

ISSN 0120-5587
E-ISSN 2422 3174
JULIO-DICIEMBRE



REVISTA
Lingüística
Literatura y

El mal de Montano de Enrique Vila-Matas, alegoría diacrónica del canon literario

EL MAL DE MONTANO, BY VILA-
MATAS, DIACHRONIC ALLEGORY
OF THE LITERARY CANON

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n88a05>

Recibido: 21/01/2025
Aprobado: 10/03/2025
Publicado: 30/07/2025

Maite Pizarro Granada

Universidad de Barcelona
mmpizarr@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6250-1466>

Resumen: El artículo plantea que *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas opera como alegoría diacrónica de un canon literario que va de lo moderno a lo contemporáneo. Para hacerlo pone el foco en la sensación creciente de incertidumbre y distingue dos mecanismos: (1) la ambigüedad y (2) la vinculación con la tradición histórico-literaria. Mientras que el primero alude a la reescritura de un relato base en medio de un proceso de hibridación genérica; el segundo, a los símbolos histórico-literarios del canon que marcan distancia con el paradigma moderno temprano y que escenifican la ambigüedad.

Palabras clave: Canon, alegoría, ambigüedad, modernidad, posmodernidad.

Abstract: The article argues that *El mal de Montano* operates as a diachronic allegory of a literary canon that spans from the modern to the contemporary period. To do so, it focuses on the growing sense of uncertainty and distinguishes two ways (1) ambiguity and (2) the link to the historical-literary tradition. While the first refers to the rewriting of a basic narrative (New Year's Eve in the port of Valparaíso) amidst a process of generic hybridization; the second refers to the historical-literary symbols of the canon that distance themselves from the early modern paradigm and that stage ambiguity.

Keywords: canon, allegory, ambiguity, modernism, postmodernism.

1. Introducción

Ciertamente, la producción narrativa de Enrique Vila-Matas es en su conjunto un homenaje irónico a la historiografía literaria. Desde el principio, obras como *La asesina ilustrada* (1977) o *Impostura* (1984) evidencian una tendencia a jugar con el canon. Y ya más tarde, novelas como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) o *Bartleby y compañía* (2000) consolidan esta tendencia. Precisamente en este contexto de consolidación se entiende *El mal de montano* (2002), obra galardonada con reconocimientos tan insignes como el Herralde, el Medicis o el premio nacional de la crítica, que desde su publicación en 2002 ha ocupado un lugar central en la narrativa del autor y ha aportado una reflexión original sobre la impostura del canon literario. Su trama no solo altera el salón de la fama de la literatura, sino que además expone sin vergüenza dichas modificaciones para generar una atmósfera que contrasta con la seguridad positivista de la primera modernidad. Concretamente, crea una enfermedad, el mal de Montano, que encarna una historia de la literatura en movimiento y que desacredita insistentemente su presunta objetividad.

El gesto mismo de articular la novela a partir de dicha enfermedad le permite al narrador saltar entre géneros referenciales —como diarios íntimos, cuadernos de viaje y conferencias— reclamando la naturaleza ficticia de estos últimos. Y el cuadro clínico que da nombre a la novela termina por ser, al mismo tiempo, considerado una metáfora (que compara implícitamente un diagnóstico médico alarmista con la presunta decadencia del contexto literario actual), una personificación (que dota a la literatura de rasgos humanos como el arrepentimiento, la inconsistencia o el envejecimiento) o una antítesis (que primero se valora a sí misma como tragedia y después como la única salvación posible). Sin embargo, más allá de abogar por una opción en desmedro de otra, este artículo plantea que la enfermedad que sufre el protagonista en la novela opera como una red simbólica o una gran alegoría del panorama literario moderno que gradualmente se vuelve posmoderno.

A grandes rasgos, la novela da a entender que el panorama moderno temprano del canon literario no tiene vacíos y es estable. En cambio, el panorama posmoderno o moderno tardío que dibuja la enfermedad de Montano está lleno de errores de continuidad, dudas y peligros. Para abordar este contraste hay que tener presente que el canon es una representación de las valoraciones artísticas del pasado y del presente que se reformula una y otra vez. Y como dicha representación enmarca todas las reflexiones de la novela, deviene en el germen

de la alegoría, algo que no solo alude a la evolución diacrónica que experimenta el discurso histórico, sino también a las directrices teóricas de la propia obra del escritor. *El mal de Montano* se postula, así, como un gesto retórico capaz de perfilar una panorámica literaria universal y, al mismo tiempo, proyectar un mapa particular que lleva al extremo ciertos rasgos esenciales de la producción vilamatiana. El objetivo es, en última instancia, caracterizar un canon tan lleno de artificios como la historiografía que lo sustenta y abordar la dimensión argumentativa de una novela que, al comportarse como ensayo, ofrece una reflexión aguda sobre la impostura de las redes de prestigios en torno al arte.

