



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA**

TESIS DOCTORAL:

**Enrique Vila-Matas
y la búsqueda de la novela total (1973-2007):
mestizaje genérico e intertextualidad.**

Presentada por **Papa Mamour DIOP** para optar al grado de
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dra. Teresa Gómez Trueba

2015

A mi difunto padre Abdoul Aziz Diop, amigo, confidente y respaldo de toda la vida

AGRADECIMIENTOS

A la Doctora Teresa Gómez Trueba, mi tutora en el programa de doctorado y directora de la presente tesis por su apoyo intelectual y por haberme guiado y orientado a lo largo del trabajo; por su rigor científico, su paciencia y pertinencia para remediar mis dudas así como el estímulo que no ha dejado de transmitirme.

A los profesores del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, especialmente a los que nos impartieron clases en el programa de doctorado “Tradición e innovación en la Literatura Española del siglo XX”

A la Doctora Carmen Guillén Díaz por abrirme las puertas, iniciarme al área disciplinar de la Didáctica de la Lengua y la Literatura y acompañarme científicamente día a día en mi carrera profesional.

A José Antonio Moradillo Rodríguez y su familia y Pilar López Almena y su familia, por ofrecerme una amistad pura que trasciende las diferencias culturales y las fronteras.

A todos mis familiares y amigos, especialmente a mi madre, mi esposa y mis hijas, mis hermanos y hermanas por su apoyo moral y su espíritu de sacrificio ante mis largos periodos de ausencia.

A los colegas de mi Departamento universitario de Senegal por su confianza y su constante respaldo en momentos de dudas e incertidumbres.

A todos los profesores, desde el Colegio hasta la Universidad, que han contribuido a mi formación en español.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	14
INTERÉS ACADÉMICO DEL TEMA DE LA TESIS DOCTORAL	14
ESTADO DE LA CUESTIÓN	16
OBJETIVOS DE ESTA TESIS DOCTORAL	29
CAPÍTULO I: ELEMENTOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS DE UN ESCRITOR DE VANGUARDIA	33
1.1. LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ENRIQUE VILA-MATAS: UN SÓLIDO SPIRANTE A ESCRITOR.....	34
1.2. UN RECORRIDO DIACRÓNICO POR TODA LA OBRA DE ENRIQUE VILA-MATAS	36
1.2.1. NARRATIVA: NOVELAS Y LIBROS DE CUENTOS	39
1.2.1.1. <i>MUJER EN EL ESPEJO CONTEMPLANDO EL PAISAJE</i> (1973).....	39
1.2.1.2. <i>LA ASESINA ILUSTRADA</i> (1977).....	40
1.2.1.3. <i>AL SUR DE LOS PÁRPADOS</i> (1980)	42
1.2.1.4. <i>NUNCA VOY AL CINE</i> (1982).....	43
1.2.1.5. <i>IMPOSTURA</i> (1984).....	44
1.2.1.6. <i>HISTORIA ABREVIADA DE LA LITERATURA PORTÁTIL</i> (1985)	45
1.2.1.7. <i>UNA CASA PARA SIEMPRE</i> (1988).....	47
1.2.1.8. <i>SUICIDIOS EJEMPLARES</i> (1991)	48
1.2.1.9. <i>HIJOS SIN HIJOS</i> (1993).....	49
1.2.1.10. ANTOLOGÍA: <i>RECUERDOS INVENTADOS</i> (1994).....	52
1.2.1.11. <i>LEJOS DE VERACRUZ</i> (1995).....	53
1.2.1.12. <i>EXTRAÑA FORMA DE VIDA</i> (1997)	55
1.2.1.13. <i>EL VIAJE VERTICAL</i> (1999)	57
1.2.1.14. <i>BARTLEBY Y COMPAÑÍA</i> (2000)	58
1.2.1.15. <i>EL MAL DE MONTANO</i> (2002)	61
1.2.1.16. <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i> (2003)	65
1.2.1.17. <i>DOCTOR PASAVENTO</i> (2005).....	66
1.2.1.18. <i>EXPLORADORES DEL ABISMO</i> (2007).....	68
1.2.2. LIBROS DE ARTÍCULOS	71
1.2.2.1. <i>EL VIAJERO MÁS LENTO</i> (1992).....	71
1.2.2.2. <i>EL TRAJE DE LOS DOMINGOS</i> (1995)	72
1.2.2.3. <i>PARA ACABAR CON LOS NÚMEROS REDONDOS</i> (1997).....	74
1.2.2.4. <i>DESDE LA CIUDAD NERVIOSA</i> (2000)	76

1.2.2.5. <i>AUNQUE NO ENTENDAMOS NADA</i> (2003)	78
1.2.2.6. <i>EL VIENTO LIGERO EN PARMA</i> (2004)	79
1.2.3. <i>CONCLUSIONES DE LA RESEÑA DE LAS OBRAS DE ENRIQUE VILA-MATAS</i>	81
CAPÍTULO II: LA POÉTICA DE ENRIQUE VILA-MATAS	83
2.1. FICCIÓN REAL Y REALIDAD FICTICIA EN ENRIQUE VILA-MATAS.....	84
2.2. LA POÉTICA DE LA TOTALIDAD EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS	89
2.2.1. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LOS CONCEPTOS DE ETERNIDAD E INFINITO Y SU REPRESENTACIÓN EN LA TRADICIÓN LITERARIA	90
2.2.1.1. LOS PUNTOS DE VISTA DE LOS FILÓSOFOS GRIEGOS	93
2.2.1.2. EL PUNTO DE VISTA DE JORGE LUIS BORGES	96
2.2.1.3. LA ESCRITURA INFINITA DENTRO DE LA LITERATURA UNIVERSAL	99
2.2.2. LA ESCRITURA DE ENRIQUE VILA-MATAS COMO UNA RED Y UN TEJIDO.....	103
2.2.3. ANTECEDENTES DE LA ESPECULARIDAD NARRATIVA: <i>MISE EN ABÎME</i>	113
2.2.4. EL MUNDO ESPECULAR DE LA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA- MATAS.....	126
2.2.5. UNIVERSO INACABABLE Y ESCRITURA INFINITA EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	131
2.2.6. ALGUNOS RECURSOS DISCURSO-NARRATIVOS CON MIRAS A LA ESCRITURA INFINITA.....	135
2.2.6.1. EL TRATAMIENTO DEL CRONOTOPO	136
2.2.6.2. LA MODALIZACIÓN.....	141
2.2.7. CONCRECIÓN DE LA ESCRITURA INFINITA EN ALGUNAS NOVELAS DE VILA-MATAS.....	144
2.3. ENRIQUE VILA-MATAS Y SU POÉTICA DEL SILENCIO.....	147
2.3.1. LA ESCRITURA DEL NO EN LA TRADICIÓN LITERARIA	147
2.3.2. LITERATURA NEGATIVA Y NEGACIÓN DE LA LITERATURA EN ENRIQUE VILA-MATAS.....	153
2.4. VILA-MATAS Y SU CONCEPCIÓN DE LA DESAPARICIÓN DEL AUTOR	162
2.4.1. ESTATUTO DEL AUTOR EN LA TRADICIÓN LITERARIA: PLANTEAMIENTO Y ANTECEDENTES	163
2.4.2. LA DESAPARICIÓN DEL AUTOR: LA APUESTA DE VILA-MATAS	165
2.5. LA POÉTICA DE LA BREVEDAD EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA- MATAS	168

2.6. LA POÉTICA DE LA EXACTITUD EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS	174
2.7. LA POÉTICA DE VILA-MATAS: ENTRE LA FAMILIARIDAD Y LA EXTRAÑEZA	177
2.8. LA IRONÍA COMO ESTÉTICA EN ENRIQUE VILA-MATAS	181
2.9. ENRIQUE VILA-MATAS Y SU DEFENSA QUIJOTESCA DE LA LITERATURA	187
CAPÍTULO III: EL MESTIZAJE GENÉRICO EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS EN EL CONTEXTO DE LA POSMODERNIDAD..	199
3.1. CONSIDERACIONES CONCEPTUALES PREVIAS SOBRE EL POSMODERNISMO.....	200
3.2. CRÍTICA DEL POSMODERNISMO Y LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN POSMODERNA	204
3.3. LA METAFICCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN	205
3.3.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE METAFICCIÓN.....	207
3.3.2. ESTUDIO DE ALGUNOS CONCEPTOS CONEXOS	209
3.3.3. PRÁCTICAS METAFICCIONALES EN LA TRADICIÓN LITERARIA	214
3.4. EL MESTIZAJE GENÉRICO EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS	217
3.4.1. LA HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA	218
3.4.2. EL MESTIZAJE GENÉRICO EN LA NOVELA DE ENRIQUE VILA-MATAS	227
3.4.2.1. EL USO DE LA AUTOFICCIÓN EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	228
3.4.2.1.1. LA CONSTITUCIÓN DE LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO.....	229
3.4.2.1.2. LOS GÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS	233
3.4.2.1.3. EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO.....	235
3.4.2.1.4. UN PACTO DE AUTOFICCIÓN.....	237
3.4.2.1.5. CONSIDERACIONES CONCEPTUALES PREVIAS SOBRE LA AUTOFICCIÓN	238
3.4.2.1.6. EL PACTO AMBIGUO	242
3.4.2.1.7. DIFERENTES TIPOS DE AUTOFICCIONES.....	245
3.4.2.1.8. LA AUTOFICCIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA	249
3.4.2.1.9. LOS ELEMENTOS AUTOFICCIONALES EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	252
3.4.2.2. LA CONFLUENCIA DEL ENSAYO Y DE LA NOVELA EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	260

3.4.2.2.1. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE EL ENSAYO	261
3.4.2.2.2. EL ENSAYO COMO GÉNERO	263
3.4.2.2.3. LA TIPOLOGÍA DEL ENSAYO.....	267
3.4.2.2.4. ENSAYO NOVELADO O NOVELA ENSAYADA	269
3.4.2.2.5. LA PRESENCIA DEL ENSAYO Y DE LA METALITERATURA EN LA NOVELA ESPAÑOLA TRAS LA TRANSICIÓN	272
3.4.2.2.6. VILA-MATAS Y EL ENSAYO: UNA COMUNIÓN DENTRO Y FUERA DE LA NOVELA	275
3.4.2.2.7. EL ENCICLOPEDIISMO LITERARIO EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	278
3.4.2.2.7.1. LA CONFERENCIA COMO RECURSO INTERTEXTUAL Y METATEXTUAL	280
3.4.2.2.7.2 LAS DIGRESIONES ENSAYÍSTICAS	281
3.4.2.2.7.3. LAS CITAS COMO ALIMENTO LITERARIO	286
3.4.2.2.7.4. LA CONFIGURACIÓN DE LOS NIVELES NARRATIVOS Y DISCURSIVOS.....	289
CAPÍTULO IV: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS: LA CONSOLIDACIÓN DE UN PARTICULAR CANON LITERARIO	293
4.1. INTRODUCCIÓN GENERAL A LA INTERTEXTUALIDAD.....	296
4.1.1. INTENTO DE DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD	297
4.1.1.1. ORIGEN E HISTORIA DE LA INTERTEXTUALIDAD	298
4.2. DE LA INTERTEXTUALIDAD A LA REESCRITURA: TEORIZACIÓN DESDE LOS PLANTEAMIENTOS DEL <i>NOUVEAU ROMAN</i>	308
4.2.1. LA INTERTEXTUALIDAD COMO PRINCIPIO GENÉTICO: REESCRITURAS.....	310
4.2.1.1. DE LA INTERTEXTUALIDAD A LA REESCRITURA.....	312
4.2.1.2. LOS DIFERENTES TIPOS DE REESCRITURAS: ALGUNOS EJEMPLOS PROCEDENTES DEL <i>NOUVEAU ROMAN</i>	315
4.3. ESTÉTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	328
4.3.1. LAS RELACIONES DE COPRESENCIA: LA CITA Y LA REFERENCIA ..	328
4.3.1.1. EL USO DE LA CITA EN LA ESCRITURA DE ENRIQUE VILA-MATAS	330
4.3.1.2. EL USO DE LA REFERENCIA EN LA ESCRITURA DE ENRIQUE VILA-MATAS	339
4.3.1.3. LAS RELACIONES DE DERIVACIÓN: EL USO DE LA PARODIA EN LA ESCRITURA DE ENRIQUE VILA-MATAS	342

4.4. ENRIQUE VILA-MATAS Y LOS AUTORES QUE CITA: UNA RELACIÓN DE COESCRITURA	349
4.4.1. LOS ESCRITORES ESPAÑOLES: EL GRUPO DE SHANDYS COÉTANOS A VILA-MATAS	350
4.4.1.1. LA SIMBIOSIS LITERARIA ENTRE ENRIQUE VILA-MATAS Y JAVIER MARÍAS.....	350
4.4.1.1.1. LOS JUEGOS AUTOBIOGRÁFICOS DE JAVIER MARÍAS Y ENRIQUE VILA-MATAS	350
4.4.1.1.2. LA LITERATURA DIGRESIVA EN LAS OBRAS NARRATIVAS DE JAVIER MARÍAS Y ENRIQUE VILA-MATAS.....	354
4.4.1.2. ENRIQUE VILA-MATAS Y JUAN JOSÉ MILLAS O LA CONVERSACIÓN ENTRE DOS ESCRITORES POSMODERNOS.....	361
4.4.1.3. JAVIER CERCAS: OTRO SHANDY ESPAÑOL AMIGO DE ENRIQUE VILA-MATAS EN LA VIDA Y EL ARTE	365
4.4.2. LOS ESCRITORES EXTRANJEROS CONTEMPORÁNEOS: PITOL, TABUCCHI, MAGRIS, SEBALD, BOLAÑO... ..	369
4.4.2.1. ENRIQUE VILA-MATAS Y SERGIO PITOL: DOS HERMANOS GEMELOS EN LA VIDA Y LA LITERATURA	370
4.4.2.2. ENRIQUE VILA-MATAS Y ANTONIO TABUCCHI O LA LITERATURA COMO TRANSGRESIÓN Y EXTRAVAGANCIA	375
4.4.2.3. ENRIQUE VILA-MATAS Y CLAUDIO MAGRIS O LA ODISEA DE LA IDENTIDAD GEOGRÁFICA Y LITERARIA	378
4.4.2.4. ENRIQUE VILA-MATAS Y WINFRIED GEORG SEBALD: DOS SHANDYS LOCOS POR KAFKA.....	381
4.4.2.5. ENRIQUE VILA-MATAS Y ROBERTO BOLAÑO O EL ESCRITOR COMO DETECTIVE EXCÉNTRICO Y EXTRAVAGANTE	384
4.4.3. LOS PRECURSORES: KAFKA, JOYCE, BORGES, WALSER... ..	387
4.4.3.1. ENRIQUE VILA-MATAS, FRANZ KAFKA Y LA EXPRESIÓN LITERARIA DE LA ANGUSTIA EXISTENCIAL	388
4.4.3.2. ENRIQUE VILA-MATAS, JAMES JOYCE Y EL CONCEPTO DEL LIBRO-MUNDO	392
4.4.3.3. ENRIQUE VILA-MATAS, JORGE LUIS BORGES Y LA ESCRITURA INFINITA.....	395
4.4.3.4. ENRIQUE VILA-MATAS, ROBERT WALSER Y EL CONCEPTO DE LA DESAPARICIÓN DEL AUTOR EN LA LITERATURA.....	399
4.4.4. LOS CLÁSICOS: GOETHE, SHAKESPEARE Y CERVANTES O EL PAROXISMO DE LA EXPERIMENTACIÓN LITERARIA.....	403
4.4.5. CONCLUSIONES SOBRE EL ANÁLISIS DEL PERFIL INTERTEXTUAL DE LA ESCRITURA DE ENRIQUE VILA-MATAS.....	407
CONCLUSIONES	415

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 421

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Interés académico del tema de la Tesis Doctoral

Enrique Vila-Matas es, sin duda alguna, uno de los escritores más destacados de su generación¹. Tal calificación se debe en parte a su facultad de incursionar en convenciones genéricas y discursivas, a priori contradictorias y excluyentes entre sí, creando un producto que parece contrastar con los moldes de la novelística tradicional y de la *legalidad narrativa* comúnmente aceptada. La trayectoria de Vila-Matas es indiscutible. Estamos ante uno de los escritores de culto por excelencia. Es venerado en México, Argentina, Portugal, Francia y prácticamente en toda Europa. Augusto Monterroso, Sergio Pitol, Alejandro Rossi, Álvaro Mutis o el propio Adolfo Bioy Casares han reconocido su maestría, envuelta en una prosa elegante, cargada de matices y de ingenio.²

En Enrique Vila-Matas se juntan y se suman los caracteres más renovadores de la escritura narrativa: la búsqueda de la originalidad, la feliz simbiosis del humor, de la erudición y de la fantasía, una prosa exquisita y atrevida. Pero Vila-Matas no navega en solitario en esta odisea literaria: es integrante de una escritura vanguardista, de tintes borgesianos, ya fraguada por escritores como Walser, Kafka, Musil o Valery y cuyos máximos representantes, en la actualidad literaria, se hallan en las figuras artísticas de W. S. Sebald, Antonio Tabucchi, Claudio Magris o Sergio Pitol, entre otros.

Dicha escritura marcada por el desconcierto, la perplejidad y la incomodidad, y plasmada en un espacio dialógico, generalmente polifónico y virtualmente heterogéneo, terminó con el ciclo de la longeva novela realista. Sin embargo, en Vila-Matas, el cuestionamiento de los viejos valores y modos tradicionales que gravitan sobre el arte literario de nuestros días aparece siempre matizado. Así, por ejemplo, el narrador de *El mal de Montano*³ confiesa tener en la Generación del 27 o en otros escritores de la primera mitad del siglo XX unas de las principales fuentes en las que bebió su inspiración artística:

¹ Rafael Conte, “La aventura de la *no* escritura”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 204. Según este autor, Vila-Matas es el mejor escritor español en activo.

² Antón Castro, “Un espía de las letras”, *Revista de narrativa contemporánea en castellano*, 8, 2008, pp. 14-16.

³ Aquí partimos de la premisa de que Enrique Vila-Matas presta sus ideas a sus narradores y que éstos son la voz enmascarada del propio autor.

En aquellos días, aparte de leer a Borges (al que acababa de descubrir) y a todo el panteón negro de la literatura (con Roussel y Rimbaud al frente), seguí leyendo (como ya hacía en Barcelona) poesía de la generación del 27, sobre todo Cernuda, Salinas, Larrea, García Lorca y Guillén. Leía mucha poesía. La de la generación del 27 llevaba tiempo influyendo en mí, llamémosla formación de escritor. De hecho en el período anterior al de mi vida en París, yo no había hecho más que leer poesía en Barcelona, y no sólo del 27 sino también a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado y algunos poetas de posguerra como Blas de Otero, y todo eso había ido influyendo en mi aprendizaje previo a mi vida de la buhardilla y me había ido animando a escribir. (*París no se acaba nunca*, pp. 142-143).

A partir de ahí, nace de Vila-Matas una novela, artefacto heterodoxo y anómalo, en la que las herejías se presentan como modos transversales de lectura e interpretación de otros textos. En esta perspectiva, el punto nodal del texto es, para Vila-Matas, la creación de una situación narrativa que articula de una manera diagonal, obsesiva y excesiva la relación entre literatura y vida.

En la narrativa vilamatiana, la ficción es un modo de representar la realidad: “el gesto romántico consiste en fundar el nexo entre literatura y vida en la veracidad de lo expresivo mientras que el gesto pragmático consiste en dar cuenta de la realidad, confiando en el peso de la sola notificación de su ocurrencia.”⁴ Estos dos gestos configuran el espacio autobiográfico que los mezcla en dosis más o menos diferentes, al mismo tiempo que constituyen la poética de la autoficción, uno de los dos pilares que edifican la estilística de Vila-Matas. Este territorio autoficticio, lo comparte Vila-Matas con algunos escritores, con los que reconoce cierta filiación literaria:

Le gustaría a Sebald conocer esta leyenda de Las Azores. Sigo sus paseos por el mundo de las ruinas, de lo muerto. Y también sus contactos con una estimulante tendencia de la novela contemporánea, una tendencia que va abriendo un territorio a caballo, entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico: ese camino por el que circulan obras como *Danubio* de

⁴ Roberto Ferro, *El mal de Montano de Enrique Vila-Matas: ¿Homenaje a Emilio Renzi?*, *Revista Hispanista*, nº18, p. 2.

Claudio Magris, por ejemplo, [o *Microcosmos*] o *El arte de la fuga* de Sergio Pitol, [o aún *La dama de Porto Pim* de Antonio Tabucchi]⁵.

Este nuevo territorio literario reposa sobre el cuestionamiento o, mejor dicho, la superación de los límites entre la realidad y la ficción, la verdad o la mentira y la imaginación, todo ello posibilitado por la osadía y el coraje del escritor que considera la literatura como materia y objeto de su discurso.

Otro elemento consubstancial a la literatura de Vila-Matas es el pluralismo genérico mediante el cual la tradicional matriz narrativa se ve reelaborada, no sólo a partir de la conciencia estética del propio escritor, sino que igualmente sirve de base material para disfrutar de un paseo intertextual por los recovecos de la literatura universal. Así, con Vila-Matas, se considera la hibridación discursiva como una condición insoslayable de un género que incorpora recursos, técnicas, voces y disposiciones de distinta índole: cuento, ensayo, autobiografía, conferencia, tratado de literatura. A partir de este procedimiento, la novelística de Vila-Matas puede ser encuadrable bajo el marbete de hipernovela (Calvino)⁶, plurinovela (Guillén)⁷, género degenerado (Cercas)⁸, o literatura anfibia (José Carlos Llop)⁹. Bajo esta variedad terminológica, yace un intrincado programa de escritura de la vida con fragmentos, restos de lecturas, desvíos de géneros, deslizamientos y pasajes entre el mundo y el texto, una escritura infinita e inagotable.

Estado de la cuestión

La principal bibliografía crítica sobre el autor se concentra en volúmenes colectivos, tales como las Actas del Seminario organizado en diciembre de 2002, en la

⁵ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 189. Todas las citas son de esta edición.

⁶ Italo Calvino, "Multiplicidad", en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998, pp. 1-16.

⁷ Claudio Guillén, "La plurinovela", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 693 (Septiembre 2003), pp. 1-16.

⁸ Javier Cercas, *La verdad de Agamenon*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 97.

⁹ En Teresa Gómez Trueba, "El nuevo género de las novelas-género", *Letras hispanas. Revista de literatura y cultura*. Edición especial: "Manifestaciones narrativas en la España del siglo XXI", Volume 4, Issue 1 (Spring 2007) (<http://letrashispanas.unlv.edu/> p. 1).

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Universidad de Neuchâtel, en Suiza¹⁰, o la más reciente recopilación de escritos titulada *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, editada por Margarita Heredia¹¹.

Enrique Vila-Matas, Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire, publicado en 2002 (y reeditado en 2007), es fruto de un seminario (entre los que organizaban cada año sobre un autor en la Universidad de Neuchâtel) de carácter monográfico, dedicado a la figura literaria de Enrique Vila-Matas, así como al estudio de su ya extensa obra narrativa y ensayística. En realidad es el primer trabajo crítico realizado y publicado oficialmente sobre el autor catalán, que consta de las conferencias y comunicaciones que intentaron descifrar su obra hermética e incómoda. Concretamente, el volumen recoge, aparte de la presentación a cargo de las editoras Irene Andrés Suárez y Ana Casas, y el relato-ensayo “Aunque no entendamos nada”, doce artículos que se dedican a una verdadera poética aplicada, con el estudio pormenorizado de la concepción literaria de Enrique Vila-Matas, apoyándose en sus libros. El volumen se cierra con una extensa bibliografía, dividida en dos partes: la obra de Enrique Vila-Matas y la obra sobre Enrique Vila-Matas.

El primer artículo “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas: pequeño diccionario en tres actos” está presentado por Julia Otxoa, vilamatista y aquejada del mal de montano. Estudia algunas características clave de la escritura de Vila-Matas, definiéndola como una pieza de teatro en tres actos: el saludable ejercicio de la melancolía, el juego y el laberinto, así como la estética de la perplejidad. Además Otxoa presenta la obra de Vila-Matas como un magnífico manual de literatura potencial, una literatura que ofrece una diversidad multiplicada de caminos y al mismo tiempo la solución para intentar salir del laberinto. Termina la escritora por abordar un aspecto importante de la literatura vilamatiana: la ambigüedad, la voluntaria confusión y el deseo de mantener al lector atrapado en las redes de la inexactitud, de la crisis narrativa e interpretativa que denomina la estética de la perplejidad. También es menester reseñar la escritura del artículo a la vilamatiana, en la frontera de la realidad y de la ficción, del relato y del ensayo.

En el mismo sentido, José María Pozuelo Ivancos profundiza en la presentación de la literatura de Vila-Matas como un juego y un laberinto. Utiliza la metáfora tan

¹⁰ Las comunicaciones y producciones realizadas en este Seminario están recogidas en el libro *Enrique Vila-Matas, Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 7, 2002. Este libro es clave para un estudio profundo de la obra de Vila-Matas.

¹¹ Margarita Heredia, *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., 2007.

sugerente y actual de red y tejido e insiste en el carácter vida-literario de la escritura de Vila-Matas. En su trabajo “Vila-Matas en su red literaria”, es muy relevante la concreción de la presencia de los recursos estilísticos que confieren circularidad y especularidad a la literatura del autor barcelonés. *La mise en abîme* está abordada, tanto de manera teórica como aplicada (a *El mal de Montano* y *Bartleby y compañía*), para dar cuenta de la ruptura de fronteras entre la realidad y la imaginación, la vida y la literatura y para presentar la escritura de Vila-Matas como una escritura pluri y transgenérica.

En el artículo “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”, Irene Zoe Alameda muestra que la obra de Vila-Matas se construye en torno al juego. Esta crítica recalca aquí otro aspecto de ese juego: el exquisito paseo por la literatura universal, valiéndose de la intertextualidad. Irene Zoe enmarca así la escritura vilamatiana en la escuela posmodernista, derivada a su vez del estructuralismo de los años cincuenta y sesenta. *Impostura*, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Una casa para siempre*, *El viajero más lento*, *Hijos sin hijos*, *Suicidios ejemplares* y *Extraña forma de vida* son libros que la autora visita y revisita para teorizar lo que llama “la verdadera literatura”, es decir, “un diálogo intertextual y supratemporal hablado en un lenguaje exclusivo que sólo pueden entender y manejar en toda su complejidad los verdaderos escritores.”¹²

Son estas dos facetas, el metadiscurso y el intertexto, las que Ivette Sánchez considera como el andamio de la literatura de Enrique Vila-Matas. En su artículo, que lleva por título “De miradas indiscretas y textos invisibles”, demuestra que el espionaje y la invisibilidad son dos puntos clave de la narrativa de Vila-Matas. Analizando la novela *Extraña forma de vida*, con la que Vila-Matas se nos revela como un espía profesional, estudia la relación indisociable entre espionaje y literatura. Por otra parte, esta estudiosa, escudriñando el texto invisible *Bartleby y compañía*, apunta otra característica de la novela de Enrique Vila-Matas: lo invisible y lo silenciado son aun más elocuentes que lo dicho con el propio lenguaje.

Además, María Alessandra Giovanni cierra este primer bloque de artículos que ofrecen una lectura de conjunto de la poética de Enrique Vila-Matas. Su estudio, centrado en “El secreto de la “pareja eléctrica” o la ambigua relación entre el arte y la

¹² Irene Zoe Alameda, “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 2007, p. 57.

realidad” reflexiona en torno a la autoficción. Muestra, como todos sabemos, que Vila-Matas maneja la literatura como fuente de inspiración y materia literaria, escribiendo libros que hablan de libros. Pero nos advierte además que por el camino Vila-Matas escribe sobre sí mismo, lo cual convierte su vida en invento literario, pues se mezcla con la ficción. Así llega el momento en que lo ficticio y lo real se ensamblan de tal modo que ya nada los puede separar, conformando un territorio narrativo a la vez real e intangible.

A continuación, con el artículo de Rebecca Martín, titulado “La impostura como forma de vida. A propósito de *Impostura*, de Enrique Vila-Matas”, se inicia una serie de trabajos dedicados al análisis específico de algunas de las novelas del autor. En este ejercicio de poética aplicada, Rebecca Martín presenta *Impostura* como una obra clave para desenredar la narrativa de Enrique Vila-Matas. En opinión de esta estudiosa de la literatura contemporánea, impostura y mentira son dos componentes de una literatura vanguardista que es una “extraña forma de literatura”.

En la misma línea, centrándose en la novela *Una casa para siempre* para desarrollar un trabajo de gran profundidad, con el título “Las voces del ventrílocuo”, Carlota Casas Baró demuestra que la casa de siempre y para siempre es la casa de la ficción. Con sutileza, muestra en la novela cómo la figura del ventrílocuo, alter ego de Vila-Matas, asume una narración polifónica y plurívoca, refugiándose en la experiencia de la otredad.

En cuanto a Fernando Valls, aborda un aspecto de la literatura de Vila-Matas poco manido hasta ahora: la poética de la brevedad y de la exactitud. Señala la adscripción del autor al género cuentístico moderno y analiza “el ciclo de conferencias” *Hijos sin hijos*, insistiendo en dos características fundamentales de la obra: su fuerte inspiración de origen kafkiano y su dimensión sociohistórica, pues el libro de cuentos se presenta como una crónica de la España de los 41 últimos años, por lo que Valls dice que traza “los episodios nacionales de las dos últimas décadas del franquismo y las dos primeras de la democracia.”¹³

Juan Antonio Masoliver Ródenas estudia el tema de la casa y del mundo, lo familiar y lo extraño, una característica de la poética de Vila-Matas todavía sin explorar.

¹³ Fernando Valls, “*Hijos sin hijos*: los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, p. 99.

La casa simboliza el viaje interior que realiza el autor, sacando provecho de sus vivencias y de su experiencia inmediata; el mundo remite a la imagen de un viaje exterior, y no físico, pues se realiza a través de los limbos de la imaginación. Tomando como pretexto el análisis de *Lejos de Veracruz*, el autor termina por demostrar que la problemática de la relación entre lo cotidiano (vivido) y lo extraño (imaginado) es el telón de fondo de todas las novelas de Vila-Matas.

Otro componente paradigmático de la obra de Enrique Vila-Matas es la escritura del No, la “No” escritura o el silencio literario, un mutismo literario más elocuente que la propia escritura. Es la principal conclusión que David Roas colige de su análisis de *Bartleby y compañía*, en su artículo titulado “El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)”. El crítico rastrea las razones de la agrafía de muchos escritores, entre ellas, la desconfianza en la capacidad del lenguaje de dar cuenta del mundo y de lo infinito que lo caracteriza. También se desprende de este artículo que la no escritura puede ser, para la literatura, un medio de resurrección y de sublimación en un momento en que muchos autores (entre ellos destaca John Barth) han cantado su agotamiento y su muerte.

Por último, en torno a la resurrección y pervivencia de la novela, reflexiona Domingo Ródenas de Moya en su trabajo “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”. Presenta *El mal de Montano* (novela de los que no pueden dejar de escribir) como una respuesta a *Bartleby y compañía* (novela de los que han dejado de escribir). Es muy pertinente su inserción de Enrique Vila-Matas en una corriente literaria vanguardista, caracterizada por el rechazo del molde realista y cuyo asunto principal es la propia literatura, su ámbito, los que la habitan (escritores, editores y críticos) y las actividades intelectivas asociadas (escritura, reescritura e interpretación).

En definitiva, este volumen tiene el mérito de ser el primer acercamiento crítico-literario a la difícil obra de Enrique Vila-Matas. En él encontramos numerosos trabajos críticos y entrevistas (Ignacio Vidal-Foch, Ignacio Echevarría, Rodrigo Fresán, Sergi Pamiès), que nos ofrecen claves para descifrar o por lo menos leer mejor y entender la obra del escritor catalán.

A su vez, *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica* hace un recorrido crítico por la obra de nuestro autor. El libro presenta a Vila-Matas y compañía, es decir la gran familia de los escritores shandys, integrada por autores raros como Antonio Tabucchi, Sergio Pitol, Juan Villoro, Roberto Bolaño, entre otros. El libro se divide en tres partes respectivamente tituladas: “Vila-Matas por sí mismo”, “Vila-Matas por los otros” y

“Vila-Matas filmado”. En él, toman voz los textos de escritores, críticos literarios y periodistas, todos con la intención de perderse entre los entresijos de la obra vilamatiana, una de las más coherentes y agresivas de la última literatura española. Se trata pues de un estudio portátil sobre Vila-Matas que “espera que este volumen ayude a la gente a que me vea como autor de una obra y no de un solo libro, pues mi obra es una especie de tapiz que voy rellenando con los sucesivos libros que voy publicando, y de hecho, no tengo la sensación de ir escribiendo un nuevo libro.”¹⁴

Compendio de reseñas periodísticas, de estudios críticos y de entrevistas centrados en uno de los escritores más europeos del momento, y con un tono mercedamente laudatorio, el libro comienza con un par de autógrafos de Vila-Matas (“Autobiografía sospechosa” y “Breve autobiografía literaria”). A continuación, en este manual de enfermos de literatura, encontramos la sección más importante -al menos la más voluminosa- del libro: Vila-Matas por los otros. Se suceden y se complementan en esta parte del libro las glosas de las obras de Vila-Matas desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), que inicia su andadura como escritor, hasta *Doctor Pasavento* (2005). Los textos de dicha parte se reparten en breves reseñas periodísticas (Christopher Domínguez Michael, Daniel Sada...), escritos críticos más elaborados que escrudiñan de manera diacrónica y transversal toda la obra de Vila-Matas (José María Pozuelo Ivancos, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Rebecca Martín, Domingo Ródenas de Moya, etc.), entrevistas (Ignacio Vidal-Foch, Ignacio Echevarría, Rodrigo Fresán, Sergi Pamiès), testimonios literarios de escritores entre los que destacan Pitol, Tabucci, Villoro, Cercas, Fresán, Bolaño entre otros, todos ellos vilamatianos, adeptos del shandysmo y del montanismo.

Por lo general, en este volumen recopilatorio, se trata del reconocimiento de un escritor y por ende de una escritura, tal como subraya Javier Moreno:

Vila-Matas ha configurado su propio universo, un universo poblado de shandys, de bartlebys, de montanos y pasaventos que, más que personajes literarios, se erigen como paradigmas de enfermedades literarias (enfermedades transmitidas por el propio autor a sus criaturas, o quizá a la

¹⁴ Enrique Vila-Matas, “Breve autobiografía literaria”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., 2007, p. 23.

inversa): los que no pueden escribir más, los que no pueden dejar de escribir, los que buscan desaparecer a través de la escritura.¹⁵

Por otra parte, para centrarnos en los temas tratados en el volumen, podemos afirmar que éstos se refieren esencialmente a los sempiternos dilemas que Vila-Matas suele plantear en sus libros: las vanguardias como escritura exquisita y fuente de inspiración, la batalla contra un cierto realismo español, la indistinción entre la realidad y la ficción, la defensa de la literatura contra sus enemigos y la literatura como complot y espionaje. Estos diferentes aspectos de la poética de Vila-Matas están evocados de manera breve, eléctrica y portátil por las páginas de este libro-ensayo, un libro en el que se puede encontrar pedazos de Enrique Vila-Matas.

Estos testimonios (semblanzas, homenajes, retratos, críticas, crónicas) publicados en diferentes medios y momentos, si coinciden en algo es en clasificarlo como un escritor raro. Así, intentando cernir el perfil que ya sabemos complejo, merece la pena reseñar las características que algunos escritores destacan de Vila-Matas y de su obra. Ignacio Echevarría destaca como el principal atractivo de Vila-Matas “una voz narradora embargada por una extraña mezcla de lucidez y delirio, de impostura y sinceridad, de incongruencia y arrebató.”¹⁶ Juan Antonio Masoliver Ródenas escribe que “en cualquier página de Enrique Vila-Matas, encontramos las páginas de un libro infinito siempre familiar siempre drásticamente distinto.”¹⁷ En cuanto a Rafael Conte, no duda en afirmar que, en la obra del autor, “todo es juego, parodia, humor, cultura y desesperación, pero donde una evidente profundidad va desmintiendo siempre también su aparente ligereza.”¹⁸

Todos estos textos resultan esclarecedores e interesantes. En algunos se hace especial referencia a la personalidad del escritor, ya que los firman autores que lo han tratado personalmente y nos brindan pequeñas semblanzas o narran curiosas anécdotas. En este aspecto, Miguel Sanfeliú afirma:

¹⁵ Javier Moreno, *Reseña crítica de Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Deriva.org, Junio de 2007.

¹⁶ Ignacio Echevarría, “La escritura como supervivencia. Un novela extravagante y seductora de Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 117.

¹⁷ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “La casa y el mundo. En torno a *Lejos de Veracruz*”, art. cit., p. 122.

¹⁸ Rafael Conte, “La aventura de la *no* escritura”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 204.

Christopher Domínguez Michael lo define como “uno de los hombres de literatura que hacen fantástica la existencia”. Ignacio Martínez de Pisón nos avisa de que le pueden ocurrir cosas muy raras a uno cuando viaja con Enrique Vila-Matas. Sergio Pitol dice que a este autor, “le es imposible posar ante sus lectores o sus amigos como un intelectual pomposo, engreído, imperial, sino como un mero hombre de letras que jamás emite una respuesta absoluta, contundente ni totalitaria. Su elegancia, su cortesía, su sentido común se lo impedirían. Juan Villoro cuenta, entre otras cosas, que en el mismo momento en que Vila-Matas visitó México por primera vez, este empezó a ser un lugar raro donde ocurrían cosas raras; y refiere la relación entre la preocupación de Vila-Matas por el suicidio y el hecho de que su última recopilación de artículos la publique la editorial Sexto Piso, llamada así precisamente porque ésa parece ser la altura ideal para lanzarse al vacío, concluyendo con el hecho de que Vila-Matas vivió muchos años en un sexto piso.¹⁹

El libro atesora además un DVD de treinta minutos de duración, titulado *Café con Shandy*, que recoge una conversación entre Enrique Vila-Matas y el escritor mexicano Juan Villoro, en torno a las relaciones entre la Literatura y la Crítica. Esta película, de gran valor documental, contribuye a descubrir el universo literario de Vila-Matas, que sigue siendo un enigma en la literatura española.

En el año 2008, la revista *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano* le dedica un número monográfico a nuestro autor, con el título *Explorando los abismos de Enrique Vila-Matas* (número 8, enero-marzo 2008, 137 pp.), editado por Magda Díaz y Morales y Carlos Manzano. El volumen contiene interesantes reseñas de *Exploradores del abismo* (Faustino Ángel García Sánchez, Ricardo Olvera), *El viajero más lento* (Antón Castro), *Doctor Pasavento* (Miguel Sanfeliú, Luisa Miñana), *El viento ligero en Parma* (Julio Salinas Lombard), *Historia abreviada de la literatura portátil* (Blanca Vázquez), *Doctor Pasavento* (Gatito Viejo) y una entrevista a Enrique Vila-Matas por Ana Solanes.

¹⁹ Miguel Sanfeliú, “Reseña crítica de *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*”, en *La tormenta en un vaso*, 7 de junio de 2007, p. 8.

Más recientemente, el volumen *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas* (2013) se presenta como una selección de trabajos propuestos en el coloquio internacional organizado en la Universidad de Perpignan Via Domitia en marzo 2012, en presencia del propio autor y de su traductor acreditado, André Gabastou. Encontramos en dicho libro contribuciones de especialistas y estudiosos de la obra del autor catalán que muestran cómo la geografía mental y física, literaria o virtual es un motor esencialmente fecundo en la trama narrativa del escritor.

Algunos años más tarde (7, 8, 9 de noviembre de 2012), se celebró en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), el III Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana dedicado a Enrique Vila-Matas. En el conjunto de comunicaciones presentadas en dicho acto académico, hemos podido acceder a la de Francisca Noguerol Jiménez, de gran trascendencia para el trabajo que nos ocupa. Corrió a su cargo la tarea de abrir el Congreso con el objetivo de: “delinear la poética del autor basándose en sus relaciones con nombres fundamentales de la literatura latinoamericana, apuntando tanto sus influencias reconocidas como a quienes asumen con fervor las claves de su universo”.²⁰ Y para establecer el diálogo intertextual entre el autor catalán y sus homólogos escritores latinoamericanos, la investigadora acota su estudio sobre los autores más frecuentes y recurrentes en su obra; escritores que distribuye entre maestros (Tito Monterroso, Sergio Pitol o Alejandro Rossi), compañeros (Ricardo Piglia y Roberto Bolaño) y discípulos aventajados (Rodrigo Fresán, Sergio Chejfec, Alejandro Zambra o Leonardo Valencia)²¹.

A lo largo de su análisis cargado de comentarios, citas y testimonios, Francisca Noguerol Jiménez afianza el estatus internacional y transnacional de Vila-Matas considerado, sin lugar a dudas, como el más latinoamericano y europeo de los escritores españoles en servicio activo. El corpus de referencias y citas es tanto más rico y veraz cuanto que procede del propio Vila-Matas (Vila-Matas, 1999, 2001, 2006, 2007, 2009, 2012) y de otros autores y críticos (Monterroso 1987, Fresán, 2001, Esquinca 2003, Villoro, 2004, Bolaño, 2004a, Solares 2007, Domínguez 2008, Iwasaki, 2010, Piglia 2011, Rossi, 2011).

²⁰ Francisca Noguerol Jiménez, “Lecturas ca(s)uales: Enrique Vila-Matas y la literatura en español”, en *Geometría fractal: transposiciones a la obra de Enrique Vila-Matas*. III Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Enrique Vila-Matas, Puebla (México, 7, 8, 9 de noviembre de 2012), p. 1.

²¹ Francisca Noguerol Jiménez, art. cit., p. 1.

También cabe recalcar que, desde el punto de vista metodológico y para hacerse más inteligible por su público y auditorio, Francisca Nogueroles fundamenta su análisis en temas que cristalizan la atención y la pasión de Vila-Matas y de los escritores latinoamericanos que no deja de mencionar en sus obras; temas vida-literarios tales como la concreción del concepto de arte termita, la desaparición de la literatura, el hibridismo genérico y la intertextualidad, entre otras problemáticas abordadas en la presente tesis y que conforman el ADN de la escritura de Enrique Vila-Matas.

En resumen, este estudio de Francisca Nogueroles Jiménez es un trabajo de gran factura tanto por la profundidad y densidad del análisis como por la calidad de la escritura. En relación con nuestra tesis doctoral, tiene el mérito de proporcionarnos citas, referencias y bibliografía muy relevantes para nutrir el cuarto capítulo de nuestro estudio consagrado a la intertextualidad en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas y, en especial, al análisis comparativo Vila-Matas-Bolaño y Vila-Matas-Pitol.

Dejando a un lado los volúmenes colectivos, otra aportación importante a la bibliografía de Vila-Matas la encontramos en el libro de José María Pozuelo Ivancos, titulado *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas* y publicado en 2010. En este libro, Pozuelo Ivancos pone de relieve el especial tratamiento del yo en los autores posmodernos ya citados. Basándose en un corpus de cinco obras clave, constituido de *Historia abreviada de la literatura portátil* y lo que denomina la tetralogía de la escritura de Enrique Vila-Matas (*Bartleby y compañía*, *París se acaba nunca*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*), recalca en el autor catalán la configuración de un mecanismo de figuración del yo que ha ido ocupando un lugar cada vez más trascendente en la obra de dicho escritor, abarcando las dos dimensiones ficcional y ensayística que conforman su obra.

Pozuelo Ivancos no se interesa tanto en un planteamiento estructural u orgánico, sino en la construcción de lo que denomina la figuración, es decir la progresiva elaboración de una narrativa personal en la que el propio autor se desdobra y se vuelve personaje de sí mismo. En este orden de cosas, debemos al análisis muy acreditado de Pozuelo Ivancos la consideración de la narrativa de Vila-Matas como un dispositivo cíclico y recursivo, un bucle que aparece desde la publicación de *Bartleby y compañía* y que va narrando la manera de construir un ensayo, convirtiendo así al autor en un personaje que va describiendo el proceso de escritura de su novela.

Es más, el estudioso distingue un yo shandy inexistente y anónimo por falta de héroe en la novela *Historia abreviada de la literatura portátil*. En efecto, según Pozuelo Ivancos:

Las pocas acciones de *Historia abreviada de la literatura portátil* no están sujetas a un problema de personajes sino a un comportamiento colectivo, múltiple que configura la idea misma de club o de sociedad secreta cuyos miembros lo son en todo caso por los caprichosos atributos de tener una obra “que no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín, la otra condición indispensable sería la de funcionar como una máquina soltera. Aunque no indispensables se recomendaba también tener ciertos rasgos que eran considerados como típicamente shandys: espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia”.²²

Pozuelo Ivancos estudia los casos de figuraciones a través de las cuatro fotografías de las portadas de cada una de las novelas y pone de realce la sintaxis narrativa característica de las novelas integrantes de la llamada tetralogía, desplegada como una forma de narración “no cohesionada en torno a una sola historia, sino desparramada en múltiples entradas y motivos que se van relacionando.”²³ Al final termina mostrando la singular figuración del yo en las novelas implicadas en la tetralogía:

Podría decirse que la figuración principal del yo en Vila-Matas es la del escritor en el mecanismo de su búsqueda. Enrique Vila-Matas ha conseguido que el mapa de su recorrido sea patente al mismo tiempo que se va haciendo. Se quedan en la superficie quienes han concebido su apuesta por lo meta-literario con ingrediente únicamente semántico. La figura del

²² José María Pozuelo Ivancos, *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marias y E. Vila-Matas, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010, p. 168.

²³ José María Pozuelo Ivancos, op. cit., p. 176.

escritor no es un asunto, es el dispositivo que gobierna la escritura, también en la dimensión del trazado de su estructura.²⁴

En este sentido, la escritura reviste el estatus de un sujeto o personaje protagonista más que de un objeto anecdótico o referencial como es el caso en la novela tradicional. Así explica Pozuelo Ivancos el proceso de figuración del escritor:

La figuración del escritor en Vila-Matas, y esa es su peculiaridad no es un *asunto*, antes bien es una forma, una estructura, un lenguaje, todo lo domina, y la mejor manera de trazar esta idea es hacer que coincidan la producción del significado y el texto mismo del que tal producción es *objeto* o consecuencia. *De esa manera sujeto y objeto son indistinguibles*. Tal es a mi juicio el principio dominante de la tetralogía del escritor y de la figuración toda del yo en Vila-Matas: él es un texto, sus narradores también lo son y ese texto es al que el lector asiste, creándose, en *performance* en la cual el escenario (la escritura) y su resultado (el texto) son una y la misma cosa.²⁵

A día de hoy, dos tesis doctorales han sido elaboradas y defendidas sobre la narrativa de Enrique Vila-Matas en las Universidades españolas. La de Cristina Oñoro Otero, presentada en la Universidad Complutense de Madrid, en 2007, lleva por título: *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna*. En la parte analítica, la estudiosa reparte la obra narrativa del autor catalán en tres grandes bloques o periodos: “Al principio era el juego (1973-1984), “La casa de la ficción (1988-1999) y “Entre el silencio y la escritura (2000-2005). Cristina Oñoro ha dejado fuera de esta división *Historia abreviada de la literatura portátil* al que dedica un agudo capítulo aparte, bajo el título “La novela como REaDy-made” y *París no se acaba nunca* al que dedica un capítulo anexo, subtítulo “O la revisión irónica de la formación de un escritor”. Pero más allá de la división

²⁴ José María Pozuelo Ivancos, op. cit., p. 180.

²⁵ José María Pozuelo Ivancos, op. cit., p. 182.

temática u orgánica de la obra de Vila-Matas, Cristina Oñoro enmarca la escritura del autor catalán en un horizonte posmoderno y metafictivo.

En julio del año siguiente, Gonzalo Martín de Marcos leyó, en la Universidad de Valladolid, otra tesis sobre la narrativa de Vila-Matas, titulada *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*. La tesis se estructura en torno a tres capítulos y estudia la temática del viaje y de la fuga en la obra del escritor catalán y en otros autores como Sergio Pitol, Xuan Bello y Julián Ríos. El primer capítulo estudia el viaje en su doble vertiente de tema y de estructura. Consciente de que resulta reductor considerar el viaje como tema común y universalista, este capítulo titulado “El viaje y sus dicotomías” aborda su tratamiento en la literatura occidental y en la narrativa de Vila-Matas, poniendo de relieve aspectos viáticos como la circularidad, la negatividad del viaje, el retorno y el *déjà-vu*, que le confieren un carácter mítico. También, al estudiar el viaje, destaca el lugar preeminente de la relación espacio-tiempo, del episteme del viaje, el viaje interior y exterior, el viaje urbano, interurbano e intraurbano. Finalmente, muestra que, para Vila-Matas, el viaje es un paseo urbano, por las ciudades aunque deba precisarse que “no es tanto un viaje dentro de la ciudad, o un viaje joyceano en que la ciudad es escenario cerrado de una odisea interior, sino un viaje en que las ciudades son hitos.”²⁶

En el segundo capítulo, De Marcos se ocupa de aspectos estructurales como la metaficción, la autoficción o la intertextualidad que subordina al enfoque viático. El autor considera el viaje como un género adscribible a la escritura posmoderna en autores como Vila-Matas, Magris o Sebald. Analizando tres obras de la catedral metaliteraria del escritor catalán, estudia el hibridismo genérico como fenómeno de intersección de géneros en medio del cual la novela encuentra un terreno fértil. A continuación, en un subepígrafe que lleva por título “Un contexto considerable: la posmodernidad”, emprende una revisión teórica del concepto de posmodernidad antes de dedicarse a una poética aplicada. Por ello, escudriña el concepto calviniano de multiplicidad y sus manifestaciones en la novela de Vila-Matas. Pero, De Marcos considera la novela híbrida como un tipo de escritura que congrega voces múltiples y formas heterogéneas, la mezcla desbordada de géneros, pasando por alto que el hibridismo genérico es un intento de borrar los lindes que delimitan lo real de lo ficticio.

²⁶ Gonzalo Martín de Marcos, *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2009, p. 92.

Por último, en el tercer capítulo, De Marcos examina la poética de la fuga en novelistas como Sergio Pitol (*El arte de la fuga*), Xuan Bello (*Historia universal de Paniceiros*) y Julian Rios (*Puente de alma*). Dicha poética de la totalidad define las novelas de Vila-Matas como tapices que se disparan en muchas direcciones en el sentido de su factura reticular, discontinua y fragmentaria.

A la vista de los volúmenes reseñados, nos parece pertinente y útil emprender un estudio global de la literatura de Vila-Matas, teniendo en cuenta que la mayoría de los trabajos publicados sobre su obra se centran en cuestiones concretas, apenas existiendo por el momento estudios de conjunto. Al margen de la bibliografía citada, el resto de estudios sobre la obra narrativa de Vila-Matas son en su mayoría reseñas críticas²⁷ y artículos que escudriñan de manera específica algunas de sus novelas, por lo que resulta conveniente -y esa sería la principal motivación académico-personal de esta investigación- presentar un enfoque globalizador, con un análisis diacrónico de la obra de Vila-Matas que, sobre todo, la integre dentro de la corriente literaria internacional que, muy a menudo, él mismo reivindica en sus novelas.

Precisamente para terminar el estado de la cuestión de los estudios sobre la escritura de Enrique Vila-Matas, cabe señalar que el autor catalán tiene en internet un portal dinámico y un blog con nueve pestañas que exploran aspectos tan diversos como la autobiografía del autor, su galería de imágenes, las traducciones de sus obras, los estudios sobre su narrativa, las recomendaciones de otros escritores y los eventos en los que tiene que participar. Para el objetivo que perseguimos en este trabajo, un enlace nos llama particularmente la atención: las lecturas de las obras de autores que el propio Vila-Matas sugiere a sus lectores. Sin duda, el interés del autor por mantener vivo dicho enlace afianza la marcada dimensión intertextual de su escritura.

