Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 163-185
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25418

Javier Cercas y el potencial infinito de la literatura. Intertextualidad y metaficción en *El móvil* (1987)

Javier Cercas and the endless potential of literature. Intertextuality and metafiction in *El móvil* (1987)

Elios MENDIETA

Autoría:
Elios Mendieta
Universidad Complutense de Madrid. España
eliosmen@ucm.es
https://orcid.org/0000-0001-8753-9102

Citación:
MENDIETA, Elios (2024). «Javier Cercas y el potencial infinito de la literatura. Intertextualidad y metaficción en *El móvil* (1987)», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 163-185. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25418

Finanaciación:
Este artículo de investigación se inscribe en el marco del Proyecto de investigación «I+D Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto», dirigido por el Dr. Emilio Peral Vega y financiado por el Ministerio d Economía y Ciencia (ref. PID2020-113720GB-I0).

Fecha de recepción: 23/06/2023
Fecha de aceptación: 01/03/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Elios Mendieta

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

En este artículo se estudia la importancia que la literatura tiene en la primera obra publicada por Javier Cercas, *El móvil* (1987), protagonizada por un escritor obsesionado por construir una novela perfecta, Álvaro, y en cuyo pensamiento se intuyen algunas ideas relevantes que Cercas ha defendido sobre la disciplina artística y el oficio creativo. Esta novela corta es objeto de análisis tanto por los temas que aparecen en la narración –el bloqueo creativo, el juego entre realidad y ficción, la importancia de unos géneros sobre otros o la necesidad de tener en cuenta la tradición– como por la forma en que se despliega su estructura. Por ello, además de los motivos narrativos, se analiza en profundidad la intertextualidad y metaficción del texto, ya que son dos herramientas teóricas decisivas para una mejor comprensión del andamiaje textual de este trabajo propio de la literatura posmoderna. Al acometer este estudio, se entiende que la ópera prima de Cercas, pese a ser escrita cuando apenas tenía 24 años de edad, no se puede desdeñar, ya que en ella se encuentran patrones estilísticos, estéticos y temáticos que son habituales en la producción literaria del hoy reconocido escritor, de ahí que *El móvil* anticipe y dialogue con la novelística posterior del autor, especialmente en lo referido a la reflexión sobre el oficio literario y sus numerosos enigmas.

Palabras clave: Javier Cercas; novela; metaficción; mise en abyme; intertextualidad; literatura posmoderna; teoría literaria; estudio comparado.

Abstract

This article studies the importance of literature in the first work published by Javier Cercas, *El móvil* (1987), whose main character is a writer obsessed with constructing a perfect novel, Álvaro, and in whose thoughts we can intuit some relevant ideas that Cercas has defended about the artistic discipline and the creative profession. This short novel is the object of analysis both for the themes that appear in the narrative –the creative block, the interplay between reality and fiction, the importance of some genres over others, the need to take tradition into account– and for the way in which its structure unfolds. For this reason, in addition to the narrative motifs, the intertextuality and metafiction of the text are analysed in depth, as they are two decisive theoretical tools for a better understanding of the textual scaffolding of this work, which is typical of postmodern literature. In undertaking this study, it is understood that Cercas's opera prima, despite being written when he was 24 years old, cannot be disregarded, since it contains stylistic, aesthetic and thematic patterns that are common in the literary production of the now renowned writer, which is why *El móvil* anticipates and dialogues with the author's later novel writing, especially with regard to the reflection on the literary profession and its numerous enigmas.

Keywords: Javier Cercas; Novel; Metafiction; Mise en abyme; Intertextuality; Postmodern Literature; Literary Theory; Comparative Study.

Introducción

Javier Cercas publicó su primer libro a los 24 años de edad, con el título de *El móvil* (1987), formado por cinco breves relatos, en la editorial Sirmio. Por entonces, la obra del recién licenciado en Filología Hispánica apenas tuvo repercusión y, como el propio escritor ha reconocido y bromeado años después, el libro solo fue leído por familiares y amigos (Cercas 2017a: 9). No obstante, el éxito comercial que siguió a la publicación de *Soldados de Salamina* (2001), novela que supuso un verdadero fenómeno de ventas y que cosechó un impacto inesperado, provocó que *El móvil* se reeditase en 2003, aunque ya solo con un único relato, el homónimo, pues Cercas consideró que los cuatro textos restantes carecían de valía literaria. La tercera vida de este volumen llegó en 2017, cuando se volvió a publicar la obra con el mismo contenido que en la edición de catorce años atrás, pero junto a un epílogo, denominado «Post-Scriptum», firmado por Francisco Rico. La causa de esta nueva reedición obedece al buen hacer que tuvo la adaptación fílmica de la novela, dirigida por Manuel Martín Cuenca y estrenada en cines con el nombre de *El Autor* (2017), y que ayudó a rescatar, tres décadas después, el libro de Cercas, pese a que el cineasta se

distancia en algunos puntos de la novela, algo que no molestó al escritor, que siempre ha defendido que literatura y cine conforman dos lenguajes diferentes (Cercas y Trueba 2003: 210)[1].

En esta obra de juventud se evidencian algunos rasgos característicos del estilo de Cercas en los que reitera en su producción novelística posterior. Es el caso de la importancia que concede a la literatura como objeto de reflexión, tanto desde el punto de vista del contenido como en el aspecto formal. Álvaro, el protagonista de *El móvil*, es un escritor que pretende componer una obra mayúscula, que quede para la posteridad, y, para ello, toma inspiración en lo que ocurre a su alrededor. El juego entre lo ficcional y lo real, tan propio de Cercas en buena parte de sus escritos, también juega un rol destacado en su texto de 1987, ya que la vida queda, incluso, supeditada a los designios de la narración literaria que emprende Álvaro. Además, Cercas propone en sus páginas un continuo diálogo con la tradición literaria, con escritores reales que el ficcional Álvaro utiliza como modelos de los que beber para confeccionar la novela perfecta que aspira a escribir. Eso hace que la intertextualidad sea una clave de interpretación relevante, ya que son citados autores muy dispares. Al mismo tiempo que se reflexiona sobre la historia de la literatura, Cercas construye un «artefacto» puramente literario, pues la obra que redacta Álvaro es, en el fondo, la misma que el lector tiene ante sí, *El móvil*, lo que provoca la aparición de la *mise en abyme* y una singular disposición metaficcional. Todo ello constata la importancia que lo literario, tanto desde el andamiaje estructural como en el plano argumental, ostenta en la *nouvelle* con la que Cercas debuta en las letras.