2. Incremento de la incertidumbre como aproximación a la posmodernidad

Para justificar la alegoría de la evolución hacia lo posmoderno, la obra toma el canon, entendido como «lista que consagra a los mejores, los perfectos y los indiscutibles, clasificados así por su excelencia estética» (Fernández-Ulloa y Soler-Gallo, 2020, p. 13), y se enfoca en la sensación creciente de incertidumbre que este despierta. A su vez, distingue dos mecanismos para disparar dicha incertidumbre: la ambigüedad y la vinculación con la tradición histórico-literaria. Mientras que el primero alude a la reescritura de un relato base (el año nuevo en el puerto de Valparaíso) en medio de un proceso de hibridación genérica; el segundo, a los símbolos histórico-literarios del canon que marcan distancia con el paradigma moderno temprano, y que sirven de escenario a la ambigüedad.

Hay que añadir que todas estas expresiones de incertidumbre se dan en el marco del pacto ambiguo (Alberca, 1996), aquel fenómeno literario que difumina la frontera entre ficción y realidad a partir de un acuerdo tácito entre narrador y lector. Y no solo eso. El propio pacto de credibilidad de la novela es deliberadamente puesto en jaque, de modo que las dudas se pueden incrementar y llegar a afectar la confianza en el conocimiento de mundo. En este contexto, la enfermedad de Montano constituye un símbolo de desestabilización y un argumento persuasivo que sugiere una tesis de autor: la red de prestigios que configura el panorama histórico-literario es, ante todo, un acuerdo útil al paradigma de turno.

El objetivo principal es, por tanto, analizar la vacilación que deriva de la ambigüedad y la vinculación histórico-literaria como si fuera un gran argumento alegórico, pues la alegoría «comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido solo por sí mismo. Pero, en cierta manera, esa superficie literal sugiere una doble intención peculiar y [...] adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada» (Fletcher, 2002, p. 17). Asimismo, hay que señalar que en una entrada de lectura como esta es esencial «la cooperación del lector en la construcción (del sentido)» (Aoudia, 2023, p. 89), lo que presupone cierto conocimiento por parte de los receptores y plantea un perfil de obra dialógica.

Finalmente, si la novela representa alegóricamente el paso de lo moderno temprano a lo posmoderno, es porque constituye una propuesta diacrónica dentro de un marco sincrónico. Aunque la representación del cambio abarque una amplia gama de autores modernos, se concentra en un momento específico de creación, el cambio de siglo. Por ende, actúa como una especie de fotografía en movimiento, que para bien o para mal nunca alcanza a enfocar la imagen con precisión.

2.1. Análisis de la ambigüedad

2.1.1. Reescritura

Esquemáticamente, el primer aspecto que define la ambigüedad de la novela es la reescritura del año nuevo en el puerto chileno: «A finales del siglo xx, Rosa y yo fuimos a Valparaíso para pensar en la pólvora» (Vila-Matas, 2009, p. 146). Concretamente, la anécdota alude a los fuegos artificiales por los que la ciudad es famosa, pero también a la asociación de la pólvora y la falta de novedad, pues popularmente, «descubrir la pólvora» se usa para referir una obviedad en sentido irónico. Esto permite establecer conexiones con la noción de parodia de Linda Hutcheon, ya que evoca la repetición como fórmula creativa:

En su «trans-contextualización» e inversión irónica, (parodia) es repetición con diferencia. Una distancia crítica se halla implicada entre el texto fuente parodiado y el nuevo trabajo que le incorpora una distancia que generalmente se indica a través de la ironía. Pero esta ironía puede ser lúdica tanto como despectiva; puede ser críticamente constructiva tanto como destructiva (Hutcheon, 2023, p. 3).

A lo largo de todos sus capítulos, *El mal de Montano* ofrece alrededor de cuatro reescrituras de aquel evento y las únicas constantes

son el lugar, la fecha y la compañía de ciertos personajes como Tongoy o Rosa. A partir de las repeticiones se establece una distancia irónica como la de Hutcheon. Y dicha distancia, a su vez, plantea una parodia de la presunta autenticidad testimonial como concepto clave de la modernidad temprana. La confianza en la objetividad del género autobiográfico se nubla y la reescritura termina afectando a los personajes.

En el primer capítulo, por ejemplo, la aviadora Margot Valerí, piloto de la Fuerza Aérea de Francia durante la II Guerra Mundial, ocupa un lugar importante. No solo recibe al personaje del narrador en Chile, sino que, además, le presenta a Tongoy. Sin embargo, en el «Diccionario del tímido amor a la vida», segundo capítulo, el narrador confiesa que el texto anterior es ficción y el personaje de Margot desaparece. Después de esto, a Valerí no se le revoca su estatus de ente ficticio, pero sí retorna como invención ajena, es decir, como creación de la madre del protagonista: «[Rosario Girondo] detestaba a casi todo el mundo, menos a Margot Valerí, vieja aviadora chilena, una mujer inventada, tal vez su alter ego, una mujer inexistente» (Vila-Matas, 2009, p. 128). Y si bien en este punto está claro que la aviadora es una creación de Rosario Girondo, no se sabe con certeza si este nombre designa al hijo o a la madre, pues el narrador ha decidido también llamarse así, es decir, llevar un matrónimo. Al estar en conocimiento de los diarios maternos, el hijo no hubiera podido inventar a la aviadora, sino copiarla de la imaginación de la madre, lo que atentaría contra la noción más tradicional de originalidad. Y de haber inventado el testimonio de su propia madre, la autenticidad del relato autobiográfico también se pondría en jaque, lo que perfila una parodia de la confianza en las fuentes autobiográficas y constituye una crítica a un rasgo clave de la modernidad.