Objetivos de esta tesis doctoral

Calificábamos más arriba a la escritura de Vila-Matas, de “infinita e inagotable”, y, por supuesto, la presente Tesis Doctoral no pretende abarcar aquello que es inabarcable e inasible. Nuestro cometido consiste más bien, siguiendo las huellas de la

²⁷ Estas reseñas están publicadas en periódicos y sobre todo en línea, e irán siendo citadas oportunamente a lo largo de este trabajo.

escritura de Vila-Matas, en intentar desembrollar esta narrativa hermética, atendiendo a los siguientes objetivos:

- Estudiar la trayectoria artística de Vila-Matas, analizando la quintaesencia de su obra narrativa, desde una perspectiva diacrónica.

- Indagar y dar a conocer la poética de Vila-Matas, sus propias concepciones de la novela y de la literatura y las técnicas narrativas en las que se plasma.

- Hacer una poética aplicada, en términos de Philippe Lejeune, es decir identificar en los escritos de Vila-Matas aquellos elementos esenciales de su particular concepción poética: la autoficción y el hibridismo genérico.

- Presentar la literatura de Vila-Matas como resultado del intertexto universal; una narrativa intertextual que necesita, para su comprensión, de la activación del intertexto lector, es decir los conocimientos literarios y libresco previos del lector y su inserción en la trama de las novelas del autor catalán, hechas de fragmentos, citas y referencias artísticas.

Para ello, el corpus de obras, material de investigación, está constituido por 23 obras de Enrique Vila-Matas, que van desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) hasta *Exploradores del abismo* (2007). Dicho corpus incluye tanto novelas, y libros de cuentos y relatos, como libros de artículos, asumiendo que todas estas obras²⁸ conforman el proyecto literario de Vila-Matas, pues se siguen, se enlazan, se complementan y se comunican a la vez que se contradicen y se excluyen. Hemos de advertir en este punto que la producción literaria de Vila-Matas no ha cesado de crecer durante los años que hemos empleado en la elaboración de esta tesis doctoral. Por motivos de inabarcabilidad, nos hemos visto obligados a dejar fuera de nuestro corpus de estudio las obras que el autor ha publicado tras *Exploradores del abismo*, aun a sabiendas de que en los últimos años han aparecido títulos fundamentales en su trayectoria, tales como *Dublinesca* (2010), *Aire de Dylan* (2012) o *Kassel no invita a la lógica* (2014)²⁹.

Nuestro cometido, en este trabajo, radica -tal como lo hace, con mucho encanto, el propio autor- en iniciar un paseo por los laberintos de la literatura universal, con el fin de mostrar el intelectualismo de Vila-Matas, es decir, la lucha por la emergencia de

²⁸ Cabe precisar que estas obras son transgenéricas e inclasificables. Por tanto, la categorización entre novelas, libro de cuentos, relatos o libros de artículos es de orden meramente metodológico.

²⁹ Por otra parte, incorporar las últimas novelas del autor hubiera sido prácticamente imposible, pues ya nos encontrábamos trabajando desde Senegal, donde, aunque siguiéramos al día la labor artística del escritor, nos era imposible procurarnos las obras recién publicadas.

“una tradición culta y con gusto por el complot y por lo clandestino, que rechaza la inocencia narrativa y comparte la certeza de que el mundo ya ha sido narrado, pero que el misterio de la escritura permanece y exige todavía una nueva vuelta de tuerca y nuevas formas y estructuras para las novelas; una tradición culta y cervantina y reflexiva en torno a la escritura.”³⁰

En este orden de cosas y, para estudiar el núcleo de las propuestas estéticas de Vila-Matas, ejerciendo un pensamiento hermenéutico-crítico, la presente Tesis Doctoral se articula, partiendo de la introducción que explica el interés académico del estudio de la obra de Vila-Matas y encierra los objetivos del trabajo y bases metodológicas del mismo, en torno a cuatro bloques temáticos (o capítulos) con fines y contenidos específicos.

Así, el primer bloque temático escruta el perfil artístico de Enrique Vila-Matas, perfil que incide en su obra narrativa analizada, en este capítulo, desde una mirada retrospectiva y diacrónica. Correlativamente, el segundo capítulo se dedica al estudio de la poética de Vila-Matas, a la vez que recoge algunas de sus propuestas estéticas esenciales en torno a su concepción y tratamiento de la autoficción y la confluencia de la narración y del ensayo en una novela asimilable a un tratado o manual de teoría literaria. En cuanto al tercer bloque temático, examina, con más concreción, las características metafictivas de la escritura de Vila-Matas, a la luz del análisis de las técnicas narrativas que la configuran y que dan cuenta de su constante búsqueda de la novela total, o sea una novela en que “el desorden del mundo se compone y se articula en categorías”; un libro-mundo cuyos límites se extienden hasta abarcar las nociones de biblioteca y enciclopedia³¹. Por último, mostramos, en el cuarto capítulo, que la literatura de Vila-Matas es fruto de un complejo y permanente procedimiento de intertextualidad y de reescritura del intertexto universal, poniéndola en relación con la escritura de autores de distintas generaciones y tendencias que conforman su santoral literario.

³⁰ Enrique Vila-Matas, Intervención en el Panel: “La creación literaria en la comunidad iberoamericana”, *IV Congreso Internacional de la Lengua Española*, Cartagena de Indias, 28 de marzo de 2007, p. 8.

³¹ Claudio Magris, *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 57.

**CAPÍTULO I: ELEMENTOS BIO-
**BIBLIOGRÁFICOS DE UN ESCRITOR DE
VANGUARDIA****

CAPÍTULO I: ELEMENTOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS DE UN ESCRITOR DE VANGUARDIA

La trayectoria artística de Enrique Vila-Matas: un sólido aspirante a escritor

Estudiar a Vila-Matas resulta ser una empresa ambiciosa y ardua, casi imposible. Es estudiar al escritor más raro y excéntrico del panorama narrativo español de las últimas décadas. Sin embargo, en esta ocasión recurrir a la biografía del autor puede arrojar luz sobre aspectos enigmáticos de su obra literaria. Si de todos es sabido -tal como indica François Mauriac- que el novelista construye sus personajes a su imagen, en este caso este supuesto es tanto más veraz y plausible cuanto que el autor Vila-Matas suele prestar a sus protagonistas señales de identidad que se refieren a sus viajes, sus andanzas y su experiencia vivida. Ello constituye la sustancia del protocolo de la autoficción, ya que Vila-Matas juega permanentemente con la ambigüedad y la credulidad de los lectores que quedan atrapados en un pacto ambiguo³² e intentan descifrar su mensaje, cruzando elementos paratextuales y extratextuales para situarse allí donde está la frontera entre la realidad y la ficción.

Los pocos escritos biográficos sobre Vila-Matas coinciden en subrayar que es escritor español nacido en Barcelona, el 31 de marzo de 1948, frente al cine Metropol de la calle Roger Llúria, 114, de la capital catalana. A sus cinco años, su familia se traslada al 343 de la Calle Rosellón, junto al Paseo San Juan. Estudió Derecho y Periodismo. Dos fechas clave tienen una especial significación en su carrera artística: la primera es el año 1968, cuando se autoexilió a Francia durante el régimen franquista en busca de mayor libertad creativa. La buhardilla donde se instaló se la alquiló la escritora Marguerite Duras. En el transcurso de aquel año, subsistió realizando pequeños trabajos como periodista para la revista de cine *Fotogramas*. 1970 es otro hito temporal importante, pues dirigió dos cortometrajes: *Todos los jóvenes tristes* y *Fin de verano*; e incluso, colaboró como figurante en una película de James Bond.

Lo dicho hasta aquí muestra con nitidez dos facetas de Enrique Vila-Matas: la del viajero (errante y portátil) y la del cineasta. Ambas le preparan hacia la intensa labor de escritor iniciada a partir de 1973, labor que hasta la fecha le ha valido más de 20 novelas

³² Manuel Alberca, «El pacto ambiguo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 1996, pp. 9-19. [en línea] <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soidisant/01Question/Analyse2/FRONTERA.htm>

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

y más de 10 libros de artículos, traducidos a 27 idiomas, y una cantidad apreciable de premios. Este variado caudal artístico consagra su reconocimiento nacional e internacional, siendo uno de los escritores españoles más elogiados por la crítica. En su faceta de periodista, ha escrito crónicas literarias y columnas en *Letras libres* y *El País*, y ha manifestado cierta predilección por la prosa periodística que llevó a cabo el New Journalism en la década de los 60, en la prensa y narrativa norteamericanas, con figuras como Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote, entre otros, y caracterizada por la renovación formal y la experimentación de técnicas narrativas, a través de la descripción de la sociedad contemporánea y a partir de personajes y sucesos sintomáticos de la psicología de la época.

En las crónicas, abordo detalles de la historia de la ciudad. Salgo de mi casa y del mundo de la ficción para verme obligado a hacer una crónica aproximadamente realista. Al igual que hablo de las dos aceras de la Diagonal de Barcelona, una que permanece en la sombra, otra por la que la gente pasea, en la que da el sol. Para mí, siempre ha estado sin gente. Entonces necesita un poco de sol y salir de la sombra de la ficción, tantos años atado en ella en casa.³³

Por otro lado, aunque la obra de Vila-Matas es esencialmente fragmentaria, quizá su incursión en el mundo del cine le haya permitido adaptar la técnica del collage a sus obras, pues su literatura se muestra como un montaje de citas, de fragmentos, ecos y resonancias, resultado de la desfiguración de otros textos desplazados y despedazados como repeticiones re-escritas que fingen ser originales.

Por último, la sombra del Vila-Matas portátil invade de manera reiterada sus obras: su experiencia parisina es el telón de fondo de *París no se acaba nunca* y el motor de algunas de sus otras obras. A veces se evocan los viajes mediante el estallido del espacio novelesco que nos lleva simultáneamente a varios lugares, a través de un desplazamiento no sólo físico sino también recordativo. Así el espacio novelesco es un espacio interior y sentido, un espacio subjetivo que ya utilizó Marcel Proust en sus novelas con sus famosos viajes a través de la conciencia.

³³ Enrique Vila-Matas, Intervención en el Panel: “La creación literaria en la comunidad iberoamericana”, *IV Congreso Internacional de la Lengua Española*. Cartagena de Indias, 28 de marzo de 2007, p. 4.

1.2 Un recorrido diacrónico por toda la obra de Enrique Vila-Matas

Ya hemos dicho antes que el corpus de novelas analizadas en esta tesis consta de 23 obras de Enrique Vila-Matas que van desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) hasta *Exploradores del abismo* (2007). Nos parece ser una muestra bastante representativa del conjunto de la obra narrativa del autor catalán pues, además de cubrir 34 años de quehacer literario, abarca todos los géneros presentes en su escritura (novela, cuento, ensayo, artículo, prosa periodística, etc.).

En este apartado, examinamos la obra narrativa de Enrique Vila-Matas y su configuración como un conjunto de relatos reales y ficticios, pues su narrativa diluye las fronteras de la ficción y la realidad, de la vida y la literatura en un juego netamente moderno. Pero también damos cuenta de las constantes reflexiones sobre la literatura que atesoran sus páginas. Resulta evidente el entronque de tales ideas con una tradición gracias a la cual el catalán se muestra hijo de su tiempo, esta vez desde el ámbito no estrictamente novelístico. Podemos considerar las obras de Vila-Matas como auténticos ensayos novelados, compendio de apuntes, ideas, retazos, un verdadero experimento novelesco a la manera unamuniana.

El conjunto de su obra puede repartirse en dos épocas, a tenor de la evolución de la carrera del autor a medida que se revela y se afianza su quehacer artístico. La primera época, que denominamos fase de iniciación y formación, va desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) hasta *Impostura* (1984). En esta época, Vila-Matas se revela como prometedor escritor, pero su escritura toma un rumbo completamente erudito y singular con la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), que afirma el comienzo de sus libros metaliterarios. Por tanto este periodo coincide con un tiempo en que el escritor catalán empieza a concebir la escritura y el arte de otra manera, dejando el sentido común y la relación rutinaria de personas de carne y hueso, explorando además nuevos derroteros que le acaban por alzar al rango de los mejores escritores.

Las obras de Vila-Matas hilvanan una mínima intriga narrativa en la que se engasta una introspección y las reflexiones de un personaje cuya experiencia propicia recuerdos y deliberaciones sobre la vida y la literatura. En la narrativa de Vila-Matas nos hallamos, por tanto, ante un ejercicio literario al que resulta difícil poner una

etiqueta: ¿se trata de una novela o un ensayo, de una colección de cuentos o una mera compilación de escritos para conferencias? Se trata de cierta literatura que parece todavía deudora de la tendencia romántica a la mezcla genérica, y algunos han querido ver en ello signos de lo “posmoderno”. Sin olvidar tampoco que el propio pluralismo de la novela -género proteico como decía Baroja-, favorece desde sus orígenes la producción narrativa con barniz ensayístico, siendo múltiples los ejemplos finiseculares de textos limítrofes³⁴. Junto a autores ya consagrados, como Italo Calvino (*Las ciudades invisibles*, 1972) o Augusto Monterroso (*Movimiento perpetuo*, 1972), podríamos citar *El Danubio* (1998) de Claudio Magris, *La ignorancia* del popular Milan Kundera (2000), o *Las partículas elementales* del polémico Michel Houellebecq, publicaciones todas de gran éxito editorial. Como veremos que sucede en los libros de Enrique Vila-Matas, en estas obras el mínimo hilo argumental (el itinerario por el Danubio de un grupo de amigos, el relato de Marco Polo al Kublai Kan) se torna marco narrativo que justifica y hace verosímil las disertaciones de la voz narradora a lo largo de sus páginas.

En todo caso, el escritor Enrique Vila-Matas parece ser alguien empeñado en desconcertar a los demás por su obsesiva intención de querer imprimir sus novelas de perplejidad y ambigüedad. Autor de una novela construida sobre la añoranza de la música y de los colores de Veracruz (*Lejos de Veracruz*); de otra en la que el azar se retira a descansar para que dos personajes no lleguen a encontrarse (*El viaje vertical*); de una más que mata a quien la lee (*La asesina ilustrada*) y de los recuerdos atroces de un ventrílocuo que ha perdido su voz (*Una casa para siempre*), Vila-Matas es también un coleccionista de casos perdidos: le apasionan lo mismo los suicidas (*Suicidios ejemplares*), como aquellos que han decidido no dejar hijos (*Hijos sin hijos*), o los escritores que se quedan sin tener nada que escribir (*Bartleby y compañía*). Entre sus distinciones, destaca la de ser el cronista más acucioso de lo que se conoce como la conspiración Shandy (*Historia abreviada de la literatura portátil*): una sociedad secreta que sin embargo reúne nombres tan conocidos como los de Walter Benjamín, Marcel

³⁴ Afirma Francisco Jarauta que “una mirada a la literatura del siglo XX nos permite afirmar como de Proust a Joyce, de Musil a Broch, o desde Rilke a T. S. Eliot, la literatura se ha constituido en una experiencia del límite entre lo pensable y lo decible, entre la serie infinita de los acontecimientos y la narración que los sustenta.” (Francisco Jarauta, “Reflexiones transversales sobre filosofía y literatura”, en AA VV, *Literatura y filosofía en la crisis de los géneros*, Madrid, Cuadernos de la Fundación Juan March, 1999, p. 59). También decía Albert Camus que “ya no se cuentan historias; se crea el universo propio. Los grandes novelistas son novelistas filósofos [...] Así Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka” (citado por José Carlos Mainer, “Géneros literarios y géneros filosóficos”, en AA VV, op. cit., p. 42).

Duchamp, Federico García Lorca y Scott Fitzgerald y para formar parte de la cual hace falta que la propia obra sea estrictamente portátil (que no ocupe más de una maleta) además de reunir los siguientes requisitos: “espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia” (p. 13). Una novela que asesina, un ventrílocuo despojado de su voz, escritores en blanco, suicidas, hijos sin hijos, el azar en huelga, conspiraciones portátiles, la luna que brilla sobre el mar de Veracruz...

Vila-Matas, el responsable de todo esto, declara por añadidura que nunca va al cine, y no porque no le guste, sino porque tuvo la ocurrencia de titular un libro precisamente así, *Nunca voy al cine*, y una de las cosas que más le preocupan es la posibilidad de que alguien lo descubra entrando en una sala y lo tome por un farsante. “Si existiera en esta vida un colosal y extraordinario encanto, éste para mí consistiría en estar dónde no estoy para desde allí poder desear dónde estar, que sería en ninguna parte” declara el protagonista de *Lejos de Veracruz*: el deseo de ser otro cualquiera, la zozobra incesante que hay en ser uno mismo, es una de las constantes más atractivas de una obra, en la que la imaginación conviene en dejar que lo inesperado acontezca, porque infaliblemente ha de acontecer. La escritura de Vila-Matas, a lo largo de más de tres décadas, ha ido configurando una singular y elegante estética del desconcierto. “Con cada nuevo libro, doy un paso más en el abismo”³⁵, respondió cuando, con motivo de la Feria Internacional de Guadalajara, en 2004, le preguntaron hacia dónde se dirigía su escritura. Hacía poco que había ganado el Premio Herralde con *El mal de Montano*, y traía bajo el brazo sus dos nuevos títulos: *París no se acaba nunca* -una recreación de sus tiempos en esa ciudad- y *El viento ligero de Parma*, una miscelánea que puede tomarse como un ideario del autor, al tiempo que como un manual de supervivencia para quienes tienden a confundir realidad y literatura. En uno de los ensayos de este último libro anotó: “Antes se aprende a morir que a escribir”. Acaso por ello persevera y admita que cada nuevo título depare un derrotero completamente diferente a su imaginación. Y de ahí también que surjan temas tan insólitos como el mito de la desaparición del escritor, teorizado en el libro *Doctor Pasavento*. En realidad, la sofisticación intelectual de Vila-Matas tiene la virtud de acrisolarse en historias e

³⁵ Esta problemática es el objeto del último libro de Enrique Vila-Matas: *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

instantáneas de delicada nitidez. Por eso, leerlo, además de ser un gozo, lleva frecuentemente a descubrir cómo arreglárselas ante la perplejidad de ser quienes somos.

El recorrido que ofrecemos en las próximas páginas muestra que hubo una fase de aprendizaje y formación antes de la consagración literaria y artística que muchos críticos sitúan en el momento de la publicación de su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985).

Efectivamente, no resulta disparatado afirmar que *Historia abreviada de la literatura portátil* constituye un punto de inflexión determinante en la trayectoria biográfica y literaria de Enrique Vila-Matas, funcionando como un umbral decisivo en la brillante carrera de escritor de quien no podía considerarse otra cosa que un sólido y entusiasta aspirante a la literatura. Dicha novela se sitúa en el ecuador de una extensa obra narrativa que se abre con *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) y se culmina por el momento con *Kassel no invita a la lógica* (2014).

Pero antes de dedicarse a la reseña de los diferentes libros publicados por Vila-Matas, es necesario insistir en que la separación entre novelas, libros de artículos y ensayos sólo es de orden metodológica y de presentación, pues esta tesis alude a la artificial distinción entre narrativa y libros de ensayos y artículos en el conjunto de la obra de nuestro autor. En realidad, novelas ensayadas y ensayos/artículos novelados se entrelazan y se entremezclan en el territorio narrativo creado por Vila-Matas, lo cual sume al lector en una perpetua perplejidad. Este fenómeno de mestizaje genérico es uno de los principales postulados de la escritura de Enrique Vila-Matas.

1.2.1. Narrativa: novelas y libros de cuentos

1.2.1.1 Mujer en el espejo contemplando el paisaje (1973)

Mujer en el espejo contemplando el paisaje, escrito cuando Vila-Matas era soldado español colonialista -servicio militar obligatorio- en el norte de África,³⁶ responde a la pregunta siguiente: ¿qué ocurre cuando un hombre no quiere atraparse en

³⁶ Enrique Vila-Matas, “Breve autobiografía literaria”, op. cit., p. 19.

el reflejo de un espejo? Vila-Matas contesta que ocurre que la gente puede detener la sucesión de sucesos, vivencias y recuerdos al acceder a la ficción.

En *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* se suceden y se yuxtaponen en el tiempo onírico personajes de dobles, rostros introvertidos, el narrador y Elena... en breves situaciones opuestas: el paisaje interior donde se mira y el exterior que refleja el espejo, la mirada subjetiva, nostálgica y la mirada objetiva e irónica.

Estas diferentes operaciones de la mente no pueden resolverse sin recurrir a una escritura que sea automática, única según André Breton, que permita todas las antinomias: estado de velo y sueño, percepción y representación. El lector se sumerge en la lectura y comprueba con el autor cómo el tiempo no le deja nunca porque viene a amontonarse a su alrededor a cada instante y por todas partes y en ese tiempo, el suyo y el de los demás y el de los viejos muertos por nacer... aunque es obvio que desenredar la ficción de la realidad y viceversa es tarea conflictiva.

1.2.1.2 La asesina ilustrada (1977)

Bajo el mismo laberinto novelesco se construye *La asesina ilustrada* (1977). Este inquietante y misterioso libro criminal fue escrito por Vila-Matas cuando en 1975 vivía en París y leyó que a Unamuno, mientras vivía en esa misma ciudad, se le ocurrió la idea de una novela que provocara la muerte de quien la leyera. Vila-Matas sufrió un leve revés cuando, al decidir llevar a cabo el proyecto de este libro asesino, y comentárselo a Marguerite Duras, que era entonces su casera, ella le dijo que se trataba de algo irrealizable, que nunca ningún libro fue como la tumba de Tutankhamon, lo que llevó a Vila-Matas a comprender que sólo lograría el efecto mortal buscado si practicaba el crimen en el espacio estricto de la escritura.

Libro enigmático y perverso, *La asesina ilustrada* significó la revelación de Vila-Matas como escritor, un auténtico Vila-Matas que soporta perfectamente el paso del tiempo y se caracteriza por la afición a los juegos metaliterarios y la fascinación por el mal y el horror abordados de forma soterrada e irónica. El libro encierra una compleja trama novelesca: en junio de 1975, en un hotel de Brême, Vidal Escaria se suicida después de haber leído el contenido de un sobre enviado por una extraña emisora de nombre Elena Villena. Elena, ella misma escritora, había acudido a una cita con Vidal

Escaria y es ella quien va a descubrir su cadáver antes de recuperar la misteriosa carta que contenía el manuscrito de su propia novela con un título muy sugerente: *La asesina ilustrada*. Acompañaban el texto una carta de presentación firmada de su puño y letra y un conjunto de notas escritas por Ana Cañizal, la joven mujer encargada de prologar la primera edición de las memorias de Juan Herrera, escritor de renombre y esposo de Elena. Por tanto, prologuista de las memorias de Juan Herrera, Ana vive en casa de él y constata que Herrera está angustiado por la muerte que llega pronto. En efecto, Ana descubre, el día siguiente de su llegada, el cuerpo sin vida de Herrera y el manuscrito de *La asesina ilustrada*. Pronto encuentra a la mujer del difunto, súblime y fría, que no proporciona ninguna explicación sobre el sentido de su novela. Más bien, se deja seducir por esta asesina cuyo objetivo es crear un arma que tuviera una existencia, es decir un libro con revelaciones tan extrañas que el efecto de repulsa-atracción acarrearía la muerte del lector. Así coincidimos con Mathieu Lindon que el héroe del libro es “un bref manuscrit qui provoque un carnage chez ses lecteurs, ainsi qu’un grand désordre moral et fictionnel.”³⁷ En la novela, todo el mundo es a la vez protagonista y escritor y la muerte es el único remedio para liberarse de la ficción, entregándose a ella en cuerpo y alma. Es interesante recordar que la narradora es la viuda de Juan Herrera, cuyas célebres memorias llevan por título *La farsa del destino*, que es ella misma quien ha escrito *La asesina ilustrada*, un texto de siete páginas reproducidas enteramente en la novela.

Con este libro, Vila-Matas desea eliminar a los lectores antes de atacar a los personajes en *Suicidios ejemplares* o de querer eliminar a los propios escritores en *Bartleby y compañía*. Así son las palabras las que asesinan y no el escritor. Por otro lado, muy a menudo los lectores “matan” una obra por la idiotéz de su lectura y su falta de profundidad y de actitud crítica. En este sentido, parece legítimo que el autor tenga la voluntad de escribir un libro que acabe con el lector.

³⁷ “Un breve manuscrito que provoca la muerte de sus lectores así como un gran desorden moral y ficcional”. Mathieu Lindon, “Mort de celui qui lira”, *Libération*, 2003.

1.2.1.3 *Al sur de los párpados* (1980)

En el largo invierno de 1978 me dediqué a contar ya instalado en mi casa de la Travesía del Mal de Barcelona, la historia del aprendizaje de un escritor. Aunque la novela es pedante e insoportable, me fue muy útil trabajar en ella porque aprendí precisamente aquello que aprendía mi escritor, es decir que aprendí a escribir. Hace años que ando prohibiendo que alguien la lea.³⁸

Así describe Vila-Matas la tercera novela que escribió, cuando aún estaba consolidando su proceso de aprendizaje del arte de escribir. Aunque el autor queda insatisfecho de la escritura de *Al sur de los párpados*, pensamos que es una novela interesante que engancha al lector a lo largo de sus deliciosas páginas. *Al sur de los párpados* es antes que nada una historia disparatada y divertida, en la que suceden constantemente cosas y personajes al ritmo vertiginoso de las novelas surrealistas, una historia de amor y muerte, en una atmósfera trágica y apasionada, más allá del bien y del mal.

A propósito de la estructura del libro, afirma el propio Vila-Matas:

Me fascina una estructura argumental según la cual el protagonista que va a llegar, que debe venir o que se quiere ir, provoca el fin de la aventura. Yo creo que eso es el esqueleto de mi novela. Ya sé que se trata de un modelo tan simple como célebre, que tiene la característica casi constante de implicar un desplazamiento geográfico real. Stan Stain, el narrador de mi novela viaja sin cesar y en cuanto el viaje se realiza, la destrucción se apodera de él y termina la novela.³⁹

Los componentes básicos de la novela surrealista, el azar, el amor, la muerte y su utilización gracias al vértigo acumulativo del relato, el personaje en busca de aventura

³⁸ Enrique Vila-Matas, “Breve autobiografía literaria”, op. cit., p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 20.

azarosa, el azar, objetivo de André Bretón, están presentes en la novela. El viaje también es omnipresente: la nostalgia de un lugar sólo enriquece mientras se conserva como nostalgia, pero su recuperación significa la muerte. Es el motor de la búsqueda porque, como en todas las novelas, el protagonista busca desesperadamente algo y se encuentra lejos o cerca de este bien según la construcción del juego. La historia contada tiene como tema, o al menos eso creemos, la búsqueda misma, la búsqueda del estilo. Esta historia se podría leer como un libro de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, con su carga culturalista y autorreflexiva, los constantes guiños al lector y la áspera carga de humor o, lo que es lo mismo, el distanciamiento hacia el relato.

Por fin, hay un tema central en *Al sur de los párpados*, el tema de la mujer, que no aparece simplemente como maga, sino como destructora, creadora, manta religiosa y especialmente la madre-amante, la destrucción del Edipo, castigada inexorablemente con el final del viaje.

1.2.1.4. *Nunca voy al cine* (1982)

Nunca voy al cine es un libro de cuentos escritos en Mallorca y Barcelona con la idea más bien ingenua de:

averiguar cuáles eran los temas que me preocupaban como autor literario. El título del libro acabó condicionando mi vida entera, ya que desde entonces, por temor a ser descubierto, nunca voy al cine en los lugares donde me conocen.⁴⁰

Lo que ahora es especialmente reseñable es descubrir en los relatos, agazapados desde hace 25 años, a los narradores y protagonistas de *Exploradores del abismo*. En estos personajes, figura Rita Malú, el hermano autista de Maurice Forrest, Mayor, el mismísimo Dios..., todos escondidos, enmascarados bajo otros nombres, ocultos, distorsionados por la misma otredad que Vila-Matas reclama para sí mismo cuando redacta *Exploradores del abismo*:

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

Estoy seguro de que no habría podido escribir todos estos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en otro. (...) De pronto, tuve la sensación de haber heredado la obra literaria de otro y tener ahora tan sólo que gestionar su obra (*Exploradores del abismo*, p. 18).

Así *Nunca voy al cine* y *Exploradores del abismo* son textos especulares reflejados en un espejo deformante. En ambos textos, podemos contemplar no tanto la evolución del autor en un largo periodo de tiempo sino su capacidad singular de crear, partiendo de unas premisas sencillas y, sobre todo, la de crear unas situaciones tejidas de forma que, pese a sus diferencias, parecen ser las mismas. Los textos se reflejan en un espejo que no repite la imagen sino que amplía sus límites y sus horizontes.

1.2.1.5. *Impostura* (1984)

Otro libro digno de ser reseñado es *Impostura* (1984), inspirado según palabras del propio Vila-Matas en *El teatro de la memoria* (1981) de Leonardo Sciascia. Nos señala Rebecca Martín⁴¹ que el libro de Sciascia recrea un caso judicial acaecido entre los años 1926 y 1931 en Turín, un episodio de tintes folletinescos en el que, a su vez, Luigi Pirandello se había inspirado para escribir *Como tu mi vuoi* (1930). Lejos de unirse al caso real, Pirandello transforma los avatares del desmemoriado de Collegno en la historia de la Desconocida, una bellísima mujer cuyas dos identidades se construyen en función de los deseos de su actual amante, escritor berlinés y de su presunto marido, un italiano que desea recuperar a la esposa que perdió durante la Primera Guerra Mundial por intereses meramente crematísticos.

Prosigue Rebecca Martín que Leonardo Sciascia, sin obviar en ningún momento el magisterio de Pirandello, reconstruye fiel y minuciosamente el caso del desmemoriado. El teatro de la memoria parte de una anécdota intrascendente: un hombre es apresado en el cementerio mientras roba vasos funerarios. Parece amnésico y

⁴¹ Rebeca Martín, “La impostura como forma de vida. A propósito de *Impostura* de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa. Grand séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre, 7, diciembre de 2002, pp. 77-85.

carece de identificación, así que ingresa en el manicomio de Collegno. Pasado un año, el administrador decide publicar su foto en un seminario de gran difusión. El reconocimiento no se hace esperar: según Renzo Canella, el individuo no es otro que su hermano Giulio, desaparecido en combate diez años atrás. La señora Canella lo reconoce como su marido a pesar de algunas pequeñas diferencias (una señal debajo del bigote y una cicatriz en el talón). Así el desmemoriado de Collegno se dispone a vivir o, si se quiere, a recuperar una grata vida de profesor de filosofía acomodado. Pero una carta anónima quiebra la felicidad de los Canella: en ella se asegura que el desmemoriado es, en realidad, Mario Bruneri, un topógrafo buscado por la policía a causa de múltiples delitos de falsificación y estafa. El desmemoriado pierde su flamante identidad y es internado de nuevo en el manicomio. Las pruebas (el reconocimiento por parte de viejas amistades, los exámenes culturales, fisiológicos, dactilográficos y caligráficos) se suceden mientras el individuo asegura, impávido, que es el profesor Canella y, para demostrarlo, se dedica a redactar su biografía.

Bajo el mismo tablero, se desarrolla la marcha argumental⁴² de *Impostura*. Pero en esta novela, no se llega a revelar la verdadera identidad del desmemoriado porque éste huye antes. Con Barcelona como telón de fondo, el desconocido de Vila-Matas lucha por apoderarse de la personalidad del intelectual falangista Ramón Bruch, a la vez que intenta despojarse de la que, a todas luces, es la suya, la del topógrafo anarquista y timador de baja estofa, Claudio Nart. Vila-Matas muestra la potencia de la memoria y sobre todo la voluntad del individuo de deshacerse de su propia identidad, construyendo su novela en torno a personajes oscuros y marginales.

1.2.1.6. Historia abreviada de la literatura portátil (1985)

Sin duda, Vila-Matas aumenta su prestigio como escritor con la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). La sociedad secreta de los portátiles, más conocida como la conspiración “Shandy”⁴³, fue fundada en 1924 en África.

⁴² Cabe precisar de manera general que es difícil detectar en la obra narrativa de Vila-Matas una trama novelesca o núcleo argumental, por la organización enmarañada de sus historias sin relación cronológica ni lógica. Sin embargo, en esta novela, es posible leer un argumento bastante claro.

⁴³ “Shandy”, en el dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, el autor de *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), significa indistintamente alegre, voluble y chiflado.

Formaban parte de la misma, entre otros, Walter Benjamin, Duchamp, Pola Negri, Valery Larbaud, Georgia O'Keefe, Alberto Savinio, Gombrowicz, Federico García Lorca y Scott Fitzgerald. Aparte de exigirse un alto grado de locura, dos requisitos eran imprescindibles para entrar en la sociedad secreta o en ese movimiento autopropulsado y estrambótico, basado en la frivolidad y la levedad: junto a que la obra artística de uno fuera portátil, es decir, que no fuera pesada y pudiera fácilmente ser transportable en un maletín, la otra condición era la de funcionar como una perfecta máquina soltera. Aunque no era imprescindible, se recomendaba también poseer sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, insolencia, tensa convivencia con el doble, simpatía por la negritud y nomadismo infatigable. Este nomadismo hizo que a lo largo de los 3 años que duró la conjura, ciudades como Praga, Nueva York, París o Viena presenciaran una conspiración que, en forma de viaje, finalizó en Sevilla, donde en medio de un gran escándalo del que fueron víctimas los poetas del 27, la sociedad secreta se disolvió. Vila-Matas sigue a este movimiento en sus evoluciones, indagando en diarios, ofreciendo anécdotas y desenterrando historias para hacer un fresco inteligente y entretenido de una época y de interesantes personajes.

Como hemos apuntado anteriormente, el tema central de la historia “novelada” de Vila-Matas es:

la formación de una sociedad secreta o conspiración semi-satánica con el puro objeto de esparcimiento insolente, llamada “Shandy”, y cuya mayor razón de ser es alcanzar y a la vez rastrear el estadio superior de “portalismo”, a saber: según el diseño de una estrambótica “máquina risueña”, creada por Walter Benjamin, se puede detectar con suma precisión el carácter insoportable e intransportable (dato fundamental dado el carácter vagabundo y móvil de sus portadores y protagonistas) de las obras literarias.⁴⁴

Además cabe mencionar, con Luis G. Prado,⁴⁵ que desde las primeras mentiras eruditas de los naturalistas griegos, la fantasía siempre ha debido mucho al arte de

⁴⁴ Mercedes Monmany, “Manual para conspiradores”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 64.

⁴⁵ Luis G. Prado, Reseña crítica de *Historia abreviada de la literatura portátil*. [En línea] <http://www.bibliopolis.org/resenas/rese0002.htm>

contar medias verdades o embustes completos. Baste citar entre nuestros contemporáneos a Borges y sus libros inexistentes, o a esa obra fantástica aún por reconocer que es *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco. La fantasía consiste en extraviarnos en un mundo irreal y es esta búsqueda del sustrato irreal de la realidad, es decir, de esta fantasía definitiva, la que motiva la escritura de *Historia abreviada de la literatura portátil*.

Pedante hasta la exasperación, divertidísima y llena de guiños y vueltas desconcertantes, *Historia abreviada de la literatura portátil* es un excelente antídoto para quienes se toman la historia, la literatura y la cultura en general demasiado en serio. Con esta obra, Vila-Matas se ha construido su propio maletín portátil de pasiones literarias irremediables, casi inéditas e indispensables para sobrevivir, al igual que Alberto Savinio dijo un día haberse fabricado su propia enciclopedia para su goce y uso personal, lo mismo que Schopenhauer se había escrito su historia de la filosofía porque no le gustaban las que había.

1.2.1.7. Una casa para siempre (1988)

Una casa para siempre es el mejor libro de Vila-Matas, en opinión de Rodrigo Fresán, que narra “la saga desarticulada de un ventrílocuo parasitado que ha extraviado su voz y la busca en la voz de los otros.”⁴⁶ La novela nos arrastra con un viaje a los lugares más extraños en compañía de un ventrílocuo que recorre medio mundo.

En cuanto a la complejidad estructural de *Una casa para siempre*, podemos desvelar que, como al igual que Vila-Matas que se disgrega en sus diferentes libros, el ventrílocuo se desdobra en cada uno de esas voces que recrean los doce capítulos de la novela.⁴⁷ Por tanto, se trata aquí de doce fragmentos de una vida, doce relatos autónomos que conforman sin embargo la pluralidad de un único sujeto. Con esta composición enmarañada, Carlota Casas Baró ve la voluntad de Vila-Matas de “reflejar la confusión e incoherencia de cualquier vida, así como la fragmentación y simultaneidad con que cada sujeto percibe el mundo, sujeto que intenta escapar a la

⁴⁶ Rodrigo Fresán, “El Espía de sí mismo”, *Página 12*, Buenos Aires, 1997, p. 4.

⁴⁷ Carlota Casas Baró, “Las voces del ventrílocuo”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, p. 98.

mediocridad de la realidad, refugiándose en la experiencia de la otredad a partir de su recreación (y en el fondo, creación) literaria.”⁴⁸

La publicación de *Una casa para siempre* refuerza el mestizaje de géneros y el juego intertextual, lo cual favorece una escritura más experimental, la digresión y, con ella, la reflexión sobre el acto mismo de la escritura. A propósito de *Una casa para siempre*, afirma Carlota Casas Baró que el autor muestra ya la otra cara de la ficción -el dibujo del tapiz-, y, al hacerlo, da cuenta del artificio del que todos, lectores y escritores, participamos: “creer en una ficción que se sabe como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, sabiéndolo, creer en ella.”⁴⁹ La casa para siempre es por tanto la casa de la ficción. Esta revelación de la paradoja por parte del narrador y protagonista de la historia, un ventrílocuo (acertadísima metáfora del escritor moderno), es un paso fundamental hacia la construcción de un discurso, entre el ensayo y la ficción, que acabará por dar a luz obras tan aplaudidas como *Suicidios ejemplares* (1991).

1.2.1.8. Suicidios ejemplares (1991)

Para Enrique Vila-Matas, la distinción entre libro de relatos y novela no tiene sentido. De igual manera que *Una casa para siempre* está constituido por doce relatos que comparten al mismo personaje, los doce relatos reunidos aquí bajo el título de *Suicidios ejemplares* están vinculados de manera estrecha entre ellos pero, esta vez, no remiten a un personaje principal común sino a una temática común: el suicidio.

Suicidios ejemplares es la historia de un actor cómico en pos de un actor flaco para formar una pareja susceptible de ser un revulsivo para su carrera o la historia de un escritor veterano que duda en someter a publicación una novela que, hasta ahora, se había negado a enseñar a la gente. Puede ser también la historia de una guardia de museo rara que encuentra su vida cotidiana desesperante. En todos los casos los personajes están confrontados a la problemática de su desaparición de la obra de arte.

Pero, no hay en la novela (como cabría esperar) un desfile de cadáveres o un manual de desesperanza. En la novela, no se busca forzosamente lo espectacular ni se suicidan los personajes. De una imaginación a la vez rica y sorprendente, Vila-Matas

⁴⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

crea situaciones totalmente imprevistas, comportamientos y personajes inesperados, diálogos deliciosos (el del narrador y el librero en el relato titulado “En busca de la pareja eléctrica”). Sobre todo Vila-Matas hace alarde de su talento de jugador, jugando con el lector, entre la realidad y la ficción.

Además encontramos en *Suicidios ejemplares*, como en todas las novelas de Vila-Matas, bromas, palabras clave, mensajes codificados, puestas en abismo, referencias y alusiones literarias explícitas o implícitas: Jules Verne, Maupassant, Pessoa o aun “El coleccionador de tempestades” de fuerte inspiración rousseauliana. En el fondo de la fluidez del estilo y la ligereza de tono, más allá de la fantasía, del juego con las palabras y los guiños a una cultura literaria inmensa, hay en el Vila-Matas de *Suicidios ejemplares*, esa capacidad de encontrar el tono adecuado para comunicar un sentimiento o evocar una idea. Este libro ha sido escrito como antídoto a la vida extraña y hostil, afirma el autor en la primera página, esta vida terrible, inaccesible y desordenada, para la que la literatura de Vila-Matas puede ser un alivio y un remedio. El tema del suicidio se enmarca naturalmente en tal proyecto y su tratamiento, mezclando gravedad e ironía, profundidad y decisión, produce un libro reconfortante.

Por último, *Suicidios ejemplares* es un libro de relatos en torno al tema del suicidio. Precedente claro de *Bartleby y compañía* en cuanto a narrar historias de personas que se retiran de una actividad. Lo escribe Vila-Matas para indagar cuáles eran las relaciones con la vida y la muerte, y sobre todo con esta última, puesto que desde la ventana del sexto piso, se ofrece la fácil posibilidad del vuelo. Recuerda el propio Vila-Matas que mientras trazaba las historias de ese conjunto de relatos, teniendo en cuenta que se identifica siempre con los personajes de su libro, siente un cierto temor a probar sus alas y matarse.

1.2.1.9. *Hijos sin hijos* (1993)

Los protagonistas de *Hijos sin hijos* son ciudadanos anónimos, fantasmas ambulantes, pobres personas y otros genios de la natación (p.11) que “ordenan sus expectativas con ostentosa indiferencia respecto a ese simulacro del sentido que se

conoce como normalidad”⁵⁰. En este libro de cuentos, la forma de narrar parece incoherente e inconexa en el principio, “como un continuo capricho de ideas y de imágenes todas entrelazadas, hasta que pronto desapareció el aparente caos y todo lo dicho fue convirtiéndose en algo extremadamente coherente y bello”⁵¹. En un artículo muy sugerente, Fernando Valls nos proporciona claves para descifrar la peculiar estructura de *Hijos sin hijos*, libro de relatos que denomina “ciclo de cuentos”, con 16 piezas, cuatro de las cuales pudieren ser microrrelatos, o al menos permiten su lectura como tales a la vista del conjunto⁵².

De estos cuatro microrrelatos, uno abre el volumen y otro lo cierra mientras que el tercero ocupa una posición central. De igual manera, a excepción de la primera pieza, el resto de los relatos se presentan con un lugar (ciudad) y una fecha determinadas y van encabezados por una cita de Kafka, pues en todos ellos se alude de un modo consciente a la vida y la obra del escritor checo, del hijo sin hijos por excelencia.

Por otro lado, el libro empieza por una cita del diario de Kafka y termina con una narración titulada “televisión”, con lo cual Vila-Matas mezcla literatura y vida, viajando de la escritura a la vida cotidiana. En un intento de descubrir el “sentido” de este libro de cuentos, podríamos fijar nuestra atención en el texto “Los de abajo” que parece concretar el objetivo esencial de Vila-Matas: dar protagonismo a los seres marginados y excéntricos -de los que el lector espera obtener un comportamiento razonable- que el escritor realista checo, Jan Neruda, llama “los de abajo” en sus cuentos y relatos. Al mismo tiempo, Vila-Matas pretende “preservar el sentido en el centro mismo del sinsentido, o mejor dicho, devolverle a éste su íntima coherencia, en la que puede decirse que Vila-Matas (sirviéndose una vez más de un talento complaciente inusual para estructurar sus relatos por virtud de la voz narradora) ha alcanzado una completa maestría.”⁵³

Dicho cuento está protagonizado por Juan que acaba de terminar un libro a los 41 años, un libro que retraza una singular y breve historia de España durante ese período y una serie de hijos sin hijos, seres a los que la naturaleza aleja de la sociedad, obligados a la realidad de un hilo invisible. Por eso, Fernando Valls califica *Hijos sin hijos* de libro

⁵⁰ Ignacio Echevarría, “Espía de sí mismo”, *Página 12*, Radar, 28 de diciembre de 1997, p. 4.

⁵¹ *Ibid.*, p. 4.

⁵² Fernando Valls, “*Hijos sin hijos*: los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, pp. 105-124.

⁵³ Ignacio Echevarría, “Espía de sí mismo”, art. cit., p. 4.

que abarca los episodios nacionales de las últimas décadas del franquismo y las dos primeras de la democracia, lo cual se justifica con las propias palabras del narrador:

(...) una historia en la que este país [España] aparece más bien como tierra baldía y desheredada, sin demasiado futuro, casi yerma, muerta para la gracia de la vida, hasta el punto de que vemos aparecer en el libro la sombra de eso que Guillén, en carta a Salinas, llamó “la realidad modesta de España” (*Hijos sin hijos*, p. 50).

En definitiva, *Hijos sin hijos* es un libro de cuentos que tiende a ser novela⁵⁴. Los diálogos son disparatados y los personajes son seres carentes de recursos, de consideración y de razón en opinión del lector crédulo. Todo en el texto parece amenazado por una dispersión irreparable, a la que contribuye poderosamente el humor con su efecto disolvente y catártico, pero “esta dispersión y esta reiterada fuga del sentido se resuelven, paradójicamente, en una constelación significativa.”⁵⁵

Por último, con *Hijos sin hijos*, Valls considera a Vila-Matas como:

un inteligente comentarista de la tradición universal del cuento literario moderno y un admirador de esas piezas que se sustentan en el riesgo, alejándose del artificio, para el más propio de la novela (...) [un amante] de la poética de la exactitud a caballo entre la poesía y el relato que es capaz de dibujar con brevedad la vida breve que se extiende del Joyce de *Dubliness* y el Kafka de “La condena” hasta *Catedral*, de Raymond Carver; sin olvidar a Flaubert (“Un alma de Dios”), Chejov (“Ionich”), Hemingway (“Un gato bajo la lluvia”), Borges (“El Aleph”), Juan Rulfo (“Lluvina”) y Salinger (“Un día perfecto para el pez plátano”), [lo cual inserta a Vila-Matas] en una brillante generación de escritores españoles de relatos junto a Álvaro Pombo, José María Merino, Luis Mateo Diez, Juan José Millás, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Pedro Zarraluki, por citar unos cuantos nombres.⁵⁶

⁵⁴ Fernando Valls, “*Hijos sin hijos*: los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, art. cit., p. 109.

⁵⁵ Ignacio Echevarría, “Espía de sí mismo”, art. cit., p. 4.

⁵⁶ Fernando Valls, “*Hijos sin hijos*: los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas”, art. cit., 106.

1.2.1.10. Antología: *Recuerdos inventados* (1994)

Recuerdos inventados constituye una antología de algunos cuentos ya publicados por el autor. Son relatos con una gran variedad de registros; junto a algunos relatos irónicos, hay otros de corte más grotesco, piadoso o espeluznante. Sin embargo, por debajo de esta aparente multiplicidad, late algo que es constante en toda la producción narrativa de Enrique Vila-Matas: una coherencia de visión que se concreta en el sentido lúdico con el que aborda la escritura –considerándola como un juego–, la ironía, la invención de los personajes inquietantes y la distorsión grotesca de la realidad.

Los relatos que componen este retablo constituyen sus mayores aciertos, pues, en pocas páginas, Vila-Matas reconstruye tipos humanos completos y diversos que no dejan indiferente al lector: el entrañable Nosferatu al que no acompaña la suerte ni cuando intenta suicidarse, la asombrosa vendedora de Biblias, el diabólico Dante, el viejo que investiga vidas ajenas y el joven aspirante a escritor, inmovilizado por las anfetaminas; una galería, en fin, en la que hallamos una muestra bien representativa del quehacer literario de Vila-Matas.

Especial atención merece el título construido sobre un oxímoron: *Recuerdos inventado*, que conlleva y exhibe una de las paradojas a partir de las que se construye la propia Literatura: si son recuerdos, entonces deben ser hechos ocurridos realmente en el pasado; si son inventados, no pueden haber ocurrido y así el calificativo niega el sustantivo y viceversa. Por tanto, todos los relatos se tejen en base a esta paradoja, que encuentra en las vacilaciones y la inexactitud de la memoria el *modus operandi*. En efecto, en la antología hecha de recuerdos borrosos, a veces verdaderos y otras veces falsos, la memoria desempeña una función clave: confundiendo, como siempre, la pareja realidad-ficción, Vila-Matas está imaginando y recreando la memoria. En este sentido, si René Descartes afirmó su famoso “Cogito ergo sum” (pienso luego soy), aquí podemos afirmar el “scribo ergo sum”⁵⁷ o en el caso específico de *Recuerdos inventados* “recordar es ser”. Con lo cual, el propio narrador afirma:

⁵⁷ Steven Kellman, *The self-Begetting Novel*, Nueva York, Columbia University Press, 1980, citado por Domingo Ródenas de Moya, *La novela póstuma o el mal de Vila-Matas*, op. cit., p. 295.

Tu vida no es mas que una biografía como la de todos, construida a base de recuerdos inventados (*Recuerdos inventados*, p. 10).

Por último, hay que señalar que el primer relato, denominado “Recuerdos inventados”, actúa como un prólogo, si bien se trata de un falso prólogo. Se trata de un mosaico compuesto por 27 fragmentos, unos de carácter ensayístico, otros de índole narrativa que, se nos dice, formarían parte de “los textos expuestos en un tablón de madera que hay en el bar de Las Azores llamado *Peter’s*, tablón de anuncio que viene de un libro de Antonio Tabucchi titulado *Dama de Porto Pim*”.⁵⁸

Señala Epicteto Díaz Navarro que dicho tablón contiene:

mensajes, telegramas, voces que sólo existen en ese lugar, que serían mensajes lanzados en una botella cuyo destinatario es desconocido. De esta manera, se recuerda cómo un lector que actualiza el texto, le suma elementos, lo completa, lo cambia, según direcciones que el autor no puede prever como quieren Julio Cortázar o el mismo Tabucchi.⁵⁹

1.2.1.11. *Lejos de Veracruz* (1995)

Tras *Suicidios ejemplares*, *Lejos de Veracruz* (1995) es la novela del odio familiar y de la fuga como alimento literario. A propósito de esta obra, nos explica Ignacio Echevarría⁶⁰ que el infierno es el otro -fórmula del célebre escritor-filósofo Jean Paul Sartre- y que la literatura nos redime de ese infierno. Esta novela surge de la vena más negra del autor: no venimos de la vida, sino de la muerte, se dice a sí mismo Enrique Tenorio, el narrador joven y manco que, a sus veintisiete años, se siente ya viejo y fracasado.

Con *Lejos de Veracruz*, Vila-Matas emprende un frondoso relato de múltiples direcciones. Para concertarlas, se vale de su excepcional manejo de la voz narradora que

⁵⁸ Epicteto Díaz Navarro, “El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz y Enrique Vila-Matas”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº 14, 2007, p. 13. www.um.es/tonosdigital/num14/secciones/estudios-7-cuento

⁵⁹ Epicteto Díaz Navarro, “El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas”, art. cit., p. 8.

⁶⁰ Ignacio Echevarría, “Lejos de Veracruz”, *El País, Babelia*, 22 de Abril de 1995, p. 11.

estructura tonalmente un discurso más bien errático, cuyo recorrido circular (la novela arranca y termina en el puerto de Veracruz) encierra digresiones de muy diferente enjundia y alberga un ritmo irregular, secuencias de tensión y desarrollo desigual. Además, *Lejos de Veracruz* está repleta -como casi todos los escritos de Vila-Matas- de pasión literaria y abarrotada de citas y homenajes a autores (Lowry, Céline, Rulfo, Pessoa) que nuestro escritor ha encarnado, bajo la luna exagerada de Veracruz, para realizar su personal viaje al fin de la noche.

