

EL SÍNDROME DE ALONSO QUIJANO: FICCIÓN Y REESCRITURA

María Esther Pérez Dalmeda

(Universidad de Oslo. Departamento de Educación)

perezdalmeda@gmail.com

Fecha de recepción: 18-5-2017 / Fecha de aceptación: 15-12-2017

RESUMEN:

El síndrome de Alonso Quijano es un motivo recurrente en la obra de Juan Bonilla y un brillante ejemplo de las estrategias compositivas características de su narrativa que ponen de manifiesto la polifonía y polisemia de sus textos. En este artículo partimos de la hipótesis de que mediante recursos tales como la intertextualidad, la hibridación genérica o la autoficción, Bonilla niega una única realidad objetiva y aboga por una realidad fragmentada –compuesta por breves realidades– y siempre condicionada por la subjetividad del sujeto que la percibe. A continuación analizamos tres ejemplos de enfermos del síndrome de Alonso Quijano, tres diálogos con tres textos de tres autores fundamentales en la poética de Bonilla: Nabokov, Borges y Perec; y tres herramientas imprescindibles en la construcción de sus relatos: intertextualidad, autoficción e hibridación genérica, para concluir que el autor emplea tales recursos compositivos para testimoniar su concepción de lo real y lo ficticio y cómo el síndrome de Alonso Quijano le aporta libertad al autor para establecer diálogos con textos de otros autores, ampliar redes intertextuales internas, desdibujar límites y confundir al lector, quien como los protagonistas de los relatos, encuentra dificultades para distinguir entre lo real y lo ficcional y acepta que la literatura es realidad.

Palabras clave: Juan Bonilla; intertextualidad; narrativa breve; autoficción; Hibridación genérica.

ABSTRACT:

Alonso Quijano Syndrome is a recurring motif in Juan Bonilla's work and a brilliant example of the characteristic and composing strategies of his narrative that show strands of polyphony and polysemy in his texts. In this article we depart from the hypothesis that through literary resources such as intertextuality, genre hybridization and autofiction, Bonilla denies a unique and objective reality and advocates for a fragmented reality –made by brief realities– which is always conditioned by the subjectivity of who perceives it. Next, we analyze three examples short stories which have characters who suffer from the Alonso Quijano syndrome; the article reviews three dialogues with three texts of three fundamental authors in Bonilla's poetic: Nabokov, Borges and Perec and three indispensable tools in the construction of his short stories: intertextuality, genre hybridization and autofiction. Finally, we conclude that the author uses those literary resources to assert his conception of reality and fiction, and that Alonso Quijano Syndrome provides freedom to the author to establish dialogues with other authors texts' as well as amplify internal connections, blur boundaries and confound the reader, who, like the main characters of the short stories, find difficulties to distinguish between reality and fiction and he is driven to the conclusion that literature shape and is shape by reality.

Keywords: Juan Bonilla, Intertextuality; Short narrative; Autofiction; Genre Hybridization.

INTRODUCCIÓN:

Juan Bonilla es uno de los escritores de los años 90 que se alejó del *mainstream* –la llamada *Generación X*–, para desarrollar sus propias estrategias compositivas con la mirada puesta tanto en la tradición – Cervantes, Kafka, Borges– como en escritores no tan convencionales – Nabokov, Perec, Miller–, y con capacidad para conformar un estilo propio mediante el que plasmar su personal concepción de la realidad y la ficción (Bernadell, 1996). En sus textos, mediante recursos tales como la intertextualidad, la ironía, la hibridación genérica o la autoficción, Bonilla niega una única realidad objetiva y aboga por una realidad fraccionada –

compuesta por breves realidades– y siempre condicionada por la subjetividad del sujeto que la percibe.

El síndrome de Alonso Quijano es un motivo recurrente en la obra del autor y un brillante ejemplo de las estrategias compositivas características de Bonilla, las cuales ponen de manifiesto la polifonía y polisemia de su narrativa. Mediante el empleo de la intertextualidad Bonilla libera al texto de *la tiranía del autor* y lo deja en manos del lector quien deberá reconocer y entender la dialogía intertextual establecida en sus relatos. Las siguientes páginas constituyen una reflexión sobre los porosos límites entre ficción y realidad y cómo Bonilla diluye esos límites mediante el empleo de la hibridación genérica, la autoficción y sobre todo la intertextualidad.

EL SÍNDROME DE ALONSO QUIJANO

En un artículo anterior dedicado a la descripción, etimología, sintomatología y génesis casual del síndrome de Alonso Quijano (Pérez Dalmeda, 2017), analizábamos cómo el síndrome nace y es posible mediante el empleo de la intertextualidad externa, y cómo se consolida como motivo recurrente en la obra de Bonilla a través de la intertextualidad interna. Los afectados por el síndrome de Alonso Quijano quedan irremisiblemente ligados a don Quijote, pues su afán por prolongar lo leído más allá de la ficción y llevarlo a la realidad les produce un trastorno de personalidad que dificulta su interpretación de lo real y lo ficticio. El síndrome de Alonso Quijano provoca los mismos síntomas que llevaron a Alonso Quijano a transformarse en don Quijote, quien «trasplantó la identificación a la propia vida, adquiriendo la personalidad arquetípica del caballero andante que protagonizaba las novelas que lograron secarle el entendimiento para suplirlo por la visión de las cosas de un nuevo ser: el fundamentalista Don Quijote» (Bonilla, 1993: 17).

Aunque el síndrome de Alonso Quijano nace de una conexión intertextual entre *El Quijote* y algunos textos de Bonilla, se consolida como elemento recurrente en la obra del autor a través del empleo de la intertextualidad interna, a la cual el autor recurre como elemento

cohesionador de su narrativa (Pérez Dalmeda, 2016; 2017). El síndrome de Alonso Quijano nace en un temprano artículo en 1993 y se manifiesta a lo largo de toda la obra literaria del autor. Los vínculos intertextuales internos, por otro lado, aportan nuevos significados: el lector comprenderá mejor la crisis de Armstrong en «Lo que Armstrong no contó en sus memoriasⁱ» (2009c: 281-285) si antes ha leído «El síndrome de Alonso Quijano» (1993: 17-19) o «La vida que había sido escrita» (2009c: 83-88). De este modo, el síndrome de Alonso Quijano amplía el contenido de los relatos del autor mediante el dialogismo intertextual interno, lo cual induce a la percepción de la obra del autor como un gran único relato conformado por una red de textos y referencias que matizan significados y fundamentan la estructura interna de la narrativa de Bonilla (Pérez Dalmeda, 2016, 2017).

Pero además el síndrome de Alonso Quijano como motivo otorga al autor la posibilidad de experimentar y atestiguar cuán porosos son los límites entre realidad y ficción, a la vez que facilita la dialogía intertextual externa. La comprensión del síndrome de Alonso Quijano implica, pues, la identificación del dialogismo intertextual entre los textos de Bonilla y *El Quijote*, en un primer nivel, y entre los textos de Bonilla y las lecturas que trastornan a sus personajes, las cuales no son necesariamente *El Quijote*, en un segundo nivel. Así, el síndrome de Alonso Quijano le aporta libertad al autor para establecer diálogos con textos de otros autores, ampliar redes intertextuales internas, desdibujar límites y confundir al lector, quien como los protagonistas de los relatos, encuentra dificultades para distinguir entre lo real y lo ficcional, porque como dijera Foucault es absurdo tratar de racionalizar lo real: no porque lo real es real hay *logos*, sino precisamente porque es irracional (Foucault, 2014); de este modo, el lector se deja llevar por el enredo ficcional y acepta que la literatura es realidad. A continuación analizamos tres ejemplos de enfermos del síndrome de Alonso Quijano, tres diálogos con tres textos de tres autores fundamentales en la poética de Bonilla: Nabokov, Borges y Perec, y tres herramientas imprescindibles en la construcción de sus relatos: intertextualidad, autoficción e hibridación genérica, las cuales el autor emplea para testimoniar su concepción de lo real y lo ficticio.

Humbert, Humbert

Que Vladimir Nabokov es uno de los escritores más admirados por Bonilla es un hecho irrefutable que queda corroborado a en las constantes referencias que el autor hace al escritor ruso en entrevistas, artículos y ensayos dedicados a Nabokov tales como «Los Nabokov» (2002: 47-71) en *Teatro de variedades*, «Me acuerdo de una casa de granito rosa» (2005: 125-131) en *Je me souviens* o «Vladimir Nabokov» (2008: 55-67) en *La plaza del mundo*; o textos como «Detalles» (2002: 171-182) o «Leyendo el periódico» (2008: 103-121), en los cuales Bonilla cita abiertamente a Nabokov como ejemplo de estilo o fuente directa de su poética para alabar el intenso lirismo y la maestría de la prosa de Nabokov; o mediante guiños irónicos, más o menos encubiertos como la fatídica definición de arlequines, en el crucigrama de *Nadie conoce a nadie* (1996), que no es otra que la última novela de Nabokov: *Mira los arlequines* (1974); o a través de sus personajes: seres perturbados, obsesivos y solitarios; o mediante metáforas, referencias o argumentos de relatos como el amor incestuoso del protagonista de «El dragón de arena» (2006: 9-25) en *Basado en hechos reales* que puede vincularse a *Ada o el ardor* de Nabokov (1969); o incluso mediante alguno de los aforismos de Nabokov como «el mundo es un cachorro que está pidiendo a gritos que alguien se ponga a jugar con él», de *Rey, dama, valet* (1928), que Bonilla pone en boca de uno de los personajes de «El santo Grial» (Bonilla, 2005c: 16). *Humbert, Humbert*, de este modo, podría considerarse un homenaje a la más famosa novela de Nabokov: *Lolita* (1955), además de un claro ejemplo de la afición del síndrome de Alonso Quijano, y de los porosos límites entre realidad y ficción.

El argumento de *Humbert, Humbert* es el argumento de *Lolita*: un hombre maduro se enamora y obsesiona con la belleza e ingenuidad de una niña. Tras algún tiempo la niña lo abandona y huye con otro. Años después el hombre y la niña se reencuentran. El hombre sigue amándola, aunque ya no es niña. La niña, ahora mujer, lo desprecia. El hombre, despechado, ávido de venganza, mata al tipo con el que se fugó su amada. El relato lo

escribe el hombre desde la cárcel. Si sustituimos la palabra *hombre* por Humbert y *niña* por Lolita obtenemos el argumento de *Lolita* de Nabokov. Si las sustituimos por Albert Munne y Adriana obtenemos el del relato de Bonilla.

No es la *nínfula* –Dolores, Lolita– quien acapara la atención de Bonilla, sino el enfermo Humbert, el monstruo Humbert, quien a través del lirismo de la narrativa de Nabokov deja de parecernos un monstruo para transfigurarse casi en una víctima. *Humbert, Humbert* de Bonilla formalmente es un relato, una narración breve ficcional dividida en pequeños capítulos numerados: ocho en total. Pero es también un ejemplo de hibridación genérica, puesto que no es simplemente un relato ficcional, sino un comentario literario de *Lolita* de Nabokov, realizado desde la ficción, si acaso eso es posible. La narración de Bonilla avanza de la mano del texto original con citas marcadas, referencias y comentarios estilísticos y de contenido sobre la novela. De este modo, el lector queda desconcertado al leer lo que supone un texto ficcional plagado de comentarios literarios bien documentados y argumentados, realizados por la voz de un narrador en primera persona que aunque se llama Albert, nos recuerda a Bonilla cuando alaba los aciertos compositivos de *Lolita*, cuando describe los estadios de enamoramiento por los que pasa el protagonista, la desolación y autodestrucción a la que se someten los personajes, la doble moral de Humbert y la falsa inocencia de Lolita, el descaro con el que Nabokov, mediante la inclusión de la nota introductoria del profesor Gray, entrega la novela como burla al psicoanálisis freudiano y con el propósito de escandalizar a la tradicional sociedad norteamericana de los años 60. La hibridación genérica –la mezcla entre la historia ficcional de Albert como enfermo del síndrome de Alonso Quijano y los comentarios literarios del narrador– diluyen los límites entre realidad y ficción.

Albert Munne se gana la vida como ojeador deportivo y entrenador de «juveniles que ya sabían que la carrera de tenista se parece mucho a la transmigración de los ñus, para que pase la manada es necesario que unos cuantos caigan en la charca de los cocodrilos» (Bonilla, 2005b: 11). Esta frase se vinculará internamente con *Una manada de ñus* (2013), último

libro de relatos de Bonilla, que se construye, precisamente, en base a la idea de la manada de ñus que tiene que sacrificar a alguno de los suyos para llegar a la pradera, por lo que estamos ante un ejemplo de reescritura interna del autor que fortalecerá la concepción de su obra como un único gran relato. Otra referencia interna es el parecido entre la profesión de Albert y la de el protagonista de *Los príncipes nubios* (Bonilla, 2003). Ambos buscan jóvenes, futuras promesas del tenis en el relato, del sexo en la novela, para llevarlos a su Club de Barcelona, donde serán entrenados para trabajar y enriquecer al Club.

El relato se abre con las primeras palabras de Humbert en la novela de Nabokov: «Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas» (Bonilla, 2005b: 9). Tras copiar el inicio de la novela el narrador se cuestiona, poniendo de manifiesto su enfermedad –El síndrome de Alonso Quijano–: «¿Qué puede hacer uno cuando se encuentra su propia historia contada en una novela que parece inspirarse anacrónicamente en la experiencia propia?» (Bonilla, 2005b: 9). Y añade, condicionando su conducta a la de Humbert: «Adriana, luz de mi vida, fuego de mis entrañas» (Bonilla, 2005b: 10). Tras leer la novela de Nabokov el narrador sabe que su futuro está escrito, y se pregunta: «quién leerá ahora mi historia a sabiendas que es un plagio de una de las cumbres de la novela del siglo XX» (Bonilla, 2005b: 10). Pero aun sabiendo que es un plagio se decide a copiarla, y no improvisa palabras para describir su amor, sino que recurre de nuevo a la novela, e instiga al lector a que busque en *Lolita* lo que sintió al ver por primera vez a Adriana: «*Lolita*, Vladimir Nabokov: 29-31 de la edición de Putman, 1955» (Bonilla, 2005b: 14). Del mismo modo que Pierre Menard se propusiera escribir *El Quijote* palabra por palabra, letra por letra, Albert reescribe su historia, la historia de su propia vida, remitiendo palabra por palabra a la novela de Nabokov. Al invitar al lector a leer el libro de Nabokov a la vez que su relato, fortalece los vínculos intertextuales entre ambos e incluye el uno en el otro irremisiblemente. Mediante la referencia bibliográfica ambos textos se ensamblan, *Lolita* queda atrapada entre las páginas de *Humbert, Humbert* cuya lectura depende y se retroalimenta de la novela de Nabokov, a la vez que con cada referencia a *Lolita* el narrador confiere realismo a su historia mientras el protagonista del relato se aleja

de la realidad, traspasa su identificación con el personaje de la novela más allá de la lectura y se infecta irremisiblemente del síndrome de Alonso Quijano.

Siguiendo la estructura de *Lolita*, Albert repasa su vida amorosa y se refiere a sus antiguas relaciones como a «una historia de amor que deparó demasiadas bolsas de basura, que es una manera como otra de contabilizar las historias de amor» (Bonilla, 2005b: 12). Estas líneas se transformarán en un poema: «Esto quería ser un poema de amor», publicado en *Buzón vacío* (2006: 15-16) e incluido en sus dos antologías posteriores: *Defensa personal* (2009: 29-30) y *Hecho en falta* (2014):

Tiras de las dos asas amarillas
y la bolsa se cierra.
Luego haces dos nudos
sobre las mondas de naranja y las cáscaras de plátano,
las sobras de la cena,
unas cuantas docenas de colillas
y una planta que ha muerto.
Son doce pisos luego y unos cuarenta pasos
hasta el contenedor -en el que apenas cabe ya ninguna bolsa.
En el momento de depositarla allí
se ha iluminado un número en tu mente:
setenta y seis. Son pocas todavía
las bolsas de basura que habéis llenado juntos
si las comparas con las más de mil
que Laura y tú llenasteis;
son muchas, desde luego, un escorial, si las comparas
con las apenas diez
que de aquel sótano de Londres donde Marge,
sacabas rumbo a un minúsculo depósito en el patio.
En La Habana Amarilis
cada noche colgaba la basura de las ramas de los árboles
-para evitar la proliferación de ratas-:
llenasteis juntos veintitantas bolsas.
Es fea, bien lo sabes, tu costumbre
de computar amores en bolsas de basura.
Tal vez un día de estos se te olvide.
Doce pisos arriba hay una luz: es tu cocina.
En el cubo hay una nueva bolsa que mañana llenaremos (Bonilla, 2014: 88-90).

Son numerosos los ejemplos de reescritura que ofrece la obra literaria de Bonilla, versos que se convierten en relatos, artículos que se transforman en cuentos, poemas, e incluso conceptos o ideas que

constituyen las espinas dorsales de otros volúmenes, como veíamos con el ejemplo anterior de *Una manada de ñus*. También en ocasiones encontramos fragmentos que saltan de unos textos a otros, como la clasificación griega del amor de *Humbert, Humbert* (2005) que reaparecerá en el relato «Brooke Shields» (2013: 67-104), de *Una manada de ñus*. Según el narrador, los griegos disponían de tres términos para referirse al amor: *eros*, *filias* y *ágape*. cada uno de ellos corresponde a un estadio distinto del enamoramiento:

El eros se corresponde con el amor sensual, nombra un deseo que anhela satisfacción que sólo obteniéndose paliará la carencia de la que nace -aunque esa carencia se renueva una y otra vez hasta su agotamiento. Puede, obviamente, no ser correspondido, con lo que se convertirá en patología, en una sed que acabe enfermando a quien la padece. La filias se corresponde con la complicidad: no es posible sin correspondencia, es el sentimiento de simpatía (como comunidad de intereses) que acaba generando cariño. El ágape es la estimación por el propio género al que se pertenece, así, en abstracto, y acaba determinando eso que conocemos por caridad, en el que uno da, no por lo que sea el otro, sino por el irresistible impulso de saber que el dar ahí nos hace mejores sin que ganemos nada más que eso en el acto (Bonilla, 2005b: 27).

Los tres tipos de amor pueden darse en una misma relación, la cual comienza con *el deseo*, deriva al *cariño* y termina en *caridad*. Humbert recorre ese camino, según el narrador. Su atracción por Lolita es puro *eros*, pero Lolita nunca siente ningún deseo por Humbert, sino por Clare Quilty, con quien finalmente se fuga. El *eros* de Humbert se transforma en *filias*, en cariño, y por eso le propone a Lolita, a la mujer embarazada y triste en la que se desdibujan los rasgos de Lolita, que se vaya con él. Pero Lolita no siente cariño por Humbert, quizás *ágape* o tal vez ni eso. Albert reconoce seguir los mismos pasos de Humbert: «lo que sigue vuelve a ser solo una sombra de la novela de Nabokov. Donde dice Lolita lean Adriana» (Bonilla, 2005b: 37). Será tras la marcha de Adriana y su posterior agonía, cuando Albert da con la novela de Nabokov que hasta entonces desconocía. La lee y se identifica con su protagonista. Años después Albert encuentra a Adriana y, como hiciera Humbert en *Lolita*, le propone que deje todo y se vaya con él y para subrayar el parecido entre su historia y la de Humbert le ofrece a

Adriana un ejemplar de Lolita. En ese momento Albert cree ver en el rostro de Adriana señales del *ágape*:

[...] *compongo mentalmente una enciclopedia visual donde cada palabra abstracta va definida por una imagen particular: para tristeza, las aulas de mi infancia con las luces encendidas a las nueve de la mañana en los días oscuros; para soledad, mi propio cuerpo tumbado en una habitación cualquiera, tratando de escabullirse del paso del tiempo, lamentándose de no haber sido joven cuando Adriana era joven; para alegría, Adriana saliendo de la ducha y sacándose la lengua, Adriana celebrando con los brazos en alto, después de tirar la raqueta, una victoria más sobre su contrincante, yo mismo; para ternura, aquel gesto de Adriana tomando la edición alemana de Lolita y diciéndome, espérame aquí (Bonilla, 2005b: 44).*

El narrador ve ternura en el rostro de Adriana; quizás influido por su *filias* y por su temperamento quijotesco. Le parece que ella puede sentir caridad, pero Adriana no vuelve con él porque, como Lolita, nunca ha sentido ningún tipo de amor: ni deseo, ni cariño, ni siquiera caridad. Es interesante, además, el diccionario visual de palabras abstractas que el narrador dice estar componiendo, puesto que se trata de una enciclopedia de detalles, y el genio de los detalles, según Bonilla, es Nabokov («Detalles», 2002). Por otro lado, Albert no es el único personaje en la obra de Bonilla interesado en componer un diccionario, recordemos el diccionario de definiciones poéticas de Simón en «Nadie conoce a nadie» (2009a: 195-228) o el de aforismos de Gonzalo Serna en «El pasado resuelto» (1996: 171-191) en *El arte del yo, yo* y «Me acuerdo del diccionario de Gonzalo Serna» (2005: 39-49) en *Je me souviens*. Además una de esas imágenes es un «me acuerdo» que remite a *Je me souviens* (2005), y al artículo «Je me souviens» (2002: 12-16) publicado en *Teatro de variedades*, así como al texto que se incluirá en *Tanta gente sola* (2009a), como veremos más adelante: los días de lluvia y las aulas con las luces encendidas y la extrañeza –tristeza en este caso– que provoca en el autor. Así, la enciclopedia de imágenes abstractas o de detalles es un nuevo vínculo intertextual que relaciona varios de los relatos que se comentan en este artículo.

La vida de Albert *había sido escrita*. La escribió Nabokov: «gracias a Lolita entendí mi propia historia, pero aún necesitaba dar un paso más para

equipararme enteramente a Humbert Humbert. Tenía que acabar con Clare Quilty» (Bonilla, 2005b: 47). De este modo, en un nuevo arrebatado quijotesco, Albert decide traspasar *Lolita* a la realidad. Decide matar a Eric, para vengarse, y como Humbert, ir a la cárcel, y desde allí escribir su relato. Albert debe cumplir su destino. Tras leer hasta casi memorizar la novela de Nabokov, Albert queda atrapado en sus páginas y traspasa más allá de la lectura su identificación con Humbert, un personaje de ficción. El relato se cierra en un movimiento circular que conduce al lector a uno de los primeros relatos de Bonilla, «La vida que había sido escrita» (1994), donde Jesús, igual que Alonso Quijano, influenciado por sus lecturas –las *Sagradas Escrituras*–, acepta su destino de mesías (Pérez Dalmeda, 2017). La narrativa breve de Bonilla queda así entrelazada mediante el síndrome de Alonso Quijano, en lo que supone dos nuevas alusiones intertextuales a Borges y a Cervantes. *Humbert, Humbert* se construye como homenaje a Nabokov pero desde sus líneas también oímos las voces de Cervantes y Borges, hecho del que se puede extraer la conclusión del concepto básico de la intertextualidad: es difícil leer un texto sin que de él se extraigan voces de otros autores, porque todo texto literario es polifónico (Bajtín, 1989), característica que Bonilla se esfuerza en potenciar mediante alusiones, citas, reescrituras, las cuales hacen de la literatura un gran libro dialógico en el que «no existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico, asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito» (Zavala: 1989: 92).

«Metaliteratura»

En 2009 Bonilla publica *Tanta gente sola*, libro de relatos construido y cohesionado a través de vínculos intertextuales internos. «Metaliteratura» (2009a: 115-139) se presenta como un relato autoficcional: el narrador es un adolescente aficionado a la lectura en su último año de secundaria que planea estudiar periodismo. De este modo, el lector rápidamente identifica la voz del narrador con la voz de Bonilla –un Bonilla adolescente–, identificación que se refuerza mediante las constantes citas y referencias a escritores como Nabokov, Kafka o Borges.

El protagonista del relato, primo del narrador, se llama Jerzy y es un muchacho que vive aquejado por ataques de pánico e insomnio, según confiesa el narrador, quien decide intervenir y llevar a la práctica un experimento quijotesco que, si sale bien, producirá dos efectos beneficiosos: por un lado, conseguirá hacer *realidad* una ficción, y por otro, ayudará a su primo a confiar en sí mismo, lo despojará de sus temores y le mostrará la posibilidad de creer en un futuro feliz (Bonilla, 2009a). El narrador decide traspasar a la realidad «El otro», de Borges, publicado en 1975 en *El reloj de arena*. En este cuento un joven Borges dialoga con un Borges anciano que dice ser Borges dentro de cincuenta años. Basado pues, en el argumento de «El otro», el narrador de «Metaliteratura» se propone hacer creer a su primo que su yo del futuro le visita y le da algunas pistas sobre ciertos acontecimientos de su futuro para otorgarle así esperanza y confianza en si mismo. Confiesa el narrador: «la meta del experimento, la meta de la literatura, era ser utilizada para domar las ansias de un sujeto y convertirlo en otro, mejorarlo» (Bonilla, 2009a: 132).

Para llevar a cabo su experimento, el narrador pide ayuda a su profesor de literatura, quien se muestra entusiasmado con la idea, como lo estará el profesor de «Justicia poética» (2013: 179-203) con el vengativo proyecto de sus más aventajados alumnos en *Una manada de ñus*. Es el profesor otro enfermo, sin duda, del síndrome de Alonso Quijano, quien bautiza el proyecto con el nombre de “[...] Metaliteratura, dotando al término de un significado mucho más convincente, para mi gusto, que el que suele tener: la literatura que se utiliza para llegar a un más allá, a una meta real, la que se propone afectar la realidad de alguien” (Bonilla, 2009a: 132). El autor juega con la significación fonética de la palabra para hacer hincapié en el que debe de ser uno de los objetivos de la literatura: transformar al lector. La meta de la literatura no es más que la metaliteratura. Pero además, el autor emplea el recurso metaliterario de incluir un cuento dentro de otro, el de Borges con el que dialoga intertextualmente y la representación teatral, la función que el actor interpretará reviviendo «El otro» y haciendo creer a Jerzy que está hablando con su yo del futuro. Reaparece así, con ironía, el motivo del doble y también el del tiempo circular e infinito, tan presentes ambos en «El

otro» y tan ligados al concepto de intertextualidad, como veíamos anteriormente.

Confiesa el narrador: «era una vocación mía ésta de tratar de traducir las ficciones que me emocionaban en hechos reales» (Bonilla, 2009a: 115), y recuerda la primera vez que intentó hacer realidad una ficción: «[...] aquel hermoso día de mi infancia en que me fue dado leer un texto de Claudio Eliano –venía en una antología para niños sobre animales– en el que el autor latino describía cómo había que proceder para que una mosca resucitase si moría ahogada» (Bonilla, 2009a: 117). El narrador sigue las instrucciones de su libro de animales, para descubrir, decepcionado –igual que «El terrorista pasivo» (2009c: 13-22) al pasar la frontera de España a Portugal, y ver que la tierra no cambia de color, como indicaba el mapa de su libro de geografía–, la existencia de lo ficticio y lo real, dos mundos distintos con fronteras difusas. Por lo que el narrador recomienda firmemente a los profesores de Literatura de Primer Ciclo que utilicen este experimento de Claudio Eliano para enseñar cuál es la literatura perniciosa. Pero el narrador, infestado del síndrome de Alonso Quijano, prosigue en su empeño y busca en los libros lo que merecería ser verdad y que puede convertir en realidad con solo poner a trabajar su voluntad, igual que Jesús con «Las escrituras de Isaías», don Quijote con los libros de caballerías, o Albert con *Lolita*. Pero la patología del narrador de «Metaliteratura» difiere, pues, en su afán por hacer realidad la ficción más allá de las páginas de sus libros éste pretende ejercer la literatura sobre terceras personas, hacer realidad sus lecturas a través de los otros, actuando quizás como maestro de un secreto juego de rol o como guionista o narrador que escribe y manipula la vida de sus personajes a los que pretende transformar al traspasar a la vida sus lecturas.

Pero el de Borges, nos dice el narrador, es el primer experimento exitoso copiando la ficción en la realidad. Después del de Borges hay más experimentos, y siempre en terceras personas:

Incluso se me ocurrió que podría montar una empresa que ofreciese experiencias reales de ficciones literarias a sus clientes. Una nueva forma de hacer turismo. ¿Quiere saber qué se siente despertándose una mañana, después de un sueño intranquilo,

convertido en un escarabajo? ¿Quiere saber cómo arde un cuerpo de hombre maduro por culpa del deseo que le brota al contemplar a una mocosa sensual de doce años? ¿Quiere conocer, de verdad, los laberintos de densas paredes de la venganza embarcándose en pos de una maldita ballena blanca? (Bonilla, 2009b: 116).

Este texto confirma que el protagonista es un idealista, otro de esos locos maravillosos que pueblan las páginas de Bonilla. Un personaje irónico y sagaz que no teme derrochar energía en empresas quijotescas avocadas al fracaso, como el diccionario de aforismos de Gonzalo Serna en «El pasado resuelto» (1996) y «Me acuerdo del diccionario de Gonzalo Serna» en *Je me souviens* (2005) o el diccionario visual de palabras abstractas de Albert en Humbert Humbert (2005), o el de definiciones poéticas de Simón en «Nadie conoce a nadie» (2009c). Empresas cuyas bases se asientan en la nebulosa confusión entre realidad y ficción, llevadas a cabo por personajes empeñados en hacer realidad lo que se dice en los libros, como el Jesús de «La vida que había sido escrita» (1994), el escritor de «Diario de un escritor fracasado» (2009c: 185-194), o el narrador de «Ya sé que nadie va a creerme pero sucedió así» (2013: 229-238); o personajes que caen irremediabilmente en la ficción del doble como «Real Dolly» (2009c: 147-170) o «Lo que Armstrong no contó en sus memorias» (1994); o más aún, seres que inventan una realidad en la que puedan vivir felices porque la que habitan se les hace cada vez más insoportable, como en «Las alegres comadreas del windsurf» (2009c: 59-71) o «Encuentro en Berlín» (2005c: 45-67). El protagonista de «Metaliteratura» padece la patología del síndrome de Alonso Quijano y dedica su energía a hacer real sus lecturas, no a literaturizar o ficcionalizar la realidad, como cabría esperar de un convencional escritor de ficción, sino todo lo contrario, haciendo *real* la ficción, prolongando lo leído más allá de la ficción y llevándolo a la realidad con el objetivo de hacer posible la meta de la literatura y reencarnar, quizás, la metaliteratura.

«El lector de Perec»

Tanta gente sola (2009) lo componen nueve relatos: «Un gran día para tus biógrafos», «Todos contra Urbano», «Frégoli», «El cromo de

Boronat», «Algo más que simplemente existir», «Metaliteratura», «En la azotea», «Alma cargada por el diablo» y «El lector de Perec». Este último funciona como epílogo del libro, confiere unidad al volumen y se constituye como eje en torno al cual giran el resto de los relatos.

«El lector de Perec» (2009a:189-214) es una autoficción: la identificación entre la voz del narrador y la de Bonilla se mantiene a lo largo de toda la narración, y es, además, otro ejemplo de reciclaje y reescritura que facilita la extensión de los vínculos intertextuales internos dentro y fuera de este volumen y que fortalece la unidad dentro de la narrativa breve de Bonilla. El relato se divide en tres partes. Un lector asiduo de Bonilla reconocerá en la primera parte un texto que el autor ya ha publicado en dos obras anteriores: «Je me souviens» (2002: 12-16) en *Teatro de variedades* y «Me acuerdo de *Je me souviens*» (2005a: 7-16) en *Je me souviens*. El texto es prácticamente idéntico a los anteriores. El autor lo ha modificado muy levemente, cambios nimios, estilísticos principalmente. El cuento comienza del mismo modo en los tres libros:

Hace años que colecciono ejemplares de Je me souviens, libro que Georges Perec publicó en 1978 y que se ha reeditado en muchas ocasiones desde entonces. Lo componen cuatrocientas ochenta anotaciones que comienzan todas con las tres palabras del título (Yo me acuerdo). Las anotaciones no alcanzan nunca las diez líneas, a la mayoría de ellas les basta un par de líneas (Bonilla, 2002: 12; 2005a: 7; 2009a: 189).

Esta confesión refuerza la identificación de la voz del narrador con la de Bonilla a la vez que aporta realismo al relato. En *Tanta gente sola* el autor concluye el párrafo añadiendo el sintagma «o un solo renglón» (2009a:189). La página siguiente también se mantiene como copia exacta de los anteriores salvo por un paréntesis que funciona como prolepsis del relato, a la vez que confiere cohesión a los cuentos que constituyen el volumen:

De hecho, en todas las ediciones que he visto de Je me souviens el editor, a petición de Perec, agrega unas páginas en blanco invitando a los lectores a que contribuyan al experimento del autor, escribiendo sus propios «me acuerdo» (y si hubiera sabido a qué iba a condenar a alguien como yo con ese recurso, se hubiera guardado de utilizarlo) (Bonilla, 2009a: 190).

Como en los textos anteriores, el narrador ofrece algunos ejemplos de los «me acuerdo» de los libros de Perec que colecciona: «Me acuerdo del primer perro que tuve, era ciego y diabético», «Me acuerdo del sonido del mar por la noche», «Me acuerdo de los muslos de un portero brasileño llamado Leao» (2002: 14; 2005a: 10). Pero en *Tanta gente sola* el narrador sustituye los muslos de Leao por «los muslos de Raquel Welch en *Hace un millón de años*», y añade: «Me acuerdo de los brazos de Sofía Loren en *La condesa de Hong Kong*» (2009a: 192). Estos dos recuerdos refuerzan de nuevo la identificación de Bonilla con el narrador. Otra diferencia con respecto a los textos anteriores es la inclusión de la voz «usted» para referirse al lector y hacerlo partícipe de la narración:

*Me acuerdo de que en los días de lluvia encendían las luces de las clases en el colegio y eso me producía extrañeza, anotaba uno. Ese recuerdo también es mío, -y de usted-, ese recuerdo lo tengo, no tendría que agregar ninguna experiencia a la mía para, en ese punto, ser ese lector anónimo que fue propietario de mi quinto ejemplar de *Je me souviens* (Bonilla, 2009a: 193).*

Reconocemos así el aforismo con el que Albert definía la tristeza en su diccionario visual en *Humbert, Humbert* (2005) en un nuevo ejemplo de reescritura que vincula los dos volúmenes –¿quizás es Albert el dueño del quinto ejemplar de *Je me souviens* del narrador de «El lector de Perec»?–, se difuminan los límites entre ficción y realidad a la vez que se refuerza el carácter autoficcional del relato mediante la confesión del narrador de poseer ese recuerdo, recuerdo que el narrador supone compartir con el lector al que involucra en la lectura activa y reflexiva del relato. Por lo demás, esta primera parte concluye con una interpretación sobre lo que el narrador piensa es para Perec la finalidad de la literatura: revivir y compartir recuerdos:

Reduciendo su memoria a una pila de frases sin atractivo literario, nos enseñó que la literatura en esencia es eso: ofrecer memoria, invitar a hacer memoria, compartir recuerdos, añadir recuerdos a la bolsa donde guardamos todos los «me acuerdo» que son nuestra vibrante necrológica, que nos hacen ser quienes somos, criaturas que se diferencian apenas en el hecho de que uno se

acuerda de los muslos de Raquel Welch y otro de las piernas veloces de Zatopek (Bonilla, 2009a: 198).

En la segunda parte del relato descubrimos un nuevo enfermo del síndrome de Alonso Quijano: *el lector de Perec*, quien posee la aspiración quijotesca de hacer de sí mismo un personaje que posea todos los *recuerdos* anotados en cada uno de los ejemplares de su colección de *Je me souviens*:

Crearía así, haciendo que mi experimento se deslizara hacia la sociología, de la ficción, nada menos que una criatura a la que podría llamar el lector de Perec, hecho de diferentes generaciones y diferentes nacionalidades. ¿Qué mayor homenaje para el libro adorado de George Perec que, a su través, hacerlo creador, en mí, de un personaje más grande que yo? ¿No es acaso eso lo que se proponen todos los libros que tratan de influenciar en la médula de quienes los leen? (Bonilla, 2009a: 199).

En «El lector de Perec» el narrador, como hicieran doctor Jekyll al beber la poción que lo transforma en Mr. Hyde, o Griffin en *El hombre invisible*, decide experimentar consigo mismo –literaturizarse o autoficcionalizarse– para crear un nuevo yo: el lector modificado por las lecturas, un Frankenstein compuesto de recortes intertextuales. De este modo, el narrador clasifica los recuerdos y elimina aquellos que sabe que nunca podrá adquirir, a los cuales denomina «recuerdos intransferibles»: porque jamás podrá recordar a su padre vestido de bombero fumando un cigarrillo o el chalet de su abuela –quien nunca tuvo chalet–, y se centra solo en aquellos recuerdos que sí podrá obtener. Comienza por los «me acuerdo» de más fácil adquisición, los recuerdos relacionados con libros, canciones y películas, a los que denomina «me acuerdo culturales». Se pregunta si acumular esos recuerdos lo está haciendo una persona distinta, puesto que, como vimos en «Metaliteratura», esa es la meta de la literatura, que la lectura nos transforme en otros. Pero a su edad eso es difícil, dice el narrador fortaleciendo así su identidad con Bonilla, «porque las obras artísticas, compañeros, una vez pasada la adolescencia ya no nos cambian, a qué engañarse» (2009a: 201). Por lo que con nostalgia el autor confiesa: «eché de menos al adolescente que fui, a aquella esponja que

podía pasar de Henry Miller a Torcuato Luca de Tena sin pedirse explicaciones a sí mismo» (Bonilla, 2009a: 201-202).

Al tercer grupo de recuerdos los denomina «me acuerdos» no culturales y evocan las descabelladas experiencias que se impone vivir el protagonista de «Diario de un escritor fracasado» (Bonilla, 1994): si el escritor fracasado debía acostarse con una mujer, el lector de Péric debe acostarse con un hombre; si el primero debía sacarle el corazón a una vaca, o matar a un perro, el segundo debe estampar a un gato contra la pared. En «Diario de un escritor fracasado» el protagonista no se exige cumplir exactamente todo lo que escribe en su diario, mientras en «El lector de Péric» el narrador protagonista, ante la imposibilidad de *vivir* todos los «me acuerdos» de su colección de libros de Péric, decide detener el proyecto, reflexionar sobre la viabilidad del mismo y pedir consejo a un amigo: Jacinto, un poeta que había alcanzado mucho éxito con su primer libro de poemas porque hubo un epidemia entre los profesores de Literatura de Enseñanza Media, quienes obligaban a sus alumnos a que leyeran los poemas de «Verso perverso», nos dice el narrador, remitiendo así al protagonista de “Un gran día para sus biógrafos” –primer relato del volumen– y “En la azotea”. Igual que Unamuno en *Niebla*, el autor ficcionalizado y el protagonista del libro dialogan sobre literatura y vida. Jacinto se muestra como el alter ego del narrador y mediante su inclusión en el texto la frontera entre lo real y lo ficcional se diluye. Jacinto piensa que el experimento no homenajea al libro de Péric, sino como mucho, el experimento le servirá al narrador para homenajearse a sí mismo como lector, puesto que la literatura, según Jacinto, no busca ser vida pura, quien lo busca es el lector, y eso es un defecto del lector, no del libro en cuestión. En este diálogo, los personajes se refieren al síndrome de Alonso Quijano, puesto que uno de los defectos del lector, según explica Jacinto, sería traspasar más allá de la lectura, la identificación del lector con hechos o personajes de los libros (Bonilla, 2009a: 207). El narrador es consciente de lo ambicioso de su proyecto en contraste con la obra de Péric, que considera humilde, sincera y consciente de su alcance. Jacinto no cree que la vida quepa en una lápida, dice parafraseando el inicio de *Risa en la oscuridad* de Nabokov (1938): «[...] pues aunque basta el espacio de una

lápida para contener, encuadernada en musgo, la versión abreviada de la vida de un hombre[...]» (Bonilla, 2009a: 209), para Jacinto no hay vida que quepa en una novela, porque «[...] la vida es lo suficientemente grande, milagrosa, misteriosa, cruel, excesiva [...]» (Bonilla, 2009a: 209). El narrador coincide con Jacinto en que la vida no cabe en la literatura, pero piensa que aunque el libro de Perec no ofrece vida sí invita a crear vida si el lector se obstina en ello. Vemos así repetidos los síntomas del síndrome de Alonso Quijano. Pero en este relato el narrador pretende hacerse personaje —cuando, obviamente, *ya lo es*—, incluirse en la ficción a través de la ficción, como hace el autor con sus autoficciones. Textos en los que el autor es un personaje más, el personaje de sí mismo, recurso que le permite subrayar el carácter subjetivo de su narrativa a través de un constante juego entre la *exhibición* o el *ocultamiento* dentro de su propia obra, porque, «la autoficción juega con la propia identidad de los materiales narrativos, históricos, biográficos o ensayísticos, hasta borrar con frecuencia su límite» (Pozuelo Ivancos, 2004: 52).

La confusión autoficcional queda confirmada en la tercera parte del relato, cuando el narrador copia los «me acuerdo» de una edición de *Je me souviens* de Jacinto que encuentra en un mercado de libros de viejo. Una edición con las últimas páginas caligrafiadas por la mano de su amigo sobre las que el narrador, que es el propio Jacinto, construirá *Tanta gente sola*:

- *Me acuerdo de que mi padre quería concursar en el programa de televisión Cifras y letras sólo porque un antiguo compañero de clase se estaba convirtiendo en el mejor concursante de la historia de ese programa.*

- *Me acuerdo de que un año estuve a punto de conseguir completar el álbum de cromos, pero me faltó conseguir el de Boronat.*

- *Me acuerdo de que el tipo que más admiraba de niño era Gyo Portabello, un chaval que consiguió entrar en el Guinness de los Récords sin batir ninguno;*

- *Me acuerdo de que una vez me dejé ganar una final de un campeonato de tenis porque nadie de mi familia había venido a verme, y toda la familia de mi rival estaba en las gradas.*

- *Me acuerdo de la primera vez que deseé que un texto que había leído cobrara vida, trasplantarlo a la realidad.*

- *Me acuerdo de haber matado a unas cuantas moscas para verificar un texto sobre moscas del autor latino Claudio Eliano, que*

aseguraba que había un método para resucitar a las moscas que murieran ahogadas.

- Me acuerdo de mi primo Jerzy, que se mató en un accidente de moto, y antes de morir le dijo a su madre que no se preocupara, que estaría en Praga...

- Me acuerdo de que el día en que decidí que me tiraría de la azotea de la torre más alta de mi ciudad, los ascensores no funcionaban y no me sentí con fuerzas para subir los veinte pisos.

- Me acuerdo de que no me podía dormir imaginando a los anteriores novios de la mujer de la que estaba enamorado.

- Me acuerdo de un documental que vi sobre el Síndrome de Fregoli, y aunque en él sólo salía gente muy desgraciada, pensé que no podía haber enfermedad más beneficiosa que la que te hacía alucinar viendo en cualquier mujer los rasgos de la mujer inalcanzable de la que estabas enamorado.

- Me acuerdo de cuando me invitaron a leer mis poemas en una despedida de soltera...

- Me acuerdo de que un par de veces al mes necesitaba ir a ver a una madame que, por 300 euros, conseguía sacar de mi interior todos los demonios.

- Me acuerdo de la mujer por la que más hombres se han suicidado nunca.

- Me acuerdo de que dentro de poco no me acordaré de nada de todo esto.

- Me acuerdo de que un amigo mío decía que en efecto los suicidas, en el último instante de sus vidas, no ven pasar toda su vida como si fuera una película, sino la vida que deberían haber llevado y no fueron capaces de llevar.

*- Me acuerdo de que me dio por coleccionar ejemplares de *Je me souviens* que estuvieran completados por sus lectores, y me propuse crear con todos aquellos recuerdos de otros, un fantasma que fuese sólo mío.*

- Me acuerdo de cuando estaba convencido de que metaliteratura sólo significaba que la literatura era una meta (Bonilla, 2009b: 212-213).

Recurre así el autor al método cervantino del manuscrito encontrado para justificar la fuente de los relatos que componen *Tanta gente sola* y para favorecer la autoficción, el ocultamiento del narrador tras la figura de un personaje ficcional. Además, el volumen constituye un resumen de la poética del autor en el que aparecen la mayoría de los motivos de su narrativa, en el cual se teoriza sobre la finalidad de la literatura, sobre la

relación entre realidad y ficción, en el cual los vínculos intertextuales internos son la base indispensable de la narración; en el cual la dialogía con los escritores favoritos del autor son indefectibles para comprender el contenido de los textos. Bonilla en *Tanta gente sola* se apoya en la intertextualidad para jugar con la hibridación genérica y construir un libro de relatos que bien podría ser entendido como una novela, puesto que cada cuento necesita al que alude para cobrar significación completa, y puesto que el protagonista de los relatos es el mismo: el poeta Jacinto, como si de capítulos de una novela se tratara. Y todo ello narrado desde la máscara de la autoficción que confunde al lector, quien termina por comprender que Jacinto y el narrador son la misma persona, como Alonso Quijano y don Quijote. El uno es *alter ego* del otro. El reflejo distorsionado con el que discute Jacinto en el baño del hotel en «Un gran día para tus biógrafos». El biógrafo inseparable que le persigue y anota sus vivencias, o el personaje de ficción que por fin consigue crear el narrador amamantado con los «me acuerdo» escritos por otros lectores. El narrador en *Tanta gente sola* es claramente una ficción, un personaje más del libro, un ser quijotesco que cobra vida a la través de la literatura, un experimento victorioso que el lector revive mediante su lectura.

CONCLUSIÓN

Los tres ejemplos del síndrome de Alonso Quijano analizados en este artículo ponen de manifiesto la concepción de Bonilla de lo real y lo ficcional: dos mundos que los personajes de estos relatos intuyen como uno mismo. En los tres relatos el autor se afana en diluir los límites entre la literatura y la realidad y lo hace provisto de tres poderosas herramientas: la hibridación genérica, la autoficción y la intertextualidad interna y externa

La hibridación de los géneros no es una técnica nueva, ya en el Barroco se llevaba a cabo en un afán por dominar el conocimiento, por mostrar las capacidades del escritor para escribir todo tipo de textos con éxito, como por ejemplo *Las soledades* de Luis de Góngora (1613), que elevan lo ordinario a lo sublime a través de la hibridación genérica y el uso

cuidado del lenguaje, o en un afán didáctico en el que se incluyen definiciones o justificaciones de ideas. No es, por tanto, un concepto nuevo, pero sí es una tendencia en la nueva narrativa contemporánea basada en el gusto por lo fragmentario que lleva a componer obras en las que se fusionan distintos materiales. Al anularse las normas clásicas genéricas se rompen las fronteras entre géneros, lo que fomenta la desconfianza del lector ante la duda entre lo ficticio y lo real, como en los relatos aquí analizados, en los que el lector no sabe si lee un comentario crítico de la novela de Nabokov o una ficción, una discusión filosófica sobre la función de la literatura o un cuento, una reseña a un libro de Perec o un relato epilodal, un libro de relatos o una novela en capítulos.

La ruptura genérica se ve facilitada por el predominante uso de la primera persona narrativa a través de la cual percibimos los textos como una experiencia subjetiva e intimista, a la vez que identificamos inmediatamente la voz del narrador con la del escritor. Esta identificación se ve favorecida no solo por el uso de la primera persona narrativa, sino porque los personajes narradores poseen rasgos –estudios, aficiones, gustos– que coinciden con los pocos datos biográficos que conocemos de Bonilla o con los que le imaginamos, de manera que el lector pronto establece el «pacto autobiográfico» al que sus obras invitan, pero en el que nunca se muestran todas sus cartas. El lector, pues, se siente irremisiblemente tentado a establecer por su cuenta ese pacto autobiográfico al que el escritor puede negar haberle invitado, pero para el que ha dejado pistas conscientes, como hemos visto en «Metaliteratura» y el «El lector de Perec». La autoficción, pues, establece un *pacto ambiguo* de lectura, en el que el autor puede afirmar y negar su identidad al mismo tiempo, provocando vacilación y sembrando la duda de si será real o ficticio lo allí narrado. Porque entre ficción y realidad caben infinidad de grados: «[...] cuanto más sutil sea la mezcla de elementos contradictorios, más se prolonga la sensación de insolubilidad para el lector y mayor será su esfuerzo para resolver la duda. El problema reside en el desconocimiento del grado de veracidad y en el desvío que, sobre los hechos, el autor ha operado» (Alberca, 2012: 13). La confusión del lector se acentúa al concederle al autor un uso novelesco de su figura, lo que hace que éste

pierda su valor referencial y queden subvertidos tanto los principios novelescos o ficcionales como los autobiográficos o reales, y la lectura exige un ir y venir entre realidad y ficción. En este sentido, la *autoficción* puede ser entendida desde dos puntos de vista: como un *testimonio personal* o como un *acto imaginativo*; como una variante de la autobiografía con mayor libertad en el discurso narrativo o como un tipo de novela que subvierte el nombre propio del autor para crear un efecto de indeterminación o «fantástico», un extrañamiento o un toque sobrenatural (Colonna, 2004).

En definitiva podríamos afirmar que los tres relatos estudiados están escritos mediante *un yo figurado* que aporta al texto carácter personal pero que emplea formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial. La posición del *yo* en la enunciación literaria de los relatos autoficcionales es cercana a la posición del *yo* poético subjetivo, lo que favorece las desfiguraciones de los límites genéricos: no en vano la crítica francesa habla de «les escritures du moi» para referirse a las narrativas subjetivas escritas en primera persona, las cuales han comenzado a verse como un nuevo género literario y que son seguro una nueva forma de narrar (Pérez Dalmeda, 2016). Tanto las *figuraciones del yo* como la hibridación de los géneros Bonilla los relaciona con la intertextualidad, puesto que surgen de un afán de reescritura que desemboca en confusión entre realidad y ficción dejando el lector a expensas de un narrador con afán *exhibicionista/ocultista*. De este modo el síndrome de Alonso Quijano es una clave para comprender la narrativa de Bonilla y su concepción de la literatura. Es un elemento intertextual interno que conecta y cohesiona relatos de prácticamente todos los libros publicados por el autor, llegando a constituirse como uno de los motivos intertextuales internos más relevantes de su obra. El síndrome de Alonso Quijano diluye los límites entre realidad y ficción: no en vano la ficción es hija de la realidad, por eso la ficción termina superando a su madre (Bonilla, 1998b). Además es imposible alcanzar una realidad objetiva porque las palabras conllevan leves variaciones de significado según las experiencias personales o creencias vitales del lector (Derrida, 1968), por eso no importa si lo que leemos, lo que nos muestran los narradores de los relatos de Bonilla, es real o no, porque todo, desde el momento en que se

escribe, es igual de real y de subjetivo (Bonilla, 1998b). Bonilla ha hecho de la intertextualidad el mecanismo generador de su obra literaria, empleándola no solo como una mera herramienta formal o estilística, sino como elemento estructurador de contenidos, constituyéndose como engranaje que cohesiona sus piezas, las cuales no pueden ser entendidas sin percatarse del dialogismo intertextual que mantienen con otros autores, así como con elementos de su propio mundo ficcional.

BIBLIOGRAFÍA

Alerta, Manuel, (2012), «Umbral o la ambigüedad autobiográfica», en *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 50, pp. 3-24, Universidad de Complutense de Madrid: Madrid.

Bajtín, Mijail, 1989, *Teoría y estética de la novela*, Taurus: Madrid.

Bernadell, Carlos, 1996, «Los que no somos de Cuenca. Retrato de un artista adolescente» en *Revista Quimera*, n. 145, Madrid.

Bonilla, Juan, 1993, *Veinticinco años de éxitos*, La Carbonería: Sevilla.

1994, *El que apaga la luz*, Pre-Textos: Valencia.

1996, *Nadie conoce a nadie*, Ediciones B: Barcelona.

1998a, *Cansados de estar muertos*, Espasa-Calpe: Barcelona.

1998b, *La holandesa errante*, Nobel: Oviedo.

2002, *Teatro de variedades*, Renacimiento: Sevilla.

2003, *Los príncipes nubios*, Seix Barral: Barcelona.

2005a, *Je me souviens*, Algaida: Madrid.

2005b, *Humbert Humbert*, Diputación Provincial de Málaga: Málaga.

2005c, *El estadio de Mármol*, Seix Barral: Barcelona.

2006a, *Basado en hechos reales*, Berenice: Córdoba.

- 2006b, *Buzón Vacío*, Pre-Textos: Valencia.
- 2008, *La plaza del mundo*, Universidad de Valladolid: Valladolid.
- 2009a, *Tanta gente sola*, Seix Barral: Barcelona.
- 2009b, *Defensa personal*, antología poética de 1992-2006, Renacimiento: Sevilla.
- 2013, *Una manada de ñus*, Pre-Textos: Valencia.
- 2014, *Hecho en falta (Poesía reunida)*, Visor libros: Madrid.
- Colona, Vicent, 2004, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Tristram: Barcelona.
- Foucault, Michel, 2014, *Obrar mal, decir la verdad*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derridá, Jacques, 1998. *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (modificada, Horacio Potel), Cátedra: Madrid,
- Martínez Fernández, José Enrique, 2001, *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- Pérez Dalmeda, María Esther, 2016, *Ficción y reescritura en la narrativa breve de Juan Bonilla* [Tesis doctoral], Universidad de Valladolid: Valladolid
- 2017, "El síndrome de Alonso Quijano: un motivo intertextual en la narrativa breve de Juan Bonilla". *Ogigia*, 21. 25-46. <http://ogigia.es/index.php/ogigia/issue/view/6/showToc>
- Pozuelo Ivancos, José María, 2004, *Ventanas de la ficción narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Península: Barcelona.
- Zavala, Iris, 1989, *La postmodernidad y Mijail Bajtin*, Alianza: Madrid.

ⁱ La primera edición de *El que apaga la luz* es de 1994 pero para su análisis en este artículo emplearemos la reedición de 2009.