Otro personaje importante que se ve afectado por la reescritura paródica es Tongoy, que siempre aparece en la vida del narrador *ad-portas* del siglo XXI y en Chile. Durante los siguientes capítulos, el hombre más feo del mundo se vuelve una especie de escudero fiel, pero sus cambios inspiran desconfianza. En el segundo capítulo, por ejemplo, justo en la entrada correspondiente al diario de Witold Gombrowicz, el narrador comenta nuevamente el episodio del año nuevo, pero sin Valerí: «—Soy el amigo más viejo de los Brodsky. Me gusta el dry Martini, Chile, Gombrowicz y los vampiros. ¡Garçon, —gritó al camarero—, tinta, por favor! La tinta la tenía en las encías o acababa de comer calamares en su tinta» (Vila-Matas, 2009, p. 151).

Tanto la orden al camarero («Tinta, por favor», p. 151) como las encías teñidas de negro por los calamares evocan la acepción de la tinta

como sinédoque de la creación literaria. Y esto también recuerda la acción de la reescritura. Tongoy es un personaje que el narrador reconfigura todo el tiempo y que, al igual que el protagonista, devora y se apropiá de la tradición literaria. Está lleno de referencias vampíricas que van desde su similitud con Nosferatu hasta su intertextualidad compulsiva, lo que refleja una *poiesis* parasitaria capaz de definir toda la novela. En el fondo, la capacidad de apropiarse y resignificar hechos y personajes le permite entender y asistir al narrador, pues ambos personajes crean algo nuevo habitando estructuras previas.

Hay que tener presente que el vampiro no solo es un parásito, sino que, además, ocupa un lugar importante en la galería de monstruos modernos, lo que le otorga un poder transgresor. Como recuerda la definición clásica de Horacio, el monstruo se caracteriza por violar el equilibrio de la naturaleza, al mezclar rasgos y proporciones de distintas especies como el tronco de una mujer hermosa y la cola de un pez. Y en este caso no es muy diferente. Aunque la monstruosidad de Tongoy no aluda al desequilibrio de la naturaleza, sino al del artificio literario naturalizado (verosimilitud), sí proyecta una rebeldía formal mediante la reescritura porque ataca las bases de la continuidad literaria. Uno de los giros que mejor ilustran la reescritura de Tongoy es el que se da en «Teoría de Budapest», donde el protagonista lo llama mendigo inexistente y vuelve a arremeter contra el pacto de verosimilitud de la novela.

Asimismo, un personaje que ilustra bastante bien la fuerza desestabilizadora de la reescritura es la mujer del narrador, Rosa, que parte siendo una cineasta y termina siendo una agente literaria. El dato, de hecho, es uno de los primeros a los que el narrador recurre en el «Diccionario del tímido amor a la vida» para revelar el carácter ficticio de «El mal de Montano». Pero más allá de las alteraciones que sufre en el proceso de reversión, llama la atención por dejar entrever posibles fuentes de inspiración. La primera vez que el narrador reescribe su texto, vuela a Chile con Rosa y tiene un sueño en el que parecen confluir ellos, Julia Rosenberg y la ficticia Margot Valerí: «Recordé cómo dos días antes, en el avión que a Rosa y a mí nos llevaba a Chile, había soñado que estaba casado con la cineasta canadiense Julia Rosenberg» (Vila-Matas, 2009, p. 148). Los datos están dispuestos para suponer que este sueño es el germen con el que cuenta el narrador a la hora de crear a la aviadora octogenaria de «El mal de Montano», mientras que el oficio original de Rosa se deba a la evocación de Julia Rosenberg. Si el narrador pone todas estas pistas al alcance de los lectores es porque le interesa que especulen sobre una presunta fábula original. Y la forma

en que parecen relacionarse los datos recién nombrados apunta al propio poder de reinvenCIÓN de los receptores.

El hecho de que la reescritura parodie el relato testimonial del narrador, no solo incrementa la incertidumbre alrededor de su experiencia, sino que además alcanza a los fragmentos que recogen episodios históricos y biográficos de escritores célebres y canónicos, es decir, a los diaristas. Por otro lado, que la reescritura paródica configure un mensaje crítico sobre la verosimilitud que inspiran los supuestos relatos de no ficción no significa que la novela denigre dicha verosimilitud. La subversión de los valores previamente establecidos desata una ambigüedad que rinde un sentido homenaje a la modernidad —no por nada se cita a Dalí, Gombrowicz, Katherine Mansfield, Fernando Pessoa, Sergio Pitol y tantos otros grandes intelectuales—, pero, al mismo tiempo la descarta para enfrentar los desafíos contemporáneos. Por encima de cualquier análisis precipitado, la reescritura del año nuevo en Valparaíso conecta a la novela con la ambigüedad necesaria para empezar a establecer la alegoría diacrónica del canon literario porque rodea de dudas el gesto del testimonio en primera persona. Y esta vacilación empieza a perfilar la idea de que incluso la voz propia constituye una ficción cuando deviene en narración compartida.