También, y como en otras de sus novelas, la voz en primera persona tiene un efecto muy peculiar, inconfundiblemente vilamatiano, porque aparecen muchos aspectos de su propia vida: su origen barcelonés, su familia, datos de su infancia o de su adolescencia, sus lecturas, sus amistades, sus viajes, su misma personalidad, deformados por la más descabellada invención, por lo que acaba por convertirse en alter ego de sí mismo.⁶¹

En su artículo “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*” Juan Antonio Masoliver Ródenas plantea una de las temáticas más candentes de la novela: la presentación de la narración o de la ficción como una casa familiar en la que de pronto se alteran el orden de los objetos y la ubicación de los lugares, lo cual conduce a descubrir lo inhabitual y lo extraño. Según este autor, lo extraño y lo familiar “conviven para resaltar simultáneamente la familiaridad de lo cotidiano (incluso lo absurdo que se ha convertido en cotidiano para el lector) y la extrañeza”. Pero ¿cómo consigue Vila-Matas conciliar lo familiar y lo ajeno es una novela en la que reinan también las relaciones secretas entre “la pareja eléctrica”⁶²? La intención es construir una novela en la que la casa y lo ajeno, el hogar y los viajes ocupan un lugar central. El *modus scribendi* consiste en presentar al menor de los hermanos Tenorio, al narrador de esta singular y fascinante novela, como un personaje al que sólo le queda la literatura como último refugio. Este protagonista, encontrándose en una situación en la que casi lo único que puede hacer es escribir, emprende un viaje literario a través del tiempo y del espacio para escapar de lo familiar, de la historia de su odio al domicilio familiar y de sus intentos fracasados de ser amado en paisajes distintos y alejados de la monotonía de los días repetidos. Así el lector “se desplaza por textos familiares plagados, por otro

⁶¹ José Antonio Masoliver Ródenas, “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, 7, diciembre de 2002, p. 118.

⁶² María Alessandra Giovannini, “El secreto de la “pareja eléctrica” o la ambigua relación entre el arte y la realidad”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 7, 2 y 3 de diciembre, p. 70.

lado, de situaciones totalmente nuevas, desconcertantes, de modo que nos movemos siempre en la naturalidad y en la anormalidad, en la sensatez y en la extravagancia.”⁶³

En conclusión, *Lejos de Veracruz* se nos presenta como un texto eléctrico e insomne que Vila-Matas domina con brío y fantasía. Novela del viaje inmóvil en una geografía de sueño a la vez verdadera y fantasmagórica con seres inesperados (una bella cantante de bolero asesina, un dentista alcohólico, un peluquero fascista, el escritor mexicano Sergio Pitol...) que gravitan alrededor de los tres hermanos gemelos, rivales en amores, en artes, en vidas y que se apellidan Tenorio, como el personaje Don Juan de Zorrilla. Con *Lejos de Veracruz*, nos acercamos al complejo mundo narrativo de Enrique Vila-Matas, y más concretamente de “sus novelas denominadas veracruzanas donde están presentes Cervantes, Valle-Inclán, Machado y el mismo Unamuno. Novelas que establecen una relación entre la casa (La Mancha de la que Don Quijote no podría alejarse definitivamente) y el viaje y la aventura, entre la vida y la literatura, entre la realidad y la locura o el sueño”.⁶⁴

1.2.1.12. *Extraña forma de vida* (1997)

Extraña forma de vida es una falsa novela de espía, una falsa investigación, un falso suspense, una falsa tragedia amorosa y una falsa crónica de costumbres. *Extraña forma de vida* explora la falsedad encubierta en la realidad y la verdad. Curiosamente, Mrs Dalloway se parece mucho a Vila-Matas⁶⁵ (siendo su doble probablemente) y tal como él, hace alarde de humor y de una maestría virtuosa, intentando responder a la siguiente pregunta: ¿si Dios no está para mirarnos, quién nos ve? ¿el novelista?; una pregunta ya formulada por el escritor-filósofo existencialista Jean Paul Sartre hace sesenta años.

El tema del novelista-espía está muy presente en *Extraña forma de vida*, novela que “ordena la vida de un parasitario narrador anónimo (¿Marcelino? ¿Cyrano?) a partir de la preparación de una conferencia donde narrará sus experiencias como experto en el difícil y exquisito arte del espionaje barrial por la calle Durban del barrio Gràcia”.⁶⁶

⁶³ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”, art. cit., p. 115.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁵ Ambos llevan la investigación y el espionaje hasta los límites de lo absurdo.

⁶⁶ Rodrigo Fresán, “Espía de sí mismo”, art. cit., p. 4.

En efecto, el protagonista se dedica a espiar a sus vecinos con un catalejo para trasladar las imágenes a su trilogía sobre las vidas desgraciadas de la gente de su calle, una vocación de espía que parece transmitirse genealógicamente desde su abuelo, “espía de las ópticas”. Aquí, en busca de una inspiración y reflexión, los resultados o los informes del espionaje parecen ser la materia de una conferencia centrada en una serie de preocupaciones obsesivas: la relación entre la realidad y la literatura, sexualidad y amor eterno, escritura y espionaje, entre otros.

Este último dilema (escritura/espionaje) es el punto nodal de *Extraña forma de vida*. La condición de espía es inherente a la de escritor, pues la literatura y el espionaje han formado desde siempre un matrimonio indisoluble:

(...) los lectores se sienten obligados a ser espías por partida triple: espías de lo que se cuenta y de lo que no se cuenta; y también espías de sí mismos mientras espían ambos casos. Por no hablar de los autores que, para escribir sus novelas, han tenido que salir a la calle a espiarlo todo, sobre todo las vidas ajenas, lo que explicaría en gran medida por qué los autobuses y metros de las grandes ciudades tienen a veces extraños pasajeros: escritores que, a la busca de material de primera mano para sus historias, se dedican a espiar disimuladamente las conversaciones de los viajeros (*Extraña forma de vida*, p. 22).

Es más, *Extraña forma de vida* plantea el problema de saber si hay que “seguir escribiendo sobre la realidad imitándola o, al contrario, inventándola a través del entramado de una narración constantemente en “duda” entre la ficción y la adherencia a lo real.”⁶⁷ En este sentido, la novela retoma un poco las preocupaciones y obsesiones de *Lejos de Veracruz*, mostrando que las verdaderas aventuras son las de la imaginación, de lo insólito y del absurdo, lo cual confirma Juan Antonio Mansoliver Ródenas cuando sostiene:

Extraña forma de vida es un relato (...) nítido. El mundo que describe es absurdo y alucinante, pero hay una luminosa serenidad, la del que escribe años más tarde bajo una morera centenaria en su casa familiar de Premià,

⁶⁷ María Alessandra Giovannini, “El secreto de la “pareja eléctrica” o la ambigua relación entre el arte y la realidad”, art. cit., p. 71.

cerca de sus hijos y de su fiel amante esposa, lo que no le impide pensar en su nueva Rosita. Vila-Matas ahonda cada día más en este personalismo del absurdo, enriquecido aquí con escenas de explosiva hilaridad, frases impactantes, una inteligencia audaz e imaginativa, una feliz integración de la literatura como experiencia y aventura, y un extraño y delicado sentimiento de saudade.⁶⁸

En conclusión, junto a *Hijos sin hijos*, *Extraña forma de vida* (1997) constituye otra novela integrante de la trilogía realista o mejor dicho socialrealista que Vila-Matas consagra a los marginados y los descuidados de la sociedad, lo cual muestra su interés hacia las personas que habitan su calle: “los desheredados de la vida, sobre los muertos en pena, sobre las almas humildes de la calle Durban, sobre los humillados y ofendidos, sobre los de abajo” (*Hijos sin hijos*, p. 14).

1.2.1.13. *El viaje vertical* (1999)

El viaje vertical, a su vez, asume la tradición literaria, lo mismo que se distancia de ella para comentarla. En este libro, se acepta la perplejidad ante una vida ya pasada, y que se descubre como una equivocación. Es un intento por enmendar lo irreductible del pasado. Es un viaje singular, iniciado a los sesenta años de edad. A través de la relación del padre con sus hijos, a través de la relación del protagonista con su memoria de la Guerra Civil Española, abordamos el tema del resentimiento con lo que nos tocó, la añoranza loca de esa vida que no fue. *El viaje vertical* es una novela cuyo sutil humor negro nos hace sonreír una y otra vez, un libro enigmático y raro cuya elocuencia está en la elipsis, en la omisión de una explicación que dañaría su sentido. Federico Mayol sufre desde el principio del libro un suceso poco usual para un hombre septuagenario: es expulsado por su mujer que ya no quiere verlo. Además, cuando Mayol contacta con sus hijos, las cosas empeoran: su hija María comete adulterio, lo cual le preocupa mucho. Su hijo Ramón, heredero de su compañía de seguros, es holgazán, lo que le enfurece. Su otro hijo Fabien, el artista, le desprecia por su falta de cultura y provoca su enfado y su deshonor. Así el padre, ex empresario y diputado catalán, se encuentra solo, afrontando

⁶⁸ Juan Antonio Masoliver Ródenas, *La vanguardia*, 28 de febrero de 1997, p. 42.

un mano a mano con la nada. Hace un viaje que le lleva a Porto, Lisboa, Madeira. Pero se trata sobre todo de un viaje interior, una intromisión en los recuerdos y los estados de ánimo depresivos y eufóricos. Por último, hay que decir que se trata de un libro donde conviven escenas hilarantes y otras graves en las que se tocan temas esenciales relacionados con la vejez. Como siempre, las alusiones literarias abundan y constituyen el núcleo del dispositivo narrativo, con una aparente desenvoltura y una brillantez que llegan al humor.

En realidad, *El viaje vertical* está escrito con la estela de la paradoja y de la inversión: el viaje vertical emprendido por Mayol es sobre todo un descenso hacia los abismos de su propia psique. Este descenso es una remontada en el tiempo y la depresión que sufre el personaje, un vuelo hacia la libertad. Así, *El viaje vertical* se nos presenta como una historia que desempeña aquella función que Marcel Proust asignaba a la novela: decir lo no contingente. Aquí Vila-Matas cumple con este requisito de la narración, construyendo el tejido novelesco en torno a un viaje circular y sin retorno, que nos muestra el movimiento de la conciencia de un hombre de setenta años desde el momento en que, tras celebrar sus bodas de oro, es expulsado para siempre por su esposa. Podemos afirmar, sin riesgo de equivocarnos, que estamos ante una novela de aprendizaje y de iniciación.

1.2.1.14. *Bartleby y compañía* (2000)

Tras su *Viaje vertical*, Vila-Matas publicó otra obra maestra: *Bartleby y compañía*, que significa un retorno a su viaje especular de literatos y conspiradores, donde reúne a aquellos escritores afectados por el “bartlebismo”, es decir, los que han optado por no escribir.

Pobre empleado de oficina, jorobado y solitario, el narrador de este libro nos muestra en su diario sus competencias como cazador de “bartlebys”, estas víctimas del “mal endémico de las letras contemporáneas”, que hace que algunos creadores nunca hayan logrado escribir o hayan renunciado a hacerlo. Explorador que avanza hacia el vacío y la nada, navega por los recuerdos de libros, textos o frases aislados que lo alejan cada vez más de su búsqueda, convencido de que en esta búsqueda en “el laberinto del no” pueden surgir pistas para la escritura venidera.

Además ese narrador examina el caso de grandes enfermos como Juan Rulfo, Arthur Rimbaud, Bobi Bazlen, Pepin Bello o Robert Walser, analiza los síntomas del mal de Bartleby que presenta Bernardo Atxaga y se interesa por los escritores escondidos Gracq, Salinger, Pynchon o B. Traven, antes de ofrecernos al final una antropología fantasmagórica donde la literatura aparece como negación de sí misma y donde la desaparición y la impostura están alzadas a la dimensión de arte.

La novela *Bartleby y compañía* es un catálogo, un canon de autores contagiados por el “síndrome de Bartleby” -así denominado por Vila-Matas en honor del célebre personaje de Melville (“el escriba que ha dejado de escribir”)-, un síndrome que es definido como la pulsión negativa o la atracción por la nada, que hace que ciertos creadores, aun teniendo una condición literaria muy exigente

(O quizá 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, un día, literalmente paralizados para siempre (*Bartleby y compañía*, p. 12).

Marcelo, el narrador de esta novela (si es posible denominarlo así)⁶⁹, ha sido también un bartleby: veinticinco años atrás publicó una novela sobre la imposibilidad del amor (no deja de ser curioso que su nuevo libro trate de otra imposibilidad: en este caso la de la escritura), una novela que le llevó a pelearse con su padre y, como resultado, a abandonar la creación literaria. Asimismo Marcelo es un oficinista, como el bartleby original, que ha preferido dejar de trabajar (finge una falsa depresión) para regresar a la escritura.

Su nueva obra, la que leemos, es “un paseo sucinto por el abismo y el vértigo no ya sólo de la literatura sino de la vida, del breve espacio de vida a que cada ser humano está destinado.”⁷⁰ Es un conjunto de 86 notas a pie de página que comentan un libro invisible, aunque -como el propio Marcelo advierte- no por ello inexistente (un aspecto sobre el que en seguida volveremos). En esas 86 notas, se pasa revista a diversas justificaciones en relación al abandono de la literatura. Algo que le sirve a Marcelo, al

⁶⁹ En realidad, la novela no reposa sobre ningún hilo argumental y el protagonista parece más un teórico de la literatura persiguiendo a los escritores del No de los que él mismo forma parte. Como casi todos los narradores de Vila-Matas, su vocación narradora es muy tenue.

⁷⁰ Roberto Bolaño, “El último libro de Vila-Matas”, Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 179.

mismo tiempo, para exorcizar su propio silencio, como él mismo reconoce: “Siempre me ha funcionado bien este sistema de viajar a la angustia de otros para rebajar la intensidad de la mía” (*Bartleby y compañía*, p. 91). Es más, es necesario recordar que Bartleby es ese personaje inolvidable de Herman Melville, oficinista sepultado, que repite ante las órdenes que no se refieren estrictamente a su trabajo: “preferiría no hacerlo”. Vila-Matas ve en él el paradigma del No, y construye este “artefacto literario” -como lo ha denominado Ignacio Vidal-Folch⁷¹- alrededor de su resistencia y su negación. Los “bartlebys de la literatura” componen una extraña y numerosa secta que caracteriza “el estado de pronóstico grave -pero sumamente estimulante- de la literatura actual”⁷².

El propio narrador ha sufrido ese síndrome: dejó de escribir tras un desgraciado incidente con su padre. Pero, años después, logra liberarse de la enfermedad a base de redactar estas “notas a pie de página” que comentan un texto invisible: el del silencio literario -sumamente elocuente- de sus colegas de profesión. “Sólo me interesan los escritores que se esconden”, asegura de entrada, para lanzarse después al repaso detectivesco de estos autores mudos.

Aquí el cometido del narrador es indagar en las razones profundas por las que estos escritores nunca escriben, dejan de escribir tras uno o dos libros brillantes u ocultan celosamente su identidad. Estas razones tienen que ver con la moderna desconfianza en las palabras. Quienes piensan que ya está todo dicho sólo pueden aspirar a la repetición, la glosa o el espionaje. Por otro lado, el ingenio de Vila-Matas multiplica las connotaciones bartleby: hay desfallecimientos bartleby -como el que impide a Tolstoï concluir la última frase de su diario-, hay escritores antibartlebys -el caso de Simenon, a novela por semana- y existen también bartlebys en el momento de la despedida de la vida y de la literatura, como Cervantes en el emocionado prólogo del *Persiles*.

Nos parece muy pertinente el interrogarse sobre la adscripción genérica de *Bartleby y compañía*, interrogación que formula Roberto Bolaño en los siguientes términos:

⁷¹ Ignacio Vidal-Foch, “Escritura y desamparo”, entrevista con Enrique Vila-Matas, *La Vanguardia*, 27 de marzo de 1996, p. 7.

⁷² Pedro de Miguel, “El alto riesgo de escribir”, reseña crítica de *Bartleby y compañía*. [En línea] http://www.elmundo.es/el_mundolibro/2000/09/12/anticuario/968329310.htm/

¿Estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios y antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas? La respuesta es que estamos ante otra cosa, que puede ser una mezcla de todas las anteriores, y que tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida.⁷³

En el mismo sentido, Rafael Conte⁷⁴ apostilla que *Bartleby y compañía* puede ser leído como una novela -que lo es-, como un conjunto de cuentos -que también- como un ensayo -ídem- o como una serie de anécdotas y relatos “metaliterarios”, que desembocan en una reflexión lo bastante desesperada sobre la escritura y el silencio.

En definitiva, Vila-Matas ofrece en estas páginas un producto desconcertante, como todos los suyos. Las sorpresas se suceden, las invenciones se imbrican con naturalidad en los datos biográficos. El texto se abre en muchas direcciones, los estilos se mezclan y se confunden, la atmósfera de complicidad crece. En resumen, escribir es una actividad de alto riesgo, asegura el narrador que, sin familia ni dinero, es, sin embargo, feliz. Hay que agradecer a Vila-Matas esa apuesta -que mantiene con el tiempo- y esta vena que continúa abriendo nuevas vías en la literatura actual, tan necesitada de humor, profundidad y extrañamiento para no caer en la aburrida complacencia de lo establecido.

1.2.1.15. *El mal de Montano* (2002)

El mal de Montano -como precisa José María Pozuelo Ivancos⁷⁵- supone otra vuelta de tuerca en el interior del laberinto narrativo de Vila-Matas, concebido como un tejido de diferentes registros, todos apuntando a la literatura como enfermedad y remedio. La enfermedad de literatura no es precisamente el mal. Enrique Vila-Matas da

⁷³ Roberto Bolaño, “El último libro de Vila-Matas”, art. cit., p. 180.

⁷⁴ Rafael Conte, “La aventura de la no-escritura”, Margarita Heredia (ed), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 204.

⁷⁵ José María Pozuelo Ivancos, “Enfermo de literatura”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 269.

a conocer *El mal de Montano* como la reivindicación y el triunfo de la literatura. El narrador, prestigioso crítico, padece esta enfermedad y se identifica con el matronimo de Rosario Gironde. Su enfermedad se confronta con el otro mal, el de Montano, su hijo librero y escritor que padece una parálisis literaria.

En su novela, se revelan obras de escritores como W. S. Sebald, Robert Walser, Cesare Pavese y Emily Dickinson, ficcionalizados en un discurso que no deja de sorprender en ningún momento. Nos encontramos así ante un caso de desbordamiento textual, es decir, tal como describe Juan Antonio Mansoliver Ródenas:

un diario que se ramifica en varios diarios y en una enciclopedia de grandes diaristas, la novela breve *El mal de Montano* o el cuento de Montano “11 rue Simon-Crubellier” que le rescata de la agrafia y en él encontramos la historia de la literatura vista como una sucesión de escritores.⁷⁶

Y es que todo está concentrado en este libro y en este personaje, que propaga su afición a la literatura frente a sistemas paraliterarios como son los premios. Ante la literatura de fácil consumo, propone una escritura difícil, hecha de materiales variados, tal como recomienda Ramón Costa Baena citado por Rosario Gironde:

Los novelistas somos desaprensivos, empezó diciendo. Y anoté estas palabras tuyas: la novela es un género híbrido y gran parte de su encanto proviene del aluvión de sus materiales. No hay nada que a un novelista en acción, cuando se encuentra en el momento de escribir su novela, no le venga bien (*El mal de Montano*, p. 298).

Con esta cita, tomada ahora como premisa, se explica esa fascinación por una nueva escritura de la novela. No experimentación, sino convencimiento de una nueva manifestación narrativa tomada de los universos diegéticos de iconos literarios. Novela que tiene una sola presunción: ser literatura a partir del legado de la misma literatura.

⁷⁶ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “El nuevo Don Quijote” en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 267.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Precisamente porque la literatura nos permite comprender la vida, nos deja fuera de ella. Es duro pero a veces es lo mejor que puede pasarnos. La lectura, la escritura buscan la vida pero pueden perderla precisamente porque están enteramente en la vida y en su propia búsqueda (*El mal de Montano*, p. 302).

A partir de esta idea, se produce la fusión de este nuevo estilo donde se tiñen textos ensayísticos e históricos en el discurso narrativo, ya visto anteriormente en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, o en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Así tenemos un diario novelado y diccionario de autores en el que figuran eminentes escritores no ligados ni a la historia ni a los personajes.

Esta libertad permite, en *El mal de Montano*, que nos olvidemos de Montano, concentrándonos sólo en Rosario Gironde, en sus desvaríos mentales a causa de la literatura. Así el personaje enfermo se sitúa en paralelismo con la vida misma de Kafka o de Walser, introduciéndonos en el universo de las cartas que el mismo Kafka escribía o en el paseo que realiza el personaje de Walser en su relato *El paseo*. Segundo libro de la trilogía metaliteraria sobre las patologías de la escritura, *El mal de Montano* expande y complica las obsesiones narrativas que Vila-Matas ya había abordado en *Historia abreviada de la literatura portátil*, en *El viaje vertical* o aún en *Bartleby y compañía*.

El andamiaje novelesco consta de cinco partes: “El mal de Montano”, “Diccionario del tímido amor a la vida”, “Teoría de Budapest”, “Diario de un hombre engañado” y “La salvación del espíritu”. La distribución de estas diferentes partes del espacio textual es un tanto desequilibrada a la luz de los materiales heterogéneos que las componen. Así lo explicita Fernando Valls en uno de los numerosos y densos artículos sobre Enrique Vila-Matas:

La distribución de la estructura, las cinco partes, se dispone como el molde más adecuado para contener los distintos materiales que utiliza. Las dimensiones de la primera y la segunda parte son semejantes, así como las de la tercera y la cuarta, aunque estas dos ocupen aproximadamente la mitad del espacio de las que las preceden. La quinta y última, más breve, es la culminación simbólica de lo expuesto con anterioridad. Aunque más que la dimensión son los distintos materiales que empleó lo que singulariza las

partes. La inicial, la que da título al conjunto, es la *nouvelle* que escribe un narrador (no sabemos su nombre, pero podemos deducir sus apellidos: de Abriles Gironde) a partir de las anotaciones de un diario; la segunda, un diccionario de escritores de diario; la tercera una conferencia-teatro, a la manera daliniana; la cuarta un diario, y la quinta una ascensión simbólica.⁷⁷

En cada parte, se aborda un género bien preciso que luego se va transgrediendo. Así el relato zigzaguea entre formas genéricas diversas: la autobiografía fallida, el ensayo crítico, el pequeño manual de teoría literaria, el diccionario de autores, la colección de cuadros de costumbres y la conferencia. Además, añade Roberto Ferro⁷⁸ que la inclusión expansiva de materiales diversos y disímiles hace de *El mal de Montano* un texto sin principio ni fin, que está más allá del relato de una vida y que bien podría ser catalogado como un compendio de lecturas. Instalándose en una tradición borgesiana, Vila-Matas va tramando su escritura como un vasto dispositivo estratégico de leer, de pensar y de escribir sobre sí mismo como si fuera una invención literaria. Por tanto, no existe en *El mal de Montano* un hilo argumental que permita detectar una eventual trama novelesca. Muy al contrario, el argumento del libro es la actividad de tejerlo, “se hace estructura al andar”.⁷⁹

En Vila-Matas, ese compendio de materiales ya evocado es menos una recopilación que un dispositivo de funcionamiento, una compleja red de instrucciones, modos de figuración y criterios de escribir sobre ese tema tan inasible como es la propia vida. Por tanto, *El mal de Montano* es un modelo de concebir la vida, no como un itinerario original y propio, sino como un mapa de lecturas, una suma de citas de otras citas que reproduce en un diseño abierto la lógica que rige la autoficción de un escritor, algo que podría haberse llamado compendio abreviado de una vida portátil.

⁷⁷ Fernando Valls, “Don Quijote de los Azores o el último novísimo”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 302.

⁷⁸ Roberto Ferro, “*El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas: ¿Homenaje a Emilio Renzi?”, art. cit., p. 3.

⁷⁹ Ignacio Vidal-Foch, “La realidad ganará siempre al escritor realista”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., 2007, p. 307.

1.2.1.16. *París no se acaba nunca* (2003)

El protagonista de *París no se acaba nunca* siempre quiso parecerse a Hemingway, pero no sólo como escritor sino también físicamente. En este afán por imitar en todo a su ídolo literario, se fue a París, donde comenzó a frecuentar los escenarios descritos y novelados por su autor favorito en *París era una fiesta*. Asimismo, intentó escribir su primera novela, *La asesina ilustrada*, una narración que provocara la muerte instantánea del lector. Una vez en la ciudad, alquiló una habitación a la escritora Marguerite Duras a quien pedirá consejo para realizar su novela. Ésta le entregó una nota con trece directrices que todo escritor debería seguir para narrar correctamente. En *París no se acaba nunca*, se sigue la juventud de un hombre que se toma por Hemingway, cultivando la desesperanza de manera ridícula. El protagonista se “hace conferencia o novela” y se expone en 113 fragmentos irónicos (como notas a pie de páginas o de diario íntimo).

Como todas las novelas de Vila-Matas, no se trata de un relato común y corriente. Planteada como una conferencia imposible acerca de las penurias y sinsabores que sufre todo escritor cuando su primera novela está en gestación, en ella se mezclan recuerdos, anécdotas sobre escritores conocidos; se salta de alusiones a la vida del personaje a la intercalación de pasajes de la conferencia y se juega constantemente con la realidad y la ficción. En realidad, más que una novela, *París no se acaba nunca* es un catálogo sobre el proceso de creación de una novela, que tiene mucho de *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno, libro citado por Vila-Matas en su obra. La carencia de fábula, afín a la teoría del iceberg de Hemingway, es una de las características principales de la novela, la cual le eleva al rango de metanovela. Cabe insistir en el papel simbólico de París, ciudad festiva, itinerante, de recuerdos profundos y de formación literaria y artística para muchos escritores. En este sentido, Bénédicte Vauthier⁸⁰ establece la relación entre Miguel Unamuno, Enrique Vila-Matas y Ernest Hemingway; una relación que se cimenta en torno a su estancia en París y su obsesiva pasión por la capital francesa y que se afianza con el diálogo intertextual en dichos escritores:

⁸⁰ Bénédicte Vauthier, “Transfiguraciones y juegos de las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas)”, art. cit., pp. 26-27.

Junto al libro de Ernest Hemingway, declarado intertexto de *París no se acaba nunca*, el más inclasificable que meramente ensayístico *Cómo se hace una novela*, fruto del exilio de Miguel de Unamuno en el mismo París de los años 1924-1925, revela ser otro hilo -hilo temático y argumentativo- de la densa madeja intertextual con el que el escritor tejió su segundo primer libro.⁸¹

Esta cita muestra la estrecha relación intertextual entre Vila-Matas y Unamuno, entre *París no se acaba nunca* y *Cómo se hace una novela* por cuanto que ambos libros novelan el proceso de escritura:

Me acuerdo de los días en que comencé a planear el primer libro de mi vida, esa novela que iba a escribir en la buhardilla de la sexta planta del número 5 de la rue Saint-Benoît y que desde el primer momento, desde que encontré el argumento en un libro de Unamuno, se tituló *La asesina ilustrada*. Aunque en estos días tenía una relación muy idiota con la muerte, o precisamente por eso, la novela se proponía matar a quien la leyera, matar al lector segundos después de que éste la diera por terminada. Fue una idea inspirada por la lectura de *Cómo se hace una novela*, un ensayo de Unamuno que descubrí en los puestos de libros de los muelles del Sena y que me había llamado la atención por el título, pues pensé que hablaba de lo que precisamente yo no sabía hacer. Pero no, hablaba de todo menos de cómo se escribía una novela. Sin embargo, en un párrafo en el que Unamuno espaculaba con libros que provocan la muerte de sus lectores, encontré una buena idea para contar una historia (*París no se acaba nunca*, pp. 26-27).

1.2.1.17. Doctor Pasavento (2005)

Siguiendo los caminos de experimentación ya trazados por Vila-Matas con formas híbridas de novela en que caben cuentos y novelas cortas, diarios, autobiografía,

⁸¹ Bénédicte Vauthier, art. cit., pp. 182-183.

ensayos, conferencias, artículos e incluso diccionario de autores, llegamos a *Doctor Pasavento*, su novela más larga. Supone ésta un paso más en la singular trayectoria narrativa de ese autor y su encarnizada práctica de la novela en fuga, como búsqueda de conocimiento y sublime aspiración a desaparecer como escritor secreto en soledad creadora con la literatura.

Este nuevo exorcismo vital y literario también busca su inspiración en modelos extranjeros. En el caso de *Doctor Pasavento*, se trata del escritor suizo Robert Walser, que pasó sus últimos años en un centro psiquiátrico, retirado de la literatura y del mundo exterior. En efecto, el héroe del narrador-protagonista Pasavento es Robert Walser y admira en el autor suizo su habilidad para pasar de incógnito. Vivir el destino de ese autor significa para Pasavento retirarse del mundo, desvanecerse en la naturaleza y por ende en la literatura. Desea alejarse y un día desaparece. Se imagina la gente buscándole tal como toda Inglaterra buscó a Agatha Christie durante once años y acabó por encontrarla. Pero nadie busca al Doctor Pasavento y poco a poco se descubre la verdad: nadie piensa en él. Por tanto recurrirá a la estrategia de la renuncia y renunciará al yo y a su pretendida dignidad, a su grandeza. Se fue al manicomio donde permaneció Walser muchos años alejado del mundo para ejercer un arte singular: el arte de no ser nada.

Así, tras la huella del ausente Walser, el narrador y protagonista de Vila-Matas emprende su propia fuga hacia la buscada desaparición. Para ello, va cambiando de nombre, desde Pasavento a Pynchon, como doctor en psiquiatría y autor secreto que imagina su desaparición en las palabras escritas con lápiz en minúsculos papeles. La novela empieza con un proyecto de disertación acerca de la realidad y la ficción, para consumirse después en la indagación en las más angustiosas obsesiones del escritor, con especial recurrencia a la paradoja sentida por el creador entre la vanidad y el olvido.

El texto gana en intensidad a medida que el narrador-protagonista va encarnando su laboriosa desaparición, que parte de Sevilla y le lleva a refugiarse en una calle de París, hasta su ocultamiento en un hotel de Nápoles y su visita a los últimos lugares de su admirado Walser.

Esta huida creadora en torno a la desaparición del sujeto se acompaña de la multiplicidad del yo encarnada en diferentes hipóstasis o interlocutores del narrador. En ello podríamos descubrir, asociada con la pasión walseriana y otros modelos del autor

barcelonés (Roth, Sebald), la herencia cervantina de *La saga/fuga de J. B.*, de Gonzalo Torrente Ballester.

Doctor Pasavento es una novela genuina de Vila-Matas por su carácter multigenérico, ya desde su comienzo con un homenaje a Montaigne, como creador del ensayo moderno, hasta su práctica de la autoficción, con proyección de las obsesiones del autor en personajes imaginarios creados a partir de su vida y sus lecturas, y con frecuentes reflexiones metaliterarias acerca de importantes cuestiones de técnica narrativa. Por todo ello, *Doctor Pasavento*, al igual que todas las novelas de Vila-Matas, es una delicia para los lectores exigentes y selectos y no para quienes buscan en la literatura un mero pasatiempo.

1.2.1.18. Exploradores del abismo (2007)

En la nota 68 de *Bartleby y compañía*, el narrador (alter ego de Enrique Vila-Matas) afirma:

Las frases de Kafka a Janouch me vienen mejor de lo que desearía Derain, pues hablan de lo que me sucede a medida que avanzo en la búsqueda inútil del centro del laberinto de No: “Cuanto más marchan los hombres, tanto más se alejan de la meta. Gastan sus fuerzas en vano. Piensan que andan, pero sólo se precipitan -sin avanzar- hacia el vacío. Eso es todo. (...) Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro.

Vivo como un explorador. Cuanto más avanzo en la búsqueda del centro de laberinto, más me alejo de él. Soy como aquel que en *La colonia penitenciaria* no entiende el sentido de los diseños que le muestra el oficial: “Es muy ingenioso, pero no puedo descifrarlo.”

Soy como un explorador y mi austeridad es propia de un ermitaño y, al igual que Monsieur Teste, siento que no estoy hecho para novelas, pues sus grandes escenas, cóleras, pasiones y momentos trágicos, lejos de

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

entusiasmarne, me “llegan como míseros estallidos, estados rudimentarios en que toda necesidad se desata, en los que el ser se amplifica hasta la memez”.

Soy como un explorador que avanza hacia el vacío. Eso es todo. (*Bartleby y compañía*, pp. 150-151).

Esta cita significativa -que nos recuerda Javier Avilés⁸² en su reseña de *Exploradores del abismo*- revela que Vila-Matas plasma en el presente libro un proyecto literario que se va nutriendo desde hace años: escribir una historia general del vacío. Dicho proyecto toma cuerpo con *Exploradores del abismo*, colección de relatos especulares que conforman un libro total en el que:

el doctor Vila-Matas se autodiagnostica un retorno al cuento como posible cura, entendiendo la renovada práctica del texto breve como terapia alternativa para producir o recuperar a ese *otro* borgesiano y escapar al “tempo” moroso de la novela.⁸³

Exploradores del abismo es un libro de cuentos (no un libro con cuentos) que pone en escena a gente normal y ordinaria, seres de carne y hueso que comparten su relación directa con el vacío; cuentos en los que Vila-Matas vuelve a sus temas recurrentes: la disolución del autor, los impulsos suicidas y sobre todo la confusión entre la literatura y la vida. Aquí el abismo y el vacío son los dos temas principales del libro y señala Fresán que, en algunos casos, el abismo es el centro del cuento que protagonizan los personajes mientras que en otros bien distintos, el vacío parece ser sólo un pretexto para escribir un cuento.

En cuanto a la estructura del libro, podemos afirmar que, como en todos los libros vilamatianos, de aparente dispersión y profunda unidad, las diecinueve piezas buscan puentes en un admirable abismo, que es pacientemente explorado en todas las direcciones posibles por historias sutilmente conectadas: “historias cruzadas por la enigmática y sinuosa silueta de un equilibrista cuyo recorrido va trazando el inestable y a la vez consistente hilo que liga, con bella y extraña coherencia interna, el conjunto de

⁸² Javier Avilés, Reseña crítica de *Exploradores del abismo*, *La insignia*, 10 de diciembre de 2007, p. 3.

⁸³ Rodrigo Fresán, Reseña crítica de *Exploradores del abismo*, *Letras libres*, Octubre de 2007, p. 5.

relatos que componen este regreso de Vila-Matas a la narrativa breve, lo cual hace del libro un libro inclasificable.”⁸⁴

En realidad, dos cuentos: “Niño” y “Por qué ella no le pidió” parecen constituir el eje vertebrador del conjunto y permiten allanar el camino para la búsqueda del significado del libro en su totalidad. “Niño” retoma la problemática del engendramiento y recuerda las relaciones de Kafka con su padre, mezclando aquí la ficción con elementos y situaciones fácilmente reconocibles. Pero lo que más llama la atención es la manera en que Vila-Matas evoca a muchos y diversos autores, aludiendo sobre todo a algunas obras de Paul Auster, especialmente su *Trilogía de Nueva York*. En efecto, en el cuento “Por qué ella no le pidió”, Vila-Matas cabalga sobre Paul Auster, “llevándolo a su territorio y convirtiendo una historia metaliteraria en el eje sobre el que oscila el resto de los relatos.”⁸⁵ Señala Faustino Ángel Sánchez García que, al igual que Vila-Matas con *Exploradores del abismo*, el neoyorquino ya había utilizado la figura de la fotógrafa Sophie Calle como personaje de ficción en su novela *Leviatán*. De la misma manera, el entramado argumental del relato parte de una supuesta proposición de Sophie Calle a Vila-Matas que funciona como un reflejo de la proposición que le había hecho anteriormente a Paul Auster y que terminó germinando el libro *Double game*.

También, es menester notar que, aparte de Paul Auster, una infinidad de escritores sobrevuelan las páginas del libro. Destacan el Chejov de *El jardín de los cerezos*, Kafka muy presente en los cuentos “Niño” y “Fuera de aquí”, o Don Delillo visible en el relato “La gloria solitaria”.

En conclusión, *Exploradores del abismo* es la plasmación de la historia general del vacío que Vila-Matas viene preparando desde hace años. El libro se nos muestra como “un programa informático, un hipertexto infinito de conceptos misteriosamente relacionados, donde diferentes hebras que corren independientes deben coordinarse para llegar adecuadamente a su destino preciso y calculado hasta el último milímetro.”⁸⁶ La galería de personajes que se asoman al abismo muestra que Vila-Matas es capaz de escribir sobre personajes normales sin perder un ápice de su sello inconfundible.

En todo caso, *Exploradores del abismo* firma el regreso de Vila-Matas a la narrativa breve, con la dificultad añadida que ello supone de renunciar a las características metaliterarias de la novela o, por lo menos, de mezclarlas en dosis

⁸⁴ Faustino Ángel Sánchez García, Reseña de *Exploradores del abismo*, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, 8, 2000, p. 27.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

sabiamente incorporadas dentro del cuadro cuentístico. La dificultad de tal quehacer aparece en las palabras del narrador de *Exploradores del abismo*:

Hace un año, volví a escribir cuentos, pero sin darme cuenta de que, en realidad, seguía con los hábitos del novelista (...) La tensión más fuerte la provocaba el duro esfuerzo de contar historias de personas normales y tener a la vez que reprimir mi tendencia a divertirme con textos metaliterarios: el esfuerzo de contar historias de la vida cotidiana con *sangre e hígado*, tal como me habían exigido mis odiadores, que me habían reprochado excesos metaliterarios y “ausencia absoluta de sangre, de vida, de realidad, de apego a la existencia normal de las personas normales.” (*Exploradores del abismo*, p. 31).

Estas palabras teñidas de ironía constituyen un reproche a los escritores abocados a narrar historias verdaderas de personas reales. Dichos autores muy codiciados por los editores y los lectores apuestan por una literatura de fácil consumo. Muy al contrario, Vila-Matas se insurge contra la simple relación de historietas y prefiere ahondar en el campo más difícil y hermético de la metaliteratura, escenificando personajes artísticos y literarios pertenecientes al gran libro del mundo.

1.2.2. Libros de artículos

1.2.2.1. *El viajero más lento* (1992)

Estas crónicas pueden ser consideradas como la continuación de *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas. El narrador es un verdadero aficionado a las bibliotecas, un erudito y cabezota, un espía y un embaucador. Para Vila-Matas, la literatura es un viaje y un complot contra lo real. En el libro, Valéry Larbaud, Adolfo Bioy Casares, Echenoz, Pessoa, Gombrowicz y Pérec son sus compañeros de ruta. *El viajero más lento* es un relato de los orígenes, un conjunto de sueños urbanos, de entrevistas verdaderas y falsas, retratos de artistas desplazados. Los

callejeos de un viajero lento son aquí el viático del lector curioso del universo que algunos llaman biblioteca.

Esta biblioteca, que abarca el infinito y la totalidad del mundo, se compone de “un número indefinido y tal vez infinito de galerías hexagonales” (*El viajero más lento*, p. 130), una biblioteca que bien pudiendo caber en ella la totalidad del mundo no cabe a su vez en el universo, según Borges. Pues el viaje aquí es un recorrido libresco por la literatura universal al que corresponde una lectura concebida también como “una travesía donde la experiencia en directo (o la filosofía de la necesidad como lo establece Tristram Shandy) adquiera más peso que cualquier análisis de fondo.”⁸⁷

Físicamente, el viaje se desarrolla por muchos recorridos que llevan a un laberinto en una Barcelona llena de fervor y nerviosismo. En la capital catalana, nuestro paseante ocioso y mirón domina cabalmente el arte de diluirse en un bosque lleno de recuerdos y lecturas, como recomendaba Walter Benjamin. En este sentido, el protagonista hace una larga crónica de una “gira artística” por Alemania, un viaje sentimental por el barrio en el que ha transcurrido su vida, incluyendo también dos entrevistas falsas a Salvador Dalí y Marlon Brandon. Señala Daniel Sada que el viaje es lento como un reloj silencioso donde es posible saber, si nos lo proponemos, que el tiempo es una impostura, un artificio más de la imaginación y la lentitud, un método oculto de sabiduría.⁸⁸

1.2.2.2. *El traje de los domingos* (1995)

El traje de los domingos es la segunda entrega de artículos y ensayos literarios que produce Enrique Vila-Matas. Aparece como un conjunto de relatos breves, pensamientos, ensayos y apuntes literarios, fragmentos de un diario que el propio autor califica de “escritos shandy”, el mismo título que lleva la primera parte del libro, seguida de otras tres: “La mirada del bastardo”, “Seis pararrayos” y “Procedencias”.

En estos múltiples apuntes ensayísticos, con fuerte cariz cuentístico, Vila-Matas siempre se interesa por asuntos aislados pero de profundo calado, como pueden ser: el repaso de las últimas frases pronunciadas por gente célebre (Gertrude Stein, Buster Keaton, Italo Svevo, Goethe, Rossini, Antón Rubinstein, etc.) en su lecho de muerte o la

⁸⁷ Daniel Sada, “*El viajero más lento*”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 96.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 98.

investigación detectivesca llevada a cabo en torno a una cena que reunió a Gombrowicz, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Mastronardi, José Bianco y Manuel Beyrou. En realidad, cualquier pretexto le sirve a Vila-Matas para discurrir sobre la literatura y exponer las principales pautas de su poética. En esta línea, la apología de la narración breve aparece ya en las primeras páginas del volumen, en las que Vila-Matas apostilla:

Lo correcto era ser breve, contar historias rápidas con un final fulminante, tan cerrado como definitorio y que no prolongara la fingida expectación de mi compañero de mesa e interlocutor, es decir ser educadamente sintético y diáfano con quien iba a escucharme, espiando a los artistas (*El traje de los domingos*, p. 32).

El “baile” entre la realidad y la ficción es otro principio narrativo digno de ser resaltado en *El traje de los domingos*. La frontera entre la realidad empírica y la imaginación es tan tenue que la historia inventada resulta ser finalmente un suceso real y verdadero. Por ejemplo, la “novia inventada” en el cuento “El teléfono es una ruleta rusa” existe como persona de carne y hueso a la vez que sirve de pretexto para que arranque una trama desenfadada, tal como hace Paul Auster en *Ciudad de Cristal*.

Por último, *El traje de los domingos* encierra en sus intensas y succulentas páginas un continuo alegato a favor de una escritura difícil y enrevesada. Así lo plantea Vila-Matas en el relato hipodiegético “Monsieur Teste: una existencia de papel”, tomando de Paul Valéry las siguientes palabras que expresan, con nitidez, su concepto de literatura:

Escribe Paul Valéry en *Cosas calladas* “algunas obras las crea el público. Algunas otras crean su público. Las primeras responden a las necesidades de la sensibilidad natural media. Las segundas crean necesidades artificiales que al mismo tiempo satisfacen”. (...) A los escritores les resulta muchísimo más difícil inclinarse por la segunda opción. La primera es más cómoda y, sin duda, menos dolorosa, porque de antemano tiene ya su público: toda esta inmensa mayoría de gente de sensibilidad natural media. Es la primera una opción menos dolorosa, porque el escritor se limita a escribir lo que la gente quiere leer. Es la opción

por la que se han inclinado la mayoría de los escritores de la exitosa nueva narrativa española. La segunda opción es muy dura porque lo de crear y educar a un tipo de lector nuevo es tarea de titanes y generalmente suele, además, acabar mal pues no todo el mundo tiene la suerte de un Kafka o de un Gombrowicz. Lo normal es que se fracase en el empeño y entonces el escritor se amarga, envidia a los triunfadores (a los practicantes de la primera opción, la de arte fácil) y acaba en un manicomio o suicidado.

A la segunda opción pertenecen obras como *Monsieur Teste* que crean necesidades artificiales, inventan un público que antes no existía. Pero está dicho pronto lo de crear necesidades artificiales: no está al alcance de muchos y, además, requiere mucha paciencia y tiempo. (*El traje de los domingos*, pp. 77-78).

1.2.2.3. Para acabar con los números redondos (1997)

Fiel al shandysmo que le caracteriza desde siempre, Vila-Matas emite opiniones, juega con el tiempo y lo anticipa, se burla de la verdad y desplaza las fronteras del ensayo, proponiéndonos aniversarios arbitrarios y aproximativos con cifras inexactas: los 99 años de Antonin Artaud, los 422 años de John Donne, los 282 años de Sterne, los 60 de Pérec, los 254 del nacimiento de Lichtenberg, los 108 años de Pessoa, los 183 de Charles Dickens, los 126 de Valle-Inclán o los 75 de Patricia Highsmith. En *Para acabar con los números redondos*, los géneros se confunden, el espacio literario está redefinido y el escritor visionario nos invita a distinguir la luz tenue entre dos eternidades y tinieblas que nos concede la literatura.

52 crónicas literarias escritas por Enrique Vila-Matas, entonces periodista en el diario madrileño *Diario 16*. Durante un año entero, Vila-Matas se dedicó a celebrar cada domingo el aniversario del nacimiento o de la muerte de un autor, aniversario que no coincidía con un número redondo⁸⁹. De hecho, el autor odia los números redondos y

⁸⁹ En el prólogo del libro, Vila-Matas escribe: “Dentro de unos meses cumpliré 50 años. No me molestaría cumplirlos de no ser por ese odio inmenso que siento por los números redondos. No los puedo soportar. Me irrita de ellos, sobre todo, su injustificado y absurdo prestigio. No veo por qué el número 100 tiene más que el 101, por ejemplo.”

ese aprovechamiento comercial que quiere que se conmemore a un autor el día del centenario y bicentenario de su nacimiento o de su fallecimiento.

Pero, aquí, sólo se trata de un pretexto, pues ante todo Vila-Matas desea expresar su reconocimiento hacia 52 autores que han influido en la formación de su cultura literaria y la elaboración de su escritura. Por tanto, burlándose de la pareja realidad-ficción, nos ofrece mediante datos biográficos, un estudio muy denso de la obra y del carácter de los autores celebrados. Una vez más, Vila-Matas plantea la cuestión de la identidad del escritor: ¿todos esos autores no son una misma y única persona? ¿sus libros no son los componentes de una sola y misma macroobra?

En todo caso, si Vila-Matas, como escritor apasionado por la vida de los grandes escritores, utiliza intencionadamente la anécdota (Graham Greene que tiraba la basura sobre las cabezas de los clientes de un bar demasiado ruidoso en Antibes; Chejov que planta un árbol, etc.) es para ahondar mejor en el análisis del día a día de las vidas muy a menudo destrozadas y mostrar el cuestionamiento fundamental que motivaba no sólo su existencia sino también el conjunto de sus obras: ¿cómo aprender a morir para mejor saber vivir y por ende aprender a escribir?

El libro aparece como una desordenada compilación de crónicas únicamente relacionadas por fechas de cumpleaños (sobre autores). Pero una lectura profunda muestra que se establecen conexiones entre diferentes escritores: John Donne con Joseph Conrad, Graham Greene con Gustave Flaubert, Italo Svevo con Cendal, Katherine Mansfield con Virginia Woolf, pasando por Lowry y Bruno Schultz y muchos otros más. A través de la melancolía, el humor y el afecto perceptibles de un fragmento al otro, se nota su admiración, e incluso su fascinación hacia estos escritores que le enseñaron a escribir y a “quemar” (en sus escritos) como Bolaño “quemaba”, pues es la única manera para que, un día, las tinieblas se borren ante la luz.

En conclusión, *Para acabar con los números redondos* es un libro de ensayos, dedicado a la literatura y los escritores admirados. La colección anuncia ya el mal de Montano, es decir este defecto tan raro que consiste en ver el mundo a través del prisma obsesivo de la literatura. Así el libro diagnostica ese mal en Vila-Matas: las crónicas aquí recogidas recaen sobre escritores que forman, de Artaud a Borges, una especie de panteón aleatorio y portátil. Su empresa, casi peregrina, transcurre en un año de literatura obstinada, al que hemos de añadir la conmemoración de Roberto Bolaño, el aniversario de cuya muerte otorga al libro el sello de la amistad y del duelo que la

literatura, como siempre, puede ayudarnos a superar. Por último, para Vila-Matas la literatura no sólo es un antídoto ante la muerte, como decía Paul Eluard, sino que “es el mito: una sucesión de figuras e historias fabulosas que nos sirven como modelo para entender el mundo y el molde para medir la realidad.”⁹⁰

1.2.2.4. Desde la ciudad nerviosa (2000)

Desde la ciudad nerviosa revela la faceta de cronista de Enrique Vila-Matas. Consta de diferentes crónicas sobre la ciudad de Barcelona, “una ciudad europea muy nerviosa, como lo son las epilépticas civilizaciones de Londres, Leningrado, Berlín o París.” (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 14). El libro comprende cuatro secciones: “Desde la ciudad nerviosa”, “Mastroianni-sur-mer”, “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” y “Escritos Shandy”.

“Desde la ciudad nerviosa” es un conjunto de crónicas urbanas, informes de espionaje de la vida de la ciudad, crónicas literarias que recuerdan a algunos escritores: Sergio Pitol, Juan Ramón Jiménez, Charles Baudelaire, Sophie Calle, Truman Capote, Robert Alt, etc.

La segunda sección, “Mastroianni-sur-mer”, es el texto de una conferencia titulada “Narración y toma de conciencia” -escrita por encargo, según el autor- y que pretende analizar las relaciones entre el cine y la literatura. Se trata de un texto de estructura fragmentaria y caótica en el que, mezclando la narración con la experiencia, Vila-Matas revela al lector el origen de su vocación literaria, lo cual está estrechamente ligado a la influencia que pudo tener sobre él el actor italiano Marcelo Mastroianni. Dicha conferencia iba a girar en torno a temas diversos como la influencia entre cine y literatura, “las diferencias entre *Pereira* de Tabucci y la película de Roberto Faenza, la ciudad de Lisboa vista como una emoción...” (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 176). En el mismo texto, revela Vila-Matas que recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto como tal son el abanico de la mestiza estructura en libertad de *Bartleby y compañía*. El ensayo abarca 21 textos que desgranar su momento de formación y aprendizaje literarios, su predilección por el cine, las relaciones conflictivas entre la literatura y el

⁹⁰ Justo Navarro, “La literatura es el mito”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 158.

cine (evocando a Kafka, Rafael Azcona y Pere Gimferrer, que niega la posibilidad de una adaptación de la novela al cine pensando que es una creación nueva y autónoma), y un análisis metódico de *Sostiene Pereira* de Tabucchi, compartiendo con este su desconfianza de toda literatura comprometida y elaborada mediante una determinación ideológica.

En la tercera sección, que lleva por título “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, va desglosando en el marco de una conferencia de encargo cómo había construido la estructura de mestizaje y libertad de *Bartleby y compañía*. Como Vila-Matas suele deslizarse y alejarse de su tema, terminó por mostrar cómo se va construyendo la atípica estructura de una conferencia en la que se mezclan ficción, experiencia, ensayo y vivencias. Los 16 textos que componen esta parte tratan de la novela infinita y total, construida como una red a la manera de *Danubio* de Magris, *Los anillos de Saturno* de Sebald o *Dama de Porto Pim* de Tabucchi, obras con las que Vila-Matas emparenta su *Bartleby y compañía*. La esencia de este conjunto de textos viene recogida en estas palabras de la contraportada de *Danubio*, que según el propio Vila-Matas, hubieran servido de contraportada para cualquiera de los libros ya citados:

El libro es un recorrido laberíntico, en la búsqueda del sentido de la vida y de la historia; el viaje, antiguo y a la vez abierto a la más fugitiva realidad de nuestros días, se convierte en una metáfora de la existencia y una aventura en la crisis contemporánea, una odisea de la identidad y un atlas de la vieja Europa y de nuestro presente (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 226).

