesis válidas y, paulatinamente, se descartan todas las que no satisfacen en pleno una serie de requisitos preestablecidos. Álvaro parte de la clásica convicción de la superioridad de la lírica respecto a la prosa; considera, por tanto, la posibilidad de componer un poema lírico pero el recuerdo de los románticos y de su exaltación de la fuerza inspirativa le disgustan:

Por mucho que le repugnase la idea, intuía que fenómenos que lindan con la magia, sustraídos por tanto al dulce control de un aprendizaje tenaz y proclives a darse en espíritus más verbeneros que el suyo, enturbiaban el acto de la creación. (2003a: 19)

Descarta por tanto dicha hipótesis y piensa sucesivamente en la posibilidad de componer un poema épico en el que “sin duda la intervención del arrebató momentáneo era reductible al orden de lo anecdótico” (2003a: 20). Pero también esta opción presenta notables problemas como “el uso del verso comportaba un inevitable alejamiento del público” (2003a: 20).

Álvaro lo que pretende es influir con su legado en sus contemporáneos y en los que habrán de venir, por ello la ‘Obra’ debe tener un alcance universal, conmover a amplísimos estratos sociales y, por ello mismo, ser comprensible a todos: “Un texto es el diálogo del autor con el mundo y, si uno de los dos interlocutores desaparece, el proceso queda irremediabilmente mutilado: el texto pierde su eficacia” (2003: 20).

Obviamente todas estas consideraciones sirven para que de forma inequívoca la elección de Álvaro se deslice hacia el terreno de la narrativa y, más concretamente, de la novela. Álvaro, por tanto, se impone la ‘obligación’ de elevar la prosa a la dignidad y preeminencia del verso. Supera por esto mismo sus primeras hipótesis y se dedica exclusivamente a la construcción de una ‘epopeya en prosa’ capaz de poseer la fijeza y la canonicidad del verso, su musicalidad también, su armonía última. Cada palabra –como enseña el siempre presente magisterio de Flaubert– debe ser esa: fija y necesaria; nada puede ser mero fruto del azar. Es imposible no recordar el “clavo de Chéjov” al que el Cercas disquisidor sobre la estética del relato hace referencia en *Diálogos de Salamina*:

Por ahí va también mi ideal de novela, esa novela en la que todos los elementos están ahí por algo y para algo. Es lo del clavo de Chéjov: si al principio de una novela, dice Chéjov, se describe un clavo, al final el protagonista tiene que acabar colgado de ese clavo; si no, ¿para qué me lo han descrito? (Cercas 2003b: 84)

De igual manera el Álvaro crítico e historiador de la literatura analiza la situación crucial en la que se encuentra la novela contemporánea:

Su siglo se había empeñado en una labor de zapa para socavar sus cimientos; los más estimables novelistas se habían propuesto que nadie los sucediese, se habían propuesto pulverizar el género. Ante esta sentencia de muerte, hubo dos apelaciones sucesivas en el tiempo e igualmente aparentes: una, pese a que trataba de preservar la grandeza del género, era negativa y en el fondo acataba la sentencia; la otra, que tampoco impugnaba el veredicto, era positiva, pero se encerraba de grado en un horizonte modesto. La primera

agonizó en un experimentalismo superliterario, asfixiante y verbosamente autofágico; la segunda –íntimamente convencida, como la anterior, de la muerte de la novela– se refugió, como un amante que ve traicionada su fe, en géneros menores como el cuento y la *nouvelle*, y con estos magros sucedáneos renunciaba a toda voluntad de captación de la vida humana y de la realidad de un modo abarcador y totalizante. (Cercas, 2003a: 21)

Es inevitable subrayar la semejanza entre las citadas consideraciones del protagonista de *El móvil* y las opiniones que el 23 de julio de 1989, en el artículo “De novelas y antinovelas” primeramente publicado en el *Diari de Barcelona*, y después reeditado en *Una buena temporada* (1998), expresa el propio Javier Cercas. No parece existir en este la expresa voluntad de alinearse claramente con los experimentos minoritarios de los vates de la antinovela<sup>4</sup>, que propugnan una disolución del género a través de la ampliación de los límites del lenguaje, sino, más bien, una suerte de regreso a los orígenes: una praxis narrativa al servicio –en la acepción más noble y profunda de esta expresión– del lector. La escritura debe ‘enganchar’ al lector, conmoerlo y hacerlo partícipe a través de la intensificación de la dimensión evenemencial del discurso narrativo. Se impone, pues, una construcción de la trama en la que el artificio de la suspense gane de nuevo una importancia central, en la que también el discurso directo y la dimensión dialógica cobren el lugar que les corresponde. En este sentido las reflexiones de Cercas parecen confirmar la sensación de orfandad respecto a los modelos literarios inmediatamente precedentes que caracterizó a la generación de jóvenes narradores españoles de los años ochenta, que sienten la necesidad de crear su propia genealogía y sus propias influencias: unos padres que hay que volver a matar para poder elaborar nuevamente el luto; un canon de antecesores que reinventar. Tal parece ser el significado de las palabras de Álvaro:

Pero sólo era posible combatir la notoria agonía del género regresando al momento de su esplendor, tomando entre tanto buena nota de las aportaciones técnicas y de todo orden que el siglo había deparado y que resultaría cuando menos estúpido desperdiciar. Era preciso regresar al siglo XIX; era preciso regresar a Flaubert. (2003a: 22)

El regreso a Flaubert no es otra cosa que la reinención del modelo de escritura fenomenológica de lo real en la que la reelaboración de la dimensión escritural es particularmente elaborada y perfecta, en la que se pretende una sobreposición perfecta entre forma y sustancia. El hecho literario –que sinecdóticamente para Flaubert es la novela– debe adentrarse por las vías de las ciencias positivas, sus procedimientos, sus técnicas compositivas, de combinación, deben ser expositivas; una suerte de alquimia que manifieste y comprometa en la escritura lo real en su caleidoscópica diversidad. Un realismo científico y positivista, en definitiva, que sea capaz de reproducir también ligámenes y procesos internos; el hilo de la propia creación. Esto es lo que cuenta, lo fundamental: cómo algo, cualquier cosa, se cuenta, se erige en paradigma de lo narrable. Así, al menos, piensa Álvaro: “Al fin y al cabo, pensó, la elección de tema es asunto baladí. Cualquier tema es bueno para la literatura; lo que cuenta es el modo de expresarlo. El tema es sólo un excusa (2003a: 22).

De igual modo que para Flaubert el argumento de *Madame Bovary* no constituía en sí mismo un elemento diferencial respecto a la novela tradicional, para Álvaro la innovación no se puede encontrar en la supuesta excepcionalidad del caso narrado, ni en la búsqueda de lo

<sup>4</sup> Recuérdese que el término había sido acuñado por el escritor John Barth (1967: 29-34) y se enmarcaba en el contexto de una praxis literaria definida, a su vez, como “exhausta”.

extraordinario: las acciones relatadas aparecerán siempre bajo una pátina de absoluta banalidad, de inmediata cotidianidad. Por ello elige narrar la epopeya inaudita de cuatro personajes que él mismo tilda de marginales. El protagonista es “un escritor ambicioso que escribe una ambiciosa novela” (2003a: 23) en la cual aparece enmarcada otra novela, obviamente –ya hemos entendido el juego– con el mismo argumento. El narrador habla explícitamente de una “novela dentro de la novela” (2003a: 23). Que duda cabe que el elemento que mayormente nos aleja de la tradición flaubertiana es este paradójico focus sobre la narración, subrayado por la *mise en abyme* constituida por las tres novelas presentes en el texto: la novela marco, que no es otra que el texto titulado *El móvil*, la novela de Álvaro y, por último, la novela del escritor protagonista de la novela de Álvaro (Cfr. Dallenbaach, 1997). De esta última el narrador nos presenta la trama:

Esta novela dentro de la novela cuenta la historia de un joven matrimonio, asfixiado por ciertas dificultades económicas que destruyen su convivencia y socavan su felicidad; tras largas vacilaciones, el matrimonio resuelve asesinar a un anciano hurraño que vive austerísimamente en su mismo edificio. (Cercas 2003a: 23)

Aparece clara desde el primer momento la dinámica evenemencial de un *noir*. Lo curioso es que, a diferencia de cuanto normalmente un lector convencional espera de un texto de estas características, la trama carece de la parte dedicada a la investigación de lo acaecido, y, sobre todo, del misterio. La explicación es fácilmente intuible si se lee con atención la trama de la novela de Álvaro:

Además del escritor de esta novela, la novela de Álvaro consta de otros tres personajes: un joven matrimonio que trabaja de la mañana a la noche para mantener a duras penas su hogar y un anciano que vive con modestia en el último piso del mismo edificio ocupado por el matrimonio y por el novelista. A medida que el escritor de la novela de Álvaro escribe su propia novela, se altera y enturbia la pacífica convivencia del matrimonio vecino: las mañanas de dulce retozar en el lecho se convierten en mañanas de reyertas; las discusiones se alternan con llantos y pasajeras reconciliaciones. Un día el escritor encuentra a sus vecinos en el ascensor; el matrimonio lleva consigo un objeto alargado envuelto en un papel de estraza. Incongruentemente, el escritor imagina que ese objeto es un hacha y resuelve, al llegar a casa, que el matrimonio de su novela matará a hachazos el viejo rentista. Días después pone punto final a su novela. La portera, esa misma mañana, descubre el cadáver del viejo que vivía modestamente en el mismo edificio que el novelista y el matrimonio. El viejo ha sido asesinado a hachazos. Según la policía, el móvil del crimen fue el robo. Sobrecogido, el novelista, que no ignora la identidad de los asesinos, se siente culpable de su crimen porque, de una forma confusa, intuye que ha sido su propia novela lo que les ha inducido a cometerlo. (2003a: 23-24)

Evidentemente lo que encontramos sobre la balanza es que esqueleto de la trama de la novela de segundo grado –el de Álvaro– y la trama de la novela de tercer grado –la del escritor protagonista del texto de Álvaro– coinciden, con la sola diferencia que la primera aparece contorneada con más detalle. En ambos casos, aparentemente, falta, como indicamos precedentemente, el necesario suspense que caracteriza al *noir* y parece echarse también en falta la presencia de un enigma por resolver. Obviamente para Álvaro el enigma por resolver, el desafío último de la ‘Obra’ es el de construir una perfecta maquinaria narrativa, un artefacto textual

capaz de mantener vivo y constante el interés del lector, y que dicha maquinaria subvierta, reactualizando, los cánones constructivos e ideológicos del *noir*:

Diseñado el plan general de la obra, Álvaro redacta los primeros borradores. Ambiciona construir una maquinaria de perfecta relojería; nada debe confiarse al azar [...]. Pronto advierte que lo esencial –aunque también lo más arduo– es sugerir ese fenómeno osmótico a través del cual, de forma misteriosa, la redacción de la novela en la que se enfrasca el protagonista modifica de tal modo la vida de sus vecinos que éste resulta de algún modo responsable del crimen que ellos cometen. Voluntaria o involuntariamente, arrastrado por su fanatismo creador o por su mera incoscienza, el autor es responsable de no haber comprendido a tiempo, de no haber podido o querido evitar esa muerte. (2003a: 24-25)

La empresa por tanto a la que Álvaro, y con él tal vez el autor novel de *El móvil*, se dedicará con todas las fuerzas de su incipiente quehacer literario será la de construir un artefacto perfectamente acabado en el que el *limes* entre realidad y ficción se diluya gracias al fluctuar constante de una duda en la mente del lector: ¿se sublevarán los personajes a los designios de Álvaro o conseguirá este mantenerlos bajo su estricto control? En un artefacto de este género la posición central la asume el lector –de hecho esta centralidad del lector es el mayor riesgo que asumen tanto Álvaro como Cercas– como parece lógico que sea en una obra fundamentalmente metaficcional en la cual este está llamado a un trabajo fundamental y exquisitamente hermenéutico. No solo: dado que nos encontramos dentro de un *noir*, el lector en cierta medida llevará a cabo el papel de investigador: su correcta perspectiva hermenéutica le podrá permitir desvelar el misterio último del texto. Por tanto la planificación de una obra de estas características exige necesariamente que su desarrollo evenemencial se construya en función de su clímax conclusivo, en el que se desharán las diferentes incógnitas y en el que se iluminarán las zonas umbrosas, dotadas, ahora, de significado completo. Se podría concluir que la *ratio* última que domina el relato es el imperio de la logicidad. Sin embargo, paradójicamente, una atenta lectura del texto parece sugerirnos exactamente lo contrario: la lógica y su rigurosa manera de obrar no solo no son suficientes para separar la realidad de la ficción, el narrador de sus criatura, sino que parecen insuficientes incluso para delimitar correcta y concretamente la existencia y dimensión misma del lector que hojea o lee atentamente el texto.

Para llevar a cabo un proyecto tan complejo Álvaro requiere un método preciso que no puede sino partir del difícil diseño constructivo de los personajes que lo habitarán. La voz narrante nos permite entrar en el estudio de Álvaro donde podemos observar al aprendiz de escritor mientras elabora diferentes ficheros en los que minuciosamente transcribe “vacilaciones, nostalgias, pensamientos, fluctuaciones, actitudes, deseos, errores” (2003a: 24) de cada personaje.

Saliendo de su casa y observando a un vecino, el señor Montero, Álvaro intuye que dicho hombre representa el modelo ideal para el anciano de su novela. Probablemente intuye también que su fuente primaria de inspiración es la inmediata realidad, lo directamente percibido; que en cierta medida tan solo debe analizar y copiar lo que se pone en contacto consigo mismo como hacían los novelistas naturalistas franceses. Parece, en última instancia, recordar los consejos del Zola de *Le roman expérimental* (1880):

Nous, écrivains naturalistes, nous soumettons chaque fait à l'observation et à l'expérience; tandis que les écrivains idéalistes admettent des influences mystérieuses échappant à l'analyse, et restent dès lors dans l'inconnu, en dehors des lois de la nature. [...]

Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée à priori, par l'observation et par l'expérience. (Zola, 1971: 24)

De hecho, el narrador de *El móvil* en proceso de exposición del pensamiento de su protagonista se aproxima notablemente a la poética zoliana precedentemente indicada:



Resultaba evidente que, al reflejar en su obra un modelo real, sería mucho más sencillo dotar de una carnadura verosímil y eficaz el personaje ficticio; bastaría con apoyarse en los rasgos y actitudes del individuo elegido, sorteando de este modo el riesgo de un salto mortal de la imaginación en el vacío, que sólo prometía resultados dudosos. Debía informarse a fondo, por tanto, de la vida pasada y presente del señor Montero, de todas sus actividades, fuentes de ingresos, familiares y amigos. No había dato que careciera de interés. Todo podía contribuir a enriquecer su personaje y a construirlo –adecuadamente alterado o deformado– en la ficción. Y si era cierto que el lector debía prescindir de muchos de esos datos –que, por tanto, no había razón para incluir en la novela– no era menos cierto que a Álvaro le interesaban todos, puesto que a su juicio constituían la base para conseguir el inestable y sutil equilibrio entre coherencia y incoherencia sobre el que se funda la verosimilitud de un personaje y que sustenta la insobornable impresión de realidad que producen los individuos reales. (Cercas, 2003a: 28)

Ahondando en esta dirección podemos comparar todo lo anterior con un *entretien* entre Zola y De Amicis, citado por este último en *Ricordi di Parigi*, en el que Zola sintetiza brevemente como elabora la composición de una novela:

Ecco come faccio il romanzo. Non lo faccio affatto. Lascio che si faccia da sé. Io non so inventare dei fatti; mi manca assolutamente questo genere d'immaginazione [...]. Conosco soltanto il mio protagonista, il mio Rougon o Macquart, uomo o donna, che è un'autentica conoscenza. Mi occupo anzitutto di lui, medito sul suo temperamento, sulla famiglia da cui è nato, sulle prime impressioni che può aver ricevuto, e sulla classe sociale in cui ho stabilito che debba vivere. Questa è la mia occupazione più importante: studiare la gente con cui questo personaggio avrà a che fare, i luoghi in cui dovrà trovarsi, l'aria che dovrà respirare, la sua professione, le sue abitudini, fin le più insignificanti occupazioni a cui dedicherà i ritagli della sua giornata. (De Amicis, 1879: 290)

De este modo la semejanza entre la metodología operativa de Zola y la de Álvaro parece bastante evidente. Ambos, además, aspiran a alcanzar en sus respectivas realizaciones un cierto nivel de realismo científico. La diferencia parece encontrarse en el hecho de que para Zola el *leit motiv* novelesco estribaría en el intento de demostración de la exclusiva dependencia de sus personajes de la herencia y del medio y, desde el punto de vista ontológico-literario, en la pretensión de elevar la literatura a la categoría de ciencia positiva; mientras que para Álvaro el hecho literario no tendría una finalidad ni social ni científica, sería solo un medio para alcanzar un objetivo fundamentalmente metaliterario: la reversibilidad textual y la superación de la frontera entre ficcionalidad y realidad.

Una vez clarificados dichos principios Álvaro percibe la necesidad de encontrar una pareja real o, si se prefiere, 'empírica' que sirva de modelo para la ficcional. Por ello, y para



facilitar su estudio continuado de ambos sujetos, también estos, como precedentemente el señor Montero, serán inquilinos de su comunidad. De hecho, en su misma planta vive una familia con una situación económica modesta, los Casares, que satisface plenamente las exigencias de Álvaro: él, un empleado de SEAT, ella, su esposa, ama de casa, padres de dos hijos. Concluida la búsqueda de los modelos empíricos Álvaro piensa en el modo idóneo para obtener el mayor número de informaciones sobre ellos. La solución parece obvia: la portera charlatana del inmueble. Álvaro decide así inmolarse por la causa literaria y, venciendo su natural misantropía, teje una serie de vínculos tanto con los vecinos como con la portera. De hecho, para ganarse la confianza de esta, llega incluso a convertirse en su amante; naturalmente solo por el periodo de tiempo necesario para conseguir la información imprescindible para sus propósitos. Además, para superar también la desconfianza del señor Montero, estudia ajedrez, única obsesión del anciano, y se convierte en su adversario habitual. Durante las partidas de ajedrez, todas ellas hábilmente dominadas por Álvaro, siguiendo un perfecto esquema de victorias y derrotas que resulte estimulante y adictivo para el anciano, Álvaro se conquista la confianza de este que incluso llega a confesarle que posee una cajafuerte en la que esconde sus bienes. Por último y paralelamente a todo lo anterior, Álvaro cultiva una cada vez mayor amistad con los Casares. Los espía desde la mirilla de su puerta para crear una serie de encuentros falsamente fortuitos; de este modo los invita a su casa, e incluso graba sus conversaciones día y noche conectando una suerte de grabadora al inserto del lavabo contiguo a su domicilio. En pocas palabras: monitoriza la situación para poder proceder a la redacción de su novela, aunque algunos de los elementos procedentes de esta realidad monitorizada le constriñen a modificar el esquema de su obra, a diferencia de lo que había planeado:

Si la presencia de modelos reales para sus personajes facilitaba por una parte su trabajo y le proveía de un punto de apoyo sobre el que su imaginación podía reposar y tomar nuevo impulso, por otra introducía nuevas variables que debían necesariamente alterar el curso del relato. (Cercas 2003a: 44)

Sin embargo tales cambios, forzados por el curso de lo real, no minan la seguridad que Álvaro deposita en su poética:

Los dos pilares estilísticos sobre los que levantaba su obra permanecían, sin embargo, intactos, y eso era lo esencial para Álvaro. De un lado, la pasión descriptiva, que ofrece la posibilidad de construir un duplicado ficticio de la realidad, apropiándose de ella; además, consideraba que, mientras el goce estético que los sentimientos procuran es sólo una emoción plebeya, lo genuinamente artístico es el placer impersonal de las descripciones. De otro lado, era preciso narrar los hechos en el mismo tono neutro que dominaba los pasajes descriptivos. (2003a: 44)

La estructura de la novela y la insistencia permanente en la salvaguardia de determinados criterios estilísticos configuran como *topos* central el mismo *ars scribendi*; todo ello proporciona a Álvaro los fundamentos para una verosimilitud 'estética' que la misma fábula requiere.

Sin embargo, cuando prácticamente nos adentramos a mitad de la novela, el curso de los acontecimientos se interna por una dirección diferente de la planeada: Álvaro, molesto por el hecho de que los Casares nunca discutan, decide intervenir en sus vidas para que surjan las necesarias fricciones que le permitan seguir escribiendo su novela:

Álvaro escuchaba atento. Lo impacientaba que todas esas conversaciones carecieran de utilidad alguna para él [...]. Álvaro se sorprendió - no sin perplejidad al principio - lamentando que no se produjeran desavenencias entre

el matrimonio vecino. Cualquier pareja pasa de vez en cuando por épocas difíciles y no le parecía mucho pedir que también ellos se atuvieran a esa norma. Ahora que había encarrilado el libro, ahora que los nudos de la trama estaban empezando a atarse con firmeza, era cuando más necesitaba un punto de apoyo real que lo espoleara para llevar con mano firme el argumento hasta el desenlace [...]. Por eso le exasperaban hasta el paroxismo las risas y los susurros que le llegaban desde el ventanuco vecino. Al parecer, los Casares no estaban dispuestos a hacer concesión alguna. (2003a: 46-47)

La ocasión para un cambio en tal situación se la ofrece el propio señor Casares: este confiesa a Álvaro que está a punto de ser despedido de su trabajo y le expresa su preocupación por cómo poder mantener a su familia. Álvaro le promete ayudarlo y, estudiando el caso, descubre en qué modo el señor Casares podría recurrir la decisión de la empresa. Sin embargo la necesidad de culminar su obra le lleva a ocultárselo. Álvaro calcula fríamente las posibles ventajas que podría obtener de la actual situación: si indicase al señor Casares el procedimiento para ser reintegrado en su puesto de trabajo este querría recompensarle tal vez económicamente o en todo caso con una cercanía aún mayor de sus lazos de amistad, si en cambio le convenciera de que no hay ninguna esperanza para su caso conquistaría en todo caso su confianza y estrecharía también su relación. Además la pérdida de trabajo del padre de familia podría conducir a la tan deseada crisis familiar que enriqueciera su novela.

Por otra parte, era seguro que el hecho de perder el trabajo – su única fuente de ingresos – repercutiría en las relaciones entre el matrimonio, que se deteriorarían de tal forma que cabía la posibilidad de que él, Álvaro, pudiera acechar, desde su puesto de vigilancia en el ventanuco, las vicisitudes de ese proceso de deterioro, y sin duda podría aprovecharlas para su novela. Esto facilitaría extraordinariamente su trabajo, porque gozaría de la posibilidad, durante tanto tiempo acariciada, de obtener del matrimonio material para proseguir y culminar la ejecución de su obra. (2003a: 52)

Álvaro no alimenta dudas: decide sacrificar, como había hecho precedentemente con sus amistades y, en cierta medida, con su propia vida, la estabilidad familiar de los Casares para llevar a cabo su proyecto literario. No muestra señal alguna de arrepentimiento cuando ve al señor Casares regresar a casa borracho y destruído; tampoco cuando escucha llorar a su mujer. Todo lo contrario: “Consideró tolerable el sonido de grabación y magnífico su contenido. Con la satisfacción del deber cumplido, se metió en la cama y durmió de un tirón siete horas” (2003a: 71).

Consiguientemente el proceso de gestación de la novela de Álvaro se acelera bastante y, gracias a su celo y esfuerzo, su actividad se hace febril e incluso las noches se dedican en exclusiva a la escritura. Pero cuando siente que se acerca el final, Álvaro comprende la necesidad de ‘empujar’ a sus modelos a llevar a cabo todo lo que había previsto para los de ficción. Por ello, cuando constata el estado terminal de la relación entre el matrimonio Casares, debido a su penosa situación económica, Álvaro, durante una cena, les habla de la cajafuerte del señor Montero, de lo simple que podría ser abrirla, de la notable cantidad de dinero y bienes que contiene y de la regularidad de los ingresos del anciano. En pocas palabras: intenta inducirlos al robo. Por desgracia para Álvaro, los Casares no solo parecen mostrarse desinteresados en una acción de ese tipo, sino que con el pasar del tiempo su relación con el novelista se hace cada vez más íntima. Álvaro se desespera; no sabe qué hacer ni cómo encontrar un desenlace adecuado a su novela, hasta que, de modo espontáneo, la solución se presenta:

Había estado intentando trabajar durante toda la mañana sin resultado alguno. Salió a pasear bajo una luz de otoño y hojas secas. De regreso, encontró a los Casares en el portal, esperando el ascensor. Llevaban varias bolsas y, envuelto en papel de estraza, un objeto de forma alargada que se ensanchaba en su extremo inferior. Álvaro pensó incongruentemente que era un hacha [...]. No le cabía ninguna duda acerca del uso que los Casares harían del hacha, pero tampoco –pensó con un principio de euforia– del final que daría a su novela. (2003a: 88)

Se trata de un momento crucial de la novela, ya que en este momento vislumbramos que la trama del marco narrativo tiene que coincidir con la de la novela enmarcada proyectada por Álvaro. Sin embargo, cuando ya todo parece que va a culminar, Álvaro duda por un momento y se pregunta:



quizá por ese insidioso hábito intelectual que lleva a considerar una estafa todo objetivo en el momento en que se ha conseguido – si valía la pena acabarla a cambio de la muerte del viejo y del apresamiento que casi con toda seguridad esperaba después al matrimonio [...]. Sentía una terrible opresión en el pecho y la garganta. Pensó [...] que sólo él, Álvaro, era responsable de esa atroz maquinación. (2003a: 89)

Aunque tal vez debamos leer estas reflexiones más como una constatación del vacío que puede generar la superación de un desafío, en este caso la realización de un ideal literario, que como mera muestra de un inicio de arrepentimiento. De hecho Álvaro, poco después, se hace una serie de preguntas retóricas que trasudan un sentimiento último de fatalidad: él, cual arquetípico héroe trágico, constata que es demasiado tarde para una vuelta atrás; se considera víctima y verdugo; acepta su sacrificio y el de sus personajes.

Sin embargo el desenlace reserva una sorpresa tanto para Álvaro como para el lector: el señor Casares llama a la puerta de Álvaro y le pide un destornillador, este, ingenuamente, se lo presta. Esa misma noche la señora Casares se lo devuelve. Al día siguiente se descubre el asesinato del anciano. El arma del delito es, obviamente, un destornillador; el móvil, un robo; el momento, la noche precedente. Como es natural, las sospechas de los investigadores recaen sobre todos los que tuviesen cierto grado de intimidad con la víctima. Álvaro, por supuesto, se da cuenta de que con su reciente pero intensa relación con el señor Montero resulta a todas luces el sospechoso por excelencia. Su reacción es la de quien cree que ha caído en una trampa. Trampa urdida por los Casares de la que él es víctima; no tarda, sin embargo, en cambiar de idea:

Comprendió entonces que había una secreta justicia en que pagase por ese asesinato; en realidad, el matrimonio era sólo superficialmente responsable de él: una mera mano ejecutora. Él era el verdadero culpable de la muerte del viejo Montero. Irene y Enrique Casares habían sido dos marionetas en sus manos; Irene y Enrique Casares habían sido sus personajes. (2003a: 96-97)

Álvaro, reconociendo en los Casares no solo sus modelos empíricos sino *tout court* sus personajes, identifica su responsabilidad ‘autorial’ con su responsabilidad ‘real’. De ahí a sobreponer e intercambiar dimensión diegética-ficcional con dimensión factual-real<sup>5</sup> solo hay un

<sup>5</sup> Pablo Gil Casado (1990: 110) lo explica perfectamente: “Cuando el novelista borra los límites que separan al personaje del autor auténtico, el lector cae en la trampa: el autor-autor, sin ser un personaje, está dentro de la ficción pero da la impresión de estar también afuera, simultáneamente está dentro y afuera. El personaje juega a ser el autor, el autor juega a ser el personaje.”

paso que el protagonista no duda en dar. Por tanto Álvaro, consciente ya de su nueva dimensión homodiegética e intradiegética, tiene que modificar los errores que contiene lo que ahora considera el primer esbozo de su obra:

Al día siguiente relejó todo lo que hasta el momento tenía escrito. Consideró que esa primera redacción estaba plagada de errores en la elección del tono, del punto de vista, de la visión que de los personajes ofrecía; la trama misma, en fin, estaba equivocada. (2003a: 97)

Las últimas líneas del texto nos dan nuevas claves de lectura del mismo. Estas nos aclaran la relación entre principio paródico y artefacto metaficcional que ahora no solo se proyecta sobre la práctica narrativa del modelo realista y naturalista de narración, o sobre los *topoi* y el cuidado en el plano evenemencial del *noir*, sino que ilumina una reflexión sobre el concepto mismo de novela, de arte narrativo y de hermenéutica del hecho literario:

Por ello, pese a que era preciso redactar de nuevo la novela desde el principio, no sólo podría utilizar gran cantidad de notas y observaciones, sino incluso páginas enteras de la primitiva versión. Ciertos fragmentos (por ejemplo, la introducción teórica) sonaban ahora tan pedantes que hasta podían aprovecharse apenas retocados, porque un nuevo contexto los dotaría de un aire farsesco; también debía preservarse, como aliciente cómico de carácter retrospectivo, el insufrible tono de presunción que emanaba de otros pasajes. Finalmente, comprendió que con el material de la novela que había escrito podía construir su parodia y su refutación. (2003a: 98)

De este modo la obra se concluye con la imagen de Álvaro que inicia el proceso de reescritura de su novela usando las mismas palabras que dan comienzo a la novela que el lector acaba de terminar: “Álvaro se tomaba su trabajo en serio...”. Un *regressus ad infinitum* con el que se evidencia que la novela cuya narración el protagonista inicia al final de *El móvil* no es sino nuevamente *El móvil* y que el final de la acción de la misma coincide necesariamente con el inicio de su redacción: una organización perfectamente circular que ahonda más la absoluta reversibilidad del texto. Dicha circularidad, además, sirve para sembrar dudas en el lector sobre la instancia autorial de *El móvil*: ¿se trata de una obra de Álvaro, del protagonista de la novela de Álvaro o de ambos? En principio el autor debería ser el protagonista-escritor de la obra de Álvaro que, llegado al desenlace de la novela, decide reescribirla con un cambio de perspectiva e inventando el personaje de Álvaro, por ello mismo no es Álvaro quien inventa a su protagonista sino que es este último el que inventa a su autor.

### 3. EL JUEGO DE LOS LEITMOTIVE

Visto el desenlace de la novela, cabría tal vez avanzar un ulterior elemento para dotar al lector de una sucesiva clave interpretativa sobre los difuminados confines entre la dimensión referencial de los hechos narrados y su pura ficcionalización. Recuérdese, en este sentido, lo que sucede en el IV capítulo de *Through the Looking-Glass and what Alice Found There* (1871) de Lewis Carroll cuando, entre Alicia y los gemelos Tweedledum y Tweedledee, delante del Rey Rojo que duerme, se produce el siguiente dialogo:

“He’s dreaming now”, said Tweedledee: “and what do you think he’s dreaming about?”  
Alice said: “Nobody can guess that.”

"Why, about You!" Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. "And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be?"

"Where I am now, of course", said Alice.

"Not you!" Tweedledee retorted contemptuously. "You'd be nowhere. Why, you're only a sort of thing in his dream!"

"If that there King was to wake," added Tweedledum, "you'd go out - bang! - just like a candle!" (Carroll, 1871: 170)

La importancia de dicha escena se hace explícita cuando, al final del relato, Alicia despierta y es capaz de entender que dicho fragmento pone en duda su misma existencia, ya que tal vez ella no sea sino un sueño del Rey Rojo. De este modo Carroll parece insinuar a su lector que si la misma existencia de Alicia está en juego también la suya puede estarlo: si Alicia es el sueño de un personaje que aparece en sus sueños, no existe motivo alguno que impida que el lector no sea a su vez un sueño de cualquiera de los personajes que aparecen en los suyos. También aquí se configura un vertiginoso *regressus ad infinitum*. En todo caso parece evidente que el hecho de sembrar esta suerte de duda ontológica sobre la misma existencia del individuo y de la realidad es funcional al objetivo último del texto de mostrar indistinta la frontera entre realidad y ficcionalidad.

Podemos también conjeturar una interpretación similar para el *leitmotiv* de la puerta blanca con el pomo de oro con el que concluyen el tercer, sexto y noveno capítulo de *El móvil*:

Esa noche, Álvaro soñó que caminaba por el prado verde con caballos blancos. Iba al encuentro de alguien o algo, y se sentía flotar sobre hierba fresca. Ascendía por la suave pendiente de una colina sin árboles ni matorrales ni pájaros. En la cima apareció una puerta blanca con el pomo de oro. Abrió la puerta y, pese a que sabía que del otro lado acechaba lo que estaba buscando, algo o alguien le indujo a darse la vuelta, a permanecer de pie sobre la cima verde de la colina, vuelto hacia el prado, la mano izquierda sobre el pomo de oro, la puerta blanca entreabierta. (2003a: 43)

Encontramos este fragmento al inicio de la composición de la novela, cuando Álvaro todavía no ha decidido su intervención en la existencia de sus modelos reales, por ello el sueño parece bastante difuminado, carente de definición, con tan solo sus contornos esenciales, como la novela *in nuce*. Más adelante, cuando Álvaro ya ha traicionado la amistad de los Casares y disfruta de sus conflictos, que son de la mayor utilidad para su novela, el citado sueño se enriquece en detalles, dotándose de una atmósfera llena de elementos vagamente inquietantes<sup>6</sup>:

Esa noche volvió a caminar por un prado muy verde donde relinchaban caballos cuya blancura vivísima lo asustó un poco. Divisó a lo lejos la suave pendiente de la colina e imaginó que estaba encerrado en una enorme caverna, porque el cielo parecía de acero o de piedra. Subía sin esfuerzo por la ladera sin pájaros, sin nubes, sin nadie. Se había levantado un viento áspero y el larguísimo pelo de su cabellera le barría la boca y los ojos. Se dio cuenta de que estaba desnudo, pero no sentía frío: no sentía nada más que el deseo de alcanzar la cima verde de la colina sin pájaros, la puerta blanca con el pomo

<sup>6</sup> La importancia de los sueños y de la dimensión onírica en la categorización de un espacio de lo 'fantástico' no solo es característica del primer Cercas, sino que también identifica numerosas aproximaciones a la narrativa fantástica en lengua española de los últimos años (Cfr. Erdal Jordan, 1998).

de oro. Y aceptó con agrado que sobre el césped húmedo de la cima descansaran una pluma y un papel immaculado, una máquina de escribir desvencijada y un magnetófono que emitía un bordoneo metálico. Y cuando abrió la puerta ya sabía que no podría franquearla, pese a que lo que estaba buscando acechaba del otro lado, algo o alguien le induciría a darse la vuelta, a permanecer de pie sobre la cima verde de la colina vuelto hacia el prado, la mano izquierda sobre el pomo de oro, la puerta blanca entreabierta. (2003a: 71-72)

Obviamente en tal momento del desarrollo de la acción Álvaro aún no ha sido capaz de inducir a los Casares al crimen, por lo que los contornos y las figuras del sueño todavía no se han perfilado en su totalidad. Sin embargo, la presencia de la máquina de escribir sobre la cima de la colina simboliza simultáneamente el objetivo por alcanzar y el camino restante para llevarlo a cabo.

La última aparición de dicho sueño a modo de *leitmotiv* no está introducida por el verbo 'soñar' sino que se encuentra después de la conclusión de un diálogo. De este modo dimensión onírica y dimensión real parecen también fundirse dentro del relato. Sucede así: la señora Casares acaba de devolver a Álvaro el destornillador con el que ha asesinado al señor Montero; todo ha acabado; pero Álvaro solamente parece intuirlo.

Nunca se había preguntado por qué no había olores ni ruidos y quizá por eso entonces le sorprendió aún más su presencia, aunque no era imposible que hubieran aparecido también otras veces; pero lo más curioso era esa vaga certeza de que ya nada ni nadie le impediría llegar hasta el fin. Caminaba por un prado muy verde con olor de hierba y árboles frutales y estiércol, aunque ni árboles ni estiércol veía, sólo el suelo verdísimo y los caballos relinchando (blancos y azules y negros) contra un cielo de piedra o acero. Subía por la dulce pendiente de la colina mientras un viento seco erizaba su piel desnuda, y casi con nostalgia se volvía hacia el valle que iba dejando atrás como una estela verde poblada de relinchos de cal. Y sobre la cima de la colina verdísima revoloteaban pájaros color polvo que iban y venían y emitían grititos metálicos que eran también agujas heladas. Y llegó jadeante a la cima, y supo que ya nada ni nadie le impediría vislumbrar lo que del otro lado acechaba, y empuñó con su mano izquierda el pomo de oro y abrió la puerta blanca y miró. (2003a: 91-92)

¿Qué espera a Álvaro tras la puerta blanca? Tal vez, podría conjeturarse, la victoria sobre su desafío: un texto narrativo tan perfecto en su mimesis de la realidad que converge con esta misma y la explica. Una narración en la que el autor, narrador, protagonista y la dimensión autorial intratextual se fusionan hasta hacerse prácticamente inescindibles, de modo que tanto las dimensiones homodiegética y heterodiegética como las intradiegética y extradiegética parecen sobreponerse y superarse: el sueño literario de Álvaro transformado de este modo en realidad cuando la lábil frontera entre realidad y ficcionalidad amenaza con disolverse. Se asiste, en definitiva, a lo que parece un triunfo de la novela como género narrativo, porque es el narrar, el *ars scribendi*, el que nos hace vislumbrar cuán equívoca o ambigua puede ser la definición de algo como 'real' o como 'ficticio'. La cancelación de dicha frontera y la búsqueda de la absoluta reversibilidad del texto parecen ser la victoria que Álvaro encuentra tras la puerta. Obviamente Álvaro debe responder y pagar por su responsabilidad en lo hecho-escrito. El principio de responsabilidad autorial es tan gravoso en la dimensión ficcional como en la real, aunque esto es lo último que Álvaro parece entender.

El merito de Javier Cercas en la creación de un artefacto literario concebido como un mecanismo de relojería del que se puede extraer un tratado sobre la metaficción narrativa,

sobre la reversibilidad textual, sobre la técnica de la *mise en abyme* y sobre el principio paródico le es reconocido incluso por Francisco Rico que, en *Nota de un lector* de la segunda edición (2003) de *El móvil*, afirma:

En su día, al publicarse el volumen originario, no me sorprendería que algún reseñador (no el pionero, J. M. Ripoll) tratara *El móvil* de «reflexión sobre la literatura» o «sobre los poderes de la literatura». Que era como decir que entraba a competir en una palestra en que seguían frescas y provocadoras las palmas de tantos maestros del Novecientos, y sobre todo de Julio Cortázar. (2003a: 108)

No es improbable que Rico pensase en *Continuidad de los parques* (1964). El celeberrimo relato de Cortázar del hombre que lee un cuento sobre una pareja de amantes que están a punto de asesinar a un hombre, que no es otro que el lector del cuento posee muchas analogías con *El móvil*: la fusión entre la dimensión ficcional y la real, la derridiana superación del binomio dentro/fuera y la definitiva reversibilidad del texto. Paradójicamente, el único límite que Rico atribuye al autor de *El móvil* es el de proponerse un objetivo y superarlo dentro del mismo texto. Tal vez por ello la creación narrativa de Cercas decide buscar nuevos desafíos en sus siguientes obras, aunque la problemática e intrigante relación entre realidad y ficción, como acertadamente señala Dolgin Casado (2010: 89-104), aflorará dominante en la práctica totalidad de las obras posteriores del extremeño.

### Bibliografía

- BARTH, John (1967) "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly*, 220, 2, pp. 29-34.
- CARROLL, Lewis (1871) *Through the Looking-Glass and what Alice Found There*, London, Macmillan & Co, 1871.
- CERCAS, Javier (1987) *El móvil*, Barcelona, Sirmio.
- (2001) *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- (2003a) *El móvil*, Barcelona, Tusquets.
- CERCAS, Javier y David TRUEBA (2003b) *Diálogos de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977) *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil.
- DE AMICIS, Edmodo (1879) *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves.
- DOLGIN CASADO, Stacey (2010) "Ficción y realidad en Javier Cercas", *Cuadernos hispanoamericanos*, 719, pp. 89-104.
- ERDAL JORDAN, Mary (1998) *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuert Iberoamericana.
- GIL CASADO, Pablo (1990) *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos.
- LLUCH PRATS, Javier (2006) "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas", E. CANCELLIER, M.C. RUTA, L. SILVESTRI (eds.). *Scrittura e conflitto: Atti del XXII Congresso Aispi - Atti del XXII Convegno Aispi. Vol. I.* [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I\\_21.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_21.pdf)
- SOBEJANO, Gonzalo (1989) "Novela y metanovela en España", *Ínsula*, 512-513, pp. 4-6

ZOLA, Emile (1971) *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion.