2.1.2. Hibridación genérica

Respecto de la hibridación genérica, segundo agente que detona la ambigüedad en *El mal de Montano*, hay que poner el foco en la presencia constante del diario íntimo, que suele incluirse con reparos en el campo literario por considerarse un género de no ficción. «Originalmente, el auténtico diario y la Literatura eran dos ámbitos completamente distintos y esencialmente inconciliables. El diario, por su misma definición, no era un género comunicativo, mientras que la literatura era, y es, un expediente del entendimiento intersubjetivo y público» (Picard, 1981, p. 115). Es importante considerar esto durante el análisis, pues el proceso de publicación de los diarios, cuyo carácter íntimo es parte esencial de su definición, se ve como una suerte de contradicción. En otras palabras, dado que el «auténtico diario es un diario redactado exclusivamente para uso del que lo escribe» (p. 116), la masificación de su receptor lo vuelve un texto comunicativo, intersubjetivo y literario. La sensación de intimidad, desde esta perspectiva, es una ilusión. Y lo mismo ocurre con la sensación de sinceridad. Tal como plantea Rosario Girondo, «¿Se ha visto alguna vez un diario que fuera sincero?» (Vila-Matas, 2009, p. 145).

El diario íntimo es por lejos el género referencial de la verdad porque epistemológicamente constituye una primera fuente y, además, parece cumplir con la condición de estar libre de presiones sociales. Parece que la necesidad de la impostura no se justificara en un plano que carece de la mirada ajena. Sin embargo, «pese a todo, la mirada del otro se halla fantasmalmente presente. El diario es un texto que se oculta a sí mismo a medida que se revela» (Sánchez-Alonso, 2011, p. 13). Este tipo de textos cuestiona su propia intimidad desde el momento en que se hace público. Y los diaristas citados en la novela, a excepción de Rosario Girondo y Monsieur Testes, constituyen grandes referentes de la historia de la literatura que han hecho de lo privado algo compartido, es decir, son personajes de la esfera pública. Las personas no solo les mienten a otros, sino que también se mienten a sí mismas porque cargan con la mirada y el juicio social, ajenos incluso cuando están solas. Manejar este hecho es fundamental para entender el conflicto que encierra en sí mismo el género del diario.

Ya el primer capítulo de la novela se presenta como el diario de vida de un crítico literario que describe la relación con su único hijo, Montano. Los lectores saben que ambos están enfermos de literatura gracias al testimonio del narrador que cuenta a modo de bitácora la evolución de su cuadro clínico y que, a través de esto, advierte sobre la transformación de su texto en novela: «He notado que (el diario de vida) se me podía convertir, movido por un impulso misterioso, en el arranque de una historia que exigiría lectores y no quedar oculta entre las páginas de este diario» (Vila-Matas, 2009, p. 21). Por tanto, desde el principio el género del diario íntimo está entrelazado con el de la novela y lo que en un comienzo parece formalmente incompatible, dada la naturaleza aparentemente opuesta de ambos tipos de escritura, resulta viable por el juego gradual entre los planos de lo público y lo privado. En pocas palabras, el libro empieza como una mezcla de diario íntimo y novela.

De aquí en adelante, cada capítulo es un guiño al diario íntimo acompañado de otro género referencial. El «Diccionario del tímido amor a la vida» es una mezcla de diario y enciclopedia biográfica. «Teoría de Budapest», es una conferencia sobre el diario como alternativa narrativa para abordar la ficción. El «Diario de un hombre engañado» profundiza en la conferencia y sitúa la reflexión en el museo. Y, finalmente, en «La salvación del espíritu», el narrador asiste a un congreso de literatura en un refugio en la montaña, cerca de Basilea, en los Alpes suizos y, con ello, transforma su diario en un cuaderno de viajes, otra forma de escritura biográfica.

Todos los capítulos de la novela emulan el género del diario íntimo y dialogan con otras formas de escritura referencial mientras reflexionan en torno a la idea del mal de Montano. Dada la presunta naturaleza privada del diario, se podría pensar que el objetivo de estas reflexiones es la expresión de una subjetividad concreta, pero la incertidumbre ligada a la hibridación genérica refleja un propósito diferente, uno argumentativo. El proceso de extrañamiento o rarefacción insiste en restar credibilidad al género referencial y al relato testimonial. Y, al mismo tiempo, todo este descrédito alimenta la idea de que la historia de la literatura y el canon que de ella se desprende también pueden ser ficciones.

2.2. Vínculo histórico-literario

En este apartado, hay que empezar señalando que la ambigüedad derivada de la reescritura y de la hibridación genérica encarna el pacto ambiguo (Alberca, 1996, p. 10). Principalmente debido a que la vacilación que inspira es la misma que afecta los marcos de referencia literarios y juega con el conocimiento de mundo de los lectores, es decir, con las estructuras mentales que ordenan y dan sentido a la experiencia. Normalmente, la primera persona y las marcas testimoniales fortalecen el pacto de verosimilitud, pero en *El mal de Montano* ocurre todo lo contrario. Y esto sugiere una naturaleza discursiva especial que resignifica y transforma la visión de canon, tanto la que alude a los géneros reconocibles como la que ilumina el salón de la fama de los escritores que han hecho historia. En ambos casos la visión del canon está atravesada por una especie de vacilación perpetua similar a la que ofrece la poética de lo fantástico, pero sin el elemento mágico. Y esto es clave en el establecimiento del vínculo exegético.

La novela adhiere a la tradición literaria de la vida imaginaria, que, desde Schow a Bolaño, ha ofrecido una «reivindicación del género biográfico como algo perteneciente al ámbito literario» (Méndez-Tellez, 2020, p. 4). Los errores deliberados que comete *El mal de Montano* imitando el discurso autobiográfico recuerdan las propias limitaciones de los géneros referenciales, pues, al margen de cualquier voluntad de objetividad, hay en ellos una naturaleza literaria palpable (Luque-Amo, 2022). Incluso en el plano historiográfico, más serio y profesional, «el historiador está obligado a seleccionar unos (hechos) y a relegar otros, a organizarlos de una manera determinada y no de otra. Más aún, en muchas ocasiones no puede prescindir de hacer juicios de valor» (Garrido Gallardo & Frechilla Díaz, 2007, p. 80).

El reconocimiento de esta dimensión creativa viene con una verosimilitud tambaleante en torno al canon de escritores célebres y muy pronto deviene en vacilación perpetua. «Ya de por sí La autoficción invade el espacio de lo real con su duda contaminante [...] El lector, situado en su contexto de producción de sentido y necesitando validar ese contexto, descubre una tensión en la armonía del todo» (Peón, 2020, p. 57). Pero en este caso el narrador, además, la lleva al extremo y la asocia con símbolos de la modernidad y la posmodernidad, lo que da pie a una dimensión exegética del vínculo histórico literario.

En términos generales, los dos símbolos con que se asocian la ambigüedad son: (a) la caracterización del canon como proyecto moderno totalizador y (b) la caracterización del canon como un proyecto posmoderno, incompleto y atrevido. Asimismo, la caracterización del canon moderno temprano se expresa a través de cuatro recursos: (a.1) el mapa del mal de Montano, (a.2) la encarnación de una literatura agónica, (a.3) un envejecimiento acelerado en el museo de la literatura y (a.4) el rechazo declarado del protagonista al majestuoso Hotel Kakania. Por otro lado, el proyecto literario moderno actual está definido por tres desafíos que supone la experimentación. Puntualmente, por (b.1) una tensión quijotesca entre ficción y realidad, (b.2) por el desprestigio de la montaña como símbolo de excelencia y (b.3) por el abismo como representación del riesgo.

2.2.1. La caracterización del canon como proyecto moderno totalizador

Ya desde el primer capítulo, el narrador plantea que «la literatura está siendo acosada, como nunca lo había sido hasta ahora, por el mal de Montano, que es una peligrosa enfermedad de (a.1) un mapa geográfico bastante complejo» (Vila-Matas, 2009, p. 63). A partir de entonces articula una reflexión en que él se vuelve un topógrafo experto de aquella geografía en la que España es un suburbio anticuado y está obsesionada con el realismo castizo del siglo XIX.

Fundamentalmente, este mapa identifica a los enemigos de lo literario: el realismo decimonónico, la academia anquilosada o los criterios de venta de la industria editorial. Y esto es importante cuando se trata de identificar símbolos, ya que, pese a sus limitaciones, los mapas buscan representar la realidad. Históricamente, se han visto ligados al mundo de la exploración y la consolidación del poder, sin embargo, las convenciones que lo han definido han estado siempre sujetas a

cambios y descubrimientos. Por tanto, la actividad topográfica del narrador empuja a considerar la noción de un panorama literario como un constructo de representaciones mutables y perfectibles.

El segundo recurso para caracterizar un canon moderno temprano es (a.2) la personificación de la literatura. Puntualmente, el protagonista decide hacerse cargo más activamente de sus preocupaciones literarias y se transforma en ellas: «Sería a partir de aquel momento conveniente y necesario, tanto para el aumento de mi honra como para la buena salud de la república de las letras, que me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma» (p. 63). Más tarde, ya encarnando la literatura agónica, llega a mirarse al espejo y a decir que no se encuentra buena pinta, lo que refuerza la idea de un canon literario en decadencia. Por tanto, el panorama literario que se proyecta a través del gesto de la personificación es el de una modernidad agotada, una fórmula rancia que no responde a las necesidades del siglo XXI. Cabe señalar que en todo este proceso el narrador parece sufrir el mal de Montano como si de una condena se tratase, cuestión que más tarde cambia.

El tercer recurso para caracterizar la modernidad rancia es (a.3) el envejecimiento acelerado que Rosario Girondo sufre en el museo de la literatura. Invitado a Budapest a hacer una conferencia sobre los diarios íntimos como herramienta útil para la creación literaria, el protagonista envejece veinte años de golpe. Y esto se relaciona con algunos de los prejuicios alrededor del museo en tanto espacio. Para muchos los museos son sinónimo de jerarquía y conservadurismo, a veces incluso pueden resultar elitistas, lo que refleja una desconexión social importante. Por consiguiente, situar al narrador (encarnación de la literatura y topógrafo del mal de Montano) en un lugar con esta carga es un gesto que refuerza la caracterización casposa del panorama literario moderno temprano.

Y finalmente, el cuarto recurso para definir el anacronismo del canon es (a.4) el rechazo al hotel de Kakania. Al narrador le ofrecen quedarse allí cuando pronuncia su conferencia, pero este se resiste a estar o comer en el lugar, cuestión que indudablemente llama la atención. El sitio tiene una estética de lujo imperial decadente y su nombre no es una etiqueta al azar, sino la referencia a la ciudad ficticia en que transcurre *El hombre sin atributos*, novela infinita de Robert Musil. Viene de K.U.K. (*kaiserlich und königlich* o imperial y real) y funciona como alegoría política del imperio austrohúngaro. En todo momento, Kakania se describe como un lugar de contradicciones evidentes: «Según la Constitución,

el Estado era liberal, pero tenía un gobierno clerical. El gobierno era clerical, pero el espíritu liberal reinaba en el país. Ante la ley, todos los ciudadanos eran iguales, pero no todos eran igualmente ciudadanos» (Islas-Flores, 2015, p. 69). Y estas contradicciones reflejan una imposibilidad extrema. En esta novela el Estado abraza con fuerza el *statu quo* y promueve la mantención de los mismos preceptos de siempre, lo que permite plantear una conexión con el hotel de *El mal de Montano*. El hotel Kakania representa un proyecto moderno agotado, el de la ficción dominada única y exclusivamente por la novela y los métodos narrativos del siglo XIX. De modo que el rechazo que el narrador muestra hacia él simboliza la voluntad de escapar de fórmulas trilladas.

2.2.2. La caracterización del canon como proyecto posmoderno

Por otra parte, se plantea que el proyecto literario moderno actual o posmoderno debe definirse por el riesgo y la experimentación. Así lo deja establecido Rosario Girondo durante su exposición al distinguido público húngaro: «El mundo ya no puede ser recreado como en las novelas de antes [...] el mundo se halla desintegrado, y solo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil» (Vila-Matas, 2009, p. 222). Aquella desintegración del mundo que menciona parece ser la del proyecto literario agónico de la modernidad temprana y la misma que caracteriza (b.1) una tensión quijotesca. Con el objetivo de exponer aquella disolución, Tongoy y el narrador empiezan a encarnar versiones de don Quijote y Sancho, personajes que protagonizan la primera novela moderna: «Seré tu secreto Escudero, me ha dicho, pero eso sí, a cambio de una gran recompensa: el Gobierno de la isla Barataria, por ejemplo» (p. 72). Y, por tanto, cada uno pasa a representar una antítesis del otro. Al comienzo de la historia, Sancho personifica la realidad y la lógica mundana, mientras que don Quijote, la ensoñación y la fantasía. Sin embargo, conforme avanza la novela, cada uno se va contaminando del espíritu del otro y ya no quedan claras las fronteras originales. La misma ínsula Barataria que Tongoy exige es representada en *El Quijote* como una confluencia de ficción y realidad. Esto, ya que el territorio es ficticio, una burla. Pero la administración de Sancho como gobernador es real, inteligente y está llena de sabiduría. En otras palabras, la correspondencia de Tongoy y Rosario Girondo con los dos personajes principales de la primera novela moderna recuerda la esencia misma del proyecto literario moderno encabezado por Cervantes. A pesar de ser un texto del siglo XVII, *El*

Quijote está fundado en el atrevimiento, el riesgo y la experimentación. Y por eso es una obra vigente.

Asimismo, esta tensión quijotesca entre ficción y realidad que la novela alimenta deviene en una metáfora que remonta al primer capítulo. Si el mundo ya no puede ser recreado como en las novelas de antes y necesita desintegrarse, parte del riesgo (b.2) consiste en desintegrar los marcos de referencia, habitar la realidad, tomar la vida como literatura. Y siguiendo esta idea, Valerí es un personaje que termina de caracterizar el proyecto literario actual a través de Tongoy y del narrador. «La posmodernidad, heredera del desencanto post-mítico de la modernidad, explora desde la semiología la reflexividad del lenguaje y el poder mitificador del signo literario dependiente de su valor histórico» (García-Rodríguez, 2022, p. 403). Dicho desencanto permite definirla en oposición a la modernidad temprana. Y aunque en este contexto de desencanto, la voz del narrador se identifique con casi todos los personajes (su madre, su hijo ficticio, sus amigos, etc.), con ninguno tiene un vínculo tan estrecho como con Tongoy. Tongoy parece ser un alter ego del personaje del narrador en la ficción, de la misma forma en que el personaje del narrador parece ser un alter ego del autor en la realidad. Y he aquí la importancia simbólica de la reescrita Margot Valerí. El nombre Tongoy remite una localidad costera de la Región de Coquimbo en Chile, famosa por el dicho «entre Tongoy y Los Vilos». En la jerga popular chilena, estar entre estos dos lugares significa no estar en ningún sitio, no tener claridad y, en definitiva, ser presa de la incertidumbre. Se dice también que la frase nace con la aeronáutica chilena porque aparentemente en esa zona los vientos soplan en dos direcciones distintas y en el pasado era peligroso volar. De modo que estar «entre Tongoy y Los Vilos» es como estar entre Tongoy y Vila-Matas, es decir, entre el personaje y el autor, abrazando el riesgo que esto supone.

Otro recurso que sirve para caracterizar el proyecto literario contemporáneo es (b.3) el desprestigio de la montaña. Tanto Montano (italiano) como Montaigne (francés) y montaña (español) son la misma palabra en tres idiomas diferentes. Recuerdan a Michel de Montaigne, padre del ensayo moderno, y apuntan al desarrollo de una narrativa ensayística capaz de mezclar la ficción y la realidad a través de la especulación. Cuando en el último capítulo, «La salvación del espíritu», el personaje del narrador es invitado al «refugio de montaña al pie de la cumbre del Matz» (Vila-Matas, 2009, p. 305), se siente profundamente decepcionado por la mediocridad de los escritores y de los editores germanos allí reunidos: «Cené con los cretinos, escritores funcionarios

de mierda, muertos. Esa raza de escritores, imitadores de lo ya hecho [...] Aquella reunión no tenía nada de simpática ni de exótica ni de original [...] Era un congreso de imbéciles» (pp. 310-311). Y todo sigue más o menos así hasta que Thomas, el traductor, lo invita a retirarse diciéndole al oído: «Que venga lo que no ha sido todavía» (p.312). La invitación está en clara sintonía con la configuración de un nuevo paradigma literario, un nuevo paradigma social útil al espíritu del siglo XXI y con el poder de crear y destruir cánones literarios que adhieran al riesgo y la experimentación.

A medida que se aleja del lugar de la reunión, empieza a despedirse del paradigma literario rancio que le incomoda y que representa el grupo de escritores y editores mediocres. Se transforma en Robert Walser y se propone encontrar a Robert Musil en el camino. Esto da pie al último punto de representación del nuevo paradigma literario, el abismo. El encuentro con Robert Musil, autor de *El hombre sin atributos*, es una apología de la obra inacabada y una crítica al ridículo que supone la mantención lastimosa de un imperio decadente. Todo indica que para *El mal de Montano* aquel imperio es el paradigma literario de la modernidad temprana; mientras que el abismo es la necesidad de llevar la literatura al límite. La frontera entre géneros de ficción y realidad es también, alegóricamente hablando, un abismo, de modo que el encuentro del narrador con Musil es la consolidación simbólica de una verdad literaria líquida, múltiple, incompleta y tendiente al riesgo; una verdad que no puede ser, sino como una nueva ilusión que retoma la grandeza de la modernidad en todas sus etapas y la libera de las limitaciones que los enemigos de lo literario han creado durante siglos. Por tanto, la novela invita a entregarse por completo al mal de Montano y a reclamar todos los aspectos de la vida como literarios, incluida la historia de la literatura.

3. Conclusión

La sensación creciente de incertidumbre que detona el diálogo entre la ambigüedad y el vínculo histórico-literario con la tradición (moderna y posmoderna), en torno a la enfermedad de Montano, plantea que cualquier narración que se declare testimonial es potencialmente ficción y que las verdades históricas no dejan de ser ficciones literarias útiles a las necesidades del contexto. Asimismo, dicha incertidumbre permite establecer una dinámica argumentativa en consonancia con una tesis de autor: es necesario pasar de una noción de canon

completo, estable y seguro; a otra noción de canon inestable, marcado por la curiosidad del abismo o del explorador. Ensayísticamente, y a través de los procesos de reescritura, hibridación genérica y vínculo histórico-literario, la evolución de la red de prestigios canónicos deviene en exégesis alegórica.

En el último capítulo de la novela terminan de cobrar sentido las citas al género del ensayo repartidas en toda la obra. No es casualidad que el narrador aparezca leyendo el diario de viajes del padre del ensayo. Así como tampoco es casualidad que el congreso se realice en un refugio en la montaña, dada la traducción de Montano al italiano (montaña) y al francés (montaigne). El extrañamiento despierta la necesidad de una reflexión a la que pocos géneros responden tan bien como el ensayo. O en otras palabras, la vacilación perpetua promueve una mirada crítica que, más allá del mero placer intertextual, perfila un mensaje en sintonía con el género del ensayo, ese mismo que hace ya tanto fundó Montaigne y que Vila-Matas ata novelescamente a lo montano, al mal de altura y a la vanidad mediocre de un Olimpo con los días contados.

El pacto ambiguo que orbita la enfermedad de la literatura, entonces, se proyecta al ensayo, se mueve en medio de referencias a este género literario de no ficción y se mezcla con todos los demás guiños a la escritura referencial. Es verdad que «la ficcionalidad de las figuraciones es primordialmente un efecto de lectura que no está garantizado ni por la mera voluntad autorial, ni por un sistema genérico abstracto, sino por el vínculo que su forma logra para con el lector al que interpela» (Pozuelo Yvancos, 2022, p. 692). Pero en la medida en que el narrador de *El mal de Montano* reformula tan abiertamente aquellas figuraciones, se muestra consciente de los gestos que pueden activar dicha ficcionalidad. La desconfianza, por tanto, deja de ser el resultado de un vínculo posible y se vuelve una sensación forzosa y extrapolable a todas las dimensiones de la escritura.

En el pasado, «diversos textos teóricos de Benjamin, Derrida, Deleuze o Barthes impulsaron la caracterización de una forma de ficción teórica que no solo desestabiliza el concepto tradicional de literatura, sino que muestra una conexión entre el discurso académico y la ficción» (García-Rodríguez, 2022, p. 45). Y en *El mal de Montano*, la ficción referencial exagera esta posibilidad cuando dialoga con la narración histórica y el canon de escritores que de ella se desprende. La novela argumenta ensayísticamente, fabula académicamente y reflexiona alegóricamente a través del concepto de enfermedad.

Sin duda, todo canon se configura a partir de los paradigmas valóricos imperantes, por lo que constituye una convención social. Su aspiración moderna a la objetividad va en contra de su evidente mutabilidad. Y por este motivo la novela propone un enfoque fragmentado y dominado por la incertidumbre. Los mecanismos retóricos orientados a disparar la ambigüedad se enfrentan a dos grandes representaciones historiográficas canónicas: la visión moderna temprana y la posmoderna actual. Y la caracterización de ambas invita a una poética del riesgo que redefina ciertos criterios.

En cada capítulo, *El mal Montano* invita a reconocer la naturaleza imaginativa de la representación historiográfica. Y el canon de escritores reputados es una parte esencial de aquella representación. Finalmente, la novela logra hilvanar un discurso vigente, creativo y divertido que apunta a varios vectores a la vez. Pero, sobre todo, plantea en los albores del siglo XXI una forma de entender la escritura creativa que va más allá de los marcos de referencia maniqueos de literatura-ficción y biografía-realidad; una forma que juega con la representación del canon de escritores desde la modernidad temprana hasta la posmodernidad usando la enfermedad como gran metáfora de una evolución diacrónica en un marco sincrónico y que entiende que, como decía Antonio Machado en su poema XLVI, «también la verdad se inventa» (Machado, s.f.).

Referencias

- Alberca, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, (1), pp. 9-18. <https://raco.cat/index.php/bueb/article/view/378644>
- Fernández-Ulloa, T. y Soler-Gallo, M. (Eds.) (2020) *Discursos al Margen. Voces Olvidadas en la Lengua, la Literatura y el Cine en español e italiano*. Palermo University Press.
- Fletcher, A. (2002). *Alegoría*. Ediciones Akal.
- García, N. S. (2022). Exoteoría y críticaficción: Literatura con *paradiña*, de Javier García Rodríguez. En B. Cano Vidal, V. Sánchez Aparicio y C. Morán Rodríguez (Coords.), *Escrituras al límite: Canon, forma y sujeto en la literatura contemporánea* (pp. 45-56). Ediciones Universidad de Salamanca.
- García-Rodríguez, M.ª J. (2022). Semiótica de la parodia. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 401-413.
- Garrido Gallardo, M. A., & Frechilla Díaz, E. (Coords.). (2007). *Teoría / Crítica: Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Hutcheon, L. (2023). *Una Teoría de la Parodia: Las Enseñanzas de las Formas de Arte del Siglo xx*. University of Illinois Press.
- Islas-Flores, M. C. (2015). La escritura imbricada de Robert Musil: Historia, política y mística en *El hombre sin atributos*. Casa Abierta al Tiempo. (Tesis doctoral). Universidad Abierta Metropolitana Azcapotzalco. Recuperado de: <http://zalomatiazc.uam.mx/handle/11191/6414>
- Luque-Amo, A. (2022). Autobiografía/ Autoficción en el ámbito hispánico. Fronteras y estudios recientes. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 537-556.
- Machado, A. (s.f.). Poema XLVI. En Antonio Machado Esencial. *Revista Literaria Katharsis*. Recuperado de https://revisitaliterariakatharsis.org/anto-esencial/machado/nuevas_161.htmIn
- Méndez Téllez, M. (2020). La tradición de la vida imaginaria desde Schwob a Bolaño: La propuesta contracanónica de *Las vidas imaginarias* y la parodia de una historia literaria en *La literatura nazi en América* (Tesis doctoral). Universidad de Islandia, Reyjavík. <https://skemman.is/handle/1946/37099?locale=en>
- Sánchez-Alonso, F. (2011). El diario íntimo. Técnicas de retoque con el Photoshop literario. *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, 16 (95), pp. 3-16.
- Vila-Matas, E. (2009). *El mal de Montano*. Anagrama.
- Peón, M. L. (2020). Fluidez, 'yo' y discurso: La presencia como borrosidad. *Cuadernos de Literatura*, 14, pp. 53-58.
- Picard, H. R. (1981). *El Diario como Género entre lo Íntimo y lo Público*. Universidad de Konstanz.
- Pozuelo Yvancos, J. M.ª (2022). Autofiguraciones: De la ficción al pacto de no ficción. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 673-696.