La última sección, que Vila-Matas denomina “Escritos Shandys”, recoge artículos y ensayos literarios que son, en realidad, escritos o informes sobre escritores y artistas espiados por el propio autor, quien se entromete, además, en sus vidas, investigando con el estilo de un detective privado. Así pasa con Gombrowicz, Michaux, Robert Walser, Juan José Millás, Juan Villoro, Carmen Miranda, Bioy Casares, Hemingway, entre otros. La lectura de dos textos: “Los cuentos que dibujan la vida” y “Biblioteca de un cuarto oscuro” es clave para descifrar el interés narrativo-literario de esta sección: en el primero, Vila-Matas establece un paralelismo entre la poesía, el cuento y el relato breve en términos de hibridación genérica y de significatividad. El estudio de ese

paralelismo se remonta de Stéphane Mallarmé a Charles Baudelaire y de Baudelaire al cuentista Edgar Allan Poe. En el segundo, Vila-Matas evoca a sus autores favoritos, esos escritores que constituyen su santoral literario: Walser, Flaubert, Joyce, Nabokov, Rulfo, Gombrowicz y los españoles Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna y Valle Inclán, reclusos en “su biblioteca para uso personal” dispuesta en un cuarto oscuro de su casa (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 279).

1.2.2.5. *Aunque no entendamos nada* (2003)

Los libros que me interesan son aquellos que el autor ha comenzado sin saber de qué trataban y los ha terminado igual, en la misma penumbra. Los libros que amamos son aquellos que, como decía Proust, parecen escritos en una lengua extranjera. En aquellos que, felices de no entenderlos, seguimos leyendo con entusiasmo. Así lee César Aira, por ejemplo, y tal vez por eso anda a veces recordándonos que la primera función del arte es extrañar, romper los hábitos de la percepción y volver nuevo lo viejo.⁹¹

Esta cita podía constituir el meollo de *Aunque no entendamos nada* que es la quinta colección de artículos, crónicas de prensa y ensayos literarios de Vila-Matas, en este caso con destino exclusivo a las librerías chilenas y a la librería La Central de Barcelona. La quintaesencia del mismo se asienta sobre una idea clave: la literatura nos permite entender la vida pero siempre nos deja fuera de ella. Enfermo confeso de literatura, la cual constituye su estricta dieta dorada, el autor afirma en el prólogo:

Toda mi poética está basada fundamentalmente en cargar de sentido al absurdo y considerar que lo esencial de la realidad se encuentra en los libros.⁹²

Y esto es lo que contienen estas páginas: un narrador que quiere entender el mundo y que para ello narra hasta (con) fundir vida y literatura, y concluye que la

⁹¹ Enrique Vila-Matas, “Aunque no entendamos nada”, *Suplemento Babelia, El País*, 28 de junio de 2003, p. 24.

⁹² *Ibid.*, p. 1.

manera más feliz de vivir es narrar, pero que, a pesar de todo, sigue sin entender nada o muy poco. En este volumen, Vila-Matas ha reunido una singular colección: la maravilla y la indignación frente al absurdo cotidiano, la infatigable defensa del oficio de escritor, el extraordinario universo del rarísimo Juan Emar y el recuerdo sentido y luminoso de Roberto Bolaño son algunas de los innumerables puntos cardinales de que dispone el lector para perderse en un viaje por el libro. Así Vila-Matas es un escritor que va hacia la claridad perfecta pero, como el camino es un rodeo incomprensible, hace un largo paseo por las sombras antes de llegar a la luz. En este sentido, no está de acuerdo, por ejemplo, con los que dicen que *Ulises* es un libro infumable e ilegible. Más bien, piensa que -tal como dijo en su momento su autor-, es una gran broma, una forma de dar trabajo a los futuros estudiosos de la obra. Así explica Vila-Matas su poética de lo absurdo:

Yo no entendía nada, pero me decía que tenía que entenderlo, que allí debía estar la profunda verdad del arte. Yo creo que nunca he sido tan feliz como en aquellas incursiones en el Savoy en las que intuía algo que luego ha sido la luz que me ha guiado en las tinieblas y en la dura lucha por la creación, por la innovación: entender puede ser algo absolutamente terrible. Y no entender lo más cercano a la vida, no entender obliga al lector a crear, es decir le abre la puerta de la tolerancia, en definitiva, de la comprensión, que es lo más civilizado y espiritual que existe en la lectura, en el arte.

Si es Vila-Matas un novelista extraordinario, conviene también reivindicar su faceta de cuentista, o esta otra de articulista, aunque las fronteras entre géneros literarios se borran en la obra vilamatiana, hasta formar un único cuerpo narrativo.

1.2.2.6. *El viento ligero en Parma* (2004)

Una vez más, Vila-Matas cuestiona la frágil frontera entre la realidad y la ficción, la literatura y la vida, la narrativa y los otros géneros, dualidades que sustentan su ejercicio literario, o mejor dicho, su ejercicio vital. Si la crítica vio en *Bartleby y compañía*, por ejemplo, un conjunto de notas a pie de página y una novela armada de

reflexiones sobre libros significativos para su vida y obra, no es menos cierto que los textos que componen *El viento ligero en Parma* pueden leerse como una concentración de energía cuyas implicaciones y referencias se disparan en múltiples e innumerables direcciones. Esta significativa colección de artículos y ensayos literarios conduce a un nuevo viaje por el cine (Antonioni, Bertolucci), la literatura (Gombrowicz, Beckett) y los lugares emblemáticos para el autor (Barcelona, Parma).

Así *El viento ligero en Parma* representa un verdadero banquete literario por diversos motivos: tal vez el principal motivo sea que, a través de este libro, transmite, contagia, su pasión por la literatura y por hacer la literatura de su vida. Pero también hay otras razones, como el hecho de estar constituido de textos transgenéricos. Hay artículos que son ensayos, ensayos que son artículos, relatos que son crónicas de viajes, conferencias y discursos que no tienen nada de solemnes... En *El viento ligero en Parma*, el lector encontrará textos sobre Gombrowicz, Marcelo Mastroianni, el pintor Vicente Rojo, Roberto Bolaño, Silvina Ocampo, Samuel Beckett, Sergio Pitó. Pero todos estos textos están teñidos de intertextualidad, es decir, muestran fehacientemente la pasión del autor por la literatura, por hacer literatura de todo lo que vive.

Cabe señalar que es excelente el relato que da título al libro: este texto nace de las ganas del narrador de visitar la ciudad italiana de Parma sólo por ver el atardecer sobre el mármol veronés de la Plaza del Duomo. También son especialmente exquisitos los ensayos que tratan del oficio/arte de escribir, así como la breve biografía literaria que cierra el volumen, que ofrece un panorama exhaustivo de la actividad literaria de Enrique Vila-Matas.

Otro de los aspectos interesantes del libro es que muestra claramente la evolución, los gustos y los planteamientos literarios de Vila-Matas y el proceso por el que descubrió a aquellos escritores que conforman su santuario literario. Por ejemplo, en “Gombrowicz en seis horas”, explica su fascinación por la literatura del escritor polaco. Un poco más adelante, “Mastroianni sur mer” (como ya hemos visto, texto anteriormente publicado en *Desde la ciudad nerviosa*) contiene una conferencia que leyó en Barcelona en un ciclo sobre las relaciones entre cine y literatura, en el que Vila-Matas declara haber contraído el virus y el gusto de escribir cuando vio al actor italiano en la película “La Noche” de Antonioni. Vila-Matas tenía 16 años cuando Mastroianni, el protagonista de dicha película, interpretaba el papel de escritor. Lo que Vila-Matas no sabía entonces es que para ser escritor había no sólo que escribir sino escribir bien, y aun escribiendo muy bien no podía uno ni mucho menos sentirse satisfecho.

En conclusión, en *El viento ligero en Parma*, Vila-Matas, con una prosa suave y desenfadada, va narrando sus impresiones sobre escritores que forman parte de su santoral literario, y así, haciéndolos parte de su cotidianidad, la única cotidianidad que puede ser vivida por ese escritor, la literatura. Vila-Matas sí que es “un *happy few*” uno de estos hombres-literatura que hacen fantástica la existencia.”⁹³

1.2.3. Conclusiones de la reseña de las obras de Enrique Vila-Matas

Para cerrar este capítulo sobre el análisis de las obras del corpus, cabe precisar que, en la totalidad de su obra narrativa, Vila-Matas ha desarrollado una personal propuesta literaria de signo renovador. Su mestizaje de los géneros literarios y su indisoluble fusión vida y literatura, en lo que solemos llamar autoficción, se han intensificado en sus aportaciones.

Lejos de someterse a las convenciones de los géneros discursivos y literarios, cada uno de sus textos da un paso más en el asedio a la literatura como artefacto experimental y alimento necesario en la vida. Son obras concebidas como una original conjunción de imaginación y sentido lúdico de la literatura, en apuesta creadora que funde la realidad y la ficción en el nuevo territorio literario denominado autoficción, y que refunde la novela y otras modalidades del arte literario en la misma obra.

Su apuesta por la superación de los límites entre los géneros y su encarnación de la literatura y la vida en narradores y protagonistas letraheridos se confirman en cada una de sus obras. Si *Bartleby y compañía* se ocupa del misterio de los escritores que renuncian a escribir, en *El mal de Montano*, Vila-Matas teje un texto multiforme y complementario del anterior, sobre la incurable enfermedad de la literatura encarnada en un narrador que va cambiando de nombre, modificando su personalidad y mezclando verdad y ficción en su quijotesca defensa de la literatura, como sustancia vital y terapia salvadora en su peculiar locura y sufrimiento de literatosis.

También de literatura está hecha *París no se acaba nunca*, novela estructurada en forma de larga conferencia en que el narrador cuenta sus experiencias como aprendiz de escritor en París, a principios de los años 70. La trilogía metaliteraria sobre las manifestaciones patológicas de la escritura se cierra con *Doctor Pasavento*, larga disertación sobre la teoría de la muerte o la desaparición del autor y *Exploradores del*

⁹³ Christopher Domínguez Michael, “El príncipe de los shandys”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 61.

abismo presenta a los escritores como personajes que se asoman a un precipicio que intentan descubrir y comprender en vano.

En líneas generales, libro a libro, Enrique Vila-Matas ha ido reflexionando sobre la literatura mientras, en opinión de Rafael Conte:

Destrozaba el género “novela” uniendo relatos más o menos fragmentarios (*Hijos sin hijos* o *Suicidios ejemplares*), o parodiaba los discursos críticos en raras conspiraciones (en la tan originalísima *Historia abreviada de la literatura portátil*), disgregaba o unía las voces narrativas (*Una casa para siempre*), destrozando la novela de espías (*Extraña forma de vida*), o la de fugas con regresos (*Lejos de Veracruz*, la mejor de todas en mi opinión) o sin ellos (*El viaje vertical*).

Con todo ello, se descubre al compás de estas páginas a un Vila-Matas prolijo y renovador. Los dos pilares de su narrativa son esencialmente, y tal como los reconoce Ivette Sánchez,⁹⁴ el intertexto y el metadiscurso. Es Vila-Matas un escritor de ironía mordaz, con una imaginación desbordante y una cultura literaria delirante, cuyo quehacer literario es novelar el proceso de escritura y plantear, en sus libros, un incesante y fascinante debate en torno a los temas vitales-literarios que le preocupan. Vila-Matas es pues, tal como señala Domingo Ródenas de Moya:

Un novelista cuyo asunto principal es la propia literatura, su ámbito, quienes lo habitan (escritores, críticos, editores, lectores...) y las actividades intelectivas asociadas (escritura, reescritura, lectura, interpretación).⁹⁵

Por último, esperamos que haya quedado claro que la repartición de la obra de Vila-Matas teniendo en cuenta los distintos géneros narrativos, sobre todo entre “Novelas y cuentos” por un lado y “libros de artículos” por otro, sólo es de carácter metodológico y práctico, ya que en consonancia con la misma poética de Vila-Matas, éstos tienden a confundirse en la obra del escritor. No obstante el propio autor respeta esta división cuando se refiere a su obra, lo que será analizado más abajo.

⁹⁴ Ivette Sánchez, “De miradas indiscretas y textos invisibles”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre, 7, diciembre de 2002, pp. 59-68.

⁹⁵ Domingo Ródenas de Moya, “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, art. cit., p. 278.

CAPÍTULO II: LA POÉTICA DE ENRIQUE VILA-MATAS

CAPÍTULO II: LA POÉTICA DE ENRIQUE VILA-MATAS

En el presente capítulo reflexionamos sobre la concepción de la escritura de Vila-Matas y sobre la plasmación de dicha poética en unos determinados recursos narrativos. Ello nos sirve para enmarcar a Vila-Matas en un horizonte posmoderno e indicar cómo ha evolucionado, desde la mera transgresión estética, hasta un insólito compromiso con la literatura como artefacto ficcional que incide en los límites de la representación de la realidad, que son también los límites de la imaginación. Para ello, nos interesaremos por la concepción vilamatiana de la novela y de la escritura, que reposa sobre ideas a priori dicotómicas pero que constituyen la esencia de su literatura: la escritura infinita y la literatura del No, una peculiar concepción de la realidad y su relación con la ficción. Analizaremos la ambigüedad inherente a la escritura de Enrique Vila-Matas, a caballo entre la poética de la exactitud, de la brevedad y la dicotomía entre la familiaridad y la extrañeza. Este capítulo se cierra con una reflexión acerca del insistente alegato de nuestro autor a favor de la literatura a través de todas sus obras.

2.1. Ficción real y realidad ficticia en Enrique Vila-Matas

El narrador que por lo regular aparece en mis novelas ensaya varios puntos de vista en la persecución de la verdad, de una revelación, y en ese empeño perderá mil veces el camino, tropezará a cada distante, mantendrá el peso a duras penas entre alucinado y sonámbulo, para al final declararse derrotado. Llegará a saber que no existen absolutos, que no hay verdad que no sea conjetural, relativa y, por ello vulnerable. Pero buscarla, por efímera, parcial e inconstante que sea, será siempre su objetivo. El narrador será Sísifo e Ícaro. Su única certeza es que en la ruta había tocado unos cuantos jirones de un tejido maravilloso y deplorable, oscurecido a veces por manchas animosas o por repentinas o instantáneas iridiscencias cuya contemplación le da sentido a sus esfuerzos.⁹⁶

⁹⁶ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 85.

Introducimos con esta cita de Sergio Pitol este epígrafe, en el cual abordamos el actual y candente debate sobre la realidad y su expresión literaria y artística: el realismo. Así examinaremos la diferencia de concepción entre aquellos que creen posible la reproducción de una realidad única y aquellos que consideran la realidad como algo plural e inestable. Nuestra intención es menos dirimir el conflicto conceptual existente, que mostrar que existen, en la novelística española de la transición, nuevas estrategias para dar cuenta de una realidad cada vez más inasible e indecible.

Siempre nos vemos obligados a acercarnos al realismo porque para nosotros la realidad, esta palabra banal pero terrible, constituye un enigma, un problema y pensarla y definirla nos sitúa en el umbral de la Filosofía: los preámbulos de la discusión se hallan en los trabajos de Russel, Wittgenstein, los lógicos y los semánticos o de Nietzsche, Heidegger o aún Derrida.

En la crítica literaria, el siglo XX ha reanudado un viejo combate entre *res* y *nomen*: por una parte se sostiene la idea de que existe una realidad estable, inocente, original, directamente accesible a la percepción, y que, por su prioridad ontológica, permitiría juzgar la validez de todo enunciado o toda representación; por otra parte, se defiende la idea según la cual la realidad es siempre algo convencional y por tanto de naturaleza doble, porque es una representación desprovista de todo privilegio ontológico.

En la literatura, las consecuencias de este debate no tardaron en manifestarse. Al mismo tiempo que surgen cambios en el mundo, se empiezan a reconocer dudas y a admitir la improbabilidad de una dimensión no corrupta, inmediata de la experiencia, a la vez que se considera como sospechoso todo el debate relativo al grado de correspondencia y exactitud entre representación y representado. De igual manera, se desconfía de los argumentos tendentes a valorar la importancia de las obras artísticas bajo la criba de su propiedad y la exactitud de sus imitaciones.

Jesús Aguirre, prologuista de *Discursos interrumpidos I* de Walter Benjamín, parece referirse a una realidad inestable al hablar de “una pluralidad discordante de las fuentes inspiradoras y la convicción de que la realidad es discontinua”⁹⁷. El propio Valéry considera lo fluctuante que es la realidad como uno de los rasgos indispensables del arte moderno al decir que:

⁹⁷ Jesús Aguirre, prólogo de *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 8.

En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras bellas artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y las costumbres que introducen me aseguran respecto de los cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo bello. En todas las artes, hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo, son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte.⁹⁸

En consecuencia, expresiones como “mimesis” y como “verosímil” sólo aparecen en el discurso crítico entrecomilladas o en contextos que dejan entrever con claridad las dudas que conllevan.

Con tales premisas, deberíamos preguntarnos si aún es conveniente hablar de realismo, si el concepto todavía tiene algo de útil. Pues bien, en el campo literario, la atención del análisis recae sobre la discursividad, sobre la retórica; es decir los procesos lingüísticos, semióticos u otros mediante los cuales la realidad está dicha. Al respecto aporta Francisco Llorigio⁹⁹ que mimesis y especularidad pierden terreno en beneficio de las atestaciones de la textualidad y de lo que se designa por costumbre, según Bajtin, como “*effet de réel*.”¹⁰⁰

Siendo dicho “*effet de réel*” de naturaleza fluctuante y cambiante, se comprende que el concepto de realismo reciba varias etiquetas: es la era de los realismos y ya no del Realismo, pues el planteamiento arriba expuesto trasciende el concepto de realismo como tendencia estética que pretende la representación exacta de la realidad, para considerarlo como “género de discurso” (Bajtin) o clase de discursos (los lingüistas del discurso); es decir, una modalidad discursiva que condiciona el lenguaje en función de

⁹⁸ Paul Valéry, *Pièces sur l'art (la conquête de l'ubiquité)*, citado por Walter Benjamin, op. cit., p. 17.

⁹⁹ Francisco Llorigio, “Le réalisme comme anthropologie du réel”, en *Roman, réalités et réalismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 41-53.

¹⁰⁰ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

las circunstancias en que se produce. Eso no quiere decir que el realismo sea sólo cuestión de discurso; sigue experimentando la mezcla de la realidad y de la ficción, para examinar cómo realidad y ficción se interrelacionan e interactúan y cómo conducen uno al otro porque “le réel s’achève dans la fiction comme la fiction s’achève dans le réel.”¹⁰¹

La mezcla de la realidad y de la ficción constituye uno de los dos polos de la poética de Vila-Matas, teorizado en su concepto de autoficción¹⁰², como el propio autor lo explicita en el comienzo de la novela *El mal de Montano*:

Tal vez lo que he hecho es ir apoyándome en citas de otros para ir conociendo mi exiguo territorio propio de un subalterno con algunos destellos vitales y al mismo tiempo descubrir que nunca llegaré a conocerme mucho a mí mismo porque la vida no es una unidad con un centro, la “vida” decía Nietzsche, “ya no reside en la totalidad, en un Todo orgánico y completo” pero en cambio podré ser muchas personas, una pavorosa conjunción de los más diversos destinos y un conjunto de ecos de las más variadas procedencias: un escritor tal vez condenado, tarde o temprano, obligado por las circunstancias del tiempo que le ha tocado vivir, a practicar, más el género autobiográfico, el autoficticio, aunque para que llegue la hora de esa condena cabe esperar que falte mucho, de momento, estoy enzarzado en un entrañable homenaje a la veracidad metido en un esfuerzo desesperado por contar verdades sobre mi fragmentada vida, antes de que tal vez me llegue la hora de pasarme al terreno de la autoficción, donde sin duda, si no me queda otra salida, simularé que me conozco más de lo que en realidad me conozco (*El mal de Montano*, pp. 123-124).

De lo ya expuesto, se desprende que la fusión de la realidad y la ficción es uno de los principios básicos de la poética de Vila-Matas. “La verdad, la sinceridad es algo

¹⁰¹ Jean Bessière, *Roman, réalités et réalismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 7.

¹⁰² Para una teorización más fundamentada del concepto de autoficción y la identificación de los rasgos de autoficción en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas, véase el capítulo III.

muy necio y detestable en literatura”, dijo el propio autor en una entrevista¹⁰³ con motivo de la publicación de su novela *París no se acaba nunca*.

A Vila-Matas no se le puede negar su firme vocación por inscribirse en la tradición de la contrarrealidad. Sus libros ven cohabitar lo verdadero y lo falso, libros que carecen de género -aunque el autor distingue, paradójicamente, entre novelas y libros de artículos-, autoficciones protagonizadas por la escritura y escritas por una máscara. Como en *El Quijote*, la realidad primero es inventada y luego vivida:

(...) He podido saber -escribe Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil*-, que Tristan Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir. En cierto sentido, más que literatura es vida. Para Tzara, su libro es la única construcción literaria posible, la única transcripción de quien no puede creer ni en la verosimilitud ni en la historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización. El libro ofrecerá esbozos de las costumbres y vida de los shandys a través de un medio más original que los habitualmente adoptados por la novela. Tzara pretende cultivar el retrato imaginario, esa forma de fantasía que esconde una reflexión en su capricho y una empresa en su ornamentación (*Historia abreviada de la literatura portátil*, pp. 80-81).

Este fragmento de *Historia abreviada de la literatura portátil*, que resume la poética de Vila-Matas, podría aplicarse a sus libros anteriores y sobre todo a los publicados después de 1985. En realidad, Vila-Matas no ha dejado de escribir el mismo libro desde el primer momento, un libro sobre la ficción, sobre la impostura necesaria del estilo. Un libro sobre sí mismo como si se tratara de un extraño que quisiera escribir en una lengua siempre extraña, aquel anhelo que tenía Marcel Proust. Un libro que no se acaba nunca, que a veces es una fiesta, como París, y a veces no. Para escribirlo, Vila-Matas no ha contado sólo con su imaginación, según el caso, ha hecho de sosias de

¹⁰³ Armando G. Tejada y Enrique Vila-Matas, “El canon literario español está dictado por las mafias”, en *Babab*, 6, [en línea] <http://www.babab.com/n06/enrique-vilamatias.htm>

Tzara, Sciascia, Gombrowicz, o Valéry Larbaud, pues entiende la historia de la literatura como concebía Deleuze la historia de la filosofía, como una especie de sodomía o inmaculada concepción:

Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda -dice Deleuze al comienzo de *Pourparlers-* y dejándole embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa. Era muy importante que el hijo fuera suyo, pues era preciso que al autor dijese efectivamente todo aquello que le hacía decir, pero igualmente necesario que se tratase de una criatura monstruosa, pues había que pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos y emisiones secretas, que me causaron gran placer. (...) un individuo adquiere un auténtico nombre propio al término del más grave proceso de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan enteramente, a las intensidades que le recorren (*Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 52).

2.2. La poética de la totalidad en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas

El objetivo principal de la poética de la totalidad es la plasmación del infinito actual a partir de una estructura finita generalmente por medio de sistemas combinatorios que se multiplican internamente, en profundidad, evocando la idea de totalidad, de potencialidad infinita.¹⁰⁴

Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.¹⁰⁵

Todos los tiempos son en el fondo un tiempo único.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Enrique Santos Unamuno, *Literatura de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, p. 50.

¹⁰⁵ Italo Calvino, "Multiplicidad", en *Siete propuestas para el nuevo milenio*, Madrid, Siruela, 1998, p. 138.

¹⁰⁶ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México D. F., Era, 1980.

El análisis de la literatura de Vila-Matas deja en el lector la impresión de navegar hacia la nada y el infinito de una narración cíclica que vuelve constantemente a sí misma. Sus obras -tanto las primeras como las últimas- desarrollan una temática común sin conseguir agotarla. Así, más allá de su obra inabarcable, es el propio Vila-Matas quien nunca se acaba. En el presente capítulo, nos dedicaremos a presentar la literatura de Vila-Matas como un tejido, una red y un mundo especular, así como una escritura infinita y a enmarcarla dentro de una corriente vanguardista internacional iniciada por autores de quienes su escritura es deudora.

2.2.1. Consideraciones previas sobre los conceptos de eternidad e infinito y su representación en la tradición literaria

El concepto de “eternidad” goza de una gran estabilidad semántica que queda reflejada ante todo cuando sabemos que todas las definiciones apuntan hacia algo que escapa al tiempo, que es ilimitado en su medición temporal. A esta realidad “eterna” remiten los dos sentidos que suelen entenderse del vocablo “eternidad”. En un sentido común, según el cual significa el tiempo infinito y la duración infinita, y, en un sentido más usual, entre muchos filósofos, según el cual significa “algo que no puede ser medido en el tiempo, pues trasciende el tiempo”¹⁰⁷.

Paul Foulquié corrobora esta idea de eternidad, remitiendo a dos definiciones respectivamente de Montaigne y Lavelle que la consideran como “lo que es eterno, es decir lo que jamás tuvo nacimiento ni tendrá jamás fin”¹⁰⁸ y como “negación de una negación, es decir, no del tiempo mismo, sino cuanto en el tiempo hay de negativo.”¹⁰⁹

Las concepciones ya reseñadas entroncan con la de André Lalande para quien el concepto de “eternidad” remite a “duración indefinida (...) carácter de lo que está fuera del tiempo”¹¹⁰. En opinión de Ferreter Mora, todas estas definiciones llevan pareja la

¹⁰⁷ José Ferreter Mora, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1951, p. 594.

¹⁰⁸ Paul Foulquié, *Diccionario del lenguaje filosófico*, Barcelona, Labor, 1967, p. 527.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 527.

¹¹⁰ André Lalande, *Vocabulario crítico y técnico de la filosofía*, Buenos Aires, Librería “El Ateneo”, 1953, p. 419.

doctrina del “eterno retorno” que tiene muy antiguos precedentes y, según la cual, el universo nace y perece en una sucesión cíclica. Los precedentes más claros del “eterno retorno” se hallan en el hinduismo (que influyó a este respecto el budismo) y en muchos pensadores griegos.

Además varios pensadores medievales, especialmente árabes (Alkendi y Avcina por ejemplo), expresaron ideas parecidas y admitieron “una reaparición periódica de los acontecimientos, una evolución circular del mundo único regido por la evolución eterna de los astros”¹¹¹; idea que los autores cristianos no podían aceptar pues, según ellos, lo que pasa no vuelve a pasar porque es historia.

En la época contemporánea, Nietzsche ha formulado la idea del eterno retorno con la denominación de “profecía”, al suponer que:

En un mundo en donde los átomos sean indestructibles y finitos, las infinitas combinaciones de los mismos en la eternidad del tiempo darán un número infinito de mundos entre los cuales estará comprendido un número infinito de momentos iguales.¹¹²

Karl Jaspers considera que la doctrina de Nietzsche es ética y no cosmológica y Martin Heidegger hace de la teoría nietzscheana del eterno retorno uno de los pilares fundamentales de la destrucción de la metafísica occidental, mientras que Unamuno, a su vez, llama a la doctrina del eterno retorno una “formidable tragicomedia” y un “remedio a la inmortalidad del alma”.¹¹³

A diferencia del concepto de eternidad marcado por cierto consenso semántico, el de infinito se caracteriza por su alta dispersión semántica. Por tanto, resulta un tanto difícil de delimitar la pluralidad y la variedad de las definiciones que se le suele aplicar. Así pues el concepto de infinito puede ser entendido de varias maneras:

¹¹¹ José Ferreter Mora, *Diccionario de filosofía*, op. cit., p. 594.

¹¹² *Ibid.*, p. 596.

¹¹³ *Ibid.*, p. 595.

1) algo indefinido, por carecer de fin, límite o término 2) algo que no es ni definido ni indefinido porque con respecto a él, carece de sentido toda referencia a un fin, límite y término 3) algo negativo e incompleto 4) algo positivo y completo 5) algo meramente potencial, que está siendo pero no es 6) algo actual y enteramente dado.¹¹⁴

En esta exhaustiva definición de José Ferreter Mora, notamos que hay una dicotomía entre una concepción positiva del infinito (perceptible en las definiciones 2, 4 y 6) y otra concepción negativa reflejada en las propuestas definitorias 1, 3 y 5. Además señala Ferreter Mora que muchos autores, entre los cuales destacan Spengler, Nietzsche, Rohde, Heinz Heimsoeth y Burckhardt, rechazaron el infinito e incluso manifestaron horror hacia él, en gran parte porque consideraban que la razón estaba incapacitada para entenderlo.

Por su parte, André Lalande concibe el infinito como:

Algo que no tiene límite, sea en el sentido de que es actualmente más grande que toda cantidad dada de la misma naturaleza (infinito actual), sea en el sentido de que puede llegar a ser así (infinito potencial)¹¹⁵.

En cuanto a Paul Foulquié, asocia la idea de infinito con la de desarrollo y progreso, pues, según él, el infinito viene a designar “lo que puede crecer, desarrollarse, aumentar siempre (...) lo que aparece como una ley de constitución abierta, como un progreso operatorio”.¹¹⁶

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 596.

¹¹⁵ André Lalande, *Vocabulario crítico y técnico de la filosofía*, op. cit., p. 658. En realidad Lalande precisa que se confunde generalmente lo *infinito relativo*, es decir, lo que no tiene ningún límite asignable con lo *infinito absoluto* (que Cantor, Wundt y Lasswitz han llamado *transinfinito*), es decir, lo que no tiene ningún límite posible. El primero expresa una simple posibilidad, el segundo expresa una efectividad completa que podría denominarse también: una totalidad en la cual todos los grados de discriminación o de aumento son grados de antemano (p. 658).

¹¹⁶ Paul Foulquié, *Diccionario del lenguaje filosófico*, op. cit., p. 528.

2.2.1.1. Los puntos de vista de los filósofos griegos

Una de las características esenciales que diferencia el alma moderna del alma griega, puede ser expresada mediante el desarrollo, entre los griegos, del concepto de infinito. Para esta comprensión intelectual y sobre todo estética de lo infinito, es necesario utilizar una metodología comparativa y pancrónica, que permita indagar en cada época de la Grecia clásica el concepto de infinito vigente y establecer equiparaciones entre los diferentes conceptos que han podido desarrollarse.

En un docto y agudo estudio sobre el infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica, Rodolfo Mondolfo señala que hay una diferencia entre la concepción del infinito que tiene Dionisos y la de Apolo, pues el espíritu dionisiaco, diáfano en su orden y armonía, tiende a abrir la mente griega hacia lo infinito contrariamente al espíritu apolíneo.

Además, el acercamiento al concepto de infinito en los griegos está teñido de religiosidad por el lugar que el pensamiento helénico concede a la infinitud en el tiempo, la eternidad en su teología y su filosofía. En este sentido, nos parece fundamental la visión de lo infinito y de la eternidad en Homero. Así resume Mondolfo su espíritu:

En Homero, se halla, de un modo embrionario, el concepto de lo infinitamente grande, concepto que los poemas homéricos afirman (como se ha visto) en el orden de lo extenso y espacial, así también como en los dominios de la multiplicidad numérica y también en parte en el terreno de la grandeza dinámica, a todo lo cual debemos agregar que afirman, al menos parcialmente, su vigencia en el terreno de la extensión temporal.¹¹⁷

Aparece entonces, como ya es evidente, aquella posición característica del pensamiento griego a la cual le son comunes las nociones de infinitud del tiempo, de eternidad y de arquitectura sistémica del mundo, por el hecho mismo de que, en la

¹¹⁷ Rodolfo Mondolfo, *El pensamiento antiguo: historia de la filosofía greco-romana I. Desde los orígenes hasta Platón*, Buenos Aires, Losada, pp. 55-56.

antigüedad clásica, aparecen como contradictorias las ideas de nacimiento y de muerte. Y ello porque, hasta en la familia de los Dioses, “los engendrados presuponen los inengendrados y al universal ilimitado prolongarse hacia el futuro de la existencia de todas las divinidades (inmortales), corresponde el análogo ilimitado prolongarse hacia el pasado de la existencia de una parte de ellos, los Dioses inengendrados, eternos en la absoluta plenitud del término”.¹¹⁸

Otra característica del pensamiento helénico, derivado de lo ya expuesto, es la fuerte presencia de una conciencia ampliamente defendida de la interminabilidad del tiempo. Esta concepción del tiempo está al margen de una extensa reflexión filosófica para elaborar el concepto de infinitud, en las diversas formas que este puede presentarse y nosotros veremos precisamente en el desarrollo de la filosofía griega, el desenvolvimiento de las tres formas en las cuales, según Mackenzie, puede concretarse la idea de lo eterno infinito: como aquello que se extiende infinitamente en el tiempo; como aquello que queda absolutamente fuera de él; como aquello que lo incluye, trascendiéndolo.

El denominador común a estas formas radica en que todas niegan que haya un término al fluir temporal y reflejan la ciclicidad del mundo, sea un infinito como continente del tiempo teorizado por los primeros jónicos y los pitagóricos, sea la infinitud como ciclo en Heráclito y Empédocles y retorno al continente con Anaxagoras.

El primer planteamiento, desde Anaximandro a Platón, afirma la eternidad del tiempo, declarándolo inengendrado y por tanto indestructible. Para Anaximandro, hay un ciclo de formación y desintegración de los mundos, que se cumple en el orden del tiempo, pero este orden del tiempo se renueva al infinito, en la infinitud de las vicisitudes cíclicas, mientras queda la permanencia del *âpeiron*: “infinito”, el divino principio que Anaximandro mismo llama “inmortal e indestructible”. Así el incesante retorno cíclico del orden del tiempo tiene, en cierto modo, en la eternidad permanente del *âpeiron* su continente.

El segundo planteamiento tiene una concepción pluralista de los ciclos cósmicos y la consideración de la infinitud temporal como continente de ellos. Para Heráclito, la ciclicidad llega a ser el fundamento y la esencia misma de la infinitud temporal concebida siempre como interminable sucesión de vicisitudes opuestas. Pero

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

Anaxagoras refuta el concepto de ciclicidad, suponiendo que una sola vez en el curso de la eternidad se realiza el proceso cósmico. Este pensador se caracteriza por la introducción de un concepto nuevo en la concepción de lo infinito que ya tiene filiaciones con la visión de Pitágoras: el “infinito continente”.

A continuación, Platón subraya la eternidad trascendente, la perennidad del movimiento y la infinitud del tiempo, teoría que expone en el Mito del Timeo, y que se basa en la coeternidad del ciclo y del tiempo, móviles ambos, es decir que implican ambos cambios e imágenes de lo eterno y de lo infinito permanente e inmutable con su ciclicidad perenne.

Por último, en Aristóteles, lo infinito se presenta más explícitamente que en Platón bajo dos formas y en dos esferas de pertenencia claramente distintas: la de la absoluta trascendencia respecto del tiempo o extratemporalidad de Dios; la de la infinitud temporal del cosmos que incluye la sucesión como infinita serie de momentos, de movimientos y de cambios.

Así pues, según Aristóteles, la infinitud del tiempo procede de la infinitud del movimiento circular en el cual no hay punto que no sea fin de un movimiento cíclico anterior y comienzo de otro sucesivo y similar. Por eso y como señala Mondolfo, en opinión de Aristóteles, todo instante es siempre fin de un pasado y principio de un futuro, es decir, es:

Una naturaleza mediadora que significa precisamente, infinitud del tiempo porque siempre, en ambas partes del instante, debe existir otro tiempo, y el asumir un comienzo o un fin del tiempo significaría asumir un instante que fuese anterioridad sin ser posterioridad, o bien a la inversa.¹¹⁹

Según Hamelin¹²⁰, en su análisis del pensamiento aristotélico, el filósofo griego distingue entre infinitud en potencia, porque la infinitud del movimiento hecha posible por la continuidad implica esencialmente que el movimiento no sea numerado y la

¹¹⁹ Rodolfo Mondolfo, op. cit., p. 132.

¹²⁰ Hamelin, *Le système d'Aristote*, en Rodolfo Mondolfo, op. cit.

infinitud en acto, pues el tiempo es esencialmente numerado. Santos Unamuno se refiere a dos tipos de infinitud en Aristóteles, los cuales denomina:

- a) infinitud por adición, resultante de adicionar a sí mismas infinitas veces una unidad de longitud, lo que supone una distancia ilimitada que no puede ser recorrida en un tiempo finito; b) infinito por división, procedente de un proceso opuesto consistente en dividir por dicotomía la unidad de longitud en infinitos intervalos, con lo cual la infinitud puede considerarse en cierto modo agotable en un intervalo limitado de tiempo.¹²¹

En sendos análisis de Santos Unamuno y Hamelin, quizá deba entenderse que el tiempo propiamente dicho sea finito y el tiempo en potencia sea infinito como su materia no numerado (numerante) que es el movimiento, y que, en líneas generales, para Aristóteles, la infinitud no es permanencia sino proceso del provenir.

2.2.1.2. *El punto de vista de Jorge Luis Borges*

La fascinación por la delimitación del concepto de infinito y la indagación de su significado es una de las constantes de la historia occidental, tanto en el campo religioso (incomensurabilidad de la naturaleza, sensación de lo absoluto) como en el ámbito de la reflexión racional y filosófico-matemática.¹²² Jorge Luis Borges es sin duda uno de los escritores que mejor han dado fuerza desde el punto de vista estético a este concepto de infinito, transformándolo en una materia privilegiada de su escritura. Su singular concepto de infinito se concreta en su *Historia de la eternidad* (1936), obra en la que el escritor argentino plasma algunas definiciones dadas en torno a este concepto a lo largo de la Historia, fundamentalmente la platónica y la cristiana.

¹²¹ Enrique Santos Unamuno, *Literatura de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, op. cit., pp. 45-46.

¹²² *Ibid.*, p. 41.

Tras haberse referido en dicha obra a las aporías de Zenón sobre el tiempo y el infinito y a la concepción platónica de eternidad, Borges se dedica a la reflexión sobre la eternidad cristiana, deteniéndose en la idea de un Dios cristiano omnisciente y eterno. Pero en realidad, aunque la obra de Borges sea tildada de metafísica, lo que en el fondo preocupa al escritor argentino es la resolución de la dialéctica infinito/finito para indagar cómo se puede plasmar el infinito en obra, es decir en un espacio finito como el libro. Aquí Borges traslada la problemática de lo infinito del ámbito filosófico al campo poético para conciliar la naturaleza del infinito (huidiza, paradójica y terrible) y su representación necesariamente finita.

Todo eso sucede porque, para Borges, el tiempo es el problema esencial de la metafísica. En su libro *Borges Oral*, el autor examina la problemática del tiempo y las soluciones que aportaron, sucesivamente, Platón, Plotino y San Agustín para resolverla. Así, por boca de Borges, sabemos que Platón dijo que el tiempo es la imagen inmóvil de la eternidad. Plotino, a su vez, afirma que hay tres tiempos que remiten “al presente actual, es decir el momento en que hablo; el presente pasado, que se llama memoria, y el otro, el presente del porvenir que viene a ser lo que imaginan nuestra esperanza o nuestro miedo”.¹²³ También San Agustín es famoso, entre otras cosas, por una sentencia que explica su planteamiento acerca del tiempo: “Non in tempore. Sed cum tempore. Deus creavit caela et terram (No en el tiempo. Sí con el tiempo. Dios creó los cielos y la tierra)”.¹²⁴

Borges cree en una eternidad que convive con nosotros y que va más allá del aquí y ahora; una eternidad que es “producto natural” y que más que negar al tiempo, lo totaliza.¹²⁵ Borges define esta eternidad de la siguiente manera:

Una de las hermosas invenciones del hombre. Se me ocurre que se trata de una invención humana. Ustedes quizá pueden pensar de otro modo si son religiosos. Yo digo esta hermosa invención de la eternidad. ¿Qué es la eternidad? La eternidad no es la suma de nuestros ayeres. La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el presente. Este momento presente

¹²³ Jorge Luis Borges, *Borges oral*, Madrid, Alianza, 2000, p. 89.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁵ Juan Arana, *Jorge Luis Borges o la eternidad de lo efímero*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 136.

que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre planetas. Y luego el porvenir. El porvenir que no ha sido creado aún, pero que también existe.¹²⁶

En resumen, inspirándose en las teorías de Platón, Plotinio y San Agustín, Borges fragua su propio concepto de tiempo, concepto que funde presente, pasado y futuro tal como explica en lo que sigue:

El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como un punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia. Pues bien, tenemos el presente y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro. Hay dos teorías del tiempo: una de ellas, que es la que corresponde, creo, a casi todos nosotros, ve el tiempo como un río. Un río fluye desde el principio, desde el inconcebible principio, y ha llegado a nosotros. Luego tenemos la otra, la del metafísico James Bradley, inglés. Bradley dice que ocurre lo contrario, que el tiempo fluye desde el porvenir hacia el presente, que aquel momento en el cual el futuro se vuelve pasado, es el momento que llamamos presente.¹²⁷

Borges lleva al campo de la literatura su concepto de infinito, infinito literario que se plasma sobre todo en su libro titulado *El Aleph*. Para Borges, la verdad de la literatura estaría en el error del infinito. El escritor argentino piensa que el mundo en el que vivimos es erróneo y esto hace que la obra literaria esté siempre en camino sin pararse nunca. Con lo cual transforma lo finito en infinito. Además, el libro es para Borges el mundo y el mundo, un libro, pues el libro hecho por un autor de ficción y organizado con talento representa el mundo, lo cual conlleva algunas consecuencias: el mundo y el libro se reflejan mutuamente sus propias imágenes en un proceso infinito e ilimitado de espejismo por el que el libro se nos presenta como una posibilidad del

¹²⁶ Jorge Luis Borges, *Borges Oral*, op. cit., pp. 199-200.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 94.

mundo. Con lo cual podríamos concluir que la obra es el poder de fingir, de falsificar y de engañar cuando se disimula en las entrañas de la ficción. Posee así el peligroso poder de ir hacia lo invisible a través de la infinita multiplicidad del imaginario.

En consecuencia, el concepto de infinito de Borges aparece de manera muy marcada en su escritura y sobre todo en la concepción que tiene del papel del lector en la recepción literaria. En este sentido, Gérard Genette sostuvo que las narraciones borgesianas dependen de una concepción del tiempo inspirada tanto en la actividad de leer como en un modo particular de lectura. El tiempo de las obras no es el tiempo finito de la escritura sino el indefinido de la lectura. En opinión de Borges, como lectores, disponemos de un tiempo infinito e indefinido, con lo cual nada nos obliga a respetar la linealidad del texto. El propio Borges afirma en el prólogo a la segunda edición de su *Historia universal de la Infamia*:

A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores (...). Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir, más resignada, más civil, más intelectual.¹²⁸

2.2.1.3. La escritura infinita dentro de la literatura universal

El concepto de escritura infinita es uno de los pilares esenciales de la poética de Vila-Matas. Sin embargo, ya se transparentaba en escritos de autores como Wolfgang Von Goethe, James Joyce, Franz Kafka, Robert Musil o Calvino. Goethe considera el mundo tan grande y tan rico y la vida tan múltiple que los temas para escribir no faltarán nunca. Goethe dedicó 21 años a redactar su novela titulada *Wilhelm Meister*, cuyo manuscrito escribió, entre 1775 y 1780, con el título *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung (La vocación teatral de Wilhelm Meister)*. Obra en la que la filosofía de Goethe, ya en estado de esbozo, “opérait un véritable renversement didactique dans le processus d’appropriation du monde (denken und tun, class ist die

¹²⁸ Jorge Luis Borges, *Historia universal de la Infamia*, Madrid, Alianza, 1983, p. 289.

summe aller weisheit) et de ses éléments constitutifs.”¹²⁹ Además, una lectura actual de la obra de Goethe lleva a la conclusión de que el autor alemán orienta su interés hacia el diálogo de las civilizaciones, un tema tan vasto como universal¹³⁰ que suscita, hoy día, una gran atención entre los escritores, pues preconiza la emergencia de “un homme de culture universaliste” y constituye “une des voies possibles d’un dialogue à réactualiser entre le Nord et le Sud”¹³¹.

Joyce expresa en sus obras su sublime poder de universalidad, pues siempre ha considerado su obra como una realidad mayor que la realidad misma. Por ello, todos sus libros son el fruto de una gestación larga y laboriosa, una labor tenaz encaminada a desembocar en una historia universal. Ello puede notarse en toda su obra literaria, pero especialmente en *Ulises* y en *Fennegan’s wake*. Caracterizado por un complicado montaje figurativo, su esoterismo racional, su polifonía verbal y su agresiva destrucción del lenguaje, *Ulises* pretende ser la suma de Occidente y de dos pueblos, el de Irlanda y el pueblo judío. La obra sorprende por su extensión y su infinitud, pues esta novela juzgada como la más revolucionaria de siglo XX encierra la existencia de un día de un personaje (Leopold Bloom) en 1200 páginas; pero el autor quiere contener en la vida cotidiana de Bloom la vida cotidiana universal. Por otra parte, Joyce comenzó la escritura de *Fennegan’s wake* en 1912 (con el título provisional *Work in Progress*) y sólo la terminó en 1939. Además, todas las lecturas que se hacen de esta obra fracasan en el intento de agotar su complejidad, poniéndose en evidencia el riesgo de que

¹²⁹ “Operaba un verdadero trastorno didáctico en el proceso de apropiación del mundo y de sus elementos constitutivos”. Maguèye Kassé, “Le message de Goethe aux nègres nouveaux, Universalité et réception africaine”, in Martin Brunkhorst, *Gerd Rohmann und Konrad Schoell, Klassiker-Renaissance Modelle der Gegenwartsliteratur*, Stauffenburg, Verlag, 1991, p. 100. En lo que sigue, traduciremos las citas en francés siempre que sean análisis de autores o críticos y no pasajes de novelas.

¹³⁰ “Une civilisation de l’universel comme «fusion harmonieuse» de toutes les cultures, une «Weltliteratur» comme «grande rencontre» de toutes les littératures du monde entier. (“Una civilización de lo universal como «fusión armoniosa» de todas las culturas, una «Weltliteratur» como gran encuentro » entre todas las literaturas del mundo entero”. Léo Kreutzer, «Weltliteratur» et «Civilisation de l’Universel», *Discours de réception des insignes et du diplôme de Docteur Honoris Causa de la Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar*, Senegal. El concepto de «weltliteratur», según Goethe, es el fruto de sus propias experiencias y observaciones en una época marcada por la intensificación de los contactos entre personalidades de diferentes países y el crecimiento del interés en las literaturas extranjeras, así como del número de traducciones de obras literarias; sin pasar por alto el papel que desempeñó, en el desarrollo de las relaciones internacionales (en las que participaba el escritor alemán con mucha entrega), periódicos tales como el *Golbe* francés, el *Eco* italiano o el *Edinburg Review* de Gran Bretaña. En el fondo, la idea de una «weltliteratur», que se está haciendo realidad en un periodo caracterizado por la comunicación literaria internacional, se opone a la idea de una literatura nacional. Además, se basa en el concepto de una poesía universal que postula que una obra literaria pueda ser leída y entendida por aquellos que no pertenecen al mundo de su creación.

¹³¹ “Un hombre de cultura universalista constituye una de las vías posibles de un diálogo que reactualizar entre el Norte y el Sur”. Maguèye Kassé, “Le message de Goethe aux Nègres nouveaux. Universalité et réception africaine”, art. cit., p. 101.

numerosos enigmas no encuentren nunca respuesta. Por todo ello, Tomás S. Eliot, en el prefacio del catálogo de la exposición “Joyce en París” (1949) insiste en que se reconozca la continuidad lógica de la obra de Joyce, pensada como un todo, pues sus últimas obras deben ser comprendidas a través de las primeras y las primeras a través de las últimas; es todo el trayecto y no una etapa que debe llamarnos la atención.

De igual manera, *El proceso* es una novela inacabada que le cuesta varios años de trabajo a Kafka. También la primera novela sin título a la que el autor checo tenía costumbre llamar *El desaparecido* fue comenzada en 1917 y permaneció inacabada hasta su muerte.¹³² *Recuerdo del ferrocarril de Kalda* es otro libro inacabado de Kafka, que a su vez empieza a redactar en 1921 su última novela inacabada: *El castillo*.¹³³

En cuanto a Robert Musil, anota en su diario que es más importante pero también más difícil escribir un libro que gobernar un reino. Este concepto del libro como la expresión de la infinitud hace que Musil considere la escritura como el compromiso de toda una vida. Por eso, consagró 32 años a escribir *El hombre sin atributos* (1920-1952), cuyo héroe es el ser proteico de muchas posibilidades, el artista cuya imaginación creadora considera el mundo como una red inabarcable. *El hombre sin atributos*, considerado en la perspectiva del conjunto de la producción de Musil, aparece como “una suma¹³⁴, una vuelta a todos sus sistemas sobre una amplia base teórica. Su libro es mucho más que una novela, tiene el carácter de una enciclopedia del espíritu del siglo XX (...) La obra inacabada era teóricamente inacabable y ese carácter fragmentario, esta apertura hacia lo desconocido estaban inscritos en la concepción inicial y en el método experimental o “ensayista” del autor.”¹³⁵ Sin duda alguna, *El hombre sin atributos* es una obra inmensa, inacabada e inacabable, cuyo tema central, si se puede detectar uno, está representado en el título *Der Mann Ohne Eigenschaften* traducido por “El hombre disponible” (Gide), “El hombre sin caracteres”, “El hombre sin particularidades” o aun “El hombre sin atributos”, en español. En esta última traducción se potencia la idea de que el hombre en cuestión no tiene nada que le sea propio: ni cualidades, ni sustancia. Es el hombre cualquiera, el hombre sin esencia, el

¹³² Man Brod publicó esta novela después de la muerte del autor con el título *Amerika* en 1927.

¹³³ El primer volumen fue publicado en 1930, el segundo en 1942 y en 1943 se editó en Lausana un tercer volumen al que están incorporados otros capítulos.

¹³⁴ La cursiva es del autor de la cita.

¹³⁵ Marie-Louise Roth y Anne Reniers Servranckx, «Robert Musil», en *Grand Larousse Universal*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1979, volumen 14, p. 8863.

hombre privado de sí mismo, porque rechaza este conjunto de particularidades que le vienen de fuera.

Más tarde, Witold Gombrowicz utiliza en su libro titulado *Cosmos* (1965) una intriga casi policíaca para presentar el universo como un conjunto casi indescifrable de signos y escrutar las relaciones equívocas del azar y del pensamiento ordenado.

Italo Calvino, por su parte, en el artículo antes citado, asigna a la novela la vocación de intentar la representación de un mundo infinito que se enmarca en un proyecto narrativo especular siempre inconcluso:

Cada uno de sus textos [habla de Borges] contiene un modelo del universo o de un atributo del universo: lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico...¹³⁶

Calvino evoca a algunos autores adeptos a ese tipo de novela: Gustave Flaubert (*Bouvard et Pécuchet*), Raymond Queneau (*Bâtons, chiffres et lettres*), Thomas Mann (*La montaña mágica*), Georges Perec (*La vida, instrucciones de uso*), Borges (*Ficciones*) y dos obras suyas (*El castillo de los destinos cruzados* y *Si una noche de invierno un viajero*).

El concepto de novela como una red múltiple para dar cuenta de un mundo intrincado y complejo es la línea directriz de la casi totalidad de las novelas de los autores arriba mencionados. Naturalmente, este universo infinito e inabarcable escapa de las posibilidades intelectuales del propio hombre, el cual se ve obligado a recurrir a “su representación como entidad cerrada por medio de construcciones simbólicas”.¹³⁷

Podríamos relacionar todo esto con lo que Santos Unamuno¹³⁸ denomina “la poética de la totalidad”, como:

construcciones literarias finitas, caracterizadas muchas veces, aunque no necesariamente, por la brevedad que condensan y evocan las infinitas

¹³⁶ Italo Calvino, “Multiplicidad”, art. cit., p. 133.

¹³⁷ Teresa Gómez Trueba, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, en *Bulletin Hispanique*, Tome 110, n° 2, 2008, p. 544.

¹³⁸ Enrique Santos Unamuno, *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, op. cit., p. 50.

posibilidades de la realidad ya sea por medio de las estructuras narrativas o poéticas mismas del texto, ya sea a través de la inclusión en la obra de símbolos de la totalidad potencial (entidades totales), valiéndose de una concepción combinatoria de la realidad y de la literatura.

A partir de lo expuesto, en los siguientes apartados intentaremos demostrar cómo la escritura vilamatiana se enmarca en una vieja tradición narrativa que potencia la idea de novela infinita y el problema de la representación de la totalidad del universo.

2.2.2. La escritura de Enrique Vila-Matas como una red y un tejido

Si todos convenimos que la literatura es una interpretación, entre muchas otras posibles, del mundo, cabe precisar también que somete ese mundo a la prueba del lenguaje. La interpretación literaria del mundo es por tanto un proyecto que empieza con la página en blanco (o la pantalla del ordenador) y se concreta con el lenguaje y la escritura.

Ahora bien, en una literatura predominantemente reflexiva, cuya disposición nos habla de sus propias experiencias (posibilidades, límites, logros y quiebras de su consecución) a la hora de afrontar la conversión del mundo en relato, escribir se convierte en la proyección de una imposibilidad: la impotencia del lenguaje y de la escritura para “traducir” el mundo, quedando así la única posibilidad de decirse a sí mismo.

En este sentido, señala Eduardo Berra Grande que cuando el escritor se dispone a escribir, a llenar de palabras un espacio vacío (la página en blanco) que “existe tan sólo en la propia esfera de los vocablos con los que será cumplido, se da cuenta irremediabilmente de que está a punto de iniciar una ceremonia que, en su obra, va a recurrir al deseo del lenguaje de decirse a sí mismo”.¹³⁹ Así, a la vez que modo de una práctica o teoría de una práctica, la literatura alberga un deseo inmenso e ilimitado al

¹³⁹ Eduardo Berra Grande, *Ficción consumada. Ficción inagotable. La experiencia del lenguaje y el problema de la escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, p. 181.

saber ante sí al mundo, lo cual sólo se manifiesta con una técnica y exclusiva operación: la escritura.

La noción de escritura, en opinión de Julia Kristeva, modela tanto la concepción de la práctica literaria como la del *conocimiento* posible de esta práctica. Literatura que se vuelve *escritura*, “conocimiento” o “ciencia” que se vuelve explicitación objetiva del deseo de escritura; su relación cuestiona tanto lo “literario” como lo “científico” para situar la apuesta en el lugar mismo del sujeto, en el lenguaje.

La escritura, pues, es una operación bajo la cual “la novela no puede ser pensada sino en su pura materialidad lingüística, en su negación de toda exterioridad respecto a ella misma y su exclusiva condición de proceso de aperturas y pliegue, desde los que la obra se condena a nombrar tan sólo su propia puesta en marcha, su propia ocurrencia”.¹⁴⁰ Aun se puede añadir que el acto de escritura ha mostrado su incapacidad de narrar una literatura inefable, convirtiéndose en la expresión de su única condición de imposibilidad.¹⁴¹ En la misma línea, señala Antonio Aguilar, refiriéndose a la retórica y la escritura de Blanchot, que la escritura en este es:

Una escritura ausente de sí misma, que se encuentra en continuo desplazamiento respecto a sí misma, remitiendo al afuera, a la noche, a un lugar fuera de sí, pero que se constituye como el lugar en el que únicamente se conforma como escritura: una escritura que lleva inscrita la marca de la muerte.¹⁴²

Por tanto, la escritura, según la concepción blanchotiana, es siempre un lugar de tensión, un espacio en el que la decisión aparece siempre suspendida y donde los conceptos de mimesis y literariedad y representación del mundo (en el sentido formalista) aparecen como lejanos a esta concepción de la escritura literaria. Es evidente que esta manera de concebir la escritura entronca con las concepciones de Levitas, Deleuze, Foucault y Derrida, según quienes la escritura deja de ser un lugar cerrado, dominable, un encuentro y un principio, un medio y un final.

Preferentemente ya no interesa tanto el campo de lo literario como el momento de su acontecer y de su concretización, con lo cual nos referimos a la problemática de la

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹⁴¹ Christophe Bident, *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, Champ Vallon, Seyssel, 1998, p. 23.

¹⁴² Antonio Aguilar, “Blanchot: retórica y escritura”, en *Maurice Blanchot: la escritura del silencio*, *Revista Anthropos Huellas del conocimiento*, 192-193, 2001, p. 55.

escritura. Escritura que conlleva como rasgo intrínseco el deseo de totalización que se materializa por una estructura reticular y una construcción a modo de tejido embarullado. Según Jean Thibaudeau, el texto concebido y confeccionado como un tejido y una red no prepara nada, sino que esquivo toda especie de previsión. O mejor dicho, el proyecto de llenar, con ayuda de lo que ha venido a llamarse la “significación”, un volumen que nada, a ningún nivel, delimitaría a priori, más que esta entera disponibilidad de principio. En la misma línea que Thibaudeau, Becerra Grande añade que el tejido textual se limita a exponer su fabricación, más exactamente, a “mostrarse de modo exclusivo como una confección, habiendo de reflexionar la novela acerca de los rasgos formales que conforman su ontología sin responder a la tiranía de las casualidades que la historia, la personalidad e incluso la ficción exigen de ella”.¹⁴³

Pero, abordando la cuestión del espacio literario de la escritura y estudiando la confirmación de la planicie textual, a la vez como red y tejido, Roland Barthes ofrece la siguiente definición:

Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado ese tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo, perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos, podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de araña).¹⁴⁴

Esta claro que esta definición de Barthes que nos traslada Becerra Grande, conlleva una concepción de la novela como un Texto total y reticular que se refiere a un esquema cíclico y enmarañado que sustenta la totalidad de las novelas de Vila-Matas, sobre todo las que denominaremos de la “segunda época”,¹⁴⁵ es decir las escritas a partir de 1985, que afianzan la maduración y la confirmación de Enrique Vila-Matas como escritor de vanguardia.

¹⁴³ Eduardo Becerra Grande, *Ficción consumada. Ficción inagotable. La experiencia del lenguaje y el problema de la escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, op. cit., p. 187.

¹⁴⁴ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo III, 1987, p. 65.

¹⁴⁵ Véase la clasificación establecida en el primer capítulo de esta tesis.

Muchos son los indicios o manifestaciones que remiten a una confección reticular y como un tejido del espacio textual en la novela de Vila-Matas. Su escritura es una macroobra gigantesca constituida de microobras y macroproyectos estético-literarios. Utilizamos aquí el término obra en el sentido que da George Steiner a la palabra *oeuvre*, que considera como:

Una palabra difícil de traducir, que significa algo más que el resultado del trabajo de un autor. Implica una lógica del desarrollo, de estructura revelada gradualmente. En una *oeuvre*, los diferentes géneros -la ficción, el ensayo crítico, la poesía- adquieren una unidad personal. El acabado tiene cariz de totalidad y su conjunto es más grande y más coherente que cualquiera de las partes de que consta.¹⁴⁶

Es decir que los libros de Enrique Vila-Matas se confunden y se complementan, pues cada novela da continuidad y profundidad a la precedente, con lo cual se establecen similitudes y parentescos entre casi todos sus escritos, conformándose así una “intertextualidad interna” en el seno de su propia obra. Así Vila-Matas es fiel a la idea de Maurice Blanchot que quiere que la noción de obra esté marcada por el esfuerzo por lograr la unidad de todos los libros, lo cual hace que la totalidad de las obras de un autor sea superior a la mera suma de sus escritos.

Vila-Matas explora los limbos de un universo extenso e inestable que tiene cada vez “más apariencia de red, de mosaico, de tapiz, de calidoscopio abierto e inacabable.”¹⁴⁷ Así, subraya las características y los requisitos de la novela posmoderna a la manera de Italo Calvino que, en *Seis propuestas para el nuevo milenio*, señalaba, en estos términos, la “multiplicidad” como uno de los rasgos fundamentales de la novela:

He llegado al término de esta apología de la nueva novela como una gran red [...] ¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un

¹⁴⁶ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 280.

¹⁴⁷ María del Mar Pàul Arranz, op. cit., p. 3.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.¹⁴⁸

El planteamiento de Calvino coincide perfectamente con el de Borges, en cuanto al intento vano de abarcar la complejidad del universo, porque en casi la totalidad de los textos, el escritor argentino insiste en la concepción del mundo como:

Un incesante manantial de sorpresas, de perplejidades, de desdichas también, y, alguna vez, por qué voy a mentir de felicidades. [Un mundo en que] no creo que el conocimiento sea posible y en todo caso, como he dicho muchas veces, no hay ninguna razón para que el universo sea comprensible por un hombre educado del siglo veinte o de cualquier otro siglo. Eso es todo.¹⁴⁹

En primer lugar vamos a ver cómo algunos temas esenciales del universo vilamatiano aparecen de manera reiterada e iterativa en sus libros, sustentando el proceso de escritura. En este sentido, *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* abordan la cuestión de los escritores que dejan de escribir o que no pueden dejar de hacerlo:

Hace tiempo que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá 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, un día, literalmente paralizados para siempre.¹⁵⁰ (*Bartleby y compañía*, p. 12).

Ya en *Suicidios ejemplares*, Vila-Matas comienza a perfilar su idea de la desaparición del autor, que irá afianzando en otros libros, como *El mal de Montano* o

¹⁴⁸ Italo Calvino, "Multiplicidad", art. cit., pp. 123-124.

¹⁴⁹ José Luis Sánchez Ferro, op. cit., p. 83.

¹⁵⁰ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 12.

Doctor Pasavento. En efecto, el suicidio de Enrique Tenorio reviste un valor altamente simbólico y literario. Se trata del acto voluntario del escritor que intenta escapar de las mallas de la escritura, pues sabe que la escritura, al igual que la vida, es inagotable e inabarcable. Por tanto, la desaparición del autor, a imagen del suicidio de cualquier individuo, conlleva una idea del abandono de la escritura. Ello se trasluce a través de las palabras de Enrique Tenorio:

Antes de convertirse en el asesino de sí mismo, deseaba que sus íntimos acudiéramos a visitarle a su casa y habiendo leído toda la noche de filosofía, le acompañáramos en las horas anteriores a las que de ese gesto valiente y final con el que deseaba ser fiel a la máxima de nuestra sociedad, es decir desaparecer digna y serenamente tras una gran fiesta del espíritu y tras un vibrante homenaje a la amistad y al amor de la filosofía, a la manera de un Catón o de un Séneca, cuyas muertes son, todavía en nuestros días, el más perfecto ejemplo y modelo del suicidio clásico y sereno, profundamente mediterráneo ...

“No tengáis prisa”, solía decirnos, “sin la posibilidad del suicidio ya me habría matado hace mucho tiempo. El suicidio es un acto afirmativo, lo podéis hacer cuando queráis, ¿qué prisa tenéis? Calmaos. Lo que hace soportable la vida es la idea de que podemos elegir cuando escapar” (*Suicidios ejemplares*, p. 28).

La idea de la desaparición del autor se teje en toda la obra del autor catalán. Después de *Suicidios ejemplares*, se hace más evidente en *Bartleby y compañía*, novela en la cual está asociada con la escritura del no, tal y como aparece en el siguiente pasaje:

Creo que puede decirse que, de algún modo, tanto Hölderlin como Walser siguieron escribiendo: “Escribir decía Marguerite Duras, también es no hablar. Es aullarse. Es aullar sin ruido”¹⁵¹ (*Bartleby y compañía*, p. 26).

¹⁵¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 26.

Como señalábamos antes, la escritura del no se asimila a un abandono de la vida, a un renunciar a la vida, fundamentada en una idea pesimista según la cual la vida no merece que se la describa y que se la relate sobre el papel. Esto parece ser el resultado al que llega Walser tras veintiocho años de escritura literaria:

Toda la obra de Walser, incluido su ambiguo silencio de veintiocho años, comenta la vanidad de toda empresa, la vanidad de la vida misma. Tal vez por eso sólo deseaba ser un cero a la izquierda. Alguien ha dicho que Walser es como un corredor de fondo que, a punto de alcanzar la meta codiciada, se detiene sorprendido y mira a maestros y condiscípulos y abandona, es decir, que se queda en lo suyo, que es una estética del desconcierto. A mí Walser me recuerda a Piquemal, un curioso *sprinter*, un ciclista en los años sesenta que era ciclotímico y a veces se le olvidaba terminar la carrera.

Robert Walser amaba la vanidad, el fuego del verano y los botines femeninos, las casas iluminadas por el sol y las banderas ondeantes al viento. Pero la vanidad que él amaba nada tenía que ver con la ambición del éxito personal, sino con ese tipo de vanidad que es una tierna exhibición de lo mínimo y de lo fugaz. No podía estar Walser más lejos de los climas de altura, allí donde impera la fuerza y el prestigio: “Y si alguna vez una ola me levantara y me llevara hacia lo alto, allí donde impera la fuerza y el prestigio, haría pedazos las circunstancias que me han favorecido y me arrojaría yo mismo abajo, a las infimas e insignificantes tinieblas. Sólo en las regiones inferiores consigo respirar.”¹⁵² (*Bartleby y compañía*, p. 27).

De igual manera, *Hijos sin hijos*, *Extraña forma de vida* e *Impostura* conforman la insistente trilogía realista de Vila-Matas sobre los parias y los marginados de su sociedad:

En el suelo de su estudio yacen mis manuscritos como hijos atrozmente abandonados por padre y madre. El libro está terminado y el lector tendrá sobre él la última palabra, pero entretanto a mí me parece que,

¹⁵² *Ibid*, p. 27.

entre otras cosas, he escrito, sin darme cuenta, una breve y heterodoxa Historia de España de los últimos 41 años. Una historia en la que este país aparece más bien como tierra baldía y desheredada, sin demasiado futuro, casi yerma, muerta para la gracia de la vida, hasta el punto de que vemos aparecer en el libro la sombra de eso que Guillén, en carta a Salinas, llamó “la realidad modesta de España” (*Hijos sin hijos*, p. 11).

Los relatos intradieгéticos constituyen otra manifestación de la especularidad en la narrativa de Enrique Vila-Matas. Prueba de ello son los múltiples relatos intercalados dentro de una historia principal y estrechamente vinculados a ella. Muy a menudo, desde una perspectiva metatextual, proceden de libros anteriores. Por ejemplo, son casos de relatos intradieгéticos los cuentos “Así son los autistas” y “El día señalado” de *Nunca voy al cine* insertados en *Exploradores del abismo*. Lo que llama la atención, al estudiar la relación de especularidad entre *Nunca voy al cine* y *Exploradores del abismo* son los relatos agazapados desde hace veinticinco años, los narradores y protagonistas de *Nunca voy al cine*, escondidos y enmascarados bajo otros nombres, ocultos y distorsionados por la otredad que Vila-Matas reclama para sí mismo mientras redacta *Exploradores del abismo*. Al respecto, el autor Vila-Matas afirma:

Estoy seguro de que no habría podido escribir todos estos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en otro (...). De pronto, tuve la sensación de haber heredado la obra literaria de otro y tener ahora tan sólo que gestionar su obra (*Exploradores del abismo*, p. 94).

Sin embargo, cabe señalar que *Nunca voy al cine* y *Exploradores del abismo* son textos especulares reflejados en un espejo falso y deformante. El análisis de las relaciones entre ambas obras permite contemplar, no sólo la evolución del quehacer del autor en un largo periodo de tiempo, sino también la capacidad de metacreación del escritor. Por tanto, los textos se reflejan en un espejo que no repite textualmente la imagen, es decir, el hipotexto, sino que amplía sus límites para producir un texto diferente.

Por otra parte, nótese que *Nunca voy al cine* ya ha sido desguazado en *Hijos sin hijos*. Por ejemplo, el relato “El hijo del columpio” de *Hijos sin hijos* es una

reproducción y reescritura del cuento “Todos conocemos Hong-Kong” de *Nunca voy al cine*, del que representa una gran amplificación. Al mismo tiempo, el prólogo de *Historia abreviada de la literatura portátil* es un relato de *Recuerdos inventados*. Si bien las opciones narrativas se oponen, en realidad ambas obras comparten el gusto por la levedad del libro y de la literatura, la tan alabada escritura shandy plasmable en el género cuentístico:

A mí me parece que estas dos escenas [habla anteriormente de Andrei Biely y del músico Edgar Varese] fueron los pilares sobre los cuales se edificó la historia de la literatura portátil: una historia europea en sus orígenes y tan ligera como la maleta-escritorio con la que Paul Morand recorría en trenes de lujo la iluminada Europa nocturna: escritorio móvil que inspiró a Marcel Duchamp su *boîte-en-valise*, sin duda el intento más genial de exaltar lo portátil en arte. La caja-maleta de Duchamp, que contenía reproducciones en miniatura de todas sus obras, no tardó en convertirse en el anagrama de la literatura portátil y en el símbolo en el que se reconocieron los primeros shandys.¹⁵³ (*Historia abreviada de la literatura portátil*, pp. 9-10).

Una casa para siempre es el último capítulo del libro que lleva el mismo título. De igual manera, se nota de manera repetitiva la presencia de algunos personajes: ¿Rosa (*Extraña forma de vida*) es Rosita en *Lejos de Veracruz?*, ¿Rita es Rita Malú en *Exploradores del abismo*? Para comprobar la validez de esta hipótesis, veamos las distintas apariciones de Rosa/Rita en las novelas arriba mencionadas:

(...) Me agaché para recoger esta inesperada carta y entonces mi sorpresa se incrementó cuando reconocí la letra redondilla, inconfundible, de Rosita. En su breve cruel carta me anunciaba que iría por la noche a mi conferencia de la calle Verdi sobre “La estructura mítica del héroe”, pero que sería la última vez que la vería en cinco o seis años ya que, en vista de que no quería fugarme con ella, se iba con su marido farmacéutico a montar

¹⁵³ Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 1985, pp. 9-10.

una farmacia nueva fuera de Barcelona. Terminaba así: “Insisto. Habría sido magnífico fugarnos, pero tú eres un cobarde, prefieres quedarte con Carmina y el niño horrendo. Allá tú. Iré a tu conferencia porque así te lo prometí, pero en cuanto hayas terminado de marearnos a todos con lo de la estructura mítica del héroe, vaya rollo, créeme que desapaceré de tu vista como ya hice hace cinco años, y serán otros cinco o seis los que estarás sin verme, mi querido marido charlatán nocturno. Qué mal lo pasarás sin verme, todos tus días serán como hoy, como esta mañana: yo, por ejemplo, en la puerta de tu casa, y tú sin enterarte si puedes verme. Muy cerca el uno del otro, pero también más lejos posible (*Extraña forma de vida*, pp. 14-15).

Rosita, personaje metadieético que tiene una relación amistosa y hasta amorosa con algunos personajes de Vila-Matas y se distingue por su personalidad inestable, fuerte y llena de misterio, tal y como podemos comprobar en este pasaje de *Lejos de Veracruz* en donde se nos presenta bajo otro nombre: Rita.

Confíé en que de este modo, mezclando locura y sensatez, lograría mantener el doctor en vilo, oscilando siempre entre un diagnóstico incierto, lo que me permitiría ganar tiempo, poder quedarme en el sanatorio y localizar a mi amiga Rita Rovira, que era lo que me interesaba.

Aquella misma tarde localicé a Rita. De mi primer acuerdo yo había ocultado algo muy importante al doctor. Nada le había dicho de la presencia de mi amiga Rita en aquel teatro bajo cuya cúpula vimos aparecer la monstruosidad (...).

La verdad es que Rita siempre ha estado, de alguna manera, conmigo, aunque se encontrara en su casa de Malibú y yo estuviera, como de costumbre, en la de Madrid o si era verano, junto al mar en Alicante, siempre a mi lado sin la menor tregua a lo largo de toda esta aburrida vida en este mundo de horrible vecindario y gran bostezo (...).

Pronto ví que Rita me había reconocido, pues se comportaba como si yo fuera una completa desconocida. Pero también pronto caí en la cuenta de que allí la verdadera desconocida era ella, que estaba realmente irreconocible, y a ratos parecía bastante perturbada, sobre todo cuando hablaba en estilo telegráfico y las frases le salían incompletas y algo

inciertas; demasiado breves, lo que obligaba a descifrar lo que trataba de decir (*Lejos de Veracruz*, p. 116-118).

Marcelo en *Bartleby y Compañía* es Marcelino de *Extraña forma de vida* y podríamos seguir así buscando las coincidencias de nombre que remiten a un mismo personaje. Lo cierto es que, en ocasiones, son los mismos personajes quienes desfilan por las obras del autor catalán y el parentesco entre ellos es perceptible en sus libros, si bien, muy a menudo, el autor se vale de estrategias de despiste. A estos seres de papel, habría que sumar los personajes intertextuales (escritores reales) presentes en la casi totalidad de su obra (aspecto analizado en otro capítulo de esta tesis). Vila-Matas ha construido un espacio novelesco y narrativo integrado casi siempre por un personaje recurrente (de un perfil culto, intelectual, viajero, amante y enfermo de literatura), capaz de encarnar su concepto de arte y llevar a cabo su proyecto literario. También la reduplicación de ciertos espacios como Barcelona, Mallorca, Lisboa, Madeira y de ciertos lugares y plazas como la plaza Rovira o el Paseo San Juan participan de esta voluntad del autor de fraguar un espacio novelesco que suplante al mundo real,¹⁵⁴ lo cual es encuadrable dentro de la *mise en abîme* ficcional.

2.2.3. Antecedentes de la especularidad narrativa: *mise en abîme*

La especularidad y la circularidad de la narrativa que han sustituido la linealidad vigente en la escritura clásica y aun moderna es uno de los rasgos de la literatura posmoderna. Es una característica de numerosos escritores y obras clasificados como posmodernos. En este apartado nos proponemos una aproximación teórico-conceptual al relato especular, su manejo a lo largo de la tradición literaria y sus manifestaciones en la narrativa de Enrique Vila-Matas.

La especularidad se presenta como el procedimiento de incluir una fábula dentro de otra, una de las técnicas más empleadas y difundidas en literatura. Muchos de los relatos intercalados que cumplen la función de ilustrar y aclarar la historia principal son un reflejo de los asuntos y personajes tratados en la primera historia. Nos recuerda

¹⁵⁴ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”, art. cit., p. 121.

Latorre Madrid que en una obra como *El conde Lucanor*, “cada uno de los 51 *exempla* mantiene una vinculación interna con la trama principal y sirven como ejemplo ilustrativo o clarificador del problema que el conde Lucanor le propone a su ayo Patronio”¹⁵⁵. Este procedimiento ha existido desde las literaturas más antiguas, pudiéndose citar como obra paradigmática al respecto *Las mil y una noches*.

Sin embargo, la teorización del concepto se afianza con la publicación en 1977, en Francia, de *Le récit spéculaire* de Lucien Dällenbach, que analiza las diferentes formas de inserción de una obra dentro de otra obra o duplicación interior (Michel Butor, Bruce Morrissette)¹⁵⁶. Dällenbach denomina al procedimiento relato especular, estando estrechamente ligado a la noción de *mise en abîme*, término que aparece por primera vez en el *Journal 1819-1939* de André Gide, en el que a su vez el autor francés analiza los ejemplos de *Hamlet*, *Wilhem Meister* y *La caída de la casa de Usher*, desde el punto de vista de la intercalación de historias subsidiarias a la trama principal. Así explicaba Gide este fenómeno textual en 1893:

Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte, aparezca así trasladado, a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor certidumbre las proporciones del conjunto. Así ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la escena (...). Así en las Meninas de Velásquez, (aunque de algún modo diferente). Por último dentro de la literatura, en *Hamlet* la escena de la comedia; y también en otras muchas obras. En *Wilhem Meister*, las escenas de marionetas o de fiesta en el castillo. En *La caída de la casa de Usher*, la lectura que le hacen a Roderick, etc. Ninguno de los ejemplos es absolutamente adecuado. Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis *Cahiers*, en mis *Narcisse* y en *La tentative*, la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero un segundo “en abyme” [abismado, en abismo].¹⁵⁷

¹⁵⁵ Miguel A. Latorre Madrid, *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, p. 37.

¹⁵⁶ La teorización del relato especular dista mucho de encontrar unanimidad entre los estudiosos, si bien parece consensuado el que el texto de Dällenbach es fundacional al respecto.

¹⁵⁷ Citado en Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, p. 15.

Por tanto, la existencia de relatos especulares a lo largo de la historia de la literatura está más o menos probada. En su estudio ya señalado, Dällenbach se refiere al uso de la técnica especular o *mise en abîme* en obras francesas: de Gide a Michel Butor, pasando por Claude Simon, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, sin olvidar a Diderot, Balzac, Zola, Proust, pero también Cervantes, Jean-Paul, Novalis, Poe, Huxley, Borges e incluso Agatha Christie.¹⁵⁸ Según Dällenbach, el fenómeno de la *mise en abîme* ha sido teorizado y practicado de manera errónea por muchos autores, pues han incluido bajo esta denominación técnicas diversas.¹⁵⁹ Así sentencia Dällenbach que es *mise en abîme*:

Todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene¹⁶⁰ o aun todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o espaciosa.¹⁶¹

El teórico entiende por reduplicación simple “un fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, que, a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud...y así sucesivamente”, y la reduplicación apriorística o paradójica es el fragmento en que se supone que esté incluido la obra que lo incluye.¹⁶² De lo expuesto por Dällenbach, se puede deducir que existen tres tipos de *mise en abîme* o reflejos: *mise en abîme* de la enunciación o narrativa, *mise en abîme* del enunciado o textual o ficcional y *mise en abîme* del código o metatextual o trascendental.

Posteriormente, los planteamientos de Dällenbach han sido redefinidos y explicitados de una manera más comprensible por Mieke Bal, en su obra *Narratologie*

¹⁵⁸ Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco-libros, 2003, p. 62.

¹⁵⁹ Nos referimos al *Nouveau Roman*. Denominación aplicada en la posguerra francesa a las novelas de los autores conocidos como la *Ecole du regard* o “Escuela de la mirada”. Dichos autores se caracterizan por haber llevado el punto de vista hasta sus máximas consecuencias en el objetivismo y en la extrema minuciosidad de sus narraciones. Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon son sus representantes más conocidos. De hecho, en el transcurso de los años 50, muchos escritores se sublevaron contra la novela tradicional. Ilustrado en las obras de Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Nathalie Sarraute y Claude Olivier, el *Nouveau Roman* propuso el regreso al cuidado de la forma. Condenando las nociones de personaje y de trama (argumento) novelesca tanto como el mensaje ideológico de la novela, *Le voyeur* (1955) de Alain Robbe-Grillet, *La route des Flandres* (1960) de Claude Simon, *La modification* (1957) de Michel Butor o *La mise en scène* (1958) de Claude Olivier constituyeron tantas tentativas de crear un universo narrativo que sugería una visión subjetiva del mundo en vez de expresar una realidad única e inequívoca. Pese a sus características comunes, los representantes del *Nouveau Roman* nunca han construido, cada uno por su lado, su propia personalidad literaria.

¹⁶⁰ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, op. cit., p. 15-16.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶² *Ibid.*, p. 48.

(1977). Según esta autora, la primera puesta en abismo (del enunciado) es una reduplicación del contenido, aumentando con su carácter repetitivo, la redundancia del relato. Esta *mise en abîme* puede aclarar u oscurear el texto. El segundo tipo relativo a la puesta en abismo de la enunciación refleja el proceso de producción narrativa: su productor, su receptor, el contexto que condiciona la comunicación. Esta categoría estaría referida a la reproducción, en el plano narrativo, de una figura autorial/receptorial. El ejemplo más citado es el de *Paludes* de André Gide: el autor es puesto en abismo por el narrador. En este tipo de *mise en abîme* se justifican algunos textos, tales como cartas, documentos, manuscritos, etc. La tercera puesta en abismo, llamada del código, es aquella que refleja la manera, la forma, el cómo del texto. Ésta es una puesta en abismo textual y se opone a la puesta en abismo ficcional.¹⁶³

Estas diferentes formas o modalidades de puesta en abismo tienen elementos de filiación con la clasificación de Genette, cuando se refiere a los diferentes niveles de diégesis, considerándose aquí diégesis como la historia, es decir, el contenido narrativo construido por los acontecimientos. En esta línea, tendríamos el relato especular intradiegético, caracterizado por una narración en total dependencia con el relato principal y asumida por el narrador. De igual manera, podríamos hablar lógicamente de relato especular metadiegético que podría englobar los relatos traspasados a estilo indirecto, los sueños y análisis interiores, etc. Estas interpolaciones especulares no pretenden emanciparse de la tutela narrativa del relato principal, pues se limitan a reflejar el relato y hacen caso omiso del relevo de la narración.

El último tipo de relato especular es -como señala Dallenbach- el metarrelato que se caracteriza por reflejar el relato, por interrumpirlo, por cortar la diégesis e introducir en el discurso un factor de diversificación. Está asumido por una instancia narrativa distinta de la que rige la trama principal. Señala Latorre Madrid que este tipo de relato intercalado puede “ser oral o escrito, una variación estilística, un relato personal dentro de una ficción en tercera persona, o también lo contrario: la despersonalización de un relato en primera persona”.¹⁶⁴

Algunos críticos como Javier Muñoz Acebes insertan la *mise en abîme* en el relato especular pues, según piensa este autor, dentro del relato especular, se puede producir una reduplicación al infinito; lo cual el autor denomina *mise en abîme*. Así Muñoz

¹⁶³ Miguel A. Latorre Madrid, *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*, op. cit., p. 256.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 255.

Acebes hace una crítica de la taxonomía de Dällenbach y propone, a su vez, una posible distinción dentro del relato especular entre reflejos de un personaje, de una situación o de una trama:

El reflejo del personaje puede darse por medio de otros personajes que poseen el mismo nombre que el principal, o bien que, por sus características, puedan ser identificados claramente con un personaje de la trama. Con el reflejo de la situación, nos referimos a la repetición de determinadas circunstancias entre el relato y la trama principal. Las situaciones reflejadas pueden ser tan variadas como las propias tramas (amorosas, bélicas, sociales, etc.). El tercer reflejo posible es el de la trama, aquí la repetición se produce a un nivel mayor que las anteriores, la especularidad atañe a todo el conjunto de la trama diegética.¹⁶⁵

Por último, cabe señalar que la reescritura tal como la concibe el *Nouveau Roman*, es un juego que busca manipular al lector, desconcertarlo e incitarlo a otra lectura y otra visión de las relaciones narrador/texto/lector, como se explica en las siguientes palabras:

La réécriture est ludique. Elle joue avec les actants traditionnels de l'énonciation, elle déplace, déstabilise et pervertit. Elle permet finalement une indexation, une mise au grand jour de l'écriture dont elle ne fait que souligner tous les aspects, si bien que le lecteur accède à la conscience des enjeux de l'écriture.¹⁶⁶

Hablando de estos juegos e intereses de la reescritura, no podemos pasar por alto la manera cómo el uso tradicional de la *mise en abîme* ha sido renovado por el *Nouveau Roman*. Una de las grandes aportaciones de esta es precisamente la utilización de la *mise en abîme* y, más concretamente, la inserción de una novela dentro de la novela. En

¹⁶⁵Francisco Javier Muñoz Acebes, *Literatura y reflexión: el relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 93-94.

¹⁶⁶“La reescritura es lúdica. Juega con los actantes tradicionales de la enunciación; desplaza, desestabiliza y pervierte. Al final, permite una indexación, una aparición de la escritura en su totalidad, escritura cuyos aspectos sólo se dedica a subrayar para poner de relieve el interés de la escritura”. Anne-Claire Gignoux, *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 109.

breves líneas, nos contentaremos con analizar tres casos posibles: el caso del personaje que lee un libro; el caso del escritor que escribe un libro y por último el caso en que el escritor escribe un libro que está leyendo.

En el primer caso, un personaje está leyendo un libro puesto en abismo y que juega un papel sumamente importante en el libro que está narrando. Este lo encontramos en la mayoría de los libros de Michel Butor, autor canónico del *Nouveau Roman*. Por ejemplo, en su novela *L'emploi du temps*, la novela policiaca escrita por George Burton titulada *Le meurtre de Bleston* desempeña un papel decisivo en la economía narrativa y en la *mise en abîme*. Si bien el libro ficticio no aparece en la novela más que después de una cincuentena de páginas, vuelve constantemente en el relato de Jacques Revel, el narrador, cada tres o cuatro páginas, lo cual atestigua su importancia. Precisa Anne-Claire Gignoux que, en este libro, el tono pedagógico de Revel es lo suficientemente claro como para que el lector sepa que *Le meurtre de Bleston* juega un rol iniciático.¹⁶⁷

Il a répondu à mon attente car son livre qui peut ne paraître aux heureux habitants d'autres villes qu'un roman policier classique, a été pour moi, par sa relation très précise à Bleston, un auxiliaire si précieux.¹⁶⁸

La reduplicación reviste un doble aspecto: dentro de *L'emploi du temps*, se desarrolla una novela ficticia y reflexiva, *Le meurtre de Bleston*, que se encuentra textual y fortuitamente citada por uno de los personajes. La fuerza de la puesta en abismo en *L'emploi du temps* radica en su coherencia y su unidad. La novela reduplicada, es decir, *Le meurtre de Bleston*, es a la vez una copia de la forma y un elemento recurrente del argumento de *L'emploi du temps*. Se trata aquí de un primer tipo de *mise en abîme* que se enriquece de sus relaciones, si bien puede parecer elemental.

En el segundo caso de puesta en abismo, un escritor está escribiendo un libro, lo cual es una modalidad más rebuscada en la explotación de la *mise en abîme* y la puesta en escena de escritores. El libro que se está escribiendo refleja algunos aspectos de la totalidad del libro que se quiere escribir. Por ejemplo, los tres héroes de *Géorgiques* de Claude Simon, es decir, el general L.S.M., O. (que representa a George Orwell) y el soldado de 1940 tienen en común, más allá de sus experiencias de guerra y de sus lazos

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁶⁸ Michel Butor, *L'emploi du temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1982, p. 57.

de parentesco, la escritura de un diario autobiográfico más o menos novelado. Estos diarios dan cuenta de sus vivencias y se inspiran en el argumento de *Géorgiques*. Esta puesta en abismo es muy importante en la novela pues concierne a los tres héroes. El general L.S.M., que está al mando de muchas campañas militares durante y después de la Revolución, escribe el famoso diario y sus descendientes conservarán su manuscrito deteriorado dos siglos más tarde.

*Nuit entendait mes plaintes
Trouvait sur un cercueil lorsque
Chargé l'Europe de face
Mouvement de la révolution
Courir des hasards de toute espèce
Qui terminent les six premières lignes tracées d'une écriture penchée
et bien formée¹⁶⁹*

Este diario a veces redactado en italiano (p. 48) es escrito por L.M.S., y leído por el tío Charles y su sobrino años después, tal como indica el pronombre indefinido “on”:

Lorsque l'on tourne les pages des registres en les tenant inclinés de fines particules couleur rouille aux facettes scintillantes et dorées comme du mica se détachent des lettres et glissent sur les feuilles.¹⁷⁰

La *mise en abîme* se realiza así por la escritura del diario ante nuestros ojos por L.M.S., o por una lectura realizada por el tercer héroe y su tío Charles. El narrador de *Géorgiques* no sólo cita el texto sino que comenta las correcciones y las reproduce y las incorpora:

Les premières pages noircies avec une espèce de fureur, de fougue juvénile, puis les lignes se distendent, divergeant, les corrections, les ratures, les surcharges se multipliant...

¹⁶⁹ Claude Simon, *Géorgiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 34. La cursiva es del propio autor.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 76.

«...le gouvernement français ne pouvait voir que par les yeux de ses agents et ceux-ci ne pouvaient voir qu'à travers leurs passions de sorte [les meilleures intentions] qu'avec les meilleures intentions le gouvernement ne pouvait être que le jouet des passions des autres.¹⁷¹

Se percibe aquí una vez más una característica del *Nouveau Roman* en lo referente a la *mise en abîme*; es decir los comentarios metaliterarios junto al texto incorporado. Dicha estrategia se produce en el libro que O. escribe al volver de la guerra de España. Después de narrar algunas aventuras de O. en España, el narrador hace sugerentes comentarios sobre el libro que O. está escribiendo de la siguiente manera:

Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure, il s'en dégagera un sens cohérent. Tout d'abord le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif, devrait, dans une certaine mesure, les expliquer.¹⁷²

A continuación, en sus comentarios, el narrador sigue criticando al autor desvelando cuanto, según él, ha sido ocultado:

Il ne parla pas des cortèges, ni des insidieuses et meurtrières manchettes des journaux et des rivalités entre les différentes casernes aux différents parrainages, il raconta tout le reste sur ce même ton rêveur, pensif, qui se voulait neutre. S'appliquant à dissimuler sous une distanciation teintée d'humour ce qu'il y avait de pathétique dans son aventure.¹⁷³

A moins qu'il ne le fabriquât plus tard au cours de son récit: non exactement fabriqué de toutes pièces -il dut réellement le rencontrer, ou du moins un de ses semblables [...]-, mais décrit de façon à préserver son amour propre.¹⁷⁴

¹⁷¹ Claude Simon, op. cit., p. 373. Lo puesto en corchetes está tachado en el texto para mostrar que se trata de una reescritura.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 310-311.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 331.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 333.

La motivación de la puesta en abismo es tanto más grande cuanto que el libro se escribe ante los ojos del lector. Este será el caso del libro escrito por el soldado de 1940 que parece ocurrir al mismo tiempo que nuestra lectura:

Ils comprennent alors qu'ils sont tombés dans une embuscade et qu'ils vont presque tous mourir. Aussitôt après avoir écrit cette phrase il se rend compte qu'elle est à peu près incompréhensible pour qui ne s'est pas trouvé dans une situation semblable et il relève sa main. Entre la base du pouce et celle de l'index le réseau de rides flasques puis crêpelées contourne le porte-plume en courbes à peu près parallèles.¹⁷⁵

Tenemos la impresión de que se trata de *Géorgiques*. Pero podemos pensar también que se trata de *La route des Flandres*, una novela consagrada enteramente a este debacle de 1940. Es muy interesante destacar la riqueza de este tipo de alusión macrotectual y sus intereses e impacto en la narración.

Aunque estas obras conllevan señales de autoficción, es la novela *Quelqu'un* de Robert Pinget la que más se acerca a la narrativa de Vila-Matas por tratarse de una novela autoficticia y un ensayo novelado, pues básicamente es un tratado de botánica. Luego se pasa a una segunda obra del narrador-escritor que consiste en una exposición de su vida, la de nadie más que *Quelqu'un*.

Estos dos libros a veces se confunden en el espíritu del lector ya que representan, por un lado, un libro en la novela y, por otro, la novela de la novela. En ambos casos, hay *mise en abîme* porque la descripción de los libros “englobados” ayuda a comprender mejor el libro “englobante”. En el principio de *Quelqu'un*, el narrador en primera persona confía que escribe un tratado de botánica:

C'est un mémoire sur les plantes. Pas du tout technique, pas du tout littéraire. Des observations que j'ai faites. Je n'ai pas encore parlé du quart, du dixième des plantes de chez nous, il y en a tellement et il faut tellement de précisions. Des précisions auxquelles je tiens, bien à moi. Pas de méthode, des précisions [...] Je fais mon petit travail comme ça me plaît, en y mettant des remarques personnelles. C'est ça qu'il faut. Des remarques

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

personnelles, n'avoir pas peur de dire son avis. C'est aussi un danger, parce qu'on risque de parler de soi mais sitôt qu'on se sent sur la pente, vite on rattrape la peur ou la feuille.¹⁷⁶

A partir de su tratado de botánica que rehúsa todo método y que contiene observaciones personales, el escritor pasará a exponer su pequeña vida:

Je ne veux pas m'embourber dans la botanique, me spécialiser uniquement dans la botanique d'amateur.¹⁷⁷

Je viens d'essayer de rédiger mon paragraphe botanique et j'y arriverai très bien, j'avais tous les renseignements. Je continuerai demain. Je finis d'abord cet exposé.¹⁷⁸

La ponencia en cuestión coincide con *Quelqu'un* para el cual constituye el relato de la escritura. En dicha ponencia, el narrador-escritor cuenta su búsqueda de un papel perdido -que debería servir al tratado de botánica- y a partir de esta búsqueda se ve obligado a evocar todo su entorno, la pensión que dirige y la vida de los pensionistas:

Je m'intéresse en amateur à la botanique. Je fais de temps en temps un exposé sur ma vie pour m'en débarrasser, pour avoir l'esprit libre. Ce que je fais en ce moment est d'un genre différent, quoique proche. Je dis que je cherche un papier qui m'est nécessaire pour ma rédaction botanique et je crains de devoir parler à ce propos de ma vie mais que si l'occasion se présente j'en parlerai, notamment dans mon entourage. C'est simple non? Ça tient debout? Oui.¹⁷⁹

En realidad, tal como lo auguraba y lo temía, el narrador habla más de los pensionistas que del papel perdido. Por tanto, la ponencia constituye una puesta en abismo del enunciado porque comprende las famosas observaciones personales, una marca de subjetividad que encontramos en *Quelqu'un*:

¹⁷⁶ Robert Pinget, *Quelqu'un*, p. 14.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷⁸ Robert Pinget, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

Alors boucler tout de suite mon exposé? Non. J'ai mis un peu d'espoir dans les remarques personnelles, je compte un peu dessus. Même beaucoup.¹⁸⁰

El tratado de botánica y la ponencia son igualmente puestos en abismo de la enunciación. El narrador-escritor es un acostumbrado de las reescrituras, borrones y tachaduras:

J'ai ouvert mon manuscrit, enfin ce que j'appelle mon manuscrit, j'ai relu ce que j'avais fait hier, j'ai tout barré et j'ai recommencé.¹⁸¹

Dichas tachaduras, reescrituras y repeticiones son un rasgo esencial del estilo de Robert Pinget e, incluso, en *Quelqu'un* que contiene reescrituras formales. La repetición adquiere una característica infinita e inagotable. Así nos permite el traspaso de un libro en el libro (el tratado de botánica) a la novela de la novela, es decir una reflexión exacta del enunciado y de la enunciación de *Quelqu'un*. El libro que estamos leyendo es escrito no por el autor, Robert Pinget, sino por el narrador de *Quelqu'un*. De este modo, estamos ante un tipo de puesta en abismo privilegiado por el *Nouveau Roman*: la novela de la novela.

En el tercer caso de *mise en abîme*, el escritor escribe el libro que estamos leyendo. Al respecto son obras referenciales *El Vice-consul* (Marguerite Duras) y *La modification* (Michel Butor). En *La modification*, no se puede hablar a ciencia cierta de novela de la novela porque el libro que Delmont quiere escribir es un libro por venir. Sin embargo, su función simbólica es evidente y entera. Michel Butor asigna a la *mise en abîme* una función pedagógica ya que prepara la gestación de su novela, haciendo leer a Delmont los libros (*l'Enéide*, *Les lettres de Julien l'Apostat*) que coinciden con el argumento de *La Modification* e inspiran el proyecto de escritura del mismo. Los libros leídos marcan su relación afectiva con Roma, por lo que el autor integra en abismo un proyecto de novela sobre las relaciones en la vida de un personaje entre Roma y París. Así, al construir su proyecto de libro, Delmont esboza sucesivamente varias estructuras:

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

Il faut montrer dans ce livre le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris; on pourrait imaginer ces deux villes superposées [...] Ne vaudrait-il pas mieux conserver entre ces deux villes leur distance, toutes ces gares, tous ces passages qui les séparent. Mais en plus des communications normales par lesquelles, il y aurait un certain nombre de points de contact, de passages instantanés qui s'ouvriraient à certains moments déterminés par des lois que l'on ne parviendrait à reconnaître par peu à peu.¹⁸²

Le mieux serait sans doute de conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles et de tenter de faire revivre sur le mode de lecture cet épisode crucial de votre aventure.¹⁸³

En su primera versión un poco surrealista de las relaciones entre París y Roma, el héroe se refiere al argumento de *La Modification*, la vida de un hombre a caballo entre estas ciudades europeas. Está dicho claramente que Célile será la heroína de ello:

Et maintenant dans votre tête résonne cet "adieu Cécile", les larmes vous montant aux yeux de déception, vous disant: comment pourrais-je jamais lui faire comprendre et me pardonner le mensonge que fut cet amour, sinon peut-être par ce livre dans lequel elle devrait apparaître dans toute sa beauté, parée de cette gloire romaine qu'elle sait si bien réfléchir.¹⁸⁴

La sustancia del contenido de *La Modification* parece estar en el futuro que Delmont quiere escribir. Sin embargo, el procedimiento es mucho más rico y destacado en *Vice-Consul* de Marguerite Duras, novela que propone también una figura de escritura. Se trata de un joven inglés, Peter Morgan, que por primera vez viaja a la India y que escribe el relato imaginario de la vida de una mendiga de Calcutta, que existe realmente en el universo ficcional de *Vice-consul*. En el principio, el relato de la vida de dicha pordiosera no interfiere en la narración principal que se articula en torno al vice-consul y a Anne-Marie Stretter. Se limita a los primeros, segundo y tercer capítulos. Este

¹⁸² Michel Butor, *La modification*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 233.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 236.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 233.

relato abre la novela y el encaje del libro en el libro ya está indicado desde las primeras frases y páginas siguientes:

Elle marche, écrit Peter Morgan
Comment ne pas revenir? Il faut se perdre¹⁸⁵
La lumière à Pursat supprime les cardamones, efface le fil à horizon,
le
Stung Pursat, le bruit des treuils, porte au sommeil celui qui ne se
méfie
Pas, le bruit d'un rêve angoissé, écrit Peter Morgan¹⁸⁶
Pendant deux jours elle lui a apporté du riz, de la soupe de poisson et,
le
Troisième jour, un sac de jute pour le départ, écrit Peter Morgan¹⁸⁷

Cada vez que aparece la mención “écrit Peter Morgan”, se produce un desdoblamiento del narrador. Ahora bien si desaparece esta precisión, el lector ya no sabe en qué nivel narrativo se sitúa. Pues ante la supresión virtual de un nivel actancial, el narrador puede ser tanto Peter Morgan como E.N.I.1. Como indica Anne-Claire Gignoux, esta confusión narradora tiene mucho que ver con el enriquecimiento de la puesta en abismo. Señala la estudiosa que otra manipulación actancial consiste en dejar la palabra a la mendiga en discurso indirecto libre.

Chant de Battambang, parfois je m'endormais sur le dos
Des gros buffets, pleine du riz chaud que ma mère me donnait¹⁸⁸

Así tenemos un nivel más de narración, siendo los narradores revelados por la mendiga que se dirige a sí misma. Este apilamiento de narradores es una característica intrínseca de la *mise en abîme* reflexiva a la manera de las *matriochka*, esas muñecas rusas encajadas las unas dentro de las otras. Sin embargo, la mendiga no sólo interviene en los capítulos escritos por Peter Morgan; aparece como un personaje del libro tanto

¹⁸⁵ Marguerite Duras, *Vice-consul*, Paris, Gallimard, 2010, p. 9.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 64.

como Anne-Marie Stretter o el propio Peter Morgan. Por último, la explicitación de la novela en la novela, en *Vice-consul*, encuentra su originalidad en esta imbricación entre la novela “englobada” y la novela “englobante” ya que tienen en común el personaje de la mendiga. Así, la diferencia entre el libro de Peter Morgan y el *Vice-consul* tiende a detenerse y hasta desvanecerse por que los personajes acaban por interferir en sendos escritos.

Para concluir, podemos afirmar que los neovelistas han gustado de contar y novelar la aventura de la escritura. Todos (Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget, Marguerite Duras, Michel Butor y Nathalie Sarraute) han practicado la *mise en abîme* de la novela dentro de la novela, haciendo hincapié en la reflexión sobre la escritura. Y tal como subraya Anne-Marie Gignoux:

Cette mise en abîme permet, comme le miroir reflétait le peintre, de faire apparaître au grand jour l'écrivain à l'œuvre; elle est l'écriture de l'écriture, donc une réécriture. Elle constitue également un jeu codé que l'on peut transgresser, une manipulation au niveau du narrateur. D'autres manipulations vont toucher les autres actants de l'énonciation.¹⁸⁹

2.2.4. El mundo especular de la narrativa de Enrique Vila-Matas

El análisis detenido de la obra literaria de Enrique Vila-Matas deja transparentar que una de las características esenciales de su escritura es la especularidad. Esta constatación es tanto más plausible cuanto que, como ya hemos visto, la labor artística de Vila-Matas contribuye a gestar una macroobra integrada por los diferentes libros escritos. Así no es de extrañar que, si bien no existe “una unidad estable y ya lograda - porque la unidad de la obra es el resultado de su más radical heterogeneidad, hecha de violencia y desgarramiento, la violencia que la une”¹⁹⁰, la obra literaria de Vila-Matas mantenga una coherencia global marcada por la reduplicación de temas, personajes y códigos.

¹⁸⁹ “Esta puesta en abismo permite, tal como el espejo refleja al pintor, hacer aparecer al día al escritor; es la escritura de la escritura, por tanto una reescritura. También constituye un juego codificado que se puede transgredir, una manipulación de la instancia narradora. Otras modificaciones pueden recaer sobre los demás actantes de la enunciación.” Anne-Marie Gignoux, op. cit., p. 128.

¹⁹⁰ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 244.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Por otra parte, el estudio de la literatura de Vila-Matas revela que sus narraciones son un conjunto de relatos metadieéticos. Así en todas las novelas cuyo hilo argumental y conductor reposa sobre una conferencia (*El mal de Montano*, *París no se acaba nunca*, *Doctor Pasavento*, *Extraña forma de vida*, *Una casa para siempre*, etc.), la diégesis se construye en torno a historias que, en varios momentos, la suspenden y tratan de cuestiones de teoría literatura sin evidente conexión con ella. Aun en algunas narraciones, se produce un relato narrativo que busca introducir una ampliación de la información literaria o libresca o un simple factor de diversificación. Ello quiere decir que todos los escritos de Vila-Matas son metarrelatos pues tal como añade Masoliver Ródenas:

Enrique Vila-Matas vive narrativamente en el mundo que ha creado: eso explica las frases recurrentes, los personajes recurrentes (incluso sus nombres: Rosa o Rosita, Rita, Máximo o el italiano Massimo), con la figura del padre odiado y querido, de la madre muerta y de los hermanos, los espacios recurrentes como Mallorca, Teruel, Cabrera, Lisboa, Madeira, Xalapa, Veracruz, Los Azores y por supuesto Praga y Barcelona, ésta también con sus espacios recurrentes como Gracia, La Plaza Rovira, la Calle Provenza, etc., y las lecturas recurrentes: Cervantes, Kafka, Pessoa, Gombrowicz, Josep Pla, Magris, Pitol, Tabucci.¹⁹¹

Los casos de relatos metadieéticos abundan en la obra de Enrique Vila-Matas. Por ejemplo, en las primeras líneas de *Lejos de Veracruz*, el narrador se dedica a exponer las razones por las cuales acudió a México y permaneció en las ciudades de Méjico, Guadalajara y Xalapa entre otras:

Fui a México el mes pasado cuando, encontrándome solo y dolido en la ciudad de Barcelona, mi desesperación en el ático de Sant Gervasi me llevó incluso al extremo de creer que oía voces y que los distinguidos huéspedes de mi librería se dedicaban a observarse con una ceja alzada y a recomendarme que, dado mi estado de locura por la muerte de mi hermano,

¹⁹¹ Juan Antonio Masoliver Rodenas, "Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*", art. cit., pp. 114-115.

abandonara cuanto antes mi soledad y tanto duelo y viajara. Recordé entonces que me habían invitado a Guadalajara, en Jalisco, para que hablara de mi hermano muerto; y ya no lo pensé dos veces y, al día siguiente, escapaba de mi soledad y duelo. Viajé a México, rendí homenaje a los libros viajeros de mi hermano Antonio, don Antonio Tenorio (...).

Aquel mismo día partía mi avión hacia España, pero decidí prolongar la estancia cuando, casi por azar, alguien me habló, largo y tendido, de la ciudad de Xalapa, en el Estado de Veracruz.

Fui a Xalapa como quien va a Comala. Fui a Xalapa porque me dijeron que ahí andaba quedándose a vivir Sergio Pitol, que había sido un buen amigo de mi hermano Antonio (*Lejos de Veracruz*, pp. 11-12)

Después de hacer una exposición de los motivos de su estancia en las dos primeras páginas, se dedica el personaje a un discurso metaliterario sobre Sergio Pitol y su escritura, enfocando su análisis en el estilo inconfundible de Bidie Upwar:

Aquel personaje de un cuento de Sergio Pitol, aquella mujer que escribía relatos venecianos entre las brumas de la Vieja Europa y un aparente hermetismo creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y así permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín (*Lejos de Veracruz*, p. 19).

Esta disertación sobre la escritura pitoliana, a la que sigue el análisis de la obra *Es que soy de Veracruz*, incluye también algunas notas sobre Samuel Beckett y se extiende sobre cinco páginas antes de reanudar el relato. Está intercalada en el momento en que el personaje presenta el hilo argumental de su novela:

Al terminar la redacción de ese “retrato de un momento” (...) mis vecinos son una familia completa de Felanitx. Ignoro por qué digo lo de completa. Tal vez es porque parece no faltarles nada, nada de felicidad, por ejemplo. El padre es un atendentista y la madre es una señora de cierto temperamento y bastante gorda. Tienen dos hijas. Una muy guapa de quince

años llamada Clarita. La otra sólo tiene cinco y su nombre es Berta, sin diminutivo (*Lejos de Veracruz*, p. 19).

También es éste el caso cuando la instancia narrativa omnisciente de la tercera persona toma el relevo de la primera persona omnipresente en el principio de las novelas de Vila-Matas¹⁹², lo cual muestra que el abismo ficcional se compagina con un abismo textual.

El segundo caso de *mise en abîme* (el escritor está escribiendo un libro) se produce en *París no se acaba nunca*. En efecto, el narrador innominado y autodiégetico está narrando el proceso de escritura de *La asesina ilustrada*, primer libro del escritor catalán, que retrata “los años que corren de febrero de 1974 a enero de 1976, de los que se ocupa *París no se acaba nunca*.”¹⁹³

Me acuerdo de los días en que comencé a planear el primer libro de mi vida, esa novela que iba a escribir en la buhardilla de la sexta planta del numero 5 de la rue Saint-Benoît y que desde el primer momento, desde que encontré el argumento en el libro de Unamuno, se tituló *La asesina ilustrada*. Aunque en esos días, tenía una relación muy idiota con la muerte, o precisamente por eso, la novela se proponía matar a quien la leyera, matar al lector segundos después de que éste la diera por terminada. Fue una idea inspirada por la lectura de *Cómo se hace una novela*, un ensayo de Unamuno que descubrí en los puestos de libros de muelles del Sena y que me había llamado la atención por el título, pues pensé que hablaba de lo que precisamente yo no sabía hacer. Pero no, hablaba de todo menos de cómo se escribía una novela. Sin embargo, en un párrafo en el que Unamuno especulaba con libros que provocan la muerte de sus lectores, encontré una buena idea para contar una historia. (*París no se acaba nunca*, pp. 26-27).

La gestación del libro que se está contando tiene estrechos lazos con el libro que se está escribiendo, pues ambos libros tratan irónicamente de los años de aprendizaje

¹⁹² Para profundizar en estos aspectos, véase el apartado sobre la modalización.

¹⁹³ Bénédicte Vauthier, “Transfiguraciones y juegos de las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas), *Hispanogalia, Revista hispanofrancesa de pensamiento, literatura y arte*, III, 2006/2007, p. 182.

literario y de los años de juventud en París, tal y como aparece en los siguientes fragmentos de *París no se acaba nunca*:

Me dije que mi novela estaría organizada en forma de prólogo y comentarios a un manuscrito de prosa poética que iría en medio del libro. Escribí el prólogo y luego, una tras otra, fueron cayendo -con una exasperante lentitud, propia de mi condición de escritor principiante- las diabólicas notas o comentarios tras los que, agazapada, estaba la Muerte del desprevenido lector, que sin darse cuenta, hacia la mitad del libro, leería el manuscrito que al término del volumen la maléfica narradora desvelaría que provocaba la muerte de todos cuantos lo leían.

Una vez terminada *La asesina ilustrada*, -la tarea no fue fácil, tardé dos años en escribir cincuenta folios: los dos de los que se ocupa esta irónica conferencia sobre mis años de aprendizaje literario-, lo entregué en Barcelona lleno de miedo (de miedo de publicar, sobre todo) a la editora Beatriz de Moura, que era amiga. (*París no se acaba nunca*, p. 42).

Oh, claro! Como esta conferencia de tres días es una revisión irónica de mis años de juventud en París, me resultaría ahora muy fácil reírme del material literario del que empezó a nutrirse a partir de aquel día *La asesina ilustrada*. Desde luego un narrador que ha accedido a la experiencia de escribir después de haber trasegado los libros de la biblioteca familiar parece mucho mas respetable que uno que ha comenzado a construir su edificio literario tras una experiencia de LSD (*París no se acaba nunca*, p. 89).

Se ve, pues, que *La asesina ilustrada* está insrustada dentro de *París no se acaba nunca*. Se nos da aquí un ejemplo de puesta en abismo en que el libro encajado desempeña una función pedagógica ya que, fue *La asesina ilustrada* la que preparó la elaboración de *París no se acaba nunca*.

2.2.5. Universo inacabable y escritura infinita en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas

Todo está en todo. La fuga se vuelve también en un irónico paseo por los vasos comunicantes que transforman lo unitario en lo diverso y las periferias en el centro. Uno me aventuro a creer, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos rumores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas. Uno está conformado por tiempos, aficiones y credos diferentes.¹⁹⁴

Abrimos este subcapítulo con esta cita de Sergio Pitol en la que se hace hincapié en la necesidad, en la obra literaria, de abarcar y plasmar la complejidad y la diversidad del universo. Además, este escritor, por lo que leemos en la cita que preside este texto, aboga por la búsqueda de la totalidad que sólo se consigue “cuando el desorden del mundo se compone en un libro y se articula en categorías”¹⁹⁵, un libro-mundo cuyos límites se extienden hasta abarcar las nociones de biblioteca o enciclopedia. De igual manera, el análisis de la literatura de Vila-Matas deja en el lector la impresión de navegar hacia la nada y el infinito de una narración cíclica que vuelve constantemente a sí misma. Sus obras -tanto las primeras como las últimas- desarrollan una temática común sin conseguir agotarla. Así, más allá de su obra inabarcable, es el propio Vila-Matas quien nunca se acaba. En el presente subcapítulo, nos dedicaremos a presentar la literatura de Vila-Matas como una escritura total, una ficción itinerante y reticular “que dibujaría entonces el pliegue de una fuga en espiral que se alimenta a sí misma de literatura”¹⁹⁶ y a analizar las técnicas narrativas que la concretan.

El concepto de escritura infinita atraviesa toda la obra narrativa de Vila-Matas; escritura infinita concebida y definida como “escritura sin fin, escritura por la escritura, que se prolonga de manera obsesiva e irremediable lo que dura la vida del escritor”¹⁹⁷. El propio Vila-Matas teoriza esta idea de una novela interminable, denominada novela

¹⁹⁴ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 22.

¹⁹⁵ Claudio Magris, *Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 57.

¹⁹⁶ José María Pozuelos Ivancos, “Vila-Matas en su red literaria”, *Cuaderno de narrativa, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, p. 32.

¹⁹⁷ Teresa Gómez Trueba, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, art. cit., p. 538.

de la novela, o creación inagotable, en su libro de artículos *Desde la ciudad nerviosa* (2000):

Busqué y encontré una estructura hecha de reglas rigurosas (inventadas por mí y por tanto al mismo tiempo arbitrarias) que concedieron a mi diseño general una fuerza centrífuga de gran libertad textual y con notable tendencia -no prevista por mí- al acto de creación continuo, inagotable, infinito; infinito al quedar delegado el acto de creación en los lectores pues, una vez terminado el libro, la estructura diseño elegido para acoger la trama se me reveló de pronto inacabable, es decir, descubrí que el libro no se había acabado al acabarlo yo, sino que quedaba en manos de los lectores; en el momento de escribir esto, los lectores se dedican a completarlo, a enviarme mensajes telefónicos o cartas con nuevos bartleby's. Veo al libro como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 216-217).

Toda la obra de Vila-Matas es un análisis metateórico del proceso de escritura, convirtiéndolo en una metaescritura sin hilo argumental ni cronológico. El escritor catalán considera la vida y la literatura como dos fenómenos indisociables y, por tanto, la literatura como un intento de representación o figuración de la propia vida. Este concepto de literatura que se plasma en ese libro infinito trae consigo nuevas estrategias narrativas y discursivas que permiten expresar la multiplicidad y la complejidad¹⁹⁸ del mundo, dos características de la novela posmoderna omnipresentes en la obra narrativa de Vila-Matas.

¹⁹⁸ La palabra “complejidad” es un concepto resbaladizo (Emilio Roger Ciurana, *Edgar Morin: introducción al pensamiento complejo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997) y una palabra-problema (Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1994). El uso ordinario del término “complejidad” así como del término “complejo” denota un entendimiento negativo de ambos. Se relacionan con la dificultad de comprensión y explicación de algo, de un fenómeno, de una cosa. Por ejemplo, en el *Diccionario del uso del español* de María Moliner (Madrid, Gredos, 1990, p. 694) se nos dice lo siguiente: “Complejo: complicado, se aplica a un asunto en que hay que considerar muchos aspectos, por lo que no es fácil de comprender o de resolver” Estudiando la complejidad, Edgar Morin distingue las características siguientes: un enfoque sistémico, la unión de la distinción y de la conjunción, la racionalidad abierta y los siguientes componentes: la multiplicidad, la diversidad, la heterogeneidad, la variabilidad, la inestabilidad, la interrelación y la contradicción.

Todo ello es posible porque Vila-Matas tiene la suerte de ser dueño de un proyecto literario rebuscado e inagotable y de una idea que no se agota, pues ha sabido renovarla en cada uno de sus libros. En realidad, desea contar, sí, extrañas formas de vida “en extrañas formas de libros con el insuperable talento de aquel que sabe demostrar que, en la singularidad de una anécdota aparentemente intransferible, late la posibilidad cierta de lo universal”.¹⁹⁹

Dicha poética de la totalidad -que Calvino denomina “multiplicidad” y Edgar Morin, “complejidad”-, constituye la línea maestra del pensamiento de Vila-Matas. Prueba de ello es que todas sus novelas exploran los recodos de la literatura universal, pues en el curso de sus libros, se mencionan en varios pasajes los nombres de múltiples autores de quien la poética de Vila-Matas es deudora; autores a quienes se les atribuye ser los responsables de las reflexiones diseminadas de los narradores. Por eso, las novelas de Vila-Matas son libros fragmentarios hechos de un collage de citas, ecos y resonancias de la desfiguración de otros textos. Sin pretender ser exhaustivos, mencionemos, a modo de ejemplos, sus incesantes alusiones a la influencia de Borges en *París no se acaba nunca* o de Hemingway o de Kafka en *El mal de Montano* y la presencia obsesiva de Robert Walser en *Doctor Pasavento*.

Ello conlleva una concepción muy vilamatiana de la escritura: toda la escritura es un eterno y auténtico plagio de autores precedentes. En esta óptica, Rosario Gironde, el narrador-protagonista de *El mal de Montano* recuerda un comentario de Alan Pauls, en su libro *Segunda mano*, en el que evoca “El factor Borges” para alegar que aún el Gran Borges no supo escapar a la tentación de “trampear”, imitando las obras de autores anteriores:

Me habría encantado ser visitado por los recuerdos personales de Alan Pauls, por los recuerdos del día en que escribió *Segunda mano*, un capítulo de su libro *El factor Borges*. Hay en lo que acabo de decir un claro deseo de estar en la piel de un ensayista admirado y un deseo en el fondo menos extraño de ser piel roja de Kafka. Lo que a nadie debe sorprender es que admire *Segunda mano* pues se trata de una reflexión especialmente aguda en torno al parasitismo literario del gran Borges (...) Alans Pauls comenta en *Segunda mano* los efectos benéficos que tuvo en el Borges principiante una

¹⁹⁹ Rodrigo Fresán, “Espía de sí mismo”, art. cit., p. 4.

crítica adversa que en 1933 escribió un tal Ramón Doll sobre *Discusión*, el libro de ensayos que Borges había publicado un año antes... (*El mal de Montano*, p. 119).

Además, no es muy atrevido ver en todo ello una tentativa de Vila-Matas de autolegitimar sus numerosas citas de autores, delegando la palabra a sus narradores que son al mismo tiempo sus dobles o sus alter ego. Lo cierto es que todos sus narradores-protagonistas son conferenciantes en distintos lugares y sobre diferentes temas (el diario como forma narrativa en Budapest en *El mal de Montano*, la ironía en Barcelona en *París no se acaba nunca*, o las relaciones entre la realidad y la ficción, en Sevilla, en *Doctor Pasavento*). Pero sus ponencias están siempre entrecortadas de digresiones literarias y metacitas -notemos la ficción mínima de la trama- que demuestran el carácter repetitivo y cíclico de los fenómenos literarios.

Además, la escritura especular y laberintística de Vila-Matas exige un molde distinto de los cánones tradicionales de la literatura y la pregunta que nos preocupa como estudiosos inquietos de las nuevas formas de narrar en la literatura contemporánea se relaciona con los recursos y estrategias que moviliza Vila-Matas para dar cuenta de la totalidad arriba teorizada.

En relación con esto, Gómez Trueba señala “la recurrencia a sistemas combinatorios que se multiplican internamente evocando en el lector, la idea de la totalidad”²⁰⁰. A su vez esto podría ponerse en relación con el concepto de hipernovela de Calvino, que se refiere a “libros modernos que nacen de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión cuyo diseño general -aunque minuciosamente planeado- no se cierra en una figura armoniosa, sino en la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial”.²⁰¹

El propio Vila-Matas define su nueva apuesta estética como un macroproyecto literario, donde cabrían novelas que remitieran a lo mismo y en un movimiento continuo y sin acabar, lo que Otxoa describe como:

²⁰⁰ Teresa Gómez Trueba, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, art. cit., p. 545.

²⁰¹ Italo Calvino, “Multiplicidad”, art. cit., p. 131.

Un magnífico manual de literatura potencial, una diversidad multiplicada de caminos para salir del laberinto por medio de la creación como un collage fluido que avanza engarzándose mediante un ars combinatorio que funde el tiempo del narrador con el de otros autores y obras de la literatura universal, hasta lograr su identidad coral, poliédrica; cuestionándose a sí misma desde la ironía, la paradoja y la estética de la perplejidad.²⁰²

2.2.6. Algunos recursos discurso-narrativos con miras a la escritura infinita²⁰³

Decíamos que el escritor catalán concibe ese sistema combinatorio de reescritura como un tapiz que se dispara en múltiples direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 215), sistema combinatorio que le inspira *Viaggio in Italia*, rodada en 1953 por Roberto Rossellini que, ya a la sazón, eliminaba las fronteras entre la película de ficción y el género documental.

En opinión de Calvino, resulta evidente que las estrategias narratológicas para abarcar “esta estructura acumulativa, modular y combinatoria”²⁰⁴ tienen mucho que ver con la estructura narrativa del puzzle, de la *mise en abîme* y de las cajas chinas. Dicha estructura le conduce a cuestionar los aspectos relacionados con la presencia y el papel del narrador en el mundo ficcional, así como los procedimientos formales o estructurales de los que se sirven preferentemente dos categorías: el tratamiento del cronotopo y la modalización.

²⁰² Julia Otxoa, “Juego y laberinto en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas. Pequeño diccionario en tres actos”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, 7, diciembre de 2002, p. 29.

²⁰³ Aquí abordamos el tratamiento del cronotopo y de la modalización. Varios recursos dan cuenta de la escritura infinita como la conferencia como recurso metatextual, la formación del intertexto, las digresiones o aún las técnicas que materializan la confluencia del espacio discursivo y del espacio novelesco. Estos aspectos serán tratados en el capítulo III del presente trabajo.

²⁰⁴ Italo Calvino, “Multiplicidad”, art. cit., p. 134.

2.2.6.1. *El tratamiento del cronotopo*

Por cronotopo entendemos -como bien señala Bajtin- “lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio” o sea la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.²⁰⁵ Como categoría del fondo y del contenido, el cronotopo es un recurso esencial en la narrativa posmoderna, particularmente en la novela histórica de la misma índole. El tiempo, muy a menudo cronológico en las narraciones anteriores, se vuelve un tiempo cíclico o circular en la novela posmoderna, pues el propósito es situar la diégesis de un tiempo pasado en relación al presente del lector. El tiempo de la Historia (a veces indicado con referencias temporales o alusiones a acontecimientos) es diferente del tiempo del relato.

Además, el ritmo de la narración no sigue un hilo conductor, sino que se ve condicionado por las múltiples analepsis y prolepsis que surgen a propósito de la memoria pasada y futura, lo que desestabiliza el tempo (ritmo) y el orden de la narración. La disgregación del tiempo se nota a través de las escasas e imprecisas indicaciones sobre el tiempo de la historia. Así, muchas veces, no se indican las fechas precisas de los acontecimientos (¿por fallos de memoria?) Por eso, en la novela vilamatiana son casi inexistentes las referencias temporales en cuanto a la ficción, y las indicaciones acerca de la historia son igualmente escasas e imprecisas. Así *París no se acaba nunca* empieza “A finales del invierno de 1924” (p. 9). Asimismo “A finales del siglo XX el joven Montano...” (p. 15) abre la densa obra *El mal de Montano*.

Muchas veces esta ausencia de referencia temporal sirve para mantener el suspense y el misterio que rodean al protagonista principal. Encontramos este caso en las primeras líneas de *El viaje vertical*:

Cuando cayó la noche en pleno día en Barcelona y se desencadenó aquel temporal de lluvia y viento, Federico Mayol, que llevaba una semana al borde del abismo y aquella tarde vagabundeaba, no tuvo mas remedio que refugiarse en un bar de la plaza Letamendi al tiempo que murmuraba la palabra desesperación (...). Ya en el bar, se dijo que había llegado la hora de

²⁰⁵ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 234.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

afrontar de una vez por todas la situación de catástrofe total en la que se había instalado su vida. (*El viaje vertical*, p. 10).

Lo mismo podemos decir con *Exploradores del abismo*:

Había en sus palabras una extraña, por muy involuntaria que fuera, carga de misterio. Sugerí un encuentro en París a finales de aquel mes. Estábamos en las postrimerías de 2005 (*Exploradores del abismo*, p. 231).

Del mismo modo está anunciada también la curiosidad insaciable del afán viajero y hasta suicida del personaje principal de *Suicidios ejemplares*:

En aquellos días, tenía yo nueve años y, por si no anduviera ya muy ocupado, me había buscado una nueva ocupación: había dejado que en mí creciera una súbita curiosidad por saber qué sucedía mas allá de las paredes de mi casa o de la escuela, una repentina curiosidad por lo desconocido, es decir, por el mundo de la calle o, lo que venía a ser lo mismo, por el mundo del Paseo de San Luis, donde mi familia vivía (*Suicidios ejemplares*, p. 9).

En las novelas de Vila-Matas, la historia se abre con una vaga referencia temporal. Lo curioso es que más bien las precisiones temporales recaen sobre fechas de publicación de libros o acontecimientos literarios o artísticos de gran trascendencia. A veces, la memoria del protagonista es fiel y exacta, reseñando con precisión los libros, sus fechas de publicación, así como los contenidos de los mismos; tal y como podemos observar en este pasaje de *Bartleby y compañía*:

Esta carta de Lord Chandos, cumbre de la literatura del No, proyecta su bartlebyana sombra a lo largo y ancho de la escritura del siglo XX y tiene entre sus herederos más obvios al joven Törless de Musil, que advierte, en la novela homónima de 1906, la “segunda vida de las cosas, secreta, huidiza

(...), una vida que no se expresa con las palabras y que, aun así, es mi vida”; herederos como Bruno Schulz, que en *Las tiendas de color canela* (1934) habla de alguien cuya personalidad ha escindido en varios yoos diferentes y hostiles; herederos como el loco de *Auto de fe* (1935) de Elias Canetti, que indica el mismo objeto con un término cada vez distinto, para no dejarse aprisionar por el poder de la definición fija e inmutable; herederos de Oswald Wiener, que en *La mejora de Centroeuropa* (1969) lleva a cabo un ataque frontal contra la mentira literaria, como curioso esfuerzo para destruirla, para reencontrar, más allá del signo, la inmediatez vital; herederos más recientes como Pedro Casariego Córdoba, para quien, en *Falsearé la leyenda*, quizás los sentimientos sean inexpresables, quizás el arte sea un vapor, quizás se evapore en el proceso de convertir lo exterior en interior; o herederos como Clément Rosset, que en *Le Choix des mots* (1995) dice que, en el terreno del arte, el hombre no es creativo, ya que éste solo posee el poder de crear mentiras que aquél dispone de este mismo poder pero, además, tiene el de poder renunciar a crear (*Bartleby y compañía*, pp. 95-96).

La misma precisión temporal se puede comprobar respectivamente en *Bartleby y compañía* y en *Doctor Pasavento*:

Felipe Alfau emigró a Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial. En 1928 escribió una primera novela, *Locos. A comedy of Gestures*. Al año siguiente publicó un libro para niños, *Old Tales from Spain*. Después, cayó en un silencio a lo Rimbaud o Rulfo. Hasta que en 1948 publicó *Chromos*, al que siguió un impresionante silencio literario definitivo (*Bartleby y compañía*, p. 19).

Todo envenena, me dijo hoy 20 de febrero, primer aniversario de la muerte de Maurice Blanchot (*Doctor Pasavento*, p. 280).

Ambas citas muestran que solo están reseñados con fidelidad y exactitud los eventos que conllevan un interés literario y artístico, como la trayectoria de un brillante

escritor del No o el recuerdo del fallecimiento de Maurice Blanchot. Así la memoria del narrador navega por el intenso y confuso cauce de la literatura universal y se detiene para resaltar aquellos acontecimientos dignos desde el punto de vista literario. En consecuencia, el relato no es cronológico, o mejor dicho, no puede serlo, pues la relación de sus memorias y recuerdos sigue el orden que le dicta su mente. En este sentido, se podría perfectamente aplicar las palabras del personaje Urraca, protagonista epónima de la novela de Lourdes Ortiz, a Vila-Matas: “Cada vez que la historia requiere un orden, una cronología, unos hechos, la pluma pesa y siento la nulidad de mi tarea”.²⁰⁶

Las mayores analepsis se notan en *Bartleby y compañía*, donde las notas a pie de página surgen de manera desordenada a tenor de las posibilidades de recuperación de memoria del narrador. Por ejemplo, en *Bartleby y compañía*, la fiel recuperación de la trayectoria artística de los autores a partir del orden cronológico de su época o sus fechas de nacimiento sufre un desliz. Esto justifica que la nota 1 sobre la vida literaria y artística de Robert Walser venga antes que la nota 3, consagrada a la trayectoria de Arthur Rimbaud.

El espacio es otro componente del cronotopo. En la novela posmoderna, el espacio merece ser estudiado con detenimiento en su triple vertiente de espacio histórico, espacio diegético y espacio discursivo; tres tipos de espacios que concurren a sumir al lector en la temporalidad del vivir pasado. El espacio histórico es el mundo ficcional creado y representado por el novelista, de manera que provoque un efecto de verosimilitud y de realidad. El espacio diegético se refiere al ambiente de la propia novela representado con minuciosidad. Celia Fernández Prieto señala un tercer espacio, el espacio discursivo que utiliza “la descripción, sin duda, uno de los procedimientos más eficaces para la «figurativización» del discurso, para «ilusionar» al lector al hacerlo creer que lo que es un producto del discurso parezca la copia de una realidad que existe o existió antes de la narración”²⁰⁷.

Tres tipos de espacios se entretajan en la novela de Vila-Matas. Como no se puede recuperar el tiempo pasado o, mejor dicho, las referencias pasadas de escritos literarios, el autor nos las presenta con esfuerzo de actualización y de verosimilitud. Con más concreción, en la narrativa de Enrique Vila-Matas el espacio histórico está conformado

²⁰⁶ Lourdes Ortiz, *Urraca*, Madrid, Debate, 1982, p. 36.

²⁰⁷ Celia Prieto Fernández, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998, p. 214.

por los universos novelescos de las múltiples obras a las que se refiere, con la intención de dar la impresión que son de él. El espacio diegético, voluntariamente construido de manera fragmentaria y a modo de un laberinto (espacio fragmentado y laberíntico), se refiere al decorado y ambiente en el que narra sus historias y sigue al autor en sus viajes físicos e imaginarios. Por ejemplo, el narrador-protagonista de *París no se acaba nunca* pasa de estar en París, donde dicta una conferencia sobre la ironía, a vivir, estando en un estado onírico, en Nueva York, logrando así satisfacer un sueño de infancia. Pero más importante nos parece el espacio discursivo que permite ensartar dentro del espacio novelesco los elementos ensayísticos, es decir las digresiones literarias que configuran el material literario del propio autor.

Tampoco debemos pasar por alto lo significativos que son los espacios imaginarios e irreales por los que se mueven los personajes de Vila-Matas a través de un viaje infinito que, muy a menudo, rechaza los espacios reales hasta convertir a los protagonistas en apátridas. Esta faceta del tratamiento espacial es visible en *Lejos de Veracruz*, en donde se inicia una fuga por el espacio, tal y como podemos recoger de la propia boca del narrador:

Voy a seguir de viaje sin moverme de casa, pero estando también en la carretera perdida, “perdido por el mundo en fuga sin fin” hasta constatar que “el mundo se ha convertido, tras su lento regreso, en un país extranjero donde ya no existe la necesidad de huir de él ni tampoco la de volver a casa” (*Lejos de Veracruz*, p. 126).

Por último, las obras de Vila-Matas pueden percibirse también como un vasto manual de geografía, pues el espacio geográfico viene pensado hasta los más mínimos detalles; tal y como hace Claudio Magris en *El Danubio*, que recorre el viejo río desde sus fuentes hasta el Mar Negro -atravesando Alemania, Austria, Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia, Rumania, Bulgaria,- viaje que reconstruye en forma de mosaico.

Además, todos los libros de Vila-Matas son enciclopédicos. *Lejos de Veracruz* es el que mejor refleja los trazados geográficos de los lugares cruzados y el tema del viaje

es omnipresente en *Suicidios ejemplares*, encerrando en esta obra un objetivo cognitivo, es decir de conocimiento de los países visitados:

“Viajo para conocer mi geografía” escribió un loco a principios de siglo, en los muros de un manicomio francés. Y eso me lleva a pensar en Pessoa (viajar, perder países) (*Suicidios ejemplares*, p. 8).

2.2.6.2. La modalización

Como hemos argumentado en los apartados anteriores, el novelista disfruta de una libertad de narración y evocación. Ello le permite dar la palabra a uno u otro personaje y utilizar distintas instancias o voces narrativas. Así la modalización es otro recurso para cuestionar y corregir los moldes establecidos por la tradición narrativa. La modalización integra los aspectos que se refieren a la enunciación narrativa. En opinión de Fernández Prieto (1998), la modalización permite tratar las cuestiones siguientes:

¿Quién habla en el texto (la voz narrativa)? ¿A quién (narratorios o lectores representados)? ¿Quién ve o quién conoce la historia narrada: la perspectiva o la focalización?²⁰⁸

La multiplicidad de voces²⁰⁹ combinadas a modo de “sinfonía bajtiana”, una mezcla entre lo dialógico y lo polifónico, se trasluce en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas, de carácter polisémico. En ellas, conviven mensajes diversos, a veces en contradicción, que dan pie a plurales interpretaciones, que dependerán de la importancia que demos a las diferentes partes que entretejen el texto. De ahí que se justifique la presencia de distintas instancias narrativas, la narración en primera persona, la narración

²⁰⁸ Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, op cit., p. 202.

²⁰⁹ Un claro exponente de este tratamiento polifónico de la voz narradora es la novela *Lejos de Veracruz* (1995).

desde un punto de vista omnisciente, la narración de un narrador-protagonista, que es al mismo tiempo doble o alter ego de Vila-Matas.

Ello quiere decir que, en la narrativa de Enrique Vila-Matas, el estudio de la voz narradora es consubstancial a la organización estructural de la obra y los niveles narrativos²¹⁰. La tercera persona omnisciente (él) remite al rastreador de grandes hombres de literatura y obras maestras, es decir al investigador conocedor de la literatura universal por cuyos recovecos se mueve en todos sus libros. El yo presente se refiere a las vivencias personales, los viajes realizados y los lugares de impronta literaria y cultural visitados. Pero, lo que más llama la atención es el yo autoficticio que se fragmenta en varias voces narradoras, alter ego del propio autor: la de Rosario Gironde: (*El mal de Montano*); Doctor Pasavento (*Doctor Pasavento*); Marcelo (*Bartleby y compañía*); El desmemoriado de Collegno (*Impostura*); Federico Mayol (*El viaje vertical*); Cyrano o Marcelino? (*Extraña forma de vida*), Enrique Tenorio (*Lejos de Veracruz*), que encarnan todos algo del Vila-Matas escritor. El tú, presente en *El mal de Montano* (“Diario de un hombre engañado”), facilita instrucciones de vida y consejos, como en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, obra en la que el pronombre tú traduce una visión profética del México en sangre tras los años de guerra, a través de la mirada orientada hacia el futuro del personaje, reflexionando desde su lecho de muerte.

Pero, es más llamativo, desde el punto de vista de la composición discursiva, la mezcla de estas diferentes instancias narrativas (él, yo, tú, nosotros). Por ejemplo, *Historia abreviada de la literatura portátil* está escrito en primera persona pero dos capítulos, “Postal de Crowley” y “Todo el día en las tumbonas”, llevan la marca de la tercera persona. De igual modo, *Exploradores del abismo* esta configurado a partir de diversas perspectivas narrativas: los cuentos “Así son los autistas”, “Materia oscura”, “Fuera de aquí”, “El día señalado” y “Porque ella no lo pidió” llevan la impronta de la perspectiva de la tercera persona y “El viaje de Rita” y “No juegues conmigo” están contados desde la mirada de un yo autoficticio.

Otro tanto puede decirse de la novela *El mal de Montano*, cuyo argumento presenta un narrador en primera persona, si bien alberga también un capítulo entero, “Diario de un hombre engañado”, auténtico manual de instrucción sobre la vida, escrito en segunda persona.

²¹⁰ Véase el apartado 3.3.2.2.7.4. sobre la configuración de los niveles narrativos y discursivos.

Pero el yo autoficticio no sólo es fragmentado sino también muy dilatado porque es un yo en disolución. Según Irene Zoe Alameda, analizando la obra narrativa de Javier Marías:

el concepto de poliglosia que, para Bakhtine, constituye el elemento estilístico más determinante de la novela, ayuda a comprender el hibridismo de la prosa de Marías, que se pone de manifiesto en la heterogeneidad de sus discursos: en la combinación de géneros (ensayo, novela negra, digresión, texto dramático, cuento, diálogo, autobiografía y biografía, extractos de noticias en prensa, semblanzas): en la inclusión de citas de otros autores dentro de las asociaciones mentales del narrador; en la reflexión/obsesión en torno a la simultaneidad del pensamiento, y el habla de idiomas distintos y su traducción, en la cohabitación de hablantes de distintos acentos, y de distintos registros de la lengua; en la información paratextual (fotos, recortes de periódico, carteles, laminas, etc) que, al igual que otros autores como Sebald, añaden a sus obras.²¹¹

Esta consideración que Irene Zoe Alameda utilizaba para desgranar la obra de Marías es aplicable a Vila-Matas por la preponderancia de la voz narradora que invade el espacio textual y que, con la técnica de la amplificación, alarga y eterniza el diálogo entre ella y el texto. En realidad, se trata del concepto de voz narradora pensante y conductora de una trama mental, del tipo de novela descrito por Miguel Moras:

Una novela aparentemente amorfa, sin proporción entre acción y reflexión, rasgo que en absoluto preocupa al novelista para quien la novela es un género en el que cabe todo, al más puro estilo bakhtniano: un género de una flexibilidad enorme, que puede fagocitarlo todo y que siempre ha

²¹¹ Irene Zoe Alameda, “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”, art. cit., p. 82.

incorporado cosas impropias: ensayo, reflexión, diálogos, realidad... ahí cabe todo.²¹²

La ideología de la nueva novela posmoderna -como la de Vila-Matas- es poner en entredicho la posibilidad de reproducir una realidad única y estable. Para ello se apoya en una pluralidad de voces que siembran la Realidad de contradicciones y de paradojas. Aquí podemos constatar cómo la ideología se plasma en la forma, tal como recuerda Alicia Redondo Goicoechea:

Vemos tan claro que no hay ideología sin forma como que tampoco existen formas vacías de ideología. La ideología de un texto literario está más que en el contenido narrado, en la forma de contar.²¹³

2.2.7. Concreción de la escritura infinita en algunas novelas de Vila-Matas

Esta breve aproximación a los recursos narratológicos utilizados por Vila-Matas muestra que su escritura es encuadrable en la categoría de novela-ensayo, la cual el propio autor ha definido como “el arte del extravío” (*Bartleby y compañía*, p. 57) o el simple “parloteo” (*Doctor Pasavento*, p. 153). Ante la imposibilidad de abarcar la realidad, cree que el único orden que el hombre puede imponer a la situación en que se encuentra es, precisamente, la organización estructural desordenada que permita una toma de conciencia de la situación.²¹⁴

En relación con esto, Teresa Gómez Trueba ve una primera muestra de la asunción del concepto de escritura infinita en el recurrente debate, en las obras de Vila-Matas, sobre el comienzo y el fin de la novela. Este debate se inicia en *Bartleby y compañía*, donde el narrador quiere llevar a cabo el desmontaje impío de la ficción (p. 50). Asimismo, se da cuenta de que es difícil desestructurar algunos escritos de Sollers, Kristeva, Barthes, Pleyne y compañía porque, en ellos, no se puede ni siquiera saber el

²¹² Miguel Mora, “Marías retuerce el tiempo de la novela”, *El País*, 16 de noviembre de 2004, p. 36.

²¹³ Alicia Redondo Goicoechea, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1995, p. 5.

²¹⁴ Teresa Gómez Trueba, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, art. cit., p. 546.

principio y el fin de la novela. Lo mismo sucede también en *París no se acaba nunca*, donde con una pizca de humor, Marguerite Duras le deja entender al narrador, aprendiz-escritor, a través de trece instrucciones en un francés muy refinado (p. 29), que la escritura es un entramado sin principio ni fin y que es casi imposible terminar una novela. Por último, otro tanto puede decirse de *Doctor Pasavento*, novela en la cual Vila-Matas teoriza con más profundidad la cuestión de la fuga sin fin, de la escritura como un viaje sin retorno hacia el infinito. Por ejemplo, los escritos de Ricardo Morante, profesor y escritor ingresado en un manicomio, siguen los sobresaltos de su memoria “fallida” y por tanto su escritura desafía los planteamientos iniciales de una escritura lógica, cronológica y una trama estable:

 Mi microtexto es una reflexión sobre la ausencia, la desaparición de una certeza que hace pocos años era entre nosotros incommovible, la certeza de que todo tuvo que empezar en algún momento (*Doctor Pasavento*, p. 107).

Así se comprende con mayor claridad por qué los narradores de Vila-Matas son escritores experimentales que intentan aplicar las recomendaciones de autores ya confirmados. Por eso, el narrador de *París no se acaba nunca* intenta seguir los consejos de Marguerite Duras. En el mismo sentido, señala Gómez Trueba que tanto en *Extraña forma de vida* como en *Doctor Pasavento*, los narradores quieren experimentar una recomendación de Georges Pérec (en su texto *Tentativa de agotar un lugar parisino*) que consistía en describir en su totalidad, hasta la extenuación, una calle cualquiera y de ese modo agotar el lugar. Se trata aquí de un intento descriptivo que tiende a lo infinito y, por tanto, a todas luces imposible.²¹⁵ Esto podría justificar las experiencias fracasadas de describir en su totalidad la plaza de la calle Rovira, evocadas por Vila-Matas respectivamente en sus crónicas “Tentativa de agotar la plaza de Rovira” y “Nueva tentativa de agotar la plaza de Rovira”, de su libro *Desde la ciudad nerviosa* (2000). También otros narradores de Vila-Matas se afanan por pintar hasta la saciedad calles y plazas: en vano, se logra en *Doctor Pasavento* describir “la rue

²¹⁵ Teresa Gómez Trueba, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, op. cit., p. 53.

Vaneau” emparentada con la calle San Juan, donde transcurrió la infancia del autor (*El mal de Montano*, p. 170).

Relacionado también con esta aspiración a la escritura infinita está el caos narrativo que caracteriza las novelas fragmentarias de Vila-Matas: *Bartleby y compañía* está constituido de 86 notas a pie de página, dispuestas de manera desordenada e ilógica para investigar y hasta fisgonear en la zona de la invisibilidad a los artistas sin obras, a los literatos que no escriben o escriben poco, a los autores y textos del No.²¹⁶

Tras *Bartleby y compañía*, cuyo modelo literario se parece -en opinión de Teresa Gómez Trueba²¹⁷ al de *Pálido fuego*, de Vladimir Nobokov o *El diccionario Jázaro*, de Mirolad Pavic, hallamos también esta experimentación de la novela como un diccionario o una enciclopedia en *El mal de Montano*. En esta novela, Vila-Matas dirige una mirada curiosa a la intimidad de los escritores colegas, al indagar el género narrativo de los diarios. Mejor aún, la segunda parte está compuesta totalmente de “un diccionario del tímido amor de la vida”, un diccionario de autores que exploran las sendas infinitas de la literatura. Casi lo mismo acaece en *Historia abreviada de la literatura portátil*, que exalta lo portátil en el arte y muestra -tal como lo deja trasparentar el epígrafe de Paul Valéry- que el infinito se confunde con lo miniaturizado y que sólo reside en la escritura y su devenir azaroso.

De lo dicho hasta aquí, hay varios indicios que permiten conjeturar que existe también un parentesco con lo que Ricardo Piglia²¹⁸ denomina el “arte de la interrupción” o “arte de la interferencia”, cuyo máximo maestro es Kafka. El propósito es utilizar la técnica de la suspensión, del desvío y de la postergación en la perspectiva de una escritura sin fin, de un escribir sin cesar y sin motivo, sin el objetivo concreto de convertirse en autor. Por ejemplo, en *El mal de Montano*, el narrador-protagonista, Rosario Gironde, suspende la descripción del mal de su hijo Montano para enfocar su propia enfermedad. Este procedimiento le permite relacionar su novela anterior, *Bartleby y compañía*, con *El mal de Montano* y diseñar así su proyecto infinito de escritura sobre los enfermos de literatura: “uno (Montano)” queriendo volver a ella, a la literatura; el otro, deseando olvidarla al menos por unos días, pero sin por el momento lograrlo” (*El mal de Montano*, p. 22).

²¹⁶ Ivette Sánchez, “De miradas indiscretas y textos invisibles”, art. cit., p. 59.

²¹⁷ Teresa Gómez Trueba, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, art. cit., p. 551.

²¹⁸ Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

A veces, mediante esta técnica de la suspensión, el autor borra el hilo conductor del argumento y lograr despistar al lector. En *París no se acaba nunca*, las múltiples suspensiones desconciertan al lector, por ejemplo, cuando el narrador pone mucho empeño e interés en relatar el principio de *París era una fiesta* de Hemingway y, de repente, corta el relato para, en las páginas siguientes, encadenar con el relato “El gato bajo la lluvia”, que le sirve de pretexto para descodificar con su público el proceso de escritura e interpretación del cuento.

Por tanto, los libros de Vila-Matas son todos una búsqueda de lo infinito y, por ende, de lo invisible. El autor es consciente de ello, pero no cesa en el empeño de “elaborar físicamente el Libro Total”²¹⁹, valiéndose de procedimientos enumerativos y acumulativos.

2.3. Enrique Vila-Matas y su poética del silencio

Hemos intentado ahondar en el apartado anterior en la teoría de la escritura infinita como primera vertiente de la poética de Vila-Matas. Consiguientemente, hemos procurado demostrar que Vila-Matas, en su literatura, se enfrenta a un problema crucial: la imposibilidad de representar el mundo, lo cual ha conducido a la poética del silencio, simbolizada por el síndrome de Bartleby, que constituye la segunda vertiente de la escritura de Vila-Matas.

2.3.1. La escritura del No en la tradición literaria

En realidad, la enfermedad parálitica de la escritura, el síndrome de Bartleby, viene de lejos. Hoy es ya un mal endémico de las literaturas contemporáneas esta pulsión negativa o atracción por la nada que hace que ciertos escritores literarios no lleguen, en apariencia a serlo nunca.

²¹⁹ Teresa Gómez Trueba, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, art. cit., p. 546.

De hecho, nuestro siglo se abre con el texto paradigmático de Hofmannstahl (*Carta de Lord Chandos*, 1902) en el que el autor vienés promete, en vano, no escribir nunca más una sola línea. Franz Kafka no cesa de aludir a la imposibilidad esencial de la materia literaria, sobre todo en sus diarios.

André Gide construyó un personaje que recorre toda una novela con la intención de escribir un libro que nunca escribe (*Paludes*); Robert Musil ensalzó y convirtió casi en un mito la idea de un “escritor improductivo” en *El hombre sin atributos*. Monsieur Teste, el alter ego de Paul Valéry, no sólo ha renunciado a escribir sino que incluso ha arrojado su biblioteca por la ventana.

Ludwig Wittgenstein sólo publicó dos libros: el célebre *Tractatus Lógico-philosophicus* y un vocabulario austriaco. En más de una ocasión, refirió la dificultad que para él entrañaba imponer sus ideas y a semejanza del caso de Kafka, el suyo es un compendio de textos inconclusos, de bocetos y de planes de libros que nunca publicó.

Pero basta echar un vistazo a la literatura del siglo XX para caer en la cuenta de que los cuadros o los libros “imposibles” son una herencia casi lógica de la propia estética romántica: Francisco, un personaje de *Los elixires del diablo* de Hoffmann, no llega a pintar una Venus que imagina perfecta.

En *La obra de arte desconocida*, Balzac nos habla de un pintor que no alcanza a dar forma más que a un trozo de pie de una mujer soñada. Gustave Flaubert, no completó jamás el proyecto de *Garçon* que, sin embargo, orienta toda su obra y Stéphane Mallarmé sólo llegó a emborronar cientos de cuartillas con los cálculos mercantiles y poca cosa más de su proyectado gran *Livre*.

Así que viene de lejos el espectáculo de toda esa gente paralizada ante las dimensiones absolutas que conlleva toda creación. Pero también, los ágrafos, paradójicamente, constituyen literatura. Como escribe Marcel Bénabou en *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*: “sobre todo no vaya usted a creer, lector, que los libros que no he escrito son pura nada. Por el contrario (que quede claro de una vez), están como en suspensión en la literatura universal” (*Bartleby y compañía*, pp. 24-25).

Así sitúa Vila-Matas la escritura del No dentro de la historia de la literatura universal.²²⁰ Pero la lista dista mucho de ser exhaustiva, aun dentro de la propia geografía literaria en la que el autor enmarca su análisis. Por ejemplo, no viene reseñada la obra *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente* de Herman Melville, la cual constituye obviamente la principal fuente de inspiración de *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas.

Bartleby el escribiente merece la atención del estudioso de la poética de Vila-Matas en tanto que no sólo es la novela que sustenta su concepción acerca de la literatura del No, sino que, a la manera de *Bartleby y compañía*, muestra que la negación de la escritura conlleva en sí un poder en potencia, idea que corrobora Blanchot utilizando el juego de palabras “autor sin libro, escritor sin escrito”, en su libro *Le livre à venir*²²¹.

Tomando el ejemplo de Joubert, un escritor mudo y ágrafo, Blanchot refleja una paradoja: los que escriben no saben hacerlo, los que nunca escribieron son mejores escritores. Según Blanchot, hay escritores mudos con un talento discreto que ni la muerte puede borrar. Es un don que tuvo Joubert aunque nunca escribió ningún libro. Así relata Blanchot su trayectoria artístico-literaria:

Il n'écrit jamais un livre. Il se prépare seulement à en écrire un, cherchant avec résolution les conditions justes qui lui permettraient de l'écrire. Puis il oublie ce dessein. Plus précisément, ce qu'il cherchait, cette

²²⁰ La lista impresionante de Vila-Matas plantea un problema al comparatista. La casi totalidad de los escritores mencionados son autores occidentales pertenecientes a la modernidad literaria, cuyo comienzo podemos situar alrededor de 1850, lo cual deja entender que la dimensión negativa de la experiencia sería un fenómeno reciente y propio de la tradición literaria occidental. Ahora bien, desde antaño, los pensadores son conscientes de los peligros de la palabra, fuente de mentira y manipulación. La figura del sabio ha sido tradicionalmente asociada a cierta contención verbal. El Tao-Tö King, por ejemplo, canta los méritos del silencio en detrimento de la palabra: La Naturaleza recomienda hablar poco. (XXIII) Quien sabe no habla. Quien habla no sabe. (LVI) (Lao-Tseu “Tao- To King”, en *Philosophes taoïstes I*, Paris, Gallimard, 1967). El tao no se refiere directamente a la literatura. En la tradición occidental, Platón es uno de los primeros en la elaboración de críticas formuladas específicamente contra la escritura. En el libro X de *la República*, se describe al poeta del Estado ideal: “Todo lo que se puede admitir como poesía en el Estado, sólo son las canciones dirigidas a los dioses y las canciones de homenaje a los hombres de bien. Ahora bien, si admites la Musa sea del canto sea de los versos, tendrás un Estado en el que reinan el placer y la pena en vez de la ley y de la regla que la conciencia común siempre juzgan mejor.” (*La République*, X, 607a).

²²¹ Traducido por *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

source de l'écriture, cet espace où écrire cette lumière à circonscrire dans l'espace, exigea de lui et affirma en lui des dispositions qui le rendent impropre à tout travail littéraire ordinaire ou le firent s'en détourner. Il a été par là l'un des premiers écrivains tout modernes, préférant le centre à la sphère, sacrifiant les résultats à la découverte de leurs conditions et n'écrivant pas pour ajouter un livre à un autre, mais pour se rendre maître du point d'où lui semblaient sortir les livres et qui, une fois trouvé, le dispenseraient d'en écrire.

Joubert n'a pas écrit parce qu'il a beau chercher, il n'a pas pu traduire les choses dans l'espace, dans un ouvrage dont le sujet soit tout autre que le sujet manifeste, qui ne doive s'achever ni ne puisse commencer, ouvrage qui soit en défaut par rapport à lui-même, à distance de ce qu'il exprime et pour ce qu'il exprime s'épanouisse dans cette distance, s'y dépose, s'y préserve et finalement y disparaisse. Ouvrage dont le titre pourrait être De l'homme. (...) Ce pouvoir de représenter par l'absence et de manifester par l'éloignement est au centre de l'art.²²²

La reflexión de Blanchot es interesante por cuanto que, según él, no basta que la obra de un autor vivo sea espléndida y reconocida para que éste permanezca en la posteridad. A veces, la actividad artística es ignorada del conocimiento universal y hasta de los dioses. En realidad, el silencio es tan elocuente como la palabra, la palabra escrita en este caso, por lo que Blanchot añade:

Ecrire n'est pas destiné à laisser des traces, mais à effacer, par les traces, toutes traces, à disparaître dans l'espace fragmentaire de l'écriture,

²²² "No escribió nunca un libro. Sólo se preparó a escribir uno, buscando las condiciones que le permitiesen escribirlo. Luego se olvidó de este proyecto. Más precisamente, lo que buscaba, es decir esa fuente de la escritura, ese espacio de la escritura, reveló en él disposiciones que le hicieron impropio a cualquier trabajo literario ordinario o le apartaron de ello. Así fue uno de los primeros escritores modernos que prefirieron el centro a la esfera, sacrificando los resultados en privilegio de las condiciones que subyacen a ellos y que se negaron a añadir un libro al otro, para hacerse dueño del punto desde donde le parecían salir los libros y que, una vez encontrado, le prescindieran escribir. Joubert no escribió porque por mucho que buscó, no pudo traducir las cosas en el espacio, en una obra en la que el sujeto fuera diferente del sujeto manifiesto, una obra que no debiera terminar ni siquiera comenzar, obra que fuera distante de lo que expresara y para lo que expresara, que se emancipara en esa distancia, se depositara en este espacio, se preservara en él y finalmente desapareciera. Obra cuyo título podría ser *Del hombre*." Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Editions Gallimard, pp. 76-77.

plus définitivement que dans la tombe on ne disparaît, ou encore à détruire invisiblement, sans le vacarme de la destruction.²²³

Para Blanchot, la obra literaria se caracteriza por su atributo de “existencia sin ser”, lo cual reposa en su teoría de la escritura, en la medida en que el autor trata de aprehender la literatura en forma de obra o libro. A este respecto, señala Maguemati Wabgou que, en opinión de Blanchot, “la obra es la nada aunque exista, y si bien se puede palpar, se puede tocar, se puede consultar, es sólo porque existe (existencia), ya que en el fondo, no es nada (ser)”²²⁴.

Vila-Matas presenta a estos escritores “mudos” en su obra *Bartleby y compañía*. La esencia de este libro es que no puede existir buena literatura si en ésta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de la literatura.²²⁵ Esta novela plantea el problema del agotamiento de la literatura y fundamentalmente la problemática de los límites del lenguaje, para dar cuenta de los juicios, los sentimientos y designios del ser humano, lo cual lleva a los escritores al silencio. Este planteamiento, ya existente en Mallarmé, se hace más candente con las teorías deconstruccionistas teorizadas por autores como Jacques Derrida, Jacques Lacan, Paul de Mann o Jonathan Culler.

En este sentido, podría resultar interesante hacer un estudio comparatista de Noam Chomsky y de Maurice Blanchot para analizar la dimensión negativa de la facultad literaria. ¿En qué condiciones la negación de escribir se presenta en las tradiciones literarias? ¿Cuál es el sentido de esta negación? ¿Cuál es el lugar del no acabamiento de la creación y la recepción de las obras de arte? Todos estos interrogantes son abordados en *Bartleby y compañía*.

A este respecto, la obra de Maurice Blanchot representa un punto de partida esencial. Citar el nombre del crítico francés al lado del de Noam Chomsky puede resultar sorprendente. En efecto, todo separa a los dos pensadores: Chomsky, heredero de la tradición cartesiana busca ideas claras y distintas con el lenguaje matemático.²²⁶

²²³ “Escribir no consiste en dejar huellas sino en borrarlas por huellas que desaparecen en el espacio fragmentario de la escritura. Se desaparece en el espacio de la escritura más que en la tumba. Se trata de destruir invisiblemente sin hacer ruido”. Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 72.

²²⁴ Maguemati Wabgou, “Blanchot y la cuestión de la escritura: una lectura comparada con Sartre”, en *Maurice Blanchot: la escritura del silencio*, *Revista Anthropos*, 192-193, 2001, pp. 142-156.

²²⁵ David Roas, “El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)”, art. cit., p. 129.

²²⁶ El núcleo del pensamiento chomskiano acerca del lenguaje se halla en las tres obras siguientes:

Blanchot, por su parte, cercano a los poetas-pensadores como Héraclite, aspira a un saber oscuro en el que razón, creación y experiencia se confunden.

La diferencia de posturas entre ambos podría apoyar la tesis blanchotiana de la diferencia casi ontológica entre el lenguaje habitual y el lenguaje literario.²²⁷ Sea lo que sea, nos parece que la obra de estos dos autores, opuestos en su enfoque, converge hacia la concepción anti-positivista del lenguaje. Tanto para Chomsky como para Blanchot, los “productos” -las frases correctas desde el punto de vista gramatical y las obras literarias-, cuentan menos que el proceso creador, complejo e infinito que las engendra, pues la relación entre el escritor o el locutor de una lengua respecto del proceso de creación es una relación de desposesión:

L'écrivain appartient à l'oeuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y 'a de plus insignifiant au monde. L'écrivain qui éprouve ce vide, croit seulement que l'oeuvre est inachevée, et il croit qu'un peu plus de travail, la chance d'instant favorables lui permettront, à lui seul, d'en finir. Il se remet donc à l'oeuvre. Mais ce qu'il veut terminer à lui seul, reste interminable, l'associe à un travail illusoire. Et l'oeuvre, à la fin, l'ignore, se renferme sur son absence, dans l'affirmation impersonnelle, anonyme qu'elle est et rien de plus.²²⁸

El escritor, según Blanchot, nunca llega a descifrar el misterio de la “afirmación impersonal” que es la obra, y la creación literaria constituye una experiencia simbólica y fenomenológica que trasciende toda formulación. Para Blanchot, la experiencia literaria no está en un sentimiento, una emoción artística, sino en la misma obra, entendida no como la finalidad de un trabajo sino como el movimiento en el que el

Noam Chomsky, *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 1969; *La Linguistique cartésienne*, Paris, Seuil, 1969; *Réflexions sur le langage*, Paris, Flammarion, 1977.

²²⁷ “Lo propio de la palabra habitual es que el oír es parte de su naturaleza. Pero en este punto del espacio literario, el lenguaje no se oye. De allí el riesgo de la función poética. El poeta es el que oye un lenguaje inaudible”. (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 56).

²²⁸ “El escritor pertenece a la obra pero lo que le pertenece a él es un montón de palabras estériles, lo más insignificantes que hay en el mundo. El escritor siente este vacío, sólo cree que la obra está inacabada, y cree que un poco más de trabajo, la suerte de instantes favorables le permitirán acabarlo. Se pone otra vez al oficio. Pero lo que él sólo quiere acabar resulta inacabable, pues es un trabajo ilusorio. Y la obra, al final, ignora a su autor, se encierra en su ausencia, en la afirmación impersonal, anónima que es y nada más” (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 16).

escritor, el libro y el lector se hallan confundidos, lo cual significa la perpetua puesta en tela de juicio de la obra.²²⁹

La experiencia literaria deviene así una experiencia de la negatividad incesante y circular. La literatura niega la obra pero, al mismo tiempo, está negada por toda nueva obra de envergadura. En esta perspectiva, la experiencia literaria no puede reducirse a una serie de principios abstractos, porque toda obra la extiende y la amplía de manera irreversible y eso no sólo se cumple por acumulación sino también por negación, negación de la literatura por la literatura y en la literatura.

2.3.2. Literatura negativa y negación de la literatura en Enrique Vila-Matas

Lo dicho en el precedente apartado muestra que la concepción blanchotiana de la experiencia literaria está en el centro de *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas. Este libro, presenta, a nuestro parecer, una de las muy escasas tentativas de abordar la literatura negativa desde un enfoque comparatista. Está claro -tal como hemos adelantado en el capítulo I- que no se trata de un ensayo convencional y menos de un tratado erudito, sino de un texto híbrido, mezclando las reflexiones teóricas con los elementos fictivos y lúdicos.

Esta novela híbrida de Vila-Matas, tanto por su espíritu como por la extensión de los conocimientos expuestos, revela un enfoque comparatista. Concebida como una serie de notas a pie de página de un texto invisible, su narrador, un escribiente que retoma la pluma tras un silencio literario de veinticinco años, procura trazar la historia de lo que denomina el “síndrome de bartleby”:

Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso,

²²⁹ Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1986, p. 34.

queden, un día, literalmente paralizados para siempre (*Bartleby y compañía*, p. 12).

La elección de Bartleby como cabeza de fila de la literatura negativa resulta metafóricamente exacta. El protagonista del relato de Hermann Melville, el escribiente que se niega a obedecer las órdenes de su jefe con la célebre fórmula “preferiría no hacerlo”, ha devenido en una figura emblemática de la literatura moderna.

En un ensayo magistral, *Bartleby o la creación*, Giorgio Agamben hace de ello el símbolo de la negación de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, de la más implacable reivindicación de esta negación como pura y absoluta potencia:

Mais si Bartleby est un nouveau messie il ne vient pas, comme Jésus, pour racheter ce qui a été, mais pour sauver ce qui n'a pas été. Le Tartare où, nouveau sauveur, il descend, est le plus profond souterrain du Palais des Destins, celui dont Leibniz ne peut tolérer la vue, le monde où rien n'est com-possible avec autre chose. Et il ne vient pas pour apporter une nouvelle table de la Loi mais, comme dans les spéculations Kabbalistiques sur le règne messianique, pour porter à accomplissement la Torah en la détruisant de fond en comble. L'Écriture est la loi de la première création où Dieu a créé le monde à partir de sa puissance d'être, en la maintenant séparée de sa puissance de non-être [...]. L'interruption de l'écriture marque le passage à la création seconde, où Dieu rappelle à la puissance de non être et crée à partir du point d'indifférence de la puissance et de l'impuissance. La création qui s'accomplit alors n'est ni une re-crédation ni une répétition éternelle, mais plutôt une dé-crédation où ce qui est advenu et ce qui n'a pas été sont rendus à leur unité originelle dans l'esprit de Dieu et où ce qui aurait pu ne pas être et a été s'estompe dans ce qui pu être et n'a pas été²³⁰

²³⁰ “Pero si Bartleby es un nuevo Mesías no viene, como el Cristo para rescatar lo que fue, sino para salvar lo que no fue. El Tartare adonde, como nuevo salvador desciende al más profundo de los palacios de los Destinos, cuya vista no puede tolerar Leibniz, el mundo donde nada es “com-posible” con otra cosa. No viene para traer una nueva tabla de la Ley, sino como en las especulaciones cabalísticas sobre el reino mesiánico, para cumplir la Torah, destruyéndola por completo. La escritura es la ley de la primera creación en la que Dios creó el mundo a partir de su potencia de ser, manteniéndola separada de su potencia de no ser [...] La interrupción de la escritura marca el paso a la creación segunda, en la que Dios recupera su potencia de no ser y crea a partir del punto de indiferencia entre la potencia y la impotencia. La creación que se cumple pues no es ni una re-creación ni una repetición eterna, sino más bien una de-creación en la que lo producido y lo no producido vuelven a su unidad original en el espíritu de Dios y en

El texto de Vila-Matas participa de la de-creación descrita por Agamben.²³¹ En vez de establecer una diferencia ontológica insuperable entre la obra acabada -lo que es- y el borrador -lo que hubiera podido ser-, Vila-Matas sitúa estas dos posibilidades en un continuum que relaciona la hoja blanca y virgen con la obra publicada y reconocida, pasando por una gama infinita de estados “ontológicos” intermediarios: los libros imaginarios, los libros desaparecidos, los manuscritos inéditos... Todos estos volúmenes no son pura nada; están en “suspensión” en la literatura universal y ejercen una influencia sobre el imaginario. Buen número de obras inacabadas -*L' Enéide*, *L'Homme sans qualités*, *Le procès*, *Les âmes mortes* y muchas otras- existen como la mayor parte de las obras acabadas. El libro de Mallarmé, pese a su ausencia de concreción física, ha tenido una influencia no sólo en toda la obra de su autor, sino también en buena parte de la poesía del siglo XX.

El proceso de de-creación teorizado por Agamben, que sigue un enfoque religioso, conlleva el concepto de literatura como potencia a la que nos referíamos antes. En otro ensayo titulado “Bartleby o de la contingencia”, el ensayista compara el *nous*, es decir el pensamiento o la mente, con un tintero en el cual el filósofo alimenta su propia pluma. Para él, la mente no es una cosa sino un ser puramente en potencia y la imagen de la tablilla de escribir en la que aun no hay nada escrito sirve justamente para representar el modo de existencia de la pura potencia.²³² Ahora bien, si nos referimos al pensamiento aristotélico, según el cual toda potencia de ser o de hacer es al mismo tiempo potencia de no ser o no hacer, la equiparación entre la escritura y el proceso de creación nos lleva a deducir que el escriba que no escribe es la potencia perfecta, a la cual sólo una nada separa del acto de creación.

la que lo que no hubiera podido ser y fue para en lo que hubiera podido ser y no fue.” Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, Saulxieres, Arcé, 1995, p. 82.

²³¹ Aparte de este excelente ensayo de Agamben, es interesante señalar, sobre la figura de Bartleby, el reciente libro de la comparatista Florence Godeau: *Récits en souffrance, essais sur Bartleby (Melville) La Métamorphose et le terrier (Kafka), L'innommable (Beckett)*, Montréal, Editions Kiné, 2001 y *La société du spectacle* de Guy Debord, Paris, Gallimard, 1996, que ofrecen algunas pistas por explorar para acercarse “al mal endémico de las literaturas contemporáneas”. Cabe señalar también sobre el libro de Vila-Matas, el artículo de François Gramusset: “Auteurs sans oeuvres, esquisse anatomique de *Bartleby* y *compañía* de Enrique Vila-Matas” en *Recherches & travaux*, nº 64: *Figures paradoxales de l'auteur XIX, XX siècles*, *Revue de l'UFR de Lettres Classiques et Modernes*, Université Stendhal-Grenoble, 2004, pp. 32-71.

²³² Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia” en José Luis Pardo (ed.), *Prefería no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben José Luis Pardo*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 98.

Es interesante ver cómo Giorgio Agamben se basa en el Islam para reflejar el paso de la potencia al acto de creación representado como el *ductus* que enlaza en un solo gesto las tres primeras letras del alfabeto árabe *Alif* (A), *Lâm* (L) y *Mîm* (M). *Alif* significa el descenso del ser en potencia hacia el atributo; *Lâm* quiere decir la extensión del atributo hasta el acto y la tercera letra, *Mîm* el descenso del acto hasta la manifestación. Así el escritor mudo se sitúa en el segundo nivel del acto de creación. Es un escritor en potencia, un escritor que elige por una razón u otra no dar el paso hacia la manifestación, es decir la concreción de su poder.

A su vez, Gilles Deleuze, en un ensayo que lleva por título “Bartleby o la fórmula”, muestra que la no-escritura deriva de la impotencia del lenguaje, impotencia lingüística que refleja analizando el título de la obra de Herman Melville: *Preferiría no hacerlo*. Descifrando lingüísticamente la fórmula, Deleuze insiste en la agramaticalidad de la expresión²³³ que traduce una indecisión, pues Bartleby “no rechaza, pero tampoco acepta, avanza y se retira en su mismo avance, se expone apenas en una ligera retirada de la palabra.”²³⁴ Así pues, la tensión entre la escritura como disposición y sobre todo deseo y la desconfianza en el lenguaje está clara y absoluta porque, en última instancia, el objetivo de la escritura es enfrentar el lenguaje en su totalidad al silencio y hacerle inclinar hacia la mudez (el mutismo), siendo la literatura, de este modo, una utopía del lenguaje.

Con todo ello, Vila-Matas borra las fronteras entre la escritura y el silencio literario. De la misma manera que la escritura corre el riesgo de devenir en un acto rutinario -pensemos en los escritores de “best-sellers” que producen regularmente una decena de páginas al día- la negación de la escritura puede constituir un acto creativo. En este sentido, el epígrafe de La Bruyère: “La gloria o el mérito de ciertos hombres consiste en escribir bien; el de otros consiste en no escribir” así como la cita de Marguerite Duras: “Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido” (*Bartleby y compañía*, p. 26) expresan esta paradójica circunstancia. Así, bien como expresión de la oposición entre la literatura y la vida, bien como desconfianza y recelo para con la capacidad del lenguaje de expresar la realidad o falta de inspiración, las

²³³ Deleuze da como ejemplos de expresiones teñidas de agramaticalidad las famosas fórmulas del poeta americano Cummings *He danced he did* como si dijéramos “él bailó su ejecución” en lugar de “él ejecutó su baile” o el ejemplo francés *J'en ai un de pas assez* diciendo “tengo uno de no bastante” en vez de “Me falta uno de más”.

²³⁴ Philippe Jaworsky, *Melville, le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1986, p. 19.

innumerables justificaciones del mutismo literario atestiguan la pluralidad de las experiencias de la negatividad.

Sea lo que sea, Enrique Vila-Matas no se limita a redactar una enciclopedia de literatura negativa sino que procura en *Bartleby y compañía* reseñar las causas de la inactividad literaria y encontrar sus formas y manifestaciones para comprender el fenómeno que constituye una cara oscura pero inseparable del proceso de creación. Según consta en los escritos de Vila-Matas, las motivaciones y justificaciones que pueden conducir al silencio literario son variadas y banales. En este sentido, puede ser motivo de no escritura el trauma del fracaso literario, lo que seguramente es el caso de algunos autores famosos quienes dejaron de escribir porque, según ellos, no alcanzaron la meta que se habían fijado. Al respecto, podemos facilitar los ejemplos de Rimbaud y Cervantes, dos autores que, sin duda, forman parte del santoral literario universal:

Un Rimbaud maduro “-¡El otoño ya!”, un Rimbaud maduro a los diecinueve años se despide, para él, de la falsa ilusión del cristianismo, de las sucesivas etapas por las que, hasta ese momento, pasó su poesía, de sus tentativas iluministas, de su ambición inmensa en definitiva. Y ante sus ojos se vislumbra un nuevo camino: “He intentado inventar nuevas flores, nuevos astíos, nuevas carnes, nuevas lenguas. Creí adquirir poderes sobrenaturales. ¡Y ya veis! ¡Debo enterrar mi imaginación y mis recuerdos! Una hermosa gloria de artista y narrador arrebatada.” (*Bartleby y compañía*, p. 100).

Pero para despedidas memorables del ejercicio de la literatura, ninguna tan bella e impresionante como la del propio Cervantes. “Ayer me dieron la extremaunción y hoy he escrito esto. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo que vivir”. Así se expresaba Cervantes el 19 de abril de 1616 en la dedicatoria del *Persiles*, la última página que escribió en su vida.

No existe una despedida de la literatura tan bella y emotiva como ésta que escribió Cervantes, consciente de que ya no podía escribir más. (*Bartleby y compañía*, pp. 133-134).

Se desprende de estas líneas que las posturas bartlebianas de Cervantes y Rimbaud encajan con la muy teorizada literatura del agotamiento que empuja a los escritores a la jubilación literaria, porque todos los recovecos de la literatura ya han sido visitados y todos los recursos narratológicos demasiado usados. Pero Vila-Matas no considera el fracaso literario o el hecho de que el escritor no alcance el *súmmum* creativo como única motivación de la negación literaria. Reseña otra razón relacionada con la falta de imaginación e inspiración que, de repente, afecta a escritores tan brillantes como Juan Rulfo enmudecido con la muerte de su inspirador, el tío Celerino:

-¿Que por qué no escribo?- se le oyó decir a Juan Rulfo en Caracas en 1974. Pues porque se me murió el tío Celerino, que era el que contaba las historias (...) Su tío Celerino no era ningún invento. Existió realmente. Era un borracho que se ganaba la vida confirmando niños. Rulfo le acompañaba muchas veces y escuchaba las fabulosas historias que éste le contaba sobre su vida, la mayoría inventadas. Los cuentos de *El llano en llamas* estuvieron a punto de titularse los cuentos del tío Celerino. Rulfo dejó de escribir poco después de que éste muriera (*Bartleby y compañía*, pp. 16-17).

Pero, si algunos escritores míticos carecen de imaginación e inspiración, otros no consiguen dejar sobre el papel sus ideas y sentimientos por mucho que lo intenten, debido a su miedo al lenguaje. En efecto, Vila-Matas menciona a autores mudos porque ya no creen en las capacidades y la potestad del lenguaje para expresar con exactitud y fiabilidad lo que ellos sienten y piensan. Entre dichos artistas, destaca Ludwig Wittgenstein, gran teórico de los límites del lenguaje y a quien Vila-Matas hace referencia en las notas 4 y 63 de *Bartleby y compañía*. En la nota 4, Enrique Vila-Matas parece compartir la opinión del filósofo austriaco sobre los fallos del lenguaje que, a veces, traiciona nuestras ideas y las emociones de las que queremos dejar impronta:

Wittgenstein sólo publicó dos libros: el célebre *Tractatus Logico-philosophicus* y un vocabulario rural austriaco. En más de una ocasión, refirió la dificultad que para él entrañaba exponer sus ideas. A semejanza del caso de Kafka, el suyo es un compendio de textos inconclusos, de

bocetos y de planes de libros que nunca publicó (*Bartleby y compañía*, p. 24).

Sin embargo, Vila-Matas disiente de la célebre frase del Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, hay que callar”. A diferencia del filósofo, el escritor catalán sostiene que el silencio es acto de escritura; el silencio y la escritura se confunden y no se oponen y, decretando esta frase, Wittgenstein se impone silencio a sí mismo y no por los contratiempos y sobresaltos de la literatura:

Desconfío de esas personas a las que todo el mundo coincide en calificar de inteligentes. Y más si, como ocurre en el caso de Wittgenstein, la frase más citada de esa persona tan inteligente a mí no me parece que sea precisamente una frase tan inteligente.

“De lo que no se puede hablar, *hay que callar*”, dijo Wittgenstein. Es evidente que es una frase que merece un lugar de honor en la historia del No, pero no sé si ese lugar no es el del ridículo. Porque, como dice Maurice Blanchot, “el demasiado célebre y machacado precepto de Wittgenstein indica efectivamente que, puesto que enunciándolo ha podido imponerse silencio a sí mismo, para callarse hay, en definitiva, que hablar (*Bartleby y compañía*, p. 142).

Además, existen escritores callados porque experimentaron, en algún momento, un sentimiento de vanidad del mundo y de la gloria literaria²³⁵, por lo que decidieron simplemente dedicarse más a la vida real que a la vida ficticia. En esta categoría de escritores mudos menciona Vila-Matas a Valéry Larbaud:

De la vanidad del mundo se reía también, al final de sus días, Valéry Larbaud. Si Walser pasó los veintiocho últimos años de su vida encerrado en un manicomio, Valéry Larbaud, a causa de un ataque de hemiplegia, pasó en una silla de ruedas los veinte últimos años de su azarosa existencia.

²³⁵ Anna Maziarzik, “Enrique Vila-Matas et la littérature de l’épuisement”, en *Postscriptum*, 13, 2011, pp. 1-8.

Larbaud conservó enteras su lucidez y su memoria, pero cayó en una confusión total del lenguaje, carente de organización sintáctica, reducido a sustantivos o a infinitivos aislados, reducido a un mutismo inquietante que un día, de pronto, ante la sorpresa de los amigos que habían ido a visitarle, rompió con esta frase:

-Bonsoir les choses d'ici bas

¿Buenas tardes a las cosas de aquí abajo? Una frase intraducible. Héctor Bianciotti, en un relato dedicado a Larbaud, observa que en *bonsoir* hay crepúsculo, el día que se acaba, en vez de noche, y una leve ironía colorea la frase al referirse a *las cosas de abajo*, es decir de este mundo. Sustituirla por *adiós* alteraría el delicado matiz.

Esta frase la repitió Larbaud varias veces a lo largo de aquel día, siempre conteniendo la risa, sin duda para mostrar que no se engañaba, que sabía que la frase no significaba nada pero iba muy bien para comentar la vanidad de toda empresa. (*Bartleby y compañía*, pp. 28-29).

E incluso hay escritores quienes, conscientes de la vanidad de la vida y desesperados ante la angustia existencial, toman el camino del suicidio como única solución para callarse para siempre. Al respecto, Vila-Matas señala el caso de Jacques Vaché:

“El arte es una estupidez”, dijo Jacques Vaché, y se mató, eligió la vía rápida para convertirse en artista del silencio. En este libro, no va a haber mucho espacio para bartlebys suicidas, no me interesan demasiado, pues pienso que en la muerte por propia mano faltan los matices, las sutiles invenciones de otros artistas -el juego, a fin de cuentas, siempre más imaginativo que el disparo en la sien- cuando les llega la hora de justificar el silencio.

A Vaché lo incluyo en este cuaderno, hago con él una excepción porque me encanta su frase de que el arte es una estupidez y porque fue él quien me descubrió que la opción de ciertos autores por el silencio no anula su obra; por el contrario, otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Esta seriedad me la descubrió Vaché, es una seriedad que consiste en no interpretar el arte como algo cuya seriedad se perpetúa eternamente, como un fin, un vehículo permanente para la ambición. Como dice Susan Sontag; “La actitud realmente seria es aquella que interpreta el arte como un medio para lograr algo que quizá sólo se puede alcanzar cuando se abandona el arte”.

Hago una excepción, pues, con el suicida Vaché, paradigma del artista sin obras; está en todas las enciclopedias habiendo escrito tan sólo unas pocas cartas a André Breton y nada más. (*Bartleby y compañía*, p. 74).

Por último, es interesante subrayar en algunos autores la impotencia que se apodera de ellos ante las las dimensiones absolutas de toda creación literaria. Enrique Vila-Matas evoca los casos de Bobi Bazlen y Daniele Del Giudici, pero si Bazlen afirma la negación e inutilidad de toda creación artística y la imposibilidad de escribir un libro, Del Giudici dice que la única salvación de la escritura reside en cuidar la forma. Este matiz en las posturas de ambos escritores aparece en los siguientes fragmentos de *Bartleby y compañía* (nota 7):

Decía el triestino Bobi Bazlen: “Yo creo que ya no se puede escribir libros. Por tanto, no escribo más libros. Casi todos los libros no son más que notas de pie de página, infladas hasta convertirse en volúmenes. Por eso escribo sólo notas a pie de página. (*Bartleby y compañía*, p. 31).

Yo diría que para Del Giudici escribir es una actividad de alto riesgo, y en este sentido, al estilo de sus admirados Passolini y Calvino, entiende que la obra escrita está fundada sobre la nada y que un texto, si quiere tener validez, debe abrir nuevos caminos y tratar de decir lo que aun no se ha dicho. (*Bartleby y compañía*, p. 33).

En todo caso, es sobremanera curioso e interesante el poder considerar las cosas desde un punto de frontera, un punto límite donde empieza de verdad el reino del silencio: el silencio de las cosas, pero sobre todo el silencio de las palabras, del lenguaje. La palabra literaria ha de considerarse desde una perspectiva nueva, la perspectiva del silencio porque como sostiene George Uscatescu:

El arte, la música, la poesía, el teatro, la literatura en general, están hoy en esta condición última. Mientras todo lo que es degradación suya, a saber, la propaganda, la publicidad, el “pastiche” monstruo del automatismo locuaz, igualitario y masivo implica una inmensa borrachera de imágenes, de sugerencias y de palabras emitidas hasta el desbordamiento, la palabra en cuanto medio de creación y conocimiento se acerca tenazmente a los límites del silencio, orilla deseada y recuperada, catarsis purificadora en los nuevos caminos de la verdad y la belleza.²³⁶

En este sentido, no es sorprendente que la creación contemporánea esté buscando formas y contenidos nuevos en las fronteras del silencio. Sin embargo, advierte Uscatescu que ello no significa que la palabra así proyectada al universo del silencio esté condenada a desaparecer. Se trata más bien de imprimirle dimensiones nuevas, un nuevo rigor y nuevas posibilidades de captación de la realidad.

2.4. Vila-Matas y su concepción de la desaparición del autor

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.²³⁷

La teoría de la desaparición del autor es una de las cuestiones más relacionadas con la literatura de Vila-Matas, que se articula como una perfecta “coincidentia oppositorum: por un lado, sus narradores son escritores que pugnan por desaparecer y recobrar así su libertad secuestrada por las fábulas de la fama”²³⁸, por otra parte, son

²³⁶ George Uscatescu, *Fronteras del silencio*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 12.

²³⁷ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1987, p. 29.

²³⁸ Fabienne Bradu, “Doctor Pasavento, de Enrique Vila-Matas”, *Letras libres*, enero de 2006, [en línea] <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=10961>.

escritores que buscan aparecer en sus narraciones y de este modo afirmar su identidad y su yo.

En todo caso, Vila-Matas aborda en sus novelas la desaparición en todos los sentidos y la soledad en una trama compleja, a través de un viaje sin retorno. Sin embargo, la problemática de la desaparición del autor es un viejo objeto de la crítica. Por ello conviene hacer un estudio retrospectivo de este fenómeno literario antes de analizar cómo Vila-Matas enfoca el arte de desaparecer y la dificultad de no ser nadie.

2.4.1. Estatuto del autor en la tradición literaria: planteamiento y antecedentes

Durante mucho tiempo ha prevalecido el Autor-Dios, creador y dueño de la obra literaria, derivada de una concepción positivista del individuo y de la sociedad. Pero, a finales de los años 60, Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, los tres pensadores más activos de la Deconstrucción, proclamaron la crisis de la autoría, vinculada a la crisis del yo. Esta desaparición del autor -según aporta Ramón Pérez Parejo (2002)²³⁹- tiene un origen filosófico. Está asociada a la crisis del yo de la Viena de *fin de siècle*²⁴⁰ y a la filosofía del lenguaje inaugurada por Wittgenstein con el *Tractatus* en los años 20. Esta crisis se vincula también con la muerte del arte inaugurada por Hegel y Marx, ideas que reaparecen en obras fechadas a finales del XIX y comienzos del XX.²⁴¹

Prosigue Pérez Parejo que, en el ámbito de la Literatura, la reflexión sobre la crisis del autor tiene sus orígenes en la poesía del Romanticismo con autores como Novalis, Keats y Poe. Ahora bien, los principales antecedentes se hallan en el periodo de crisis del lenguaje poético que tiene en Baudelaire, Rimbaud y, sobre todo, Mallarmé, sus principales artífices. Estos diferentes autores propugnan el alejamiento del autor, lo que Brecht considera como un proceso de distanciamiento del autor de la obra. Un proceso en el que “el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de

²³⁹ Ramón Pérez Parejo, “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de la anonimidad en internet”, en *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 26, [en línea]. www.ucm.es/info/especulo/numero_26

²⁴⁰ Francisco Jarauta, “Fin de siècle: ideas y escenarios”, en Teresa Rocha (ed.), *Miscelánea vienesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 29-36.

²⁴¹ Leopoldo Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Hispánica, 1993, pp. 133-135.

la escena literaria no sólo como un hecho histórico o un acto de escritura sino también como un fenómeno que transforma de cabo a rabo el texto moderno.”²⁴²

En “Qué es un autor”, Michel Foucault (dando los ejemplos de Flaubert, Proust y Kafka), asimila la relación de la escritura con la muerte, la cual se manifiesta en “la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor, desviando todos los signos de su individualidad particular y haciendo de su ausencia su marca esencial, ocupando así el papel del muerto en el proceso de escritura.”²⁴³

El fenómeno de la deconstrucción en literatura, sobre todo a finales de los años 60 y principios de los 70, confirma el nacimiento del concepto de “escritura múltiple”, en la que todo está por desenredar y descifrar, pues se presenta ahora una noción de texto como un tejido de citas y referencias a innumerables centros de la cultura y se considera al autor sólo como una localización donde el lenguaje (ecos, repeticiones, intertextualidades) se cruza de manera continua.

Por tanto, ante la progresiva disolución del autor, el propio Texto y el Lector se erigen en los verdaderos protagonistas del proceso de escritura. De ahí que se insista sobre la necesidad de un *contrato de lectura* (S. Rimmon-Kennan²⁴⁴) híbrido y deconstructivo, que implica la actitud activa del lector y su interpretación personal (el archilector, según Michel Rifaterre²⁴⁵ y Wolfgang Iser²⁴⁶), lo que Umberto Eco denomina la *intentio lectoris* (en detrimento de la difunta *intentio auctoris*), tal como lo recomiendan los fenomenólogos de la recepción.

Desde esta perspectiva, el autor no goza de una identidad estable ni de una atemporalidad y una omnipresencia que le pueden hacer dueño incontestable de una obra. Antes bien, la interpretación de ésta puede hacerse en función de los lugares y las épocas históricas e ideológicas. Foucault parece abundar en este dictamen al afirmar:

²⁴² Roland Barthes, “La muerte del autor” (1968), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 68.

²⁴³ Michel Foucault, “Qué es un autor”, en *Entre filosofía y literatura (Obras esenciales, I)*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 334.

²⁴⁴ Shlomith Rimmon-Kennan, *Narrative fiction for contemporary poetics*, London and New York, Seldan, Raman, 1983, p. 28. Rimman-Kennan define el contrato de lectura como la suspensión de la incredulidad que efectúa el lector ante un texto literario, generalmente acompañado por el reconocimiento de las convenciones genéricas de la tradición literaria a la que pertenece el texto.

²⁴⁵ Michel Rifaterre, “Hermeneutic models”, en *Poeticstoday*, vol. 4, 1983, pp. 7-16 [“Modelos hermenéuticos”, 2004], traducción y notas por Vicente Bernaschina Schmann.

²⁴⁶ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción. Compilación de textos y bibliografía*, Madrid, Arco-Libros, pp. 215-243. También, del mismo autor, *El acto de lectura. Teoría del efecto estético* [1976] (Trad. J. A. Gimbernat y M. Barbeito), Madrid, Taurus, 1987, pp. 175-177.

Tercer carácter de [la] función-autor. No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor. Sin duda, se intenta dar un estatuto realista a este ente de razón: sería, en el individuo, una instancia “profunda”, un poder “creador”, un “proyecto”, el lugar originario de la escritura. Pero, de hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos de discurso. No se construye un “autor filosófico” como “un poeta”; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII como se hace en nuestros días. Sin embargo, se puede hallar a través del tiempo una cierta variante en las reglas de construcción del autor.²⁴⁷

2.4.2. La desaparición del autor: la apuesta de Vila-Matas

Es necesario afirmar de antemano que, sin renunciar al pensamiento teórico sobre la muerte del autor arriba explicitado, Vila-Matas presenta una concepción personal, original y un tanto osada al respecto: adepto a la autoficción, sus narradores-escritores están llevados permanentemente por el viento de una carrera interminable de desaparición-reaparición.

Esta teoría de la desaparición es omnipresente en toda la obra narrativa de Vila-Matas y, sobre todo, en *Suicidios ejemplares* y en *Doctor Pasavento*. El tema de la desaparición del sujeto en Occidente ya lo abordó Vila-Matas en *Bartleby y compañía* y en un cuento de su ya mencionado *Suicidios ejemplares*, en el que narra una historia basada en la vida del escritor Gesualdo Bufalino. En *Bartleby y compañía*, Vila-Matas dedica un amplio espacio a B. Traven:

²⁴⁷ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, art. cit., p. 335.

“La historia de Traven es la historia de su negación”, ha escrito Alejandro Gándara en su prólogo a *El puente en la selva*. En efecto, es una historia de la que no tenemos datos y no pueden tenerse, lo que equivale a decir que ése es un auténtico dato. Negando todo pasado, negó todo presente, es decir, toda presencia. Traven no existió nunca, ni siquiera para sus contemporáneos. Es un escritor del No muy peculiar y hay algo muy trágico en la fuerza en que rechazó la invención de la identidad.

Este escritor oculto -ha dicho Walter Kehmer- resume en su identidad ausente toda la conciencia de una escritura que, al quedar expuesta, a su insuficiencia e imposibilidad hace de esta exposición su cuestión fundamental (*Bartleby y compañía*, p. 174).

Sin embargo, el personaje de “El arte de desaparecer”, Anatol, simboliza un tipo opuesto al del “Bartleby” literario, cazador de escritores silenciosos por la falta de inspiración o la experimentación de un vacío lingüístico, pues Anatol no renuncia a la escritura, renuncia a la autoría de su obra, a todo aquello que implica ser creador al menos en lo que respecta al campo literario. En realidad, Anatol es autor de una ficción que se vive como “realidad”. Su verdadera obra, la vive como una representación, una impostura en el fondo.

En *Doctor Pasavento*, el argumento presenta la fuga sin fin, por distintos lugares, del narrador, que ve como ante su desaparición “no le busca nadie” y “nadie piensa en él”, lo que le sumerge en una soledad y una locura que le llevan hacia la recuperación del personaje de Walser, un escritor que desapareció, estando 23 años encerrado en un manicomio.

Es decir que el narrador-escritor de Vila-Matas suele emprender un viaje metaliterario en busca de su propia desaparición, en medio de un oscilar constante entre el deseo de ser olvidado y la vanidad de resistirse a serlo. Desde la rue Vaneau donde vivió Marx hasta la ficticia Lokunowo, Doctor Pasavento irá saltando de ciudad en ciudad, en una suerte de hipertextualidad circular, en la que el más significativo encuentro será excusa para el siguiente, en un contexto en donde realidad y ficción dejarán de ser entidades diferentes.

Si lo interesante en Montaigne fue esa búsqueda de la construcción de su identidad al tiempo que escribía ensayos, lo fascinante en Doctor Pasavento será esa ingeniería inversa de pretender desaparecer como sujeto a través de la escritura, materializada en el acto de escribir a lápiz como forma de desdibujar la propia identidad. Pero Pasavento es consciente de la contradicción intrínseca a la idea de querer borrarse, pues “en la historia de la desaparición del sujeto moderno, la pasión por desaparecer es al mismo tiempo un intento de afirmación del yo.” Como el gato de Schrödinger que puede estar vivo y muerto al mismo tiempo, el escritor-psiquiatra se debatirá en la permanente paradoja de la puesta en escena de su aparición-desaparición.

Como si de *Orlando* de Virginia Woolf se tratara, el escritor irá cambiando de nombre -de Pasavento a Doctor Pynchon (título de un libro del argentino Raúl Escari)-, de identidad y de ciudad, para recordarnos, como en su momento hiciera la escritora inglesa, que el sujeto es una construcción temporal y que la identidad se construye y, como tal, puede destruirse.

Con una frase de Walser recluido en el manicomio de Herisau, construye Pasavento el microrrelato más corto de la historia de la literatura después del *Dinosaurio* de Monterroso: “no estoy aquí para escribir, sino para enloquecer”. Es decir que la novela es también una permanente reflexión sobre la locura como forma de desaparición y, como afirma Elias Canetti, como salida para aquellos escritores de verdad cansados de habitar ese circo que es a veces la vida literaria. Aun Pasavento llega a recordar a Foucault en la concepción del manicomio como simulacro, del loco como autor de su propia desaparición en un mundo exterior habitado por cuerdos-locos que terminan por asfixiarle. No extraña, pues, que ante semejante escenario, al escritor sólo le quede desaparecer, borrarse como “su mejor corrección” para no tener que vivir en medio de las desesperantes intrigas del mundo literario.

En definitiva, se desprende de este análisis que el concepto de desaparición es un leitmotiv en la red literaria de Enrique Vila-Matas: sus narradores son presos de un laberinto narrativo del que no logran desaparecer por mucho que lo intenten. En este cautiverio, se plantea de continuo el deseo de desaparecer, como lo recuerda el epígrafe de Maurice Blanchot en *El mal de Montano*: “cómo haremos para desaparecer” Ello revela que la problemática de la desaparición del autor constituye un verdadero rompecabezas dentro de la complejidad estructural de las novelas de Vila-Matas y confirma su reivindicación de la escritura como juego y su defensa del valor de la

verdadera literatura, una literatura desconcertante y diferente de la literatura de masas y de fácil consumo muy codiciada por las editoriales. Eso explica que casi todas las novelas de Vila-Matas encierren con más o menos rotundidad un alegato a favor de la literatura.

2.5. La poética de la brevedad en la narrativa de Enrique Vila-Matas

...hasta tal punto creía que hablando del escritor de brevedades que lo correcto era ser breve, contar historias rápidas con un final fulminante, tan cerrado como definitivo, y no prolongar la fingida expectación de mi compañero de mesa e interlocutor, es decir ser educadamente sintético y diáfano con quien iba a escucharme (*El traje de los domingos*, p. 29).

Así resume Enrique Vila-Matas su afición a la poética de la brevedad. Gran parte de su bibliografía la constituyen libros cortos, indistintamente denominados cuentos (*Nunca voy al cine*, *Recuerdos inventados*, *Exploradores del abismo*), relatos breves (*Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares*, *El traje de los domingos*, *Para acabar con los números redondos*) o artículos (*Aunque no entendamos nada*). El interés y la afición de Vila-Matas por el relato corto o el cuento²⁴⁸ radican en que estas modalidades pueden abarcar la diversidad y la amplitud del mundo en breves páginas. Aun Vila-Matas hace el elogio de la narrativa breve, dedicándole un artículo entero titulado “Los cuentos que dibujan la vida”. Además de hacer una apología de la brevedad, nos presenta un mini-ensayo sobre el cuento cuya esencia podemos recoger en lo siguiente:

El cuento, esa forma literaria tan exigente, admite grados de condensación casi poéticos -algo que no admite nada bien la prosa narrativa en las novelas- y sin embargo casi nunca es un poema, porque conserva su esencial ritmo narrativo. Eloy Tizón, en la antología *Los cuentos que cuentan* (edición de Masoliver Ródenas y Fernando Valls), nos dice que sus relatos se parecen a poemas que se parecen a cuentos. A mí la verdad es

²⁴⁸ Utilizamos invariablemente relato corto, relato breve o cuento a la hora de designar el cuento literario, al menos en castellano. De todos modos, son escritos cortos con un lenguaje preciso, caracterizados por una mínima carga narrativa.

que los relatos de Tizón siempre me han parecido cuentos y no poemas, pero su frase no carece de duende -es un cuento ultracorto- y me he hecho pensar en Tabacquería, un poema de Pessoa que siempre he leído como si fuera un cuento, supongo que debido a que siempre necesitamos que haya excepciones a las reglas.

¿Pero hay reglas? ¿Y qué es realmente un cuento? Todo el mundo -dice Javier Cercas en la antología ya citada- sabe lo que es un cuento, pero da la impresión de que nadie sabe muy bien lo que es. Comparto con Cercas la impresión de que nunca he leído una definición del cuento que abarque de forma satisfactoria el laberinto de variedades, matices, formas y condiciones que nombra esa palabra. [...] En respuesta a una pregunta de unos periodistas venezolanos, Cela dijo que la diferencia entre novela y cuento sólo estaba en el tamaño: “Una novela ha crecido y un cuento no”. Prefiero olvidarme de tan sutil comentario y acordarme de Ana María Matute, que dijo que el cuento es un vagabundo, y sobre esta imagen edificó uno de los más bellos relatos de la literatura española. Para Cortázar el cuento es una especie de fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, que es como decir que la tendencia humana de interesarse en minucias ha conducido a grandes cosas. [...] Los relatos son como estas canciones ligeras que dicen la verdad. El mejor cuento que he leído es *Lluvina* de Juan Rulfo, un viaje al centro mismo de la tristeza, una excursión al pueblo donde los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes de que llegues a caer sobre la tierra. *Lluvina* es un lugar donde anida la tristeza, no hay un árbol ni nada verde para descansar los ojos, todo está envuelto en un calín ceniciento.

Ya que he nombrado mi cuento favorito quisiera añadir, a bote pronto, algunos títulos más: *Un alma de Dios* de Flaubert, *Un gato bajo la lluvia* de Hemingway, *Un día perfecto para el pez plátano* de Salinger, *Los muertos* de Joyce, *El aleph* de Borges, *Ionich* de Chéjov y el ya citado *La condena* de Kafka.

Nada contra las novelas, pero el cuento, instalado en su clima de altura y pariente de la verdad, pertenece a la tradición del riesgo en su intento siempre móvil de dibujar con brevedad la vida breve. Nada contra las

novelas pero quede aquí claro que, como dice Merino en su prólogo, sólo es verdaderamente buen lector literario quien lee cuentos y poesía además de novelas (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 243-251).

Este ciclo de escritura breve, que empieza con *Nunca voy al cine* y se consolida con *Exploradores del abismo*, entronca con la actual tendencia a una predilección por la escritura leve, clara y breve que encuentra su fundamento en los trabajos de Calvino.

Éste es uno de los más relevantes teóricos de literatura breve que designa con el concepto de levedad; concepto que descubre tras varios años de experimentos estilísticos y literarios.

Tras cuarenta años de escribir *fiction*, tras haber explorado distintos caminos y hecho experimentos diversos, ha llegado el momento de buscar una definición general para mi trabajo; propongo ésta: mi operación ha consistido las más de las veces, en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes; he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje.²⁴⁹

En su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino reconoce su ideal de brevedad o levedad, evocando a Ovidio y sus *Metamorfosis*. Además señala que es difícil para un novelista representar su idea de la levedad con ejemplos sacados de la vida contemporánea. Calvino se refiere al ejemplo de la novela *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera, novela que, en realidad, es “una amarga constatación de la Indestructible Pesadez del Vivir”.²⁵⁰

Otro autor evocado por Calvino, como icono de la literatura de la levedad, es el poeta Cavalcanti, cuya poética tiene tres características: es levísima, está en movimiento y es un vector de información. Dichos rasgos se refieren a invenciones literarias que se imponen a la memoria más por su sugestión verbal que por su carga lingüística. Así explica Calvino este fenómeno literario tomando el ejemplo del *Quijote*:

²⁴⁹ Italo Calvino, “Levedad”, op. cit., p. 15.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

La escena en que Don Quijote clava su lanza en un aspa del molino de viento y es izado por los aires ocupa unas pocas líneas en la novela de Cervantes; se puede decir que el autor ha invertido en ella un mínimo de sus recursos de escritura; no obstante, es uno de los momentos famosos de la literatura de todos los tiempos.²⁵¹

Por analogía a la obra de Calvino ya señalada, Lauro Zavala hace seis propuestas para un género del tercer milenio, refiriéndose a la minificción, más conocido como el “microrrelato”: brevedad, diversidad, complejidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad. En su teorización del género breve, este autor menciona que se trata de una de las formas más arriesgadas de experimentación literaria.²⁵² Este género de la minificción o microrrelato conoce un particular auge en la actual literatura española. Por ello, cristaliza la atención de muchos estudiosos y críticos²⁵³. Después de citar a los precursores internacionales como el estadounidense Edgar Allen Poe, el francés Charles Baudelaire o el nicaragüense Rubén Darío, señala Darío Hernández que la práctica del género en España se remonta a Juan Ramón Jiménez (*Hombre compasivo, Edad de oro, Cuentos largos, Crímenes naturales, Diario de un poeta recién casado o Platero y yo*) y aparece también en Gómez de la Serna, a través de su práctica de la greguería, el microensayo (que Gómez de la Serna denomina *Gollería*) y el microrrelato (que llama *capricho*) o en Federico García Lorca (*Telégrafo, Juegos de damas*). En el actual panorama narrativo español, Darío Hernández reseña a más de 42 autores que han

²⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

²⁵² Lauro Zavala, *Cartografía del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004. En su estudio, Zavala se refiere a las conclusiones de Philip Stevick en su introducción a una antología de narrativa experimental publicada en 1975 con el título *Anti-Story. An anthology of Experimental Fiction*, New York, The Free Press.

²⁵³ Darío Hernández Hernández, *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: vanguardia y modernismo*, Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2011; David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2005; *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006; David Roas, *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco-Libros, 2010; Teresa Gomez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Libros del Peixe, 2007; Fernando Valls, “La «abundancia justa»: el microrrelato en España”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pp. 641-657; “Introducción”, en Luis Mateo Díez, *Los malos menores. Microrelatos*, Fernando Valls (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp. 9-100; Irene Andrés-Suarez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008; Irene Andrés-Suarez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010; Domingo Ródenas de Moya, “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en Irene Andrés-Suarez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 77-121.

contribuido a la consolidación del género en España desde 1975.²⁵⁴ En todo caso, el estudioso distingue el género del microrrelato de otros géneros narrativos como el cuento clásico:

No sólo por su extensión textual, sino, más concretamente, por todo el conjunto de rasgos estructurales que se derivan de su mayor grado de concisión discursiva, el cual afecta a todos y cada uno de sus elementos compositivos, como la trama, el tiempo, el espacio, los personajes y la modalidad narrativa.²⁵⁵

Aunque Hernández y otros teóricos del género no lo mencionan, de entre los escritores españoles adeptos al microrrelato, podríamos señalar a Vila-Matas, con su gusto innegable por la narrativa muy breve. Fijémonos en algunos de los relatos de su libro *Hijos sin hijos* que no superan la media página, como, por ejemplo, “Señas de identidad” (14 líneas), “Fútbol” (11 líneas) o “Televisión” (8 líneas):

Señas de identidad

(Port de la Selva, 1977)

América es sobre todo una gran payasada. Nada recuerdo de ese año salvo que hubo elecciones y que alguien, en una noche que me pareció infinita, juró y perjuró que yo era catalán. Seguí mi camino. Doblé una esquina. Soplabla con fuerza la tramontana, y recordé que en mi juventud yo deseaba ser muchas personas y ser de muchos lugares al mismo tiempo, pues ser solo una persona me parecía muy poco. Al doblar otra esquina y azotarme con más fuerza que nunca el viento, constaté algo que hacía ya tiempo que sospechaba. Somos demasiado parecidos a nosotros mismos, y el riesgo estriba en que acabemos pareciéndonos demasiado. A medida que uno vive, progresivamente, se afianza el mismo maniático, el mismo nimio personaje. Doblé otra esquina y desde entonces aún no he despartado de esa pesadilla de despersar de una pesadilla y ver que sigo en el circo Oklahoma, y no hay salida (“Señas de identidad”, *Hijos sin hijos*, p. 111).

²⁵⁴ Darío Hernández, op. cit., pp. 296-298.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 296.

Fútbol

(Toledo, 1978)

A nadie le digo mi nombre argentino. Viajo en un cadillac robado. Del hotel donde vivo conozco la forma de salir sin ser vista. Veo al mundo como un enredo, una maraña, un ovillo. Me gusta esta gran verdad que dicen las mentiras. Soy una embustera que enreda con sus embustes. Vivo a dos pasos de la Sinagoga del Tránsito. Soy una embustera pero juro que es verdad que cuando ganamos el Mundial fuimos a ver al abuelo para decirle que habíamos derrotado a los holandeses. Pero el abuelo es judío, es ciego, es español. No puedo creerlo, dijo. Que yo sepa, nosotros nunca vencimos a Spinoza, nunca hemos vencido al sabio de Amsterdam (“Fútbol”, *Hijos sin hijos*, p. 184).

Televisión

(Valencia, 1963)

Recuerdo que de todos los niños de la pandilla del barrio yo era el único que tenía televisor y que ese día salí disparado del salón familiar y, bajando las escaleras de cuatro en cuatro, alcancé la calle y fui al bar donde jugábamos al fútbolín y les grité a todos que habían matado a John Kennedy, y lo grité varias veces muy exaltado, han matado a Kennedy, han matado a Kennedy, y recuerdo que el jefe de la pandilla, tan impasible como siempre, me dijo: “Y” (“Televisión”, *Hijos sin hijos*, p. 215).

De la misma manera, otros libros como *El viaje vertical* albergan relatos muy cortos que se presentan, en realidad, como citas de autores:

La Atlántida

Acaecieron grandes terremotos e inundaciones y, en el breve espacio de una noche, la Atlantida se sumió en la tierra entreabierta

PLATON (*El viaje vertical*, p. 178).

Manos sin línea

¿qué destino nos revela la mano sin línea de la vida?

AL BERTO, *Una existencia de papel*

Lo mismo ocurre con *Exploradores del abismo* que contiene relatos tan cortos como densos, tales como “Vacío de poder”, “Un tejido magnífico”, “Nunca hizo nada por mí” o “Señas de identidad” (de tan sólo 19 líneas).

2.6. La poética de la exactitud en la narrativa de Enrique Vila-Matas

La exactitud y la busca de la precisión y del más pequeño detalle es otro rasgo de la narrativa de Enrique Vila-Matas. Así se compaginan en sus novelas la búsqueda del infinito y la precisión del detalle, la indeterminación y la exactitud.

Monsieur Teste de Paul Valéry es protagonizado por Teste. Como alter ego del autor, este personaje vive una existencia de papel, por emplear los mismos términos que Eça de Queirós utilizó para definir la azarosa vida de Fabrique Mendes, su doble. A través de Teste, Valéry muestra que “el infinito querido es bien poca cosa. Es una cuestión de escritura. El universo sólo existe sobre el papel. Es el espíritu quien inventa el universo.” (*El traje de los domingos*, p. 79). Pero aunque busca plasmar en vano el infinito sobre el papel blanco, *Monsieur Teste* no duda de que el espíritu humano puede tender hacia el infinito y realizarse también en la forma más exacta y rigurosa. En este sentido, Valéry define la poesía como una tensión hacia la exactitud, opinión que se puede rastrear de Stéphane Mallarmé a Charles Baudelaire y de Baudelaire a Edgar Allan Poe. También en la misma línea Flaubert opina que “le bon dieu est dans le détail” (Dios está en el detalle, en las cosas pequeñas).

Por su parte, Calvino plasma así su concepto de “exactitud”:

El libro en que creo haber dicho más cosas sigue siendo *Las ciudades invisibles* porque se puede encontrar en un único símbolo todas mis reflexiones, mis experiencias, mis conjeturas, y porque construí una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía sino una red

dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas.

En *Las ciudades invisibles*, cada concepto y cada valor resulta ser doble; la exactitud también. En cierto momento, Kublai Kan personifica la tendencia racionalizadora, geometrizar y algebrizar del intelecto, y reduce el conocimiento de su imperio a la combinatoria de las piezas en el tablero de ajedrez; las ciudades que Marco Polo le describe con gran abundancia de detalles se las representa con una u otra disposición de torres, alfiles, caballos, reyes, reinas, peones, en sus casillas blancas y negras. La conclusión final a la que le conduce esta operación es que el objeto de sus conquistas no es sino la tesela de madera en la que se posa cada pieza: un emblema de la nada...²⁵⁶

En Calvino, la búsqueda de la exactitud reposa sobre dos concepciones básicas: por una parte sobre la reducción de los acontecimientos en operaciones y teoremas abstractos; por otra sobre el esfuerzo por utilizar la palabra exacta y su expresión con la mayor precisión posible. Así estamos ante dos impulsos hacia la exactitud que nunca llegaron a la satisfacción absoluta.

De la misma manera, la pasión por describir las cosas con exactitud aparece de manera reiterada en los textos de Enrique Vila-Matas. Buena prueba de ello son las descripciones muy pormenorizadas de la plaza Rovira:

Acabo de llegar de París donde he pasado horas sentado en el café de la Mairie de la Plaza de Saint-Sulpice pensando todo el rato en la plaza Rovira del barrio de Gràcia de mi ciudad. En este café de la Mairie elegido como punto de observación de la plaza, Georges Pérec escribió *Tentativa de agotar un lugar parisino* con la intención de describir hasta la extenuación, no ya las cosas ya inventariadas del lugar (la iglesia con sus Delacroix; las estatuas de Bossuet, Fénélon y compañía), sino aquellas en las que nadie se fijaba: “lo que pasa cuando no pasa nada, sólo el tiempo; la gente, los coches, las nubes”, las cosas que aparentemente carecen de importancia.

²⁵⁶ Italo Calvino, “Exactitud”, art. cit., p. 86.

(...) Un intento descriptivo que tiende a lo infinito y por tanto a todas luces imposible. Recuerdo a aquello que le pasó a un joven Josep Pla cuando desde su atalaya de Sant Sebastià, encima de Palafrugell, intentó describir en su totalidad lo que veía desde allí y, naturalmente, fracasó en su ilusión de poder agotar la descripción del paisaje aunque, al describir la imposibilidad de su enloquecida empresa, al menos sacó algo en claro, vio que era escritor (...) Ayer fui con mi bloc de notas a intentar apoderarme de la plaza. Hora 13.00. Lugar: la terraza de la sandwichería-pizzería. 13.10 horas: dos obreros con monos azules buscan a alguien, uno de ellos es peruano. 13.15 horas: pasa una niña, lleva una camiseta con la estrella roja. 13.18 horas: pasa al autobús que va a la playa de la Barceloneta. 13.24 horas: pasa un camión en el que se lee Flash Pack. 13.27 horas: un niño en bicicleta arrolla enloquecido a una madre de familia. 13.28 horas: un taxista blasfema con un palillo en la boca. 13.30 horas: no sólo mi tentativa de apuntarlo todo ha fracasado, sino que me he quedado agotado. 13.32 horas: me voy a casa a almorzar (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 53-55).

También, acordándose de unas instrucciones de Georges Pérec, en su libro ya señalado (“Describe tu calle. Describe otra calle cualquiera. Después compara” p. 170), el narrador de *Doctor Pasavento* se dedica a comparar la rue Vaneau y el Paseo de San Juan de Barcelona con el mismo afán de precisión y de exactitud, concediendo más importancia a los mínimos detalles.

Tumbado en la cama me dediqué a imaginar que describía los puntos clave de mi calle. ¿Y cuál consideraba que era mi calle? Pues la rue Vaneau, claro. En ella había sus puntos esenciales en el Paseo de San Juan de mi infancia. Los de la rue Vaneau eran más que evidentes: la casa de Gide, la embajada de Siria, la misteriosa mansión de sombras inmóviles, la farmacia Dupeyroux, el apartamento de Marx y el hotel de Suède. Después, imaginé que describía los seis lugares clave del Paseo San Juan de mi infancia: el portal de luz submarina, el cine Chile, la tienda del librero judío, la bolera abandonada, el castillo encantado y la escuela.

Comparé. Había una clara correspondencia entre cada uno de los lugares de la rue Vaneau y la del Paseo San Juan. El enigmático castillo

encantado, por ejemplo, parecía relacionado con la misteriosa mansión de las tres sombras inmóviles. El vestíbulo del cine Chile tenía las mismas dimensiones que el hall del hotel de Suède, etcétera. Durante un buen rato estuve conectando los lugares de una calle con los de otra, hasta que agoté todas las combinaciones posibles, y mi mundo mental acabó reducido a dos calles que descubrí que en realidad eran una sola, la calle única y solitaria de mi vida (*Doctor Pasavento*, p. 170).

2.7. La poética de Vila-Matas: entre la familiaridad y la extrañeza

Se puede abordar la problemática de lo familiar y lo extraño en la escritura de Enrique Vila-Matas a partir de una suma de dilemas y dicotomías: la realidad y la ficción, la brevedad y lo extenso, la exactitud y la indeterminación, lo finito y lo infinito, lo familiar y lo extraño. La expresión de esta última pareja dicotómica deriva de un complejo mundo narrativo que oscila entre la casa (lo familiar) y el viaje y la aventura (lo ajeno); entramado narrativo que pone en escena a personajes que viven una metamorfosis y que, muy a menudo, encarnan a figuras opuestas.

Así el lector navega constantemente entre situaciones cotidianas que le son familiares, que de repente se tornan en circunstancias desconcertantes y absurdas. En este sentido, Juan Antonio Masoliver Ródenas, que ha dedicado un estudio muy pormenorizado a esta temática de la casa y el mundo en la narrativa de Vila-Matas, afirma:

El lector se desplaza por textos familiares plagados, por otro lado, de situaciones totalmente nuevas y desconcertantes, de modo que nos movemos siempre en la naturalidad y en la anormalidad, en la sensatez y en la extravagancia. Como en una casa familiar en la que de pronto se ha alterado el orden de los objetos o las puertas de siempre conducen a habitaciones absolutamente extrañas.

De ese modo, lo familiar y lo extraño conviven para resaltar la familiaridad de lo cotidiano (incluso de lo absurdo que ha sido considerado como cotidiano por el lector) y la extrañeza.²⁵⁷

En este sentido, el primer indicio de esa dialéctica entre lo familiar y lo extraño en la narrativa de Enrique Vila-Matas aparece a través de un texto real-ficticio en el que abundan personajes recurrentes (Rosa, Rosita, Rita, Máximo y el italiano Máximo) y espacios recurrentes (Mallorca, Lisboa, Barcelona, Praga, Madeira, Las Azores, Veracruz), etc. Con lo cual Vila-Matas crea narrativamente y vive narrativamente en el entramado que ha creado; un intrincado mundo narrativo que navega entre la realidad y la ficción.

Otro aspecto que podría relacionarse con la plasmación de lo familiar y de lo ajeno en la narrativa vilamatiana tiene que ver con el papel que el viaje juega en ella. Pero, muy a menudo, no se trata de un viaje por espacios reales (aunque existe una profusión de referencias a lugares y ciudades), sino de un viaje interior y un viaje hacia la nada en lo más profundo del abismo. Por tanto, se trata de un viaje a través de la literatura que multiplica los puentes entre los escritores de distintas nacionalidades y horizontes, que recurren muy a menudo a geografías mentales que aparentan ser viajes físicos y reales. Así pues, espacios reales e imaginarios son equivalentes y se confunden en Vila-Matas en lo que se podría denominar ficciones meditativas o meditaciones novelescas que niegan toda visión monográfica de la literatura. En este sentido, el espacio se presenta como:

Más que un punto de referencia estable, como un escenario móvil en el que tiene lugar un juego constante de apariciones y desapariciones. Vila-Matas, que sigue los pasos de las vanguardias y de las grandes figuras de la literatura de la Mitteleuropa, propone, además, una concepción de la referencialidad según la cual los espacios son ante todo literarios y para la que cualquier distinción entre realidad y ficción es inútil cuando no imposible: la naturaleza estrictamente imaginaria que comparte todo espacio

²⁵⁷ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”, art. cit., p. 127.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

según el autor permite a éste colocar a Dublín y a Lukonowo en un mismo plano referencial que no se basa en ningún contrato toponómico.²⁵⁸

Se desprende de todo ello que el escritor Vila-Matas no concede mucho interés a los recorridos geográficos físicos de sus viajeros. Así, a diferencia de lo que pasa con Sebald en *Los anillos de Saturno* y con Magris en *Microcosmos*, Vila-Matas no se interesa, en *El viaje vertical*, por las descripciones pormenorizadas de los lugares y etapas del viaje; al contrario produce un relato entrecortado y discontinuo, conforme precisa Gonzalo Martín de Marcos:

Cuando comparamos tales nexos, con la historia de *El viaje vertical*, llama la atención no tanto que el narrador vilamatiano escamotee el relato de estos tramos, o que los reduzca a un sumario, sino mas bien la peculiaridad de un relato de viajes que se centra solo en los hitos, produciendo un discurso en realidad entrecortado. La *discontinuidad* en el relato de viaje en Vila-Matas, frente a una relativa continuidad en los relatos de los autores que sirven de contrapunto, es un rasgo singular que se relaciona con las ciudades porque ellas son espacio privilegiado de su atención, centros que absorben la práctica totalidad del discurso.²⁵⁹

Por otro lado, la vocación viajera de los personajes de Enrique Vila-Matas como “búsqueda y huida” se nota en la casi totalidad de sus novelas, pero sobre todo en *El mal de Montano*, *Lejos de Veracruz* y *El viaje vertical*. El narrador de *Lejos de Veracruz* considera el viaje como una necesidad vital, un punto de conexión entre diversas generaciones:

²⁵⁸ Argumento del coloquio internacional “Géographies du vertige dans l’oeuvre d’Enrique Vila-Matas” organizado en la Universidad de Perpignan-Via-Domitia los 29 y 30 de marzo de 2012. Presentación y resumen de las comunicaciones.

²⁵⁹ Gonzalo Martín de Marcos, *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2009, p. 93.

Sentí que el momento era único. Sentí lo que habían sentido otros muchos antes que yo. Sentí que no era original. “Después de todo” escribió Pessoa “la mejor manera de viajar es sentir” (*Lejos de Veracruz*, p. 16).

Como ya hemos señalado, el viaje físico sólo es un pretexto para huir de lo familiar, e incluso de uno mismo. Este exilio interior lleva a Federico Mayol a emprender el camino hacia el abismo de su mundo interior para recuperar un pasado que hubiera querido más culto, pues “Mayol no ha podido ir a la universidad a causa de la guerra (...) Después la necesidad de ganarse inmediatamente la vida, los negocios le alejaron de la cultura” (*Lejos de Veracruz*, p. 19). De la misma manera, en el relato “La familia suspendida”, Máximo se marcha a Zaragoza para huir del Congreso Eucarístico de Barcelona.

Así lo familiar y lo extraño en Vila-Matas conlleva también otro dilema construido en torno al yo y lo ajeno, a través de un exilio que aparece como el lugar de expresión de la dualidad. Aquí la expresión del yo se realiza a través de una introspección en el marco de la búsqueda del yo o de la identidad. En todos los casos, los factores catalizadores de la dualidad son múltiples. Con Mayol, es una decepción causada por el abandono de su mujer y un ambiente familiar hostil a la propia realización personal. En realidad, el principal factor catalizador del exilio es la obsesión por desaparecer, un afán cuyo origen se remonta a la infancia en el caso de Doctor Pasavento.

Otro aspecto ligado con la mezcla de lo familiar y lo ajeno en la literatura de Vila-Matas es la voluntad del autor de explorar nuevas vías de expresión artística de la realidad. Buena prueba de ello es que, a veces, pone en boca de sus protagonistas (alter ego) las razones de una renovación literaria transfronteriza que busque nuevos medios de dar cuenta de un mundo cada vez más complejo. Así lo expresa el narrador de *Lejos de Veracruz*:

Me parecía que ya había suficientes “destinos artísticos” en la familia y que ante mí se abrían derroteros mejores, más vitales. Viajar por ejemplo. Ver mundo, huir del enfermizo arte familiar. (*Lejos de Veracruz*, p. 36).

En resumen, estudiar la presencia de lo familiar y de lo extraño en la narrativa de Enrique Vila-Matas nos lleva a leer la novela del autor catalán desde perspectivas

diferentes y complementarias; perspectivas comparatistas que muestran cómo, en la obra vilamatiana, se entremezclan el tratamiento del yo a través del exilio y sus variantes, los efectos del viaje y del alejamiento, el dilema de lo cercano y de lo cotidiano, lo familiar y lo absurdo en la vida cotidiana y también en el arte.

2.8. La ironía como estética en Enrique Vila-Matas

La trama de *París no se acaba nunca* se construye en torno a una conferencia que versa sobre la problemática de la ironía como recurso literario. Y sin duda, es también la ironía uno de los pilares básicos de la poética de Enrique Vila-Matas. Pero acerquémonos al concepto de ironía con el fin de mejor adentrarnos en sus manifestaciones en la narrativa de Vila-Matas. Para ello, analicemos la definición que nos propone Pierre Schoentjes:

Ironie vient du grec “eirôneia”. Le sens originel du mot « eirôn » qui apparaît pour la première fois chez Aristophane serait « celui qui interroge, qui demande, qui se demande ». Platon applique le terme à Socrate mais en ce sens, il comporte une nuance de dissimulation, voire de fourberie; celui qui pose des questions peut feindre l’ignorance et les formuler d’une façon qui dérouté son interlocuteur. Malgré les connotations ambiguës du mot, l’ironie socratique occupe une place centrale dans la maïeutique: elle est considérée comme une méthode heuristique, une dialectique qui conduit à la sagesse. L’ironie a pris naissance dans l’univers de la philosophie et de l’éthique puis est passée en rhétorique. *La rhétorique à Alexandre* (IV siècle avant J.C.) la définit comme une façon “d’appeler une chose par son contraire” (une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce que l’on dit (Durmarsais, *Traité des tropes*, 1729). Au-delà de cette ironie verbale, on distingue également une ironie de « situation ». C’est l’ironie du sort, parfois l’ironie tragique que les anciens nommaient, sans aucune référence à l’ironie peripeteia: un coup de théâtre. Aristote qui donne l’exemple paradigmatique dans sa *Poétique*, (344 avant J.C) a lui-même dit qu’Œdipe s’efforce d’échapper à son sort, et il se précipite dans le malheur.

Il y donc ironie de situation lorsqu'une situation se réalise contre toute attente mais de manière telle que le jeu de symétrie mis en place suggère très fortement l'idée de justice ou l'injustice (l'ironie de situation peut faire rire - ainsi de l'arroseur arrosé- ou compatir d'Œdipe). Dans la littérature française, l'ironie a une très grande place. Comme figure, elle abonde chez les auteurs qui recourent au comique dans la critique, depuis Villon, Rabelais et Montaigne. Au XVIII^e siècle, elle connaît un essor plus marqué chez Voltaire (*Candide*, 1759) et chez Diderot qui à la suite de *Tristram Shandy* (1767) de Sterne s'en sert pour souligner l'arbitraire de la narration dans *Jacques le Fataliste* (1792). Autour de 1800, l'ironie a été l'objet d'une attention particulière chez les romantiques allemands qui ont réactualisé le concept en renouant avec ses origines dans la philosophie. C'est à travers l'ironie que F. Schlegel circonscrit la modernité du romantisme. Comme procédé, l'ironie romantique réside dans le dédoublement du moi de l'artiste en deux instances dont l'une regarde l'autre agir: de là elle réside dans la façon dont l'art lui-même se met en scène en dévoilant ses procédés. En français l'ironie est d'abord considérée comme un procédé rhétorique, généralement au service de la satire. La notion de raillerie lui est très largement associée. La raillerie serait l'acte social et l'ironie sa figure de style majeure. Dans Les pays germaniques et anglo-saxons, l'ironie a pu devenir, dans la terminologie du *New Criticism* en particulier, un quasi synonyme de littéralité à partir d'une réflexion sur les œuvres de Joyce, Musil, Kafka et Thomas Mann. Certains critiques de la littérature française insistent de même sur la duplicité de regard dans les textes de Flaubert, Mallarmé, Proust ou du Nouveau Roman. Elle devient dans cette acception un des signes de la réflexivité moderne.²⁶⁰

²⁶⁰ “La palabra viene del griego «eirôneia». El sentido original de la palabra «eirôn» que aparece por primera vez en Aristofano sería “el que interroga, pregunta o se pregunta”. Platón aplica el término a Sócrates pero, en este sentido, conlleva un matiz de disimulación y hasta de maulería. El que hace preguntas finge que ignora las respuestas y las formula de una manera que pueda desconcertar al lector. Pese a las connotaciones plurívocas de la palabra, la ironía socrática ocupa un lugar central en la mayética: se la considera como un método heurístico y una dialéctica que lleva a la sabiduría. La ironía nació en el universo de la filosofía y la ética antes de pasar al campo de la retórica. *La rhétorique à Alexandre* (IV siglo antes de Cristo) la define como « una manera de designar una cosa por su contrario” (una figura de estilo gracias a la cual se hace entender lo contrario de lo que se quiere decir) Dumarssais, *Traité des tropes*, 1729). Más allá de la ironía verbal, distinguimos también la ironía de «situación». Es la ironía de la suerte, a veces trágica, que los ancianos nombraban sin ninguna referencia a la ironía peripeteia: un golpe de teatro. El propio Aristóteles, que dio el ejemplo paradigmático en su *Poétique*,

Entendemos, pues, por ironía como una forma de discursos que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere entender. Esta definición popular concuerda con la que se puede recoger en el *Diccionario de términos literarios*:

Término que tiene significados diversos relacionados entre sí. En su sentido más amplio, describe una situación en la cual apariencia y realidad están en conflicto. Una forma literaria específica de esa ironía “situacional” es la ironía dramática o trágica donde el significado de una situación está oculta para un personaje pero es conocido del público. El ejemplo más célebre es el *Edipo Rey* de Sófocles cuyo héroe busca sin descanso el asesino de su padre sin darse cuenta que es él mismo. La ironía, en un sentido verbal más estricto, es una figura del discurso en la cual el significado intencional de un enunciado difiere de su significado aparente.

Aunque la ironía ha sido un elemento primordial en la literatura occidental desde sus orígenes en la tradición griega, adquiere una importancia central en la crítica del siglo XX. Siguiendo la idea de I. A. Richards de que la ironía puede proporcionar una suerte de prueba de la calidad de una poesía, los nuevos críticos la utilizaron como término general

dijo que Edipo intentó escapar a su suerte y se hundió en la desgracia. Así pues, hay ironía de situación cuando una situación se produce de manera inesperada y que el juego de simetrías puesto en pie sugiere fuertemente la idea de justicia o injusticia (Por tanto, la ironía de situación puede hacernos reír del regador regado o conmocionarnos ante el sufrimiento de Edipo). La ironía desempeña un papel importante en la literatura francesa. Como recurso estilístico, abunda en autores que recurren a lo cómico en la crítica desde Villon, Rabelais y Montaigne. En el siglo XVII, conoce un auge notable en Voltaire (*Candide*) y Diderot quien, tras *Tristram Shandy* de Sterne, se sirve de ella para poner de relieve lo arbitrario de la narración en *Jacques le fataliste* (1792). Alrededor del año 1800, la ironía fue objeto de una atención particular con los románticos alemanes que reactualizaron el concepto al integrar de nuevo sus orígenes en la filosofía. Es gracias a la ironía que F. Schlegel circunscribe la modernidad del romanticismo. Como procedimiento retórico, la ironía romántica se caracteriza por el desdoblamiento del yo del artista en dos instancias con el cual la una mira a la otra actuar: de ahí que radica en la manera en que el propio arte se escenifica desvelando sus procedimientos y estrategias. En francés, la ironía es primero considerada como un procedimiento retórico, generalmente al servicio de la sátira. Lleva pareja la noción de burla. La burla sería el acto social y la ironía su mayor expresión literaria. En los países germánicos y anglosajones, la ironía se convirtió, en la terminología del *New Criticism* en particular, en el sinónimo de literariedad a partir de reflexiones sobre las obras de Joyce, Musil, Kafka y Thomas Mann. Algunos estudiosos y críticos de la literatura francesa insisten en la duplicidad de la mirada en los textos de Flaubert, Mallarmé, Proust y de los autores del *Nouveau Roman*. En este sentido, se convierte en uno de los signos y manifestaciones de la reflexividad moderna”. Pierre Schentjes, “L ‘ironie”, en *Dictionnaire des termes littéraires*, op. cit., pp. 307-308.

de elogio de la “complejidad” y “madurez” de la actitud que buscaban en la vieja poesía.²⁶¹

Pues bien, esta definición se asemeja a la que propone el narrador de *París no se acaba nunca* quien tiene que dictar una conferencia sobre el propio concepto de ironía, mostrando aquí que su papel no sólo se limita a narrar una historia sino que consiste también en discurrir sobre los recursos discurso-narrativos utilizados en la literatura:

Sin duda la ironía ya existía en la antigua Grecia, la encontramos en Sócrates. *El banquete* de Platón es de hecho la primera novela moderna. En la Edad Media, sin embargo, la ironía estaba peligrosamente vista o no era concebible, estaba fuera de lugar, podías ir a la hoguera si se te ocurría practicarla. La reencontramos en Cervantes, hombre del Renacimiento. La ironía se introduce en el meollo de la novela, en su propia estructura. Y de ahí hasta nuestros días. “Si la realidad es un complot”, dice Ricardo Piglia, “la ironía es un complot privado, una conspiración contra ese complot.” La ironía no es un añadido; forma parte de los mecanismos de representación del mundo, ofrece un ángulo de sombra sobre el mundo. La ironía, por otra parte, es una figura retórica, desmiente el lenguaje. Y, sin embargo, yo no quiero desmentir nada de todo cuanto he dicho sobre la ironía. Y es que la ironía es a fin de cuentas el arte, es el único método del que disponemos para decir ciertas verdades. Y no veo mayor verdad que ironizar sobre nuestra identidad, que es lo que desde ayer vengo diciendo, siempre con ánimo, en esta conferencia.²⁶² (*París no se acaba nunca*, pp. 77-78).

Vila-Matas concreta esta definición y concepción de la ironía a lo largo de toda su obra. Cabe señalar al respecto que Bénédicte Vauthier considera la ironía como un “ethos intencional del autor”.²⁶³ En efecto, este procedimiento literario está muy presente en la obra del escritor catalán que recurre constantemente a él para desestructurar la trama narrativa y empapar el espacio textual de humor y de complejidad poética. Así lo explica Bénédicte Vauthier:

²⁶¹ Ian Wright, *Diccionario de términos literarios*, op. cit., p. 408.

²⁶² Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 77-78.

²⁶³ Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

Si bien el narrador recuerda que la ironía arraiga en Sócrates y se vuelve a encontrar en el “meollo de la novela [de Cervantes], en su propia estructura” (pp. 77-78), está claro que esa ironía genuina, que tiene una carga crítica que no se puede pasar por alto sin alterar su esencia, tiene muy poco que ver con la “ironía” de la que presume Vila-Matas, rediciéndola otra vez a un mero juego, cuyo valor se adecúa perfectamente, en cambio, a lo que significa entre escritores “posmodernos”. Por decirlo en palabras de Lipovetsky²⁶⁴: “l’humour ou l’ironie deviennent des valeurs essentielles d’un art souverain qui n’a plus rien à respecter et qui, dès lors, s’ouvre au plaisir du détournement ludique”.²⁶⁵

Para el autor catalán la ironía es ante todo una postura vital estética que le permite jugar con su propia identidad y su propia vida. En este sentido, el desdoblamiento del escritor mediante la invención de dobles y alter egos es uno de los procedimientos utilizados por la ironía romántica, con el cual el Vila-Matas escritor mira desfilarse por las novelas y actuar al Vila-Matas narrador y/o personaje. Así explica el propio autor la fundamentación de la presencia de dobles en su obra narrativa:

El tema del doble -y también del doble del doble y así hasta el infinito en un extenso juego de espejos- se halla en el centro del laberinto de la novela de Julio Arward, una novela que -ya estoy escribiendo como el crítico literario que soy- es una autobiografía ficticia en la que el autor se hace pasar por Cosme Badía y, recordando con una memoria extraña a la suya, se inventa el mundo de los dos primos hermanos y hace como si estuviera recordando ese mundo y tuviera presente en todo momento estas palabras de Faulkner: “Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre.”

²⁶⁴ G. Lipovetsky, “Modernisme et post-modernisme”, *L’ère du vide, Essais sur l’individualisme contemporain*, París, Gallimard, 1993, p. 141.

²⁶⁵ Bénédicte Vauthier, “Transfiguraciones y juegos de las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas)”, art. cit., pp. 188-189.

Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. (*El mal de Montano*, p. 16).

Por tanto, la ironía le permite a Vila-Matas transfigurar la vida y la realidad e inventarse otra vida a través de la escritura. El autor catalán la considera como “la forma más alta de la sinceridad” (*París no se acaba nunca*, p. 47) y “el mejor artefacto para desactivar la realidad”. A causa de esta frase enigmática, le suelen abrumar a preguntas en las entrevistas pero siempre propone una respuesta irónica:

Me interesa la ironía como complot contra la realidad. Y en cuanto a eso de “la forma más alta de la sinceridad”, la verdad es que me han preguntado por esa frase muchas veces. Le seré sincero. La escribí sin saber muy bien lo que quería decir. Por eso la frase me persigue. Todo el mundo me pregunta por ella. Y yo la aclaro cada día de forma distinta. Dicen que un libro clásico es aquel que no acaba nunca de contestar a las preguntas que nos hacemos sobre él y que por eso dura tanto y se convierte en un clásico. Es lo que me sucede a mí con esta pregunta, que se ha convertido en un “clásico” de mis entrevistas más recientes. Anda todo el mundo dando vueltas a qué he querido decir con la frase. Esto me recuerda a una de Nietzsche que Savinio colocó al frente de su libro *Maupassant y el otro*. “Maupassant, un verdadero romano” decía el epígrafe de Nietzsche. “No bromeo lo más mínimo -decía Savinio en una nota a pie de página de este epígrafe- si digo que la definición de Nietzsche ilumina efectivamente la figura de Maupassant. Y quisiera añadir: mediante el absurdo. La ilumina tanto mejor cuanto que no se sabe qué es lo que Nietzsche ha querido decir llamando *romano* a Maupassant, y quizá después de todo no ha querido decir nada, como ocurre a menudo con Nietzsche. Pero, ¿me entenderá el lector si digo que cuando más se dice es *no diciendo nada*?”²⁶⁶

²⁶⁶ Enrique Vila-Matas, “He pasado a ser un disidente de mí mismo”, entrevista con Ana Solanes, *Narrativas, Revista de narrativa contemporánea en castellano*, nº 8, 2008, p. 6.

Sea lo que sea, se puede colegir que, a lo largo de su obra narrativa, Vila-Matas acata un principio esencial de la ironía, el de decir siempre lo contrario de lo que se quiere expresar. Un ejemplo de esta función original y socrática de la ironía, como procedimiento retórico, se nos ofrece en *Exploradores del abismo*, construido sobre un proyecto profundamente irónico. En efecto, notamos una paradoja entre el vocabulario nihilista y apocalíptico, con el uso de palabras como “vacíos”, “abismos” y “precipicios”, y el carácter optimista y ameno de casi todos los cuentos que constituyen el libro. Pues bien, Vila-Matas se vale aquí de la ironía y del humor diciendo aun que el humor es el centro del universo y no la esperanza:

Eso lo dice en *Ame a Bo* el astronauta que narra la historia. Pero seguramente el astronauta, ese hombre perdido en el espacio, soy yo. Con ese relato, sucedió que, al escribirlo y ponerme en la que para mí era la situación más angustiosa del libro -ese hombre que viaja en soledad, infinitamente en línea recta, sin posibilidad de retorno-, descubrí que no era la esperanza sino el humor el centro mismo de mi universo. Ante la muerte física, sólo veo dos salidas, así a priori: dignidad y humor.²⁶⁷

2.9. Enrique Vila-Matas y su defensa quijotesca de la literatura

“En ciertas épocas, lo único digno es resistir” -decía el poeta Tomás Segovia en una entrevista que le hicieron con motivo de otorgársele el premio Juan Rulfo. Resistir a la deshumanización a la que asistimos cada vez más desconcertados y aparentemente inermes. Pero no es fácil resistir cuando casi todo a nuestro alrededor parece invitar a deslizarse hacia el facilismo y el mercantilismo salvaje, lo cual precisa Antonio Machado con poética simplicidad: “¡qué difícil es cuando todo baja no bajar también!”²⁶⁸

Esta constatación es válida en el mundo de la literatura, donde el consumismo excesivo ha acabado de crear una cultura de la masificación, con la profusión de

²⁶⁷ Enrique Vila-Matas, “He pasado a ser un disidente de mí mismo”, art. cit., p. 6.

²⁶⁸ Antonio Machado sobre *La defensa y la difusión de la cultura*. Discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores, recogido en *Hora de España*, 8, Valencia, Agosto de 1937, pp. 81-95.

escritores fichados por grandes editoriales y por tanto obligados a publicar novelas en un período de tiempo relativamente corto, libros que sufren el influjo de una moda pasajera al mismo tiempo que esquivan la profundización y sobre todo el debate. Con todo ello, decía el gran actor Jean-Louis Barrault²⁶⁹ -en consonancia con las palabras de Machado-, es difícil mantenerse sin hacer concesiones artísticas y sin venderse.

Pero, quizás nadando contracorriente, las novelas de Vila-Matas están casi todas orientadas hacia unos planteamientos que buscan la hondura y que implican grandes dosis de coraje. Todas sus obras son, en el fondo, una apología de la literatura que defienden contra sus detractores. Prueba de ello es que, en muchas de sus novelas, y específicamente en *El mal de Montano*, sus personajes se corporizan en la literatura, que consideran como un alivio y una fuente de salvación ante los altibajos de la sociedad moderna. Por ejemplo, el narrador-escritor de *El mal de Montano* se encarna en la literatura para protegerla, sobrealimentado el espíritu con citas y referencias literarias, como quien llena la joroba del camello para atravesar este desierto globalizado y capitalista en que, aparentemente, andamos perdidos. En el final de *El mal de Montano*, Enrique Vila-Matas describe sardónicamente el modo en que el mundo de la literatura se ha convertido en un pulcro escenario de Vaudeville:

Cené con los cretinos funcionarios de mierda, muertos. Esa raza de escritores, imitadores de lo ya hecho y gente absolutamente falta de ambición literaria, aunque no de ambición económica, son una plaga más perniciosa incluso que la plaga de los directores editoriales que trabajan con entusiasmo contra lo literario. Me pasé toda la cena mirando en silencio a esos escritores, tratando de reprocharles con mi severa mirada, su despreciable literatura. En varios momentos, me quedé recordando que yo era un hombre sin corazón, que sólo tenía emociones literarias. Y varios momentos también adopté poses quijotescas. Tratando de divertirme y al mismo tiempo de sacar el látigo con aquellos energúmenos que a comienzos del siglo XXI trataban de acabar con la literatura, me dediqué de vez en cuando a imaginar que todo mi cuerpo, a causa de los peculiares efectos secundarios de la gigante ensalada de patatas, se transformaba por dentro y yo me convertía, me encarnaba en la memoria completa de la historia de la

²⁶⁹ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, Ed du Levant, 1996 [primera edición en 1949], p. 42.

literatura. Y ellos eran tan estúpidos que ni se enteraban de esto (*El mal de Montano*, p. 310).

A propósito de esto, en un artículo sobre *El mal de Montano*, señala Roberto Ferro que:

algunos directores editoriales han pergeñado una original manera de manipular el mercado: a partir del modelo puesto en circulación por la exitosa profesión de paseadores de perros, que tanto se ha extendido, han inventado los guardianes de lectores, es decir, funcionarios que salen virtualmente a pasear lectores, siempre con mano férrea, sin soltarlos ni un solo instante.

Estos guardianes de lectores tienen el objetivo de guiar a sus dirigidos por itinerarios monótonos y previsibles, aconsejándoles a no meterse en problemas y evitar pudorosamente variantes complicadas que les puedan hacer perder el sueño, tan fatigosamente logrado con algunas de las editoriales más exitosas, en términos de ejemplares vendidos y volumen de negocios.²⁷⁰

Estas referencias a los más distinguidos guardianes de lectores aluden a los suplementos culturales de los diarios de mayor audiencia y circulación, así como a los programas televisivos orientados a la promoción de obras literarias. Por otro lado, lo dicho hasta aquí -que muestra que se confunde el arte con pura mercadotecnia o mero pasatiempo, fenómeno que denominamos aquí “Mc donalización del arte”- plantea la problemática de la calidad en la obra de arte. En efecto, hoy en día, cada vez más, se venden libros de una calidad promedio, de consumo rápido y de uniformizado sabor en todas partes. Dicho concepto de calidad es fustigado por algunos escritores, entre los cuales figura Alan Pauls:

La calidad me parece que es la peor noción que uno puede manejar para evaluar el arte: la calidad es hoy un producto industrial, casi todo lo que se ve en el mercado de bienes culturales tiene una cierta calidad. Es

²⁷⁰ Roberto Ferro, *El mal de Montano de Enrique Vila-Matas: ¿Homenaje a Emilio Renzi?*, art. cit., p. 9.

muy difícil hoy ver una película que no cumpla ciertos requisitos o un libro publicado que no tenga una forma, un cierto aspecto que no cumpla unos mínimos. Así que esta no puede ser una meta por alcanzar por los artistas, hay que buscar formas de romper esa calidad promedio, porque el problema es que lo vuelve todo muy uniforme, muy parecido entre sí, y entonces uno lee una novela: y dice: “sí no está mal” y luego coge una novela de otro autor de otro país y lo mismo: “bueno sí, no está mal”. Es como el triunfo de la medianía. Y eso a mí me resulta desolador. Lo que me interesa son esas obras que hacen preguntarme: “pero ¿esto es realmente arte?, ¿esto es una novela o qué es? Prefiero el desconcierto, la perplejidad, la incomodidad.”²⁷¹

Aun muchos analizan con escepticismo el boom cultural deslumbrante y rápido que conoce la narrativa española posterior a la muerte de Franco. Es el caso de José Carlos Mainer quien, a través de una reflexión objetiva, señala el espíritu mercantilista de las publicaciones de dicha época sin restar la calidad literaria que casi todos las reconocen:

Pero también esta novela ha suscitado una crítica académica y periodística, asidua y activa aunque seguramente más pedantesca de lo que debiera y ha consolidado unos esfuerzos (...) Claro está que El Aristarco de turno podría sospechar editoriales que, aunque algo esnobistas a menudo, empiezan a adquirir peso específico. Que todo esto habla con más elocuencia de artificios mercantiles que de necesidades históricas. O si se prefiere, de una hábil exploración de la resurrección de la cultura que se produjo a la muerte del dictador, antes que del interés en reflejar en libros el testimonio de las mudanzas y las perplejidades que la transición política acarreó. No es fácil saberlo, ni es prudente diagnosticar en unas pocas líneas a qué índole de cosas -al marketing cultural o a la realidad de la historia- pertenecen por ejemplo, la importante presencia -activa y pasiva- de la mujer en la nueva novela y el interés de los narradores por la confusión de la identidad y la recuperación de la memoria del pasado, el gusto de públicos y escritores por las ficciones metaliterarias o el cuidado con el que se elaboran

²⁷¹ Alan Pauls, “Somos una obra de arte”, entrevista a Alan Pauls por Andrés Stefanoni y Damián Lapunzina, [en línea] (<http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/pauls.htm>).

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

las tramas a partir de mecanismos de sorpresa y ocultación que proceden de los géneros policíacos.²⁷²

La “calidad” de la producción literaria y la defensa de la literatura contra sus detractores son dos parámetros esenciales de la narrativa de Vila-Matas, que forma parte de una corriente literaria que prefiere la ambigüedad y la incomodidad a la sencillez del discurso y la inocencia literaria. Sus libros difíciles y atípicos, en relación con lo que predomina en el panorama literario español, ahuyentan al lector cómodo; pero para el adepto maduro e incrédulo, la lectura de Vila-Matas resultará un entretenimiento tan delicioso como singular a través de los recovecos de la literatura universal. Lectura de una literatura que es una arenga a favor del arte y, sin duda, una de las más refinadas y delicadas de la narrativa española actual. El propio autor ha afirmado, sin ambages y en muchas ocasiones, que la meta de su escritura es acongojar y desconcertar al lector:

Si algo puede sublevarme es este tipo de escritores que debido a que quieren funcionar bien en la cultura de masas, se presentan como hombres sencillos, personas que de ninguna manera deben ser vistas como intelectuales. Ellos escriben por el placer de contarlas, y punto. Sobre todo nada de asustar a la clientela.

En oposición a estos lacayos del mercado, a estos neopopulistas de la cultura de masas, va emergiendo una tradición culta y con gusto por el complot y por lo clandestino que rechaza la inocencia narrativa y comparte la certeza de que el mundo ya ha sido narrado, pero que el misterio de la escritura permanece y exige todavía una nueva vuelta de tuerca y nuevas formas y estructuras para las novelas; tradición culta y cervantina y reflexiva en torno a lo literario.

Se trata de huir del anti-intelectualismo, que tiende a simplificarlo todo y a lo que muchos de nosotros nos resistimos. Piglia decía haber visto esa resistencia con toda claridad en los libros de Bolaño, pero también en

²⁷² José Carlos Mainer, “Las novelas de la libertad”, en *Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria, Cuadernos de Narrativ. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 1997, pp. 55-56.

los de Sebald, Don Lelillo o Claudio Magris, que escribían en otras lenguas.

273

Como alternativa a una literatura popular y de fácil consumo y en la perspectiva de la guerra contra los malos libros, Vila-Matas propone el silencio literario, tan elocuente como la propia escritura, pues, -como subraya John Burnside- “la cualidad del silencio, la naturaleza de rechazo, resulta cuanto menos tan importante como la verdad de la palabra escrita.”²⁷⁴

En definitiva, este planteamiento literario de Vila-Matas entronca con un nuevo concepto de literatura y de arte; un concepto de novela difícil, híbrido y a caballo entre la realidad y la ficción, “otro camino para la novela”, como describe José María Guelbenzu:

(...) otro camino para la novela. Seamos expeditivos: con el enunciado “otro camino” me estoy refiriendo a ese género híbrido que esta ganando terreno en el mundo de la escritura y al que nadie ha sabido dar nombre hasta ahora, pero que se caracteriza por ser una mezcla de autobiografía, reportaje e invención. Un género en el que la evidencia de lo real -y éste es el asunto principal- se convierte en un factor determinante, cosa que no sucede en la ficción, y además aspira a convertirse en novela, en una nueva forma de novela, quizá un ensanchamiento del género. Y para que no quede lugar a dudas, menciono ya los tres libros en los que pretendo apoyarme: *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías; *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina y *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas. No preocupa saber si la intención de estos autores era o no el hallazgo o el uso de una nueva forma de novelar, lo interesante de los tres libros es que conectan desde España con esta nueva clase de literatura que está ganando terreno en el mundo occidental de manera considerable y que puede acabar convirtiéndose en un género nuevo que los anglosajones, con esta mezcla de

²⁷³ Enrique Vila-Matas, Intervención en el Panel: “La creación literaria en la comunidad iberoamericana”, *IV Congreso Internacional de la Lengua Española*, Cartagena de Indias, 28 de marzo de 2007, p. 3.

²⁷⁴ John Burnside, “Salva académica contra la plaga de libros malos”, en Margarita Heredia (ed.), op. cit., p. 183.

pragmatismo e ingenio que lucen a menudo, han empezado a llamar *faction*.²⁷⁵

El nuevo concepto ya descrito apela a un nuevo tipo de lector, a quien Vila-Matas se empeña en incomodar además de perfilarlo en cada una de sus novelas. El autor se considera como un corredor de fondo por “haber ido no sólo construyéndome como escritor sino, también, de haber construido lentamente a mi lector ideal sin sacrificar la idea que yo tenía de lo que se supone es mi lector ideal.”²⁷⁶

Por otro lado, la construcción y la búsqueda de una literatura exquisita y rebuscada cuesta mucho esfuerzo y trabajo: “la forme coûte cher” decía Paul Valéry cuando se le preguntaba por qué no publicaba sus cursos del Collège de France. Barthes habla de la “artesanía del estilo” que se elabora lenta y seguramente como el producto de arte fabricado por el artesano:

L'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté. Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sortit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de sa matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort : des écrivains comme Gauthier (maître impeccable des Belles Lettres), Flaubert (rodant ses phrases à Croisset), Valéry devant son pupitre comme devant son établi), forment une sorte de compagnonnage des Lettres françaises où le labeur de la forme constitue le signe et la propriété d'une corporation. Cette valeur-travail remplace un peu la valeur-génie; on met une sorte de coquetterie à dire qu'on travaille beaucoup et très longtemps sa forme; il se crée même parfois une préciosité de la concision (travailler une matière, c'est en général en retrancher), bien opposée à la grande préciosité baroque (celle de Corneille par exemple); l'une exprime une connaissance de la Nature qui entraîne un élargissement du langage; l'autre, cherchant à produire un style littéraire aristocratique, installe les conditions d'une crise historique, qui s'ouvrira le jour où une

²⁷⁵ José María Guelbenzú, “Otro camino para la novela”, en Margarita Heredia (ed.), op. cit., pp. 217-218.

²⁷⁶ Rodrigo Fresán, “La casa de la escritura. Conversación con Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), op. cit., p. 314.

finalité esthétique ne suffira plus à justifier la convention de ce langage anachronique, c'est-à-dire le jour où l'histoire aura amené une disjonction évidente entre la vocation sociale de l'écrivain et l'instrument qui est transmis par la tradition²⁷⁷.

Esta concepción valeriana de la escritura coincide perfectamente con el punto de vista de Juan Jose Millás. Frente a otros géneros, este autor considera que el novelístico exige disciplina y trabajo, añadiendo a modo de humorística provocación que la novela es un género de torpes, un género de tontos:

En la novela, tienes que ir todos los días a la obra con tu tartera. Uno puede escribir a los 18 años y en un raptó de inspiración en un cuarto de hora un poema que pasa a la historia de la literatura. Puede hecerlo, pero uno no puede escribir una novela en un cuarto de hora. En este sentido la novela exige el componente de la disciplina²⁷⁸.

Enrique Vila-Matas comparte esta reflexión de Juan José Millás en cuanto a la dureza del acto de escribir; ratifica esta idea de la dificultad de la escritura novelesca en una entrevista que le hace Ana Solanes:

Pueden ser necesarios años de preparación antes de que el artista dé con los códigos, las claves y los equilibrios correctos y pueda salir y entrar

²⁷⁷ “La salvación de la escritura no reside en su destino sino en el trabajo y el esfuerzo que habrá costado. Entonces empieza a elaborarse una imagen del escritor artesano que se encierra en un lugar legendario como un obrero y talla, pule y sale la forma exactamente tal como un lapidario produce su arte dedicándole regularmente muchas horas de trabajo y soledad: escritotes como Gauthier (maestro impecable de las Bellas Letras), Flaubert (merodeando las frases de Croisset), o como Valéry sentado ante su pupitre como ante su banco de artesano coforman un grupo de amigos de las Bellas Letras para el cual la labor y la forma constituyen el signo y la propiedad de una corporación. Este valor-trabajo sustituye cada vez más al valor-genio; se pone una especie de coquetería en decir que se trabaja mucho y durante largo tiempo la forma. Aun se crea a veces una preciosidad de la concisión (trabajar una materia consiste en reducirla) bien opuesta a la tan alabada preciosidad barroca (la de Corneille por ejemplo). La primera expresa un conocimiento de la Naturaleza que ocasiona una amplificación del lenguaje: la segunda propugna producir un estilo literario clásico e instala las condiciones de una crisis aristocrática que estallará el día en que una finalidad estética no baste para justificar la convención de este lenguaje anacrónico, es decir en que la historia haya provocado una ruptura evidente entre la vocación social del escritor y el instrumento transmitido por la tradición”. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 46-47.

²⁷⁸ John Rosenberg, “Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millás”, *Anales de Literatura Contemporánea*; vol. 21, n° 1-2, 1996, p. 151.

más o menos libremente de la visita a los distintos temas de su obra. A lo largo de la elaboración de la *Catedral Metaliteraria* (Bartleby, Montano, Pasavento), cada vez me fui sintiendo más cómodo con lo que escribía, cada vez más en mi casa. Llegué a tener la sensación de que me había instalado en “una casa para siempre”. Y ahí, sólo mi alarma. Había dado con una forma demasiado idónea para mí y decidí no cometer el error -que otros cometen- de instalarme en la comodidad de mi propio invento y método. Fue entonces cuando me propuse partir -como un explorador más- a la búsqueda de nuevos procedimientos. Y así inicié la aventura de regresar al cuento y ver qué pasaba...²⁷⁹

Este planteamiento de la literatura apela al mismo tiempo a un nuevo rol de los críticos, pues, tal y como subraya Walter Benjamin, la crítica como reflexión acerca de las condiciones de escritura es lo mismo que el arte cuya naturaleza es también reflexionar acerca de sí mismo.²⁸⁰ Por tanto, la crítica es primordial en tanto que no debe consistir en elogios. Robert Walser, escritor escenificado por Vila-Matas en *Doctor Pasavento*, y autor que, de todos sus contemporáneos, se ha convertido a ojos de Elias Canetti -exceptuando a Kafka que no existiría sin él- en el más importante; está en contra de los panegíricos dirigidos a autores que se complacen en su posición de favorecidos. El propio Walser que considera la escritura como un juego y un paseo afirma:

No estaría bien criticar a los otros sin compasión y querer tratarme a mí mismo con delicadeza y tan cuidadosamente como sea posible. Un crítico como tal no es auténtico y los escritores no deben abusar de la escritura.²⁸¹

En resumidas cuentas, al igual que los escritores reseñados a lo largo del texto, Vila-Matas piensa mal de los críticos que se dedican a ensalzar novelas torpes y de baja calidad. El autor catalán echa en cara a sus colegas escritores el hecho de que se estén

²⁷⁹ Enrique Vila-Matas, “He pasado a ser un disidente de mí mismo”, Entrevista con Ana Solanes, *Narrativas Revista de narrativa contemporánea en castellano*, n°8, 2008, pp. 4-5.

²⁸⁰ Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 31.

²⁸¹ Robert Walser, *El paseo*, Madrid, Siruela, 2000, p. 20. (Traducción de Carlos Fortea).

transformando en críticos y presentadores de obras artísticas de poco calado, ocultando su quehacer profesional:

Muchos escritores están dejando de escribir para poder dedicarse a preparar las presentaciones de libros de sus amigos. Por otra parte, como cada día hay más escritores -nunca como ahora había tenido tanto prestigio social la profesión-, puede perfectamente afirmarse que casi todo el mundo anda buscando presentador de su libro. Medio país busca al otro medio para que le presenten el libro. Y es tal la locura que ya nadie parece preguntarse si realmente es posible *presentar* un libro.

Hasta el más impresentable libro tiene presentador. Y la plaga se extiende cada día con mayor fuerza. A veces están tan ocupados todos los escritores preparando las presentaciones de los libros de sus amigos que no ha habido más remedio que recurrir a monjas, toreros, actrices o futbolistas para que ofrecieran la ceremonia de la confusión que se esconde detrás de cualquier presentación de un libro (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 152).

En definitiva, Enrique Vila-Matas reprocha a los críticos y escritores su gusto excesivo por el reconocimiento y la fama que puede acabar por corromper su quehacer. Para él, el oficio de escritor es bien compatible con la búsqueda de esta estética del desconcierto. Esta concepción del arte se asemeja a la de Robert Walser tal y como se expone en *Desde la ciudad nerviosa*:

Robert Walser le dice a su tutor y único amigo, Carl Seelig, apoyando su paraguas en el suelo nevado: “¿Acaso un escritor de éxito no es, a su manera, un asesino?”. Años después, Elias Canetti gran admirador de la obra de Walser y que tal vez no conocía las palabras de éste sobre el éxito y el asesinato, desarrollaría así la pregunta de Walser a Seelig: “Todo escritor que ha conseguido un nombre y que lo impone sabe muy bien que, por este motivo, deja de ser escritor, pues administra posiciones como un burgués cualquiera. Pero ese escritor tenido como tal ha conocido a algunos que hasta tal punto eran escritores que precisamente por esto no pudieron

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

conseguir ese nombre. Terminan apagados y asfixiados, y pueden escoger entre vivir como mendigos o recluirse en un manicomio”.

El escritor de éxito -viene a corroborar Canetti- asesina a los verdaderos escritores, a aquellos que fueron mucho más puros que él y a los que él difícilmente puede soportar a su lado, aunque eso sí, está dispuesto a venerarlos en el manicomio (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 261).

**CAPÍTULO III: EL MESTIZAJE GENÉRICO
EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE
VILA-MATAS EN EL CONTEXTO DE LA
POSMODERNIDAD**

CAPÍTULO III: EL MESTIZAJE GENÉRICO EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS EN EL CONTEXTO DE LA POSMODERNIDAD

En el presente capítulo, nos dedicaremos a explorar el fenómeno de mestizaje de géneros y sus manifestaciones en la obra narrativa de Vila-Matas. Pero antes de ello, enmarcaremos la novela vilamatiana en un universo metaficcional y posmoderno en el que, sin duda, dicho fenómeno se inscribe. Para ello, es necesario escrudiñar los conceptos de posmodernismo y metaficción que van siempre aparejados y estudiar su evolución a lo largo de la historia literaria. En el mismo capítulo, incorporamos el estudio de estos dos fenómenos porque, en el campo de la literatura, ambos traen consigo nuevas estrategias de escritura novelesca entre las que figura predominantemente el mestizaje de géneros. Así, siguiendo la lógica adoptada desde el principio, se trata de ir de lo general a lo particular.

3.1. Consideraciones conceptuales previas sobre el posmodernismo

El término postmodernismo entró por primera vez en el vocabulario filosófico en 1979 con la publicación de *La Condition postmoderne* de Jean François Lyotard. Este autor es clave para acercarse al concepto. En el libro de referencia ya aludido, apunta lo siguiente:

Le postmoderne: un mot en usage sur le travail américain (...) qui désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les jeux de la science, de la littérature et des arts, ce passage a commencé depuis 1950.²⁸²

²⁸² “El posmodernismo: una palabra en uso sobre el trabajo americano (...) que designa el estado de la cultura a raíz de las transformaciones que afectaron a los juegos de la ciencia, de la literatura y de las artes, este tránsito comenzó desde 1950”. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002, p. 7.

J'ai dit et répété que pour moi "postmoderne" ne signifiait pas la fin du modernisme mais un autre rapport avec la modernité.²⁸³

Sin embargo, existen diferencias conceptuales entre las distintas líneas de pensamiento.²⁸⁴ La corriente integrada mayoritariamente por franceses utiliza conceptos desarrollados durante la Revolución estructuralista, en París, en la década 1950-1960, incluyendo la lectura de Marx y de Freud. Por esta razón, se les llama postestructuralistas y podemos citar entre ellos a Michel Foucault y Jacques Derrida. Estos autores evocan la huelga de 1968, considerándola a nivel internacional como un momento decisivo del pensamiento moderno. En cambio, algunos pensadores no hacen referencia a ningún movimiento revolucionario sino a la diferencia y el abismo entre las estrategias discursivas y narrativas entre las eras moderna y posmoderna. Por tanto, el posmodernismo aparece a priori como un "ataque" al modernismo. En este sentido, en opinión de Gonzalo Navajas, se desmarca del modernismo y "se opone a un concepto orgánico de la obra, y niega la existencia de un orden lineal y una unidad definida. Frente a lo unitario, propone lo múltiple."²⁸⁵ María del Pilar Mijares Lozano comparte esta postura al considerar que "el posmodernismo destruye, no construye, reproduce, no produce, ironiza, no afirma, juega, no crea -en el sentido moderno-".²⁸⁶ Prosigue la crítica que "si el arte tradicional considera la realidad como su base ontológica, el posmodernismo se atreve a exponer la realidad como un referente construido más que como un estado natural."²⁸⁷ Por último, señala Gonzalo Martín de Marcos que la oposición entre los rasgos del modernismo y las características del posmodernismo afecta en la reorientación del quehacer del escritor:

El escepticismo y el pesimismo son causantes de la renuncia del autor, que ya no se fía de la literatura ni, en general, de la representación, por lo

²⁸³ "He dicho y repetido que, para mí, «posmoderno» no significaba el fin del modernismo sino otra relación con la modernidad". (Jean-François Lyotard, "Réécrire la modernité", *Les cahiers de philosophie*, n°5, 1988, p. 64.

²⁸⁵ Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Editorial de Mall, 1987, pp. 14-15.

²⁸⁶ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela posmoderna española*, Madrid, Arcos-Libros, 2007, p. 103.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 140.

que abandona la pretensión modernista (que alarga una creencia correspondiente) de transformar el mundo a través de los textos.²⁸⁸

Pero, analizado con profundidad y detenimiento, el posmodernismo parece una continuidad de la filosofía moderna. Aun un acreditado teórico del posmodernismo como Jürgen Habermas piensa que la filosofía posmoderna se contradice a sí misma y percibe en ella una retórica aplicación de estrategias vanguardistas de los siglos XIX y XX.

Este breve preámbulo sobre el posmodernismo nos lleva lógicamente a plantearnos algunos interrogantes en la perspectiva de un análisis más profundo y amplio de un concepto caracterizado por una gran dispersión semántica. Un estudioso como Hal Forster, en un trabajo titulado “Introducción al posmodernismo” aborda el estado del pensamiento posmoderno, haciéndose la siguiente pregunta: ¿es un concepto o una práctica, una cuestión de estilo local, todo un nuevo período o fase económica? ¿cuáles son sