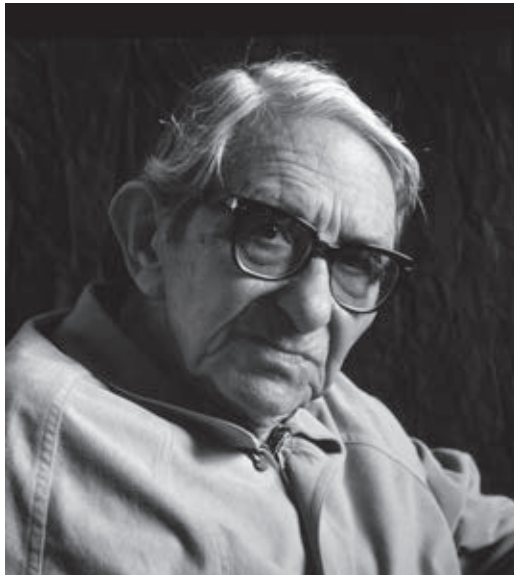


## JAVIER APARICIO MAYDEU / CONSIDERACIONES SOBRE EL NARRADOR ANTE EL ESPEJO DE LA CREACIÓN (O EL CURIOSO PERTINENTE)

A la memoria del *professore* Umberto Eco, que conoció como nadie la mecánica de la narrativa y se decidió a fabricar preciosas narraciones (y precisos manuales de instrucciones para que las hagamos funcionar mejor).

*El fiat divino y humano que fuerza a la nada a convertirse en ser. Toda creación vence a la nada pero, a la vez, la desencadena, la introduce en el mundo. Es un agujero abierto en la realidad, un jirón, una falla.*

Claudio Magris, «El estupro de la nada», *Alfabetos*



cosa muy semejante, tratan de conseguir algunos talleres de escritura creativa), si bien es verdad que también puede ver cómo sus especulaciones acaban menguando sus destrezas.

«Between the writer and the story he writes, *there is the undying third character [...]. What we know about writing the novel is the novel*», escribió Eudora Welty. «Lo acabado, lo perfecto, es la muerte. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector [...]. ¿Es que se puede terminar algo, aunque solo sea una novela, de cómo se hace una novela? [...]. Una novela tiene que ser organismo y no mecanismo», afirmaba Unamuno. «¿Cómo afrontar la escritura de una novela larga?», se pregunta Murakami. Grass aseguraba

Este número monográfico de *Ínsula*, que hemos querido titular *Creadores sobre la creación o el ensayo de autor*, contempla la cuestión de la reflexión del creador acerca de la creación misma, desde múltiples enfoques dentro siempre del terreno de la narrativa contemporánea, y quisiéramos que las distintas y valiosas contribuciones le proporcionaran al lector una visión rigurosa a la vez que miscelánea sobre un aspecto esencial de la literatura como es el del modo en que los autores han encarado sus propios procesos creativos, cuestión a la que he dedicado varios de mis estudios y de forma más específica *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, libro en el que pretendí traspasar el umbral y adentrarme con el lector en la fragua del creador, tal vez tratando ingenuamente de alcanzar a conocer lo que Stefan Zweig denominó *el misterio de la creación artística*, pues si algo no es en modo alguno apodíctico es precisamente el proceso creativo, siempre heteróclito, con frecuencia abstruso, sujeto a toda suerte de conjeturas, personal e intransferible no obstante la posibilidad de establecer con cautela ciertos paradigmas que, a la postre, muchas veces se muestran erróneos por efímeros. Nos interesa aquí el narrador que no solo escribe su narración, sino que la examina y se detiene en el artificio de su arte. ¿Por qué lo hace? ¿Porque precisa averiguar las competencias que determinan su vocación? ¿Porque cree que analizar el proceso podría mejorar el producto? ¿Acaso porque adivina que si se seca la savia del árbol ficcional sus reflexiones bien pueden devenir la savia del árbol metaficcional que lo sustituya? ¿Tal vez porque infiere que examinar el proceso narrativo puede resultar un posible tratamiento contra el bloqueo del narrador? ¿Pensar la creación puede sustituir a la creación misma en condiciones de falta de *inspiración* convirtiéndose, por qué no, en un placebo? Y, de otro lado, un narrador que ejerza de narratólogo de conveniencia, o de circunstancias, puede, en efecto, llegar a mejorar su narración (eso, o

haberse liberado del síndrome de la página en blanco alcanzando a enunciar las palabras de arranque: «Con la primera frase: “Pues sí: soy huésped de un sanatorio...”, se disolvió el bloqueo, me apremió el lenguaje, fluyeron libremente la capacidad de recordar y la fantasía». «No estoy seguro de que sea posible describir a qué se parece escribir una novela [...]. No importa sobre qué te descubras escribiendo, si te está dando la energía suficiente como para continuar, no lo cuestiones», sostuvo Mailer. Y don Gonzalo Torrente Ballester, a vueltas con el oficio de escribir y sirviéndose de su habitual sorna seria, apostilló que «lo que más se parece al proceso de creación de una obra genial es el proceso de creación de una obra sin valor [...]. Lo que [el narrador] acepta o lo que rechaza configuran la obra». Joyce Carol Oates ha escrito páginas muy inteligentes acerca de lo que denomina «the enigmatic art of self-criticism» (del creador perdido en el laberinto de sus tal vez impostadas inseguridades o de sus inaceptables autocomplacencias, o de sus deletéreas impacencias), y ha puesto el dedo en la llaga del fetichismo del espacio creativo (de la *habitación propia*) y de la inspiración, la misma a la que le dedica páginas soberbias Juan Benet advirtiéndonos de que «le es dada a un escritor solo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo», convencido como estuvo de que ese escritor lidia en la arena de su texto por lo menos cuatro bravos toros a la vez, la entelequia de la inspiración, la imperiosa necesidad de un estilo, la memoria «engañosa y zalamera» y la realidad, que se le presenta «bajo un doble cariz: es acoso y es campo de acción. Mientras el escritor no cuenta con un instrumento para dominarla se ve acosado por ella». Philip Roth se ocupó sin descanso de las figuraciones y fabulaciones del yo, y muy pocos le han aventajado a la hora de exhibir la complejidad narrativa que produce la colisión de la identidad y de la voz, aportando, como ha hecho Javier Marías, indispensables reflexiones acerca de la narrativa entendida

Jordi Alcaraz (Calella, 1963). Desde el año 1980 realiza exposiciones en diversas galerías e imparte algunos cursos relacionados con el grabado caligráfico. Colabora en ediciones de libros con Joan Brossa o Joaquim Sala-Sanahuja, entre otros. De sus últimas exposiciones destacan las del Kuns Lager Haas de Berlín, la galería Joan Prats de Barcelona, Nieves Fernandez en Madrid, Torbandena de Trieste, Jack Rutberg Gallery en Los Ángeles, Museum der bildenden Künste, Leipzig, galería Stefan Röpke, Colonia o el Open Zoya Museum, Modra, Slovak Republic. Así como la participación en ferias internacionales de arte como Art Basel de Suiza o Arco en Madrid.

metafóricamente como ventriloquía y de la fecunda confusión de autor, narrador y personaje en una sola instancia, al margen de la siempre golosa relación del autor con sus avatares y *alter egos* textuales, aprendiendo una y otra vez a «tramar una existencia semiimaginaria. [...] Ir por ahí disfrazado. Interpretar un personaje. Fingir». En definitiva, analizar la propia narrativa como un mecanismo de distorsión de la autobiografía, de contorsión de la identidad. A Stephen King no le cabe la menor duda de que escribiendo acabas planteándote el hecho mismo de escribir, no en vano «writing fiction can be a difficult, lonely job; it's like crossing the Atlantic Ocean in a bathtub. There's plenty of opportunity for self-doubt». Y se muestra vehemente asegurando que «Fiction writers don't understand very much about what they do— not why it works when it's good, not why it doesn't when it's bad». Highsmith coincide con el autor de

*El resplandor* hasta el punto de asegurar que «It's impossible to explain how a successful book is written. But this is what makes writing an exciting profession, the ever-present possibility of failure». El recelo del fracaso puede sencillamente explicar la necesidad del narrador de comprender los procesos creativos. Auster es de los que piensan que resulta inevitable que un narrador se meta en el cenagal de tratar de comprender la creación porque esta parece crearse por generación espontánea, «un libro parece engendrar el siguiente. Cuanto más lejos llevo, más cosas parece que tengo que contar. Es de lo más sorprendente [...]. Yo nunca tengo un plan. Comienzo a ciegas con unas cuantas imágenes». Conducidos por la curiosidad de saber por qué avanza uno sin saber o por qué no avanza uno sabiendo, incontables autores se han querido pronunciar sobre el oficio de escribir. Algunos, como Kafka, hicieron de su incapacidad textual transitoria su más loable virtud. Y sus epistolarios, y por encima de todo sus diarios íntimos (1910-1923), como es sabido, constituyen un vergel para quien desee ejemplos inequívocos de expresión del padecimiento ante la dificultad de escribir, de confesión de bloqueo y de enfermiza autoexigencia, de la escritura aceptada como misterio del conocimiento, como albañal del sentimiento, como falacia necesaria y, *hélas*, como náusea:

«26 de marzo de 1912. No debo sobrevalorar lo que he escrito; con ello solo hago inalcanzable lo que quiero escribir».

«8 de abril de 1914. Volveré a escribir, pero cuántas dudas he tenido entre tanto sobre mis escritos. Ayer, incapaz de escribir ni una sola palabra. Hoy no me ha ido mejor. ¿Quién me redimirá? Y en mi interior el caos».

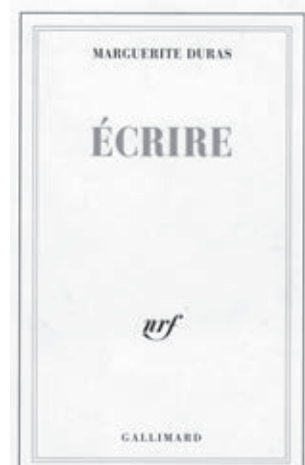
En los estudios reunidos en *El punto ciego*, fruto de sus conferencias Weidenfeld en Oxford y uno de los libros a nuestro juicio más

brillantes del género constituido por los creadores habiéndose las con la creación, Javier Cercas reflexiona sobre la construcción de la novela y asegura la existencia de una ambigüedad endémica que le permite al lector franquear el umbral de la ficción y ejercer de algo muy parecido al coautor: he aquí a un narrador muy fiable obsesionado en revelar a su lector el secreto de toda narración, la constatación de que es precisamente la ausencia de fiabilidad absoluta lo que le concede a la mejor ficción la categoría de arte, que hace suya porque, como dejó dicho Borges, augura la inminencia de una revelación que jamás llega a producirse, convirtiendo al lector (y nos atreveríamos a añadir que a más de un autor) en un émulo de Tántalo. Entre bromas y veras, Gabo no pudo evitar escribir artículos de prensa acerca del oficio de escribir, convencido de que «quienes más se hacen a sí mismos la pregunta de cómo se escribe una novela son los

propios novelistas». Y al catálogo de formas y géneros escogidos por los narradores para poner en evidencia y compartir con sus lectores la inquietud por la escritura, y el anhelo de comprenderla, junto a estudios, diarios, artículos o cartas, es preciso añadir la reseña o la crítica literaria, y es probable que uno de los ejemplos más enjundiosos de esta modalidad de aproximación al proceso creativo sea el que viene brindándonos J. M. Coetzee, que en *Mecanismos internos*, por ejemplo, se empeña en resolver embarazos y enigmas de la creación propia analizando narraciones ajenas: Svevo, Musil, Schulz, Grass, Faulkner, Roth o García Márquez. Para situarse en el espacio de la narración despliega el mapa de la narrativa universal. Fruto también de conferencias, en este caso las Empson de Cambridge, son las brillantes reflexiones que lleva a cabo Margaret Atwood en *On Writers and Writing*, donde especula sobre la posibilidad de que escribir sea más

un «hack job» que un arte, preguntándose por el sentido de la vocación y sospechando de la incontestable necesidad de todo el mundo de escribir, para mal o para bien o, mejor, de querer ser escritor. Atwood ironiza sobre la logorrea y la grafomanía, y se plantea, con sobrada razón, si se escribe para poder comprarles zapatos a los hijos o para redimir el mundo. Convencen sus argumentos en defensa de una narrativa que es más hija de las lecturas, de ecos y retales de textos, de fórmulas aprendidas vaya uno a recordar dónde, de códigos, recurrencias y mecanismos con los que el narrador se va haciendo a lo largo de una trayectoria de aprendizaje que, en los autores de verdadero fuste, no tiene final. Atwood se detiene en recordar la importancia de los borradores, de la sucesión de versiones que es prueba fehaciente de un proceso de construcción laborioso y no siempre reconfortante, idea compartida por muchos otros narradores y que ya enunció Henry James en su prólogo a *Retrato de una dama*, en el que señala que «para el artista realmente entregado afrontar una gran dificultad es en todo momento sentir, casi como una punzada, un estímulo hermoso, y sentirlo ver-

J. APARICIO  
MAYDEU /  
CONSIDERACIONES  
SOBRE EL  
NARRADOR...



FUNDADORES: ENRIQUE CANITO Y JOSÉ LUIS CANO  
COMITÉ DE DIRECCIÓN: J. L. ABELLÁN, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, A. AMORÓS,  
I. ARELLANO, L. BONET, G. CARNERO, L. A. DE CUENCA, A. EGIDO,  
P. FERNÁNDEZ, T. FERNÁNDEZ, L. GARCÍA JAMBRINA, L. GARCÍA LORENZO,  
L. GARCÍA MONTERO, P. GIMFERRER, L. GÓMEZ CANSECO, J. GRACIA,  
J. M. MICÓ, J. M. POZUELO YVANOS, E. PUPO-WALKER, C. RICHMOND,  
D. RÓDENAS DE MOYA, F. RODRÍGUEZ LAFUENTE, D. SHAW, J. SILES,  
G. SOBEJANO, A. SORIA OLMEDO, F. VALLS, J. URRUTIA Y D. VILLANUEVA  
J. KORTAZAR (LETRAS VASCAS),  
A. TARRÍO VARELA (LETRAS GALLEGAS)  
J. PONT (LETRAS CATALANAS)

INSULA 855  
MARZO 2018

3

EDITORIA: A. GÓMEZ SANCHO  
SUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN: M. FERRER  
EDITA: ESPASA LIBROS, S.L.U.  
AVDA. DIAGONAL, 662-664 - 08034 BARCELONA

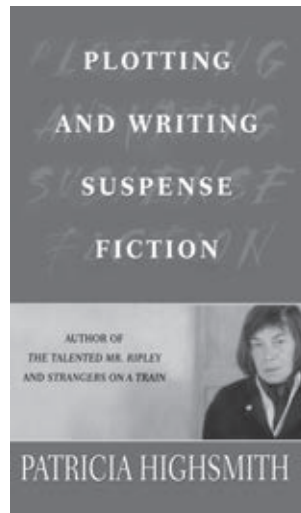
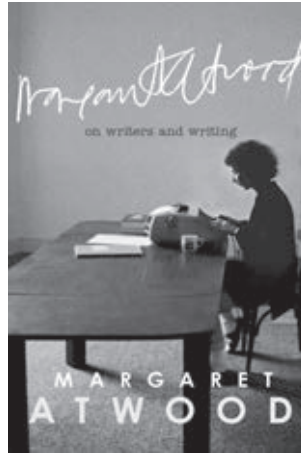
J. APARICIO  
MAYDEU /  
CONSIDERACIONES  
SOBRE EL  
NARRADOR...

daderamente hasta el punto de desear que el peligro se intensifique». James subraya que escribir es un *proceso* que destila la vida, y que es en ese proceso, y no en argumentos, temas o intenciones, donde se encuentra aquel mencionado misterio de la creación artística: «está la historia del héroe, y luego, gracias a la conexión íntima entre las cosas, la historia de la historia misma». No habría excusa ninguna para no encontrarles acomodo aquí a los autores de la vanguardia histórica, atrapados en la telaraña de la metaficción y la autorreferencia, fingiendo escribir algo que no es sino la conciencia de estar escribiendo y el empeño de comprender cómo escribir: de nuevo Unamuno en *Niebla* y *Cómo se hace una novela*; Gide en *Los monederos falsos*; Huxley en *Contrapunto* o Robert Walser en *El bandido*, ese relato de extraordinaria mordacidad en el que el autor suizo pone en tela de juicio las convenciones narrativas y se asoma sin descanso a su propia narración, a la que desmitifica constantemente desvelando sus artificios y presentando el proceso creativo como si de un ejercicio que no causa sino solaz se tratara: «Me temo que ya he aburrido soberanamente al lector [...]. A algunos les parecerá que me expreso con aspereza. Acepto cualquier crítica al respecto. [...] Por el momento, haremos que el sombrero de Edith sea de un verde jovial. [...] Sus ojos eran como pequeños galgos que correteaban sin cesar. ¿No lo he expresado de un modo excelente? [...] Puede que lo deje para más tarde, y eso que estoy en vena». Walser disfruta escribiendo como si jugara a escribir y Kafka se consume escribiendo que no puede escribir. Marguerite Duras, en su célebre opúsculo *Écrire*, expresa de un modo lacónico y a la vez inmejorable ese oxímoron cautivador que se oculta en el proceso de la creación artística, la necesidad de escribir y la certeza de la dificultad de hacerlo, la premura y el desasosiego, «Écrire. Je ne peux pas. Personne ne peut. Il faut le dire: on ne peut pas. Et on écrit. C'est l'inconnu qu'on porte en soi: écrire c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien. On peut parler d'une maladie de l'écrit». Tras las incertidumbres creativas que el *modernism* quiso plasmar en los propios textos llegaron los autores de lo que vagamente, y sin querer entrar ahora en disquisiciones conceptuales, se viene denominando *narrativa posmoderna*, y Borges, Nabokov, John Barth, John Fowles, Alain Robbe-Grillet o Foster Wallace continuaron la necesidad de situarse ante el espejo de la creación y contemplarse en él para averiguar motivos y analizar técnicas, para detener rutinas y percibir potencialidades, para tantear métodos y especular, para advertir que, como señaló Kundera, «el espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. El novelista es un descubridor que, a tientas, se esfuerza por desvelar un aspecto desconocido de la existencia. No está fascinado por su voz, sino por la forma que persigue». Las tentativas venen a las certidumbres y cumple conocer la mecánica de la verdad de las mentiras de la ficción y las leyes de la guerra contra el cliché y la

enojosa convención. Gordimer se preguntaba a menudo «¿con qué podemos trabajar nosotros los escritores como saqueadores en esa fragmentación de las posibilidades de observación, interacción, comprensión, en lo visible y lo invisible, en el flujo y reflujo constantes, en lo consciente y lo inconsciente que se define como “la vida”?». El maestro Nabokov, que insistía en el carácter a la vez denodado y aleatorio del trabajo del narrador («he reescrito cada una de las palabras que he publicado [...]. La espuma de las oleadas de pensamiento forma, de cuando en cuando, una frase. [...] Coloque el “cómo” por encima del “qué”. [...] El arte es difícil»).

Una secuencia, que a propósito hemos querido que fuese desordenada en el tiempo y en el asunto, de citas valiosas de narradores capaces enredados hasta la opresión en la madeja de su creación vale por el mejor tratado (eso sí, descompuesto) de narratología. Y es muy posible que para lo que nos interesa convenga traer a colación dos constataciones no sé si ineludibles, pero cuando menos muy convenientes. La primera es la que formuló el inquieto y vehemente Cesare Pavese en *El oficio de vivir* asegurándonos que «todo artista trata de desmontar el mecanismo de su técnica para ver cómo está hecha y para servirse de ella, si viene al caso, en frío. [...] El artista que no analiza y no destruye continuamente su técnica es un pobre hombre». La segunda la hace George Steiner y se yergue majestuosa sobre el texto de *Gramáticas de la creación* ejerciendo de bálsamo de Fierabrás para cuantos escritores puedan haber dudado, duden o vayan a dudar de su legitimidad incontestable o de la potestad que les ha sido conferida desde el alba de los tiempos para dudar, deplorar, rechazar o sentir el vértigo de la incapacidad o la angustia de la elección errónea, pues «para el artista, cada obra maestra comunica una recurrente derrota. Atrofia con perfección aparente, pero fundamentalmente falaz, dejando tras de sí las ilimitadas intuiciones del taller inacabadas. En la creación, y desde luego esta podría ser la diferencia cardinal con la invención, las soluciones son mendigos comparadas con la riqueza del problema».

Desde Henry James, que quiso siempre escribir sobre escribir o problematizar la escritura, en el mejor de los sentidos, y quiso asimismo anteponer textos preliminares a sus novelas (como tuvo también por costumbre Italo Calvino), a modo de disertaciones teóricas que contextualizan la construcción de sus propios artefactos de ficción, a autores de *narrativa de género* como Stephen King o Patricia Highsmith, o a narradores que han publicado textos —de naturaleza genérica bien distinta (diarios, artículos, estudios, conversaciones, cartas)— acerca de sus textos y del proceso mismo de su gestación y alumbramiento, como Kafka, Mailer, Grass, Tournier, A. S. Byatt («True Stories and the Facts in Fiction» no tiene desperdicio si se trata de averiguar los entresijos de la creación), Philippe Sollers («l'écriture écrite n'est qu'un





fragment de l'écriture vécue et pensée»), Piglia (que dejó escrito que el arte de la ficción es también una teoría de la lectura), Vila-Matas (que escribe sobre lo que lee para que nosotros leamos mejor lo que otros han escrito, y cuya obra entera no es sino un prodigioso alambique destilando noche y día la literatura, de *Bartleby y compañía* a los ensayos reunidos en *Una vida absolutamente maravillosa*, donde escribe que «escribir es dejar de ser escritor»), el Nobel Coetzee o el propio Javier Marías, uno de los más inteligentes cofrades de la hermandad de los *self-concerned narrators*, que quiso distinguir los narradores que trabajan con mapa de los que, como él, lo hacen con brújula, sin un plan trazado y expuestos a la improvisación, la reminiscencia y la errabundia, y que ha tenido la generosidad de aceptar nuestra invitación a escribirle un privilegiado proemio a este número monográfico, el interés del autor por reflexionar acerca de su oficio y tratar de entender el proceso creativo es una constante de la ficción contemporánea, en la que se distingue un reguero de obras que, juntas, constituyen una enciclopedia de la creación literaria. Especialistas de verdadero prestigio internacional han querido sumarse a nuestra iniciativa y llevar a cabo una prospección, con artículos panorámicos dedicados a la cuestión en la literatura española o en la hispanoamericana, o con aportaciones más específicas sobre autores como Unamuno, Benet, Borges, Sábato o Fernando Vallejo, en el fértil y tentador terreno de la relación que los narradores establecen con su propia obra y del diálogo que quieren mantener con los mecanismos y procedimientos que rigen su proceso creativo. Este número, que es fruto también de la actividad del grupo de investigación *Ensayo y ensayistas en la dimensión internacional de la modernidad española* (FFI2014-56046-P. Ministerio de Economía y Competitividad 2015-2017), quisiera proporcionar al lector abundante y rigurosa información, a la vez que lúcidas consideraciones, acerca del interés y el compromiso de los autores con la creación en sí misma, con métodos y técnicas, con textos nonatos o repudiados, con textos incompletos o imperfectos, o con algunas de las más exquisitas muestras del arte de la ficción, siempre los textos yendo y viniendo entre su ardua concepción y su completitud imposible, entre la intimidad del autor y la exposición al mundo, siempre en tránsito desde la intención al desenlace, en tensión lingüística entre el pensamiento y su expresión, manteniéndose, como escribió Valéry en su hermoso comentario a *El cementerio marino*, «entre el ser y el no ser, suspendidos ante el deseo durante años», larvados por «la duda, el escrúpulo y los arrepentimientos, de tal modo que una obra, siempre reexaminada y refundida, adquiera poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo». Las obras ideadas al margen de todo lo anterior, pergeñadas para un consumo inmediato que no contempla la relectura y sin apenas vestigio del cordón umbilical que las une a su autor no suscitan el interés del creador por su proceso creativo, pero se han abierto paso con celeridad en nuestro mundo apresurado, digital, autocomplaciente y mercantilista. No son las que nos ocupan, pero que Dios las bendiga también.

J. A. M.—UNIVERSITAT POMPEU FABRA

### Bibliografía

ALLOTT, M. (1965): *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral.  
 AMIS, M. (2003): *La guerra contra el cliché. Escritos sobre literatura*, Barcelona, Anagrama.

APARICIO MAYDEU, J. (2011): *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Cátedra.  
 — (2013): *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial.  
 — (2015): *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*, Madrid, Cátedra.  
 ATWOOD, M. (2015): *On Writers and Writing*, Londres, Virago Press.  
 AUSTER, P. (2001): *Experimentos con la verdad*, Barcelona, Anagrama.  
 BENET, J. (1999): *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara.  
 BYATT, A. S. (2000): *On Histories and Stories. Selected Essays*, Londres, Chatto & Windus.  
 CERCAS, J. (2016): *El punto ciego*, Barcelona, Literatura Random House.  
 ECHEVARRÍA, I., ed. (2007): *The Paris Review. Entrevistas. El arte de la ficción*, Barcelona, El Aleph.  
 DURAS, M. (1993): *Écrire*, París, Gallimard.  
 GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1991): «¿Cómo se escribe una novela?», *Notas de prensa. 1980-1984*, Madrid, Mondadori, pp. 511-514.  
 GORDIMER, N. (1997): *Escribir y ser. Las conferencias Charles Eliot Norton 1994*, Barcelona, Península.  
 GRASS, G. (2014): *Ensayos sobre literatura*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.  
 HIGHSMITH, P. (1990): *Plotting and Writing Suspense Fiction*, Nueva York, St. Martin's Griffin.  
 JAMES, H. (2014): *El arte de la novela: prefacios críticos*, San Lorenzo de El Escorial, Langre.  
 KAFKA, F. (1983): *Escritos sobre sus escritos*, Barcelona, Anagrama.  
 KING, S. (2010): *On Writing. A memoir of the Craft*, Nueva York, Scribner.  
 KUNDERA, M. (1994): *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.  
 LODGE, D. (1996): *The Practice of Writing*, Londres, Penguin.  
 — (2015): *El arte de la ficción*, Barcelona, Península.  
 MAGRIS, C. (2010): *Alfabetos. Ensayos de literatura*, Barcelona, Anagrama.  
 MAILER, N. (2011): *Un arte espectral. Reflexiones sobre la escritura*, Barcelona, BackList.  
 MARÍAS, J. (2014): «El autor sobre sus escritos», *Literatura y fantasma*, Barcelona, DeBolsillo, pp. 49-126.  
 MURAKAMI, H. (2015): *De qué hablo cuando hablo de escribir*, Barcelona, Tusquets.  
 NABOKOV, V. (2017): *Opiniones contundentes*, Barcelona, Anagrama.  
 OATES, J. C. (2004): *The Faith of a Writer. Life, Craft, Art*, Nueva York, Ecco-HarperCollins.  
 PAVESE, C. (2005): *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral.  
 PIGLIA, R. (2005): *El último lector*, Barcelona, Anagrama.  
 ROTH, P. (2008): *Lecturas de mí mismo*, Barcelona, Mondadori.  
 SOLLERS, P. (2006): *Logique de la fiction*, Nantes, Éditions Cécile Defaut.  
 TORRENTE BALLESTER, G. (2017): «El proceso creador de una obra de ficción», *Teoría de la novela*, Madrid, Ediciones Deliberar, pp. 97-110.  
 VARGAS LOSA, M. (2007): *La verdad de las mentiras*, Madrid, Punto de Lectura.  
 WALSER, R. (2012): *El bandido*, Barcelona, DeBolsillo.  
 WELTY, E. (2002): *On Writing*, Nueva York, The Modern Library.  
 WOOD, J. (2009): *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*, Barcelona, Gredos.

J. APARICIO  
 MAYDEU /  
 CONSIDERACIONES  
 SOBRE EL  
 NARRADOR...