Se trata, además, de uno de sus libros que menos bibliografía académica ha generado, y más aún si se compara con obras como *Anatomía de un instante* (2009) o la referida *Soldados de Salamina*, que dio a conocer al escritor más allá de las fronteras españolas, y que aún hoy genera, dos décadas después, un aluvión de libros, artículos, conferencias y coloquios[2]. Así, el objetivo es acometer un estudio en profundidad de *El móvil* que permita nuevas aproximaciones al primero de los textos de Cercas, y, para tal fin, se utilizan herramientas

1. No es el propósito de este artículo llevar a cabo un estudio de la relectura del texto de Cercas que dirigió Martín Cuenca. Para un análisis en profundidad de ello, se recomienda Aleksandrowicz (2022).
2. Aunque la obra llegó a las librerías el 5 de marzo de 2001, fue en octubre de ese mismo año cuando se multiplicaron los libros vendidos, debido a un artículo elogioso publicado por Mario Vargas Llosa en *El País*, titulado «El sueño de los héroes». Ese octubre se vendieron 15.725 ejemplares, en noviembre la cifra subió a 21.470, y en diciembre, con la campaña de Navidad, el número alcanzó los 26.664 ejemplares vendidos. Esto provoca que sea definido como un fenómeno de sociología literaria (Ródenas de Moya, 2018: 20).

metodológicas propias de la teoría literaria, pero también desde un abordaje comparatista, pues esta novela corta nos ofrece pistas sobre los motivos y el estilo de la obra posterior que el autor ha desarrollado durante su trayectoria posterior. En palabras del propio novelista –citando a André Gide– el primer libro de cualquier autor alberga en su germen toda su obra futura (Cercas 2017a: 10), y *El móvil*, como se pretende constatar, es buen ejemplo de ello.

Uno de los grandes temas reside en cómo la creación –o su imposibilidad– se inmiscuyen en la propia vida del protagonista y el modo en que esto altera la relación con los restantes personajes. Así, en primer término, se realiza un estudio de la importancia que los motivos centrales del relato tienen en relación con la continua reflexión literaria que se acomete en la narración. También se analiza la singular relación entre realidad y ficción que subyace, ya que Cercas facilita una ambigüedad con el propósito de poner en jaque la delgada línea que separa lo verosímil de lo imaginado. Por último –y atendiendo también, de modo especular, a cómo estas herramientas se despliegan en otros trabajos del autor–, se realiza un estudio de la intertextualidad y la metaficción en *El móvil*. Se trata del punto cardinal de la investigación, ya que estos dos rasgos, además de ser centrales en el modo en que se estructura la narración, ofrecen información sobre la idiosincrasia creativa que desarrolla el novel escritor en 1987 y que reiterará en sus siguientes trabajos.

La literatura: más importante que la vida

Afirma Cercas que la literatura, como creía Cesare Pavese, consiste en una defensa contra las ofensas de la vida, «una forma de vivir más intensamente» (Cercas 2005: 214). En el momento de redacción de su primer libro, pese a su juventud, tiene ya muy claro que la literatura ha de ser uno de los pilares de su existencia. En el año en que se publica la primera edición de *El móvil* se marcha a Estados Unidos para ser lector de español y empezar un doctorado, y permanece dos años ligado a la Universidad de Illinois, donde, como reconoce en el prólogo de la edición del libro de 2003 (Cercas 2017a: 11), se empapa de la escritura posmoderna que se desarrolla en el país y en otros ámbitos geográficos[3]. En 1989 retorna y se convierte en profesor de Literatura Hispánica en la Universidad de Girona, y termina su tesis dedicada al trabajo del escritor

3. De este periodo vital da también cuenta, ya desde sus primeras páginas, en su novela *La velocidad de la luz*, publicada en 2005: «Cuartero dijo que tenía un buen amigo allí, en la Universidad de Illinois, y que su amigo le había dicho que el curso siguiente el departamento de español ofrecía varias becas de profesor ayudante a licenciados españoles…» (Cercas, 2013: 23).

y cineasta Gonzalo Suárez[4]. La literatura es, por lo tanto, mucho más que una pasión, y no resulta extraño que, como el propio Cercas, el personaje de su primer relato sea otro sujeto obsesionado con la literatura:

> Había subordinado su vida a la literatura; todas sus amistades, sus intereses, ambiciones, posibilidades de mejora laboral o económica, sus salidas nocturnas o diurnas se habían visto relegadas en beneficio de aquella. Desdeñaba todo lo que no constituyese un estímulo para su labor. Y como la mayoría de los trabajos bien remunerados a los que, en su calidad de licenciado en Derecho, podría haber tenido acceso exigían de él una dedicación casi exclusiva, Álvaro prefirió una modesta plaza de asesor jurídico en una modesta gestoría. Este empleo le permitía disponer de las mañanas para dedicarlas a su tarea y le libraba de cualquier responsabilidad que lo distrajera de la escritura (Cercas, 2017a: 19-20).

Todo lo que no sea la escritura es una potencial distracción que debe eliminarse. Defiende que la buena literatura es cuestión de tiempo y esfuerzo, y su ambición es evidenciada por Cercas en los primeros bloques de la *nouvelle*. Álvaro «es un enfermo de las letras» (Rodríguez de Arce, 2016: 167), y en ello se detecta la primera identificación entre el autor de *El móvil* y su protagonista. Conforme avanza la historia, el personaje abandona su trabajo para dedicarse en exclusividad a la redacción de la novela; misma decisión que años después toma Cercas, que deja al margen la docencia universitaria para centrarse en la escritura y poder vivir de ello.

La obsesión compartida por autor y personaje provoca que sean objeto de reflexión, a lo largo del relato, numerosos motivos relacionados con lo literario: la vocación del escritor, la responsabilidad ética que tiene el creador, la trascendencia de unos géneros literarios sobre otros, el bloqueo creativo o el límite difuso entre realidad e invención a la hora de plasmar la historia, entre otros. A todas estas temáticas, en muy diferentes aproximaciones, regresa Cercas en sus libros posteriores tras la aparición de *El móvil*. El narrador en tercera persona relata que una de las metas que tiene Álvaro durante la construcción de su obra es la de influir en sus contemporáneos, y, para trascender con su trabajo, Álvaro es consciente de que debe tener en cuenta la tradición, rendir tributo a los venerados clásicos, pues defiende que «todo escritor debía ser, antes que cualquier otra cosa, un gran lector» (Cercas 2017a: 21). Así llega a la conclusión de que solo existe un género capaz de mostrar la grandeza de la literatura: la novela. No le importa de qué se escriba, sino el modo en que va a disponer las palabras para llegar a cumplir su ambiciosa misión: «Decidió escribir una novela. La novela nacía con la modernidad; era el instrumento

4. Publicada con el título de *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1993), en la editorial Sirmio.

adecuado para expresarla […] Ningún instrumento podía captar con mayor precisión y riqueza de matices la prolija complejidad de lo real» (Cercas 2017a: 23-24).

El alegato por el género novelístico que incluye *El móvil* es recurrente en el quehacer de Cercas. El protagonista de *Soldados de Salamina*, llamado como el autor –aunque con algunos rasgos distintos al propio escritor, lo que convierte este trabajo en una autoficción (Gómez Trueba 2009; Orsini-Saillet 2012; García-Cardona 2022, Mendieta y Fernández-Hoya 2023)–, investiga la experiencia del falangista Rafael Sánchez Mazas durante la Guerra Civil y trata de averiguar el paradero de un antiguo miliciano republicano que le perdonó la vida durante un fusilamiento, para poder escribir un libro sobre ello, y defiende que no existe mejor género para plasmar lo hallado que una novela: «Será como una novela. Solo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad» (Cercas 2018: 252), asegura el protagonista. También en sus conferencias ha otorgado Cercas un papel destacado al género de la novela. En 2015, el escritor fue invitado a la Universidad de Oxford para tomar posesión, durante un par de meses, de la cátedra Weidenfeld de Literatura Europea Comparada, consistente en una serie de conferencias sobre su trabajo y su trayectoria artística. Durante sus intervenciones, el escritor destacó dos cualidades de la novela que la sitúan en la cúspide de la creación. En primer lugar, calificó este género como una herramienta de investigación existencial, y, en segundo término, lo definió como el más libre de los géneros para el autor: «Se trata de un género libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable […] un género de géneros donde caben todos los géneros, y que se alimenta de todos» (Cercas 2015: 25-26).

Así, en las grandes esperanzas que Álvaro deposita sobre la novela se perciben las ideas que Cercas se ha encargado de difundir desde entonces. El protagonista descubre, conforme avanza la trama, que los hechos narrados tienen la capacidad de modificar su vida y la de aquellos con quienes interactúa. Como si fuese otro fulgor de Cercas, Álvaro escribe su ambiciosa novela sobre un literato que trata de redactar una obra perfecta, a la que titulará *El móvil*. Se trata de la novela dentro de la novela, un juego de *matrioskas* con un inequívoco contenido metaficcional –como se profundizará–, donde aparecen tres escritores, uno real y dos que son producto de la imaginación del primero: Javier Cercas, Álvaro y el anónimo escritor de la novela de este segundo. Tras la elección de la novela como el género idóneo, Álvaro debe decidir la temática. En un principio, carece de inspiración, pero pronto descubre que sus vecinos son los modelos ideales para su ficción: el matrimonio que vive en el mismo rellano, formado por Enrique e Irene Casares; el anciano Montero, que reside

en otro piso de la planta superior; y la portera del bloque, además del escritor que escribe su novela, que tiene su reflejo en él mismo.

Todas las acciones diarias de Álvaro se encaminan a conocer mejor a los personajes de su novela –se acuesta con la portera, provoca discusiones en el matrimonio o aprende a jugar al ajedrez para ganarse la confianza del huraño anciano–, por lo que se transforma en un ventrílocuo que dispone los hilos de sus marionetas para obtener inspiración: «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» (Cercas 2017a: 43). Esto provoca que el narrador se crea alguien omnipotente, un demiurgo capaz de controlar, además de lo que ocurre en la novela, la vida de los demás, de ahí el carácter deicida que Justo Serna asocia al protagonista (2019: 96). No obstante, para su infortunio, la obra de Álvaro solo avanza cuando a los restantes personajes les ocurren cosas excepcionales. En un punto pierde el control, tanto de su libro como de la vida de sus vecinos, y descubre, con crudeza, que la literatura es realmente más poderosa que la propia vida, como el propio Álvaro había dejado por escrito: «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» (Cercas 2017a: 26).

El crimen aludido es el que se relata en la parte final del libro escrito por Javier Cercas, pero también en la novela ficcional que Álvaro ha estado escribiendo. Asesinado el anciano del piso de arriba, el protagonista se convierte en el inequívoco sospechoso. Aunque el lector conoce que el homicidio no lo ha cometido Álvaro, este asume su culpabilidad absoluta por haber dispuesto su novela de tal manera que sus personajes se han visto obligados a cumplir el rol asignado para poder ofrecerle un final digno a su ambicioso texto. Así, Álvaro tiene su final añorado, aunque conlleve la acusación de asesinato y su encarcelamiento. La literatura se ha impuesto a la vida, y ya puede escribir el final de su historia: «Comprendió entonces que había una secreta justicia en que pagase por ese asesinato; en realidad, el matrimonio era solo sustancialmente responsable de él: una mera mano ejecutora. Él era el verdadero culpable de la muerte del viejo Montero. Irene y Enrique Casares habían sido solo sus personajes» (Cercas 2017a: 90).

El móvil concluye con las mismas líneas con las que se inició, en una estructura circular que repite Cercas en trabajos como *Soldados de Salamina*, donde la página de cierre evoca el inicio del libro. No es lo único que une, en clave literaria, a los dos textos, ya que, como explica Rico, tanto la *nouvelle* como la obra más reconocida del escritor tienen como eje central «la escritura

de un relato –el propio relato que se está leyendo– en tornadiza confrontación con la realidad»[5] (2017: 94). Otro motivo literario que también comparte *El móvil* con la obra posterior de 2001 es el bloqueo creativo. Realmente, la falta de inspiración es un motivo al que retorna de forma recurrente, especialmente cuando reflexiona sobre sus miedos a la hora de afrontar ciertos temas y encarar la temida página en blanco. Otro caso paradigmático se observa en *El monarca de las sombras* (2017), cuando reconoce, en primera persona, que siempre le había atormentado la idea de escribir la historia de su tío Manuel Mena, falangista que participó en la Guerra Civil con los sublevados, pues ello equivaldría a hacerse «cargo de su pasado político y también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba» (Cercas 2017b: 11).

El tema del escritor en crisis y del libro abortado, ya planteado en su primer trabajo es una constante en la trayectoria de Cercas (Ródenas de Moya 2018: 134). Álvaro atraviesa este bloqueo tanto en los momentos previos a encarar la redacción como en su ejecución final. Sin la existencia de los personajes que actúan como modelos, «su imaginación se sumía en una vacilante ciénaga de imprecisión» (Cercas 2017a: 53). Dado el carácter autoficcional que posee buena parte de la producción del autor, no es de extrañar que sus personajes reflejen las dudas que también atraviesa el propio Cercas[6]. En el inicio de *Soldados de Salamina*, el personaje homónimo reconoce que, antes de descubrir la historia sobre Sánchez Mazas que origina la investigación y, al mismo tiempo, la novela, destruyó y arrojó a la basura más de un centenar de páginas que había escrito sobre la Guerra Civil, ya que no estaba satisfecho, y eso hizo aparecer el fantasma del bloqueo creativo. Cosa que también le sucedió al escritor en la realidad: «Por algún motivo tenía la seguridad de que en Girona me iba a ser muy difícil, por no decir imposible, escribir […] El caso es que me agarré una depresión tremenda; estaba en el fondo de un pozo, atiborrándome de pastillas» (Cercas y Trueba 2003: 12). Cercas, al igual que muchos de sus personajes, ha padecido el «síndrome de Bartleby», lo que el escritor Enrique Vila-Matas define como un mal endémico de las letras contemporáneas:

5. Es algo que también sucede en otras obras, como en *El impostor*, donde son numerosas las referencias a la obra que está en proceso.
6. No obstante, *El móvil* es una obra que no puede considerarse como autoficcional. No solo porque no coincidan la identidad entre el autor, narrador y personaje –imprescindible en la autoficción (Casas, 2012: 10-11)–, como sí ocurre, por ejemplo, en *Soldados de Salamina*, sino porque el personaje central, pese a detectarse en su forma de entender la literatura muchas ideas defendidas por el autor, realiza actos que se sitúan inequívocamente en el marco de la ficción pura. Para una mayor profundización en la teoría y estudio del concepto autoficción se recomienda el libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), de Manuel Alberca.

> La pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso queden, literalmente, un día paralizados (2015: 12).

Para denominar esta enfermedad creativa, Vila-Matas se inspira en el personaje central de la obra *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street* (1853), escrita por Herman Melville, en la que el protagonista, Bartleby, expresa su negativa a realizar lo que se le pide con una sentencia insistente: «I would prefer not to». En el estudio de esta pulsión negativa, también denominada como «Literatura del No» (Vila-Matas 2015: 11), el escritor evoca la falta de inspiración y la carencia de ideas, por muy diferentes razones, que afectaron a escritores como Robert Walser, Juan Rulfo, J. D. Salinger o Frank Kafka, entre otros. El caso del ficcional Álvaro es singular, pues solo encuentra inspiración cuando asume que el material privilegiado para su novela es la realidad. Tal es así, y dado el carácter omnipotente que asume para sí mismo, que el protagonista se convierte en un sujeto que cree tener la fuerza suficiente para aniquilar lo real: «Se imagina desbordando las fronteras de la realidad, imponiéndosele» (Rico 2017a: 98).

El juego y diálogo ambiguo entre realidad y ficción es otro de los motivos con los que Cercas acentúa el poder de lo literario. En *El móvil* introduce las reflexiones sobre la potencia de esta disciplina artística para desdibujar los difusos límites entre ambas categorías. Es una cuestión que siempre ha preocupado al autor. Rodríguez de Arce asegura que los propósitos de Cercas y Álvaro se equiparan en este contexto, ya que ambos se obsesionan al buscar sin descanso «construir un artefacto perfectamente acabado en el que el *limes* entre realidad y ficción se diluya» (2016: 171). Para Álvaro, como se refería, la fuente primaria para extraer el material privilegiado para su redacción es la realidad, y, cuando no ocurre nada reseñable a su alrededor, no consigue escribir. Al igual que su personaje, Cercas también bebe para sus ficciones de lo real, pues defiende que «en el fondo, toda ficción es una mezcla de *fiction* y *fact*, y la ficción pura, sin el carburante de lo real, es una pura entelequia» (2015: 43). Esta relación osmótica entre lo imaginado y lo verídico nos lleva a un concepto que el escritor siempre defiende para sí, el de «relato real»[7]. Es un concepto polémico y ambiguo, como reconoce, ya que se trata de un oxímoron: «En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o, dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla» (Cercas, 2005: 92).

7. Este es también el nombre de un volumen en el que recopila algunos textos escritos en prensa.

Para este, cualquier construcción literaria, por mucho que anhele un carácter documental y se base únicamente en material tomado de la realidad, implica un mínimo grado de imaginación que provoca que realidad y ficción dialoguen.

El debate sobre lo que significa un «relato real» tiene su momento álgido tras la publicación, en 2009, de *Anatomía de un instante*, a la que Cercas califica como «novela sin ficción», (2014: 16) ya que explica que en esta no existe ningún dato ni ninguna afirmación que no hayan sido extraídos de fuentes citadas –las cuales el propio autor introduce en el libro en un largo apartado de referencias bibliográficas–. No obstante, recalca que este volumen sobre la actuación de tres personajes reales en el momento en que el Congreso español sufrió el Golpe de Estado fallido del 23 de febrero de 1981 es una novela, ya que, aunque prescinda de la invención y la fantasía, no lo hace de la imaginación y de las conjeturas (Cercas 2015: 44).

Todo ello nos lleva a entender que realidad y ficción no pueden considerarse como antagónicas en la obra de Cercas, pues este exprime los difusos límites que existen entre ambas categorías y experimenta, de distintas maneras, a lo largo de su trayectoria. En *El móvil*, Álvaro es preso de la ambigua correspondencia entre ambas, y son constantes los instantes narrativos en que no consigue diferenciar entre lo que ocurre a su alrededor y lo que plasma por escrito, que, curiosamente, será lo que ocurra al final de la trama. Si la realidad es poderosa en la *nouvelle*, también lo es la ficción: Álvaro llega a pensar que sus vecinos portan un hacha para acabar con la vida del anciano Montero, y esto es lo que le lleva a comprender el desenlace pese a que, realmente, el objeto del crimen es un destornillador. Cercas aumenta la confusión con las reiteradas descripciones de un mismo sueño que tiene el protagonista, por lo que la duda, para el lector, se agiganta conforme avanzan las páginas: «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» (Rodríguez de Arce, 2016: 177).

Un dispositivo formalista y posmoderno: lo lúdico y el diálogo con la tradición

El análisis de *El móvil* constata el interés de Javier Cercas por hacer dialogar categorías que pueden parecer alejadas a priori. En sus páginas, además, también se descubre una relación no conflictiva entre tradición y modernidad, cuya singularidad reside en el planteamiento irónico por el que apuesta el escritor. Esto se denota en las palabras de Álvaro ya expuestas: su intención es la de escribir una obra ambiciosa con la que pretende hacerse un hueco entre sus contemporáneos, alcanzar la gloria artística y ser recordado en el futuro. Para

ello, utiliza como modelo a los escritores realistas del siglo XIX, ya que estos, en opinión del personaje, consiguieron hacer grande el género de la novela. No obstante, y he aquí el gran componente lúdico del relato –algo intrínseco a la novela posmoderna y seña de identidad de esta, como ya señaló Charles Newman (1985), y que, según Vera Toro, es «un punto esencial en la narrativa de Cercas» (2017: 244) –, el autor se encarga de desmentir a su personaje desde el planteamiento que él, como escritor, elige para *El móvil*. Ese realismo puro reivindicado por el protagonista queda lejos de la propuesta que ve la luz en 1987. Así lo confirma el escritor años después, pues afirma que su *nouvelle* ha de leerse como un libro «prototípicamente posmoderno» (Cercas, 2015: 110). Resulta una paradoja nada azarosa, totalmente pretendida por Cercas, con el propósito de añadir originalidad al libro, y hacerlo con esa mordacidad posmoderna que empapa la obra. Como escribe Rodríguez de Arce, *El móvil* puede interpretarse como una parodia con la que se anhela «quebrar los fundamentos teóricos de la noción misma de realismo narrativo» (2016: 166).

Pese al lúdico trampantojo, la confección del artefacto posmoderno no supone un ataque furibundo a los pilares del realismo decimonónico. De hecho, Cercas –así como hace Álvaro en el texto– reivindica este periodo de esplendor de la novela, el momento en que el género maduró y alcanzó el reconocimiento que aún conserva. El propósito confeso es innovar, pero, al mismo tiempo, tener en cuenta el trabajo de los maestros que le precedieron. Steiner afirma que las obras artísticas «son producidas en órdenes diversos de relación con sus precedentes» y que, para poder ser rupturista y generar una obra original, resulta decisivo conocer la tradición (2011: 259). En esta máxima está el equilibrio perfecto entre tradición y modernidad que es también frecuente en la literatura actual: «La tradición estimula al artista para que su creatividad genere rupturas que se consoliden convirtiéndose en continuidad […] la cultura contemporánea le debe a la tradición su singularidad» (Aparicio Maydeu, 2013: 21). Este diálogo entre lo canónico y la innovación forma parte de la idiosincrasia creativa de Cercas, como ya se constata en *El móvil*. El escritor defiende –haciendo suya una teoría de Milan Kundera– que, en las últimas décadas, se ha desplegado un tercer tipo de novela, que combina la libertad compositiva y experimentación propia de *El Quijote de la Mancha* con el realismo puro del siglo XIX. El resultado de esta tercera vía, en la que incluye su escritura, toma rasgos de los dos tipos novelísticos precedentes, y en esta se daría «la hibridación de géneros propia de la posmodernidad» (Cercas 2015: 30).

El móvil se incluye en este tercer camino teorizado por el propio autor, donde se venera la tradición al mismo tiempo que se pretenden confeccionar

nuevas formas de ese género «libérrimo» que posibilita la novela. Álvaro entiende que se puede «hallar en la literatura de nuestros antepasados un filón que nos exprese plenamente» (Cercas, 2017a: 21) y, al mismo tiempo, Cercas despliega en el texto todo su arsenal de guiños teóricos novedosos para construir una verdadera «estética del posmodernismo» (Ródenas de Moya 2018: 15), donde se observan la autorreferencia, el cuidado de la forma, la ironía y la entrada de lo lúdico y, como se analiza en profundidad, la intertextualidad y la metaficción. En el prólogo de la edición de 2003 de *El móvil*, su autor la definía como una obra «encarnizadamente formalista» (Cercas 2017a: 12). Una idea que también manifiesta Álvaro: «Cualquier tema es bueno para la literatura; lo que cuenta es el modo de expresarlo» (Cercas 2017a: 25).

La relevancia de la metaficción

Un rasgo propio de esa literatura posmoderna en español que emerge en las décadas finales del siglo XX es la metaficción, la cual se consolida, según el crítico Santos Sanz Villanueva (en Martínez Rubio 2015: 36), a lo largo de la década de los ochenta, justo el momento en que debuta el veinteañero Cercas. En clave internacional, los estudios sobre la metaficción coinciden en señalar al crítico norteamericano William Gass como el inventor del nombre, en 1970, en un artículo en el que estudiaba la obra de Jorge Luis Borges, John Barth y Flann O'Brien (Orejas 2003, 30)[8]. No obstante, se trata de un término que tuvo, sobre todo en la década de los ochenta, diferentes denominaciones (Sobejano, 1989). Así lo define José Antonio Pérez Bowie:

> El término metaficción remite a dos contenidos que no son excluyentes, sino complementarios: uno, la puesta en evidencia del carácter ficcional de la comunicación literaria, que se efectúa desde el interior del propio discurso; el otro, la autorreferencialidad o la reflexión que sobre sí mismo emprende el discurso, convirtiéndose en un metalenguaje (1992: 91).

El móvil constituye un claro ejemplo de metaficción, ya que Cercas reflexiona acerca del discurso ficcional sobre el que se va construyendo la obra, al mismo tiempo que desnuda la ficcionalidad de la misma. De nuevo, al aparecer este recurso, se vuelven a difuminar los límites entre lo real y lo ficcional. En estas coordenadas se sitúa la metaficción, según Teresa Imízcoz Beúnza, ya que esta evidencia no «solo una realidad externa, un mundo ajeno al escritor, muestra también la realidad de la propia escritura, de su proceso y del autor» (1999: 326). Javier Lluch Prats afirma que *El móvil* cumple con los presupuestos

8. Se trata del ensayo «Philosophy and the form of Fiction», posteriormente incluido en el volumen *Fiction and the Figures of Life* (1970), de William Gass.

metaficcionales porque, al igual que sucede con otros trabajos del autor, como *El vientre de la ballena* (1997) o *Soldados de Salamina*, la obra «vuelve sobre sí misma y destaca su condición de artificio, expone estrategias y recursos de la ficción, y enfatiza el conflicto entre esta última y la realidad» (2004: 293). Esta adhesión a una de las principales señas de la estética posmoderna no la oculta el creador, que califica su *opera prima* como «metaliteraria» (Cercas 2017a: 12) e, incluso, el proyecto literario que emprende Álvaro es definido así por el narrador:

> Se propuso narrar la epopeya inaudita de cuatro menudos personajes. Uno de ellos, el protagonista, es un escritor ambicioso que escribe una ambiciosa novela. 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 huraño que vive austerísimamente en su mismo edificio (Cercas 2017a: 25).

La metaficción revela una *dispositio* esencialmente lúdica –de hecho, autores como Stanley Howard Fogel la denominan como «ludic fiction» (1973)–, y Cercas no es ajeno a ello, como muestra ya desde el inicio de la novela: sin que el lector aún pueda saberlo con certeza, y de un modo paródico, desvela la trama de la obra que escribe Álvaro, pero es también la trama de la propia obra *El móvil*, escrita por Javier Cercas. Así, el misterio narrativo, la intriga, carece de relevancia si se compara con el cuidado aspecto formal perseguido por el autor. Existe una novela dentro de la novela, pero, al mismo tiempo, Álvaro también escribe otra novela, lo que nos lleva a un ejercicio de literatura de tercer grado: la novela marco (*El móvil*), la novela de Álvaro y, finalmente, la novela que redacta el escritor de la novela de Álvaro (Rodríguez de Arce, 2016: 170). Un juego de espejos con el que se constata que los esqueletos de las tres novelas se proyectan en una misma dirección. Este mecanismo provocado por el alto grado metaficcional hace emerger la «puesta en abismo», o *mise en abyme* –la cual puede definirse como «una especie de reflejo que saca a la luz el significado y la forma de la obra» (Sobejano Morán, 2003: 20)–, donde, por lo tanto, se trasluce cómo el propio «yo» autoral se cuestiona por los mecanismos intrínsecos a su propia obra a la par que la construye; esto es, la obra final –el relato que el lector tiene en sus manos– es aquella que se ha ido construyendo mientras que el escritor ha reflexionado en el mismo texto sobre la naturaleza de la creación de dicho texto. Dicho de otra manera, la *mise en abyme* de *El móvil* evidencia –evocándose también la temática anteriormente referida del bloqueo creativo– la paradoja posmoderna de crear un texto literario que muestre su propia imposibilidad al mismo tiempo que se va

construyendo, y cuyo resultado será el libro que el lector tiene en sus manos. Un juego literario laberíntico (Sobejano Morán, 2003: 16) que aparece a modo de espejo interno, capaz de reflejar la totalidad de la narración mediante una duplicación simple, repetida, engañosa o paradójica, propio del constructo metaficcional (Dällenbach, 1991).

La estructura especular y circular por la que opta Cercas en *El móvil* es una pista de sus intenciones y en la cual, con otras estrategias narrativas, insiste en *Soldados de Salamina*, ya que el resultado final, –la novela publicada que tiene como protagonista al miliciano Miralles, Rafael Sánchez Mazas y el propio Cercas–, no es otra cosa que ese libro que el protagonista confesaba, al inicio del libro, que se sentía incapaz de escribir al estar bloqueado. Es algo que solo reconoce al final el narrador: «Allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final, desde la primera hasta la última línea» (Cercas, 2018: 399). El «yo» juega un rol destacado en el dispositivo metaficcional, aunque no exista identificación homónima entre personaje y autor en la obra objeto de estudio. De hecho, Linda Hutcheon llama a las novelas donde lo metaficcional resulta clave «narcissistic novels» (2013), pues constituyen textos autorreflexivos en los que la identidad del escritor, aunque aparezca encubierta, actualiza sus propias ideas dentro del relato al meditar sobre los mecanismos de la ficción.

La disposición metaficcional por la que opta Cercas en textos como *El móvil* también apuntala la idea de que, más allá de la historia que relate en sus páginas, sus novelas pueden entenderse como un inequívoco informe acerca del arte de escribir, donde el lenguaje empleado se cuestiona sobre el propio discurso, y en el que se incluye un alto componente autorreflexivo. Así lo explicita el propio escritor: «Escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas» (en Serna 2019: 107). De ahí que la disposición formal juegue un rol tan destacado como pueda tener el plano argumental, y que rasgos como la *mise en abyme* ayuden a comprender el estilo del escritor. Como señala Dällenbach, uno de los propósitos, al incluir este recurso en una obra, es relevar la teoría estética del autor (1991: 98), y esto es algo que aparece en *El móvil* desde los primeros párrafos.

La oda a la intertextualidad

Escribe Roland Barthes que la intertextualidad es una de las herramientas preferidas por los creadores que asumen el texto como fuente de placer, y la define como «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito» (1982: 58). Todo autor, cuando se enfrenta a la página, navega por un espeso caudal de influencias formado por todos los textos con los que se ha relacionado en su

trayectoria, ya sea de forma consciente o inconsciente, como si se situase ante un gigantesco «mosaico de citas» (Kristeva, 1969)[9], de ahí que, como también añade Aparicio Maydeu, «lo admita o no, en el transcurso de su creación cada creador acepta en su taller la visita imaginaria de cualquier otro autor que forma parte de su enciclopedia: lo creado conocido afecta y condiciona la creación en curso» (2013: 103). Cercas se encuentra entre los que lo admiten, lo que supone, además, otra manera de elogiar la tradición y dialogar con ella desde su mirada contemporánea. Es propio del discurso creativo posmoderno el reclamo de lo intertextual, fomentar el eclecticismo que trae consigo el imperio de la alusión hasta la edificación de una orgía textual (Aparicio Maydeu, 2009: 274). Los intertextos se cuelan sin complejos tanto en el contenido como en la forma de sus trabajos, como confiesa Cercas: «Es cierto: textos ajenos desempeñan a veces funciones estructurales en mis libros, y otras veces se integran en su cuerpo como si formaran parte de él» (en Serna 2019: 113). El espacio textual de su literatura está formado por una madeja de resonancias donde confluyen creadores de diversas disciplinas artísticas, pero también de muy diferentes épocas. El elogio a la intertextualidad, además, también está en sus personajes, como muestra Álvaro: «Sabía que un escritor se reconoce como tal en sus lecturas» (Cercas 2017a: 21).

Son numerosos los teóricos decisivos en la difusión de este instrumento de la teoría de la literatura, que tuvo como padre del término a Mijail Bajtin, quien resaltó el carácter fundamental dialógico del mismo. Los intertextos se pueden presentar como citas directas o como alusiones (Genette, 1989: 10), y, en la obra de Cercas, estos se incrustan con naturalidad y se pueden repetir a lo largo de las páginas[10]. El escritor ofrece, en su prólogo, un carácter lúdico, propio del andamiaje posmoderno pretendido para la intertextualidad de *Él móvil*, y desarrolla una idea singular, la «teoría del canibalismo», ya que su protagonista es un sujeto capaz de digerir «por completo las lecturas y experiencias que

9. No obstante, la propia Kristeva, que será propulsora del término partiendo de la teoría de Bajtin, para evitar la confusión que el término sufrió en su aplicación inicial respeto de la tradicional crítica de fuentes, empezó a usar el término transposición (González Álvarez, 2003: 122).

10. Algunos autores han profundizado en el estudio de la intertextualidad en la obra de Javier Cercas, aunque no en *El móvil*. Es el caso de Ferrando Valero (2014), en *Soldados de Salamina,* o de Koponen (2021) en *El monarca de las sombras*. No obstante, uno de los análisis más destacados, a nuestro juicio, es el que acomete Pozuelo Yvancos (2019), aunque este parte de la intertextualidad para reivindicar la noción de interdiscursividad, desarrollada por Cesare Segre a partir de la teoría de Bajtin. Pozuelo Yvancos se centra en las obras *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante*, *Las leyes de la frontera* (2012) y *El monarca de las sombras*.

devora, de tal manera que al final resultan irreconocibles o casi irreconocibles en su obra» (Cercas 2017a: 10).

No es el propósito de este epígrafe realizar un inventario de todos los creadores que, de un modo u otro, toman presencia en *El móvil*, sino explicar cuál es el sentido de la presencia de los intertextos más destacados, ya que su inclusión en las páginas del libro sobrepasa en mucho el mero ornamento. Se vislumbra una formulación activa, ya que Cercas pretende orquestar de forma dinámica los textos y discursos previos citados y llevar a cabo una actualización de su sentido con relación al tema tratado en el relato. Además, la mayoría de los intertextos tienen una intención especular, pues Cercas los introduce de modo autorreflexivo –sobre todo, para repensar su papel como escritor, al igual que su personaje–. Y, por último, con el juego de la intertextualidad se garantiza conseguir un mayor «efecto de autenticidad», algo que es intrínseco a esta herramienta teórica (Martínez Rubio, 2015: 15).

Para Steiner, los artistas que se abren a ese diálogo inconcluso con los creadores que les precedieron son los que demuestran una mayor originalidad, ya que sus textos se convierten en polifonías (2011: 95), con lo que se rinde tributo al propio arte. Cercas insiste en ello desde el prólogo de *El móvil*, «donde se abre un diálogo implícito o explícito con la tradición literaria con la propia literatura» (2017a: 12). Como a Álvaro, al propio escritor no le asustan los grandes nombres de esta disciplina; al revés, considera un tributo necesario incluir sus nombres en sus piezas, pues siente que «conoce a los grandes y nota su aplastante huella» (Serna, 2019: 97-98). Esta idea, fácil de adscribir al autor, parte de su formación académica, culminada con su doctorado y su docencia universitaria en esta disciplina. De entre todos los autores que tienen presencia en la *nouvelle*, el más importante es Gustave Flaubert. Para Álvaro es el paradigma de la perfección que alcanza el género novelístico en el siglo XIX:

> Pese a todos los zarpazos del siglo, sin embargo, era preciso continuar creyendo en la novela. Pero solo 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 (Cercas 2017a: 24).

La alusión al francés se entiende como un marchamo de calidad, la quintaesencia de la ambición a la que aspira a llegar Álvaro, dispuesto a alcanzar la gloria y el reconocimiento que aún representa Flaubert. También aquí aparece lo lúdico. Como expone Rodríguez de Arce, en esa apelación constante a la dedicación absoluta que hace Flaubert del oficio literario –quien llegó a proclamar su muerte con el objetivo de no ser molestado y dedicarse solo a escribir–, emerge

un tono paródico, ya que en la idiosincrasia de Álvaro planea una relación intertextual caricaturesca respecto a la 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» (2016: 167). Sirva esto como ejemplo del carácter ambiguo, pero también reflexivo, que Cercas otorga a las citas, ya que, por una parte, elogia la pertinaz y decidida ambición creativa de uno de los indiscutibles maestros del XIX, pero, por otra, introduce una exhortación sobre la literatura de su tiempo con esa apostilla paródica del empeño indomesticable y decidido de Flaubert.

Tres décadas después de la publicación de su *opera prima*, Cercas mantiene que la grandeza de Flaubert se sustenta en su ambición por «elevar la prosa a la categoría estética del verso, con el sueño de conquistar para la novela el rigor y la complejidad formal de la poesía» (2015: 27). Incluso añade que el protagonista de *El móvil* es un sujeto *flaubertiano,* pues entiende que «la novedad está en lo antiguo, y escribir consiste en releer permanentemente lo viejo en busca de lo nuevo» (Cercas, 2015: 131). La importancia que la referencia al autor decimonónico presenta en el relato lleva a pensar que existe una característica que une el pensamiento de Flaubert, de Cercas y también del ficcional Álvaro: los tres entienden la literatura como una obcecación que puede tener igual o similar transcendencia que la propia vida.

Otro autor con el que Cercas parece conversar en *El móvil* –aunque aquí las citas no sean explícitas– es el dramaturgo italiano Luigi Pirandello, y, más concretamente, su obra *Seis personajes en busca de autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921). En esta obra, el público asistente a un ensayo teatral –pero también el lector– observa con incredulidad cómo llegan seis personajes al local de ensayo y reclaman al director de la obra que les conceda un papel para poder contar su propia vida, ya que el Autor –en alusión al propio Pirandello– les ha introducido en los bocetos de su texto, pero sin darles, finalmente, un papel. Lo que pretende el italiano en esta obra, que influirá en posteriores representaciones del teatro moderno y del absurdo, es provocar la confusión y disolución entre categorías como la de los personajes y los actores, el autor y el director. Y, de ello, se quejan los personajes, que acaban emancipándose del texto. Así lo expresa el personaje de El Padre: «Nosotros no poseemos otra realidad más allá de la ilusión» (Pirandello 2011: 159).

También se emancipan los personajes de *El móvil* en el tramo final de la diégesis. Hasta ese momento, Álvaro ha poseído un inequívoco carácter deicida, omnipotente, y ha dirigido sin titubeos la historia para que los restantes personajes –sus vecinos– actúen y le surtan del material narrativo imprescindible

para su novela. Si bien, al final, los personajes deciden rebelarse ante el escritor. El matrimonio Casares asesina a Montero y se lleva la fortuna, con lo que se anticipan a los designios de Álvaro, que sabe que la culpabilidad recae en él y que, en el fondo, es causante de todo. Como ocurre en la obra de Pirandello, «el personaje se convierte en una alegoría, en una figura de la reflexión del autor» (Luperini & Cuevas, 2011: 21). Una conclusión a la que llega Álvaro, que asume con resignación su culpabilidad: «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» (Cercas, 2017a: 90). Tras la sombra de los sujetos protagonistas de ambas ficciones, se evidencian las manos de los verdaderos autores: Luigi Pirandello y Javier Cercas, respectivamente.

Son más los intertextos que aparecen a lo largo de las páginas de *El móvil*, pero también sorprenden otros guiños autorreflexivos que toman sentido conforme avanza la trayectoria del escritor. Un ejemplo paradigmático ocurre al relatarse el pasado del anciano Montero como soldado en la Guerra Civil, donde combatió con los franquistas: «Hablaba de su pasado militar. Había tomado parte en la batalla de Brunete y en la del Ebro» (Cercas, 2017a: 74). Justamente tres décadas después de publicar este relato corto llega a las librerías *El monarca de las sombras*, donde Cercas reconstruye la vida de su antepasado Manuel Mena, tío carnal de su madre, combatiente sublevado en la Guerra Civil, y que perdió la vida en la batalla del Ebro, en el verano de 1938 (2017b: 224). Esa intertextualidad interna también se produce en sentido inverso. En la novela *Soldados de Salamina*, el personaje de Roberto Bolaño entra en contacto con el investigador que trata de hallar el paradero de Miralles, y le pregunta: «Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil*?» (Cercas, 2018: 335).

Parece claro que la intertextualidad es un recurso del que Cercas extrae provecho en sus libros, y *El móvil* supone la primera constatación de ello, la demostración de que la literatura es mucho más que una disciplina artística en su trabajo, y que se ha de entender como un campo y un ámbito de pensamiento relevante. Álvaro, en este punto, es tan elocuente como tajante: «Toda vida es reductible a un número indeterminado de citas» (Cercas 2017a: 38).

Conclusiones

El móvil supuso el debut en las letras de Javier Cercas, en 1987, apenas terminada su licenciatura. La *nouvelle* es un inequívoco germen de su obra posterior, ya que muchos de los motivos temáticos que aparecen, pero también la disposición formal por la que opta, se reiteran y perfeccionan a lo largo de su trayectoria. Se trata de una obra relevante, pues, a pesar del poco reconocimiento

cosechado en su día, ya anticipa las señas de identidad y las marcas autorales de Cercas, el andamiaje formal y diferentes motivos temáticos con los que ha edificado un estilo propio y cosechado un innegable reconocimiento internacional. Por ello, no conviene despreciar su ópera prima como un mero trabajo de aprendizaje o una obra menor, pues de su análisis se desprenden algunas conclusiones interesantes para aproximarse a la idiosincrasia creativa del autor. *El móvil* dialoga, sin duda, con la obra que vendrá, y la primera gran idea que se evidencia del análisis del texto es que la literatura es ya un eje central, tanto en lo que se refiere al planteamiento narrativo como en el modo en que esta se despliega por el texto; es decir, lo literario irradia tal potencia en el trabajo de Cercas que afecta al contenido y a la forma.

El alegato por el hecho artístico y sus posibilidades es traspasado a sus personajes. En gran parte de sus libros, el protagonista es un creador, por momentos bloqueado y sin inspiración, hasta que consigue poner en marcha una investigación y volver a escribir[11]. En muchas ocasiones, Cercas es el protagonista de sus textos –aunque introduzca algunos rasgos ficcionales que alejan el «yo» autoral del «yo» del personaje–. En su literatura queda reflejada su «identidad narrativa» (Ricoeur, 1996: 107) mediante los protagonistas, que pueden considerarse en muchas ocasiones como «personajes-espejo», más allá de que existe una coincidencia en el nombre entre el autor y el sujeto central. El reflejo de Cercas no aparece en el protagonista de *El móvil* mediante sus acciones, situadas en el terreno de la acción dramática, sino en el modo enfermizo en que ambos, tanto escritor real como sujeto de ficción, entienden la literatura como algo mucho más importante que la vida, capaz de alterar los designios de lo real. Cercas construye esta identificación al conceder a su protagonista su mismo oficio, el de escritor, e introducir en el relato un mecanismo de literatura en tercer grado (Rodríguez de Arce, 2016: 169), ya que el protagonista de *El móvil* es, como el propio autor, un escritor que elabora una novela sobre otro escritor que escribe otra novela que, lúdicamente, se denominará *El móvil*. La ambigüedad metaliteraria va acompañada de uno de los propósitos que siempre ha tratado de explotar Cercas a lo largo de su trayectoria: la compleja, a la par que interesante, relación que mantienen realidad y ficción. Para este son dos conceptos que, en el margen «libérrimo» que concede la novela, han de entenderse como osmóticos (Cercas, 2015: 43).

De la anterior conclusión se extrae otra de las ideas que suscita *El móvil* y que también ofrece una pista sobre la trayectoria posterior de Cercas: su

11. Un esquema que es propio de las conocidas como «novelas de investigación de autor»: hallazgo, curiosidad, obsesión, investigación, verdad y escritura (Martínez Rubio, 2015: 199).

propósito de hacer dialogar conceptos que, aparentemente, pueden resultan incompatibles, pero que él considera muy proclives a relacionarse en el terreno de la novelística contemporánea. No solo se observa esto con la relación difusa y ambigua entre lo real y lo fabulado; también se dan la mano en su novela de 1987 la tradición y la modernidad. La renovación literaria, para Cercas, no reside en una ruptura tiránica y caótica con lo clásico, sino en beber de la tradición y de sus aprendizajes y, así, renovar el lenguaje desde una experimentación que respete lo canónico. Por ello, en *El móvil* se venera a los maestros que hicieron grande el género de la novela, al que tanto Cercas como Álvaro colman de elogios, y cuya excelencia alcanzó Gustave Flaubert en el siglo XIX, como se lee en el texto de 1987 y como Cercas defendió en su cátedra Weidenfeld. Si bien, a la par que se reconoce la maestría pretérita, el escritor despliega un andamiaje narrativo que se empapa de la estética de la posmodernidad en la que él se ha formado durante su licenciatura y en su etapa doctoral, por lo que la obra concede una inusitada importancia a rasgos como la ironía, la intertextualidad o la metaficción.

Son, en este sentido, el alto componente intertextual y metaficcional los que terminan de confirmar la inusitada relevancia que la literatura tiene en el texto. Como ha constatado Vicente Luis Mora, lo posmoderno en la literatura española deja dos elementos textuales inequívocos: «la intertextualidad y la tendencia a la metaliteratura» (2013: 32-33). No es solo el objeto de reflexión de *El móvil*, sino el motor que hace avanzar la trama. Cercas se convierte en un «caníbal» –como se define– que se alimenta de las enseñanzas de los escritores que ha leído, por lo que en su libro desfilan diferentes autores a la par que reflexiona sobre los designios de la creación al introducir la «puesta en abismo» y delibera sobre la condición de ficción que acompaña a toda construcción literaria. Una de las singularidades de la literatura de Cercas, ya desde este primer texto decisivo, es que lleva al lector y a la crítica a meditar sobre las propias herramientas que la literatura tiene a la hora de crear. He aquí la última conclusión, el papel activo que el escritor concede al receptor de su trabajo, al que considera suficientemente maduro como para entregar un texto que se muestra activo y vivo. Es esta una idea que ha defendido con palabras de otro autor francés, Paul Valery: «No es nunca el autor el que hace una obra maestra. La obra maestra se debe a los lectores, a la calidad de los lectores» (Cercas, 2015: 71). Por ello, *El móvil* no solo está en manos de Javier Cercas o de Álvaro, sino de todo aquel que lo lee y se atreve a descifrarlo.

Bibliografía citada

ALBERCA, M. (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ALEKSANDROWICZ, J. (2022), «Inventando la realidad. La adaptación como un juego autorreferencial en *El autor* (2017), de Manuel Martín Cuenca», *Románica Silesiana*, 22, 2, pp. 1-12. DOI: https://doi.org/10.31261/RS.2022.22.07

APARICIO MAYDEU, J. (2009), *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*, Madrid, Cátedra.

APARICIO MAYDEU, J. (2013), *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza.

BARTHES, R. (1982), *El placer del texto*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

CASAS, A. (2012), «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 9-44.

CERCAS, J. (2005), *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado.

CERCAS, J. (2013), *La velocidad de la luz*, Barcelona, Random House Mondadori.

CERCAS, J. (2014), *El impostor*, Barcelona, Random House.

CERCAS, J. (2016), *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld*, Barcelona, Random House.

CERCAS, J. (2017a), *El móvil*, Barcelona, Literatura Random House.

CERCAS, J. (2017b), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House.

CERCAS, J. (2018), *Soldados de Salamina*, Rodenas de Moya, D. (ed.), Madrid, Cátedra.

CERCAS, J. & D. TRUEBA (2003), *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Madrid, Plot Ediciones.

DÄLLENBACH, L. (1991), *El relato especular*, Madrid, Antonio Machado.

FERRANDO VALERO, C. (2014), «Paraísos sesgados. De la intertextualidad pertinente en *Soldados de Salamina*», *Bulletin of Spanish Studies*, 91, 2, pp. 147-162. https://doi.org/10.3828/bhs.2014.10

GARCÍA-CARDONA, J. (2022), «Realidad y ficción en *Soldados de Salamina*: mecanismos autoficcionales e hibridación de géneros en la adaptación cinematográfica», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1, pp. 509-533. https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1289

GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GÓMEZ-TRUEBA, T. (2009), «Esa bestia omnívora que es el yo. El uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas», *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 1, pp. 67-83. https://doi.org/10.1080/14753820802696782

González Álvarez, C. (2009), «La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura. Aportaciones teóricas», *Revista Lenguaje y textos*, 23, 1, pp. 115-128.

Howard Fogel, S. (1973), *Ludic Fiction-Metafiction: The Contemporary Experimental Novel in America*, Indiana, Purdue University.

Hutcheon, L. (2013), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Ontario, Wilfrid Laurier UP.

Imícoz Beúnza, T. (1999), «De la "nivola" de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo xx», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 15, 1, pp. 319-332.

Koponen, P. (2021). «La intertextualidad en la novela *El monarca de las sombras* de Javier Cercas», *En los dos lados del Atlántico*, Universidad de Helsinki, https://blogs.helsinki.fi/temashispanicos/?p=392 [consulta: 10 de junio de 2023].

Kristeva, J. (1969), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239, pp. 438-467.

Lluch Prats, J. (2004), «La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas», *XXII Actas de la Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)*, 1, pp. 293-306.

Luperini, R. & M. Á. Cuevas (2011), «Introducción», en Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra, pp. 10-56.

Martínez Rubio, J. (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.

Mendieta, E. y Fernández-Hoya, G. (2023), «¿Un «relato real»? Memoria, ficción y «yo» artístico en *Soldados de Salamina*, del libro de Cercas (2001) a la adaptación cinematográfica de Trueba (2003)», *Literatura y Lingüística*, 48, pp. 99-122. https://doi.org/10.29344/0717621X.48.3250

Mora, V. L. (2013), *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid.

Newman, C. (1985), *The Post-Modern Aura: The Act of fiction in an Age of Inflation*, Chicago, Northwestern UP.

Orejas, F. G. (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros.

Orsini-Saillet, C. (2012), «Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas», en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 180-202.

Pérez Bowie, J. A. (1992), «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea», *Tropelías,* 3, pp. 91-104. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199233663

Pirandello, L. (2011), *Seis personajes en busca de autor*, Luperini, Romano y Cuevas, Miguel Ángel (eds.), Madrid, Cátedra.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2019), «Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas», en Sagrario López Poza *et al*. (eds.), *Docta y Sabia Atenea. Studia in*

honorem Lía Schwartz, A Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 671-682. https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497046.683

Rico, F. (2017a), «Epílogo», en Javier Cercas, *El móvil*, Barcelona, Random House, pp. 93-101.

Rico, F. (2017b), «Post-Scriptum», en Javier Cercas, *El móvil*, Barcelona, Random House, pp. 101-104.

Ricoeur, P. (1996), *Sí mismo como otro*, Ciudad de México, Siglo XXI.

Ródenas de Moya, D. (2018), «Introducción de *Soldados de Salamina*», en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Madrid, Cátedra, pp. 9-188.

Rodríguez de Arce, I. (2016), «*El móvil* de Javier Cercas: *divertissement* metanarrativo de un obseso de la literatura», *Revista Artifara*. 16, pp. 165-180.

Serna, J. (2019), *Historia y ficción. Conversaciones con Javier Cercas*, Madrid, Punto de Vista Editores.

Sobejano, G. (1989), «Novela y metanovela en España», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 4, pp. 512-513.

Sobejano Morán, A. (2003), *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Eva Reichenberger.

Steiner, G. (2011), *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela.

Toro, V. (2017), *Soy Simultáneo. El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*, Madrid, Siruela.

Vila-Matas, E. (2015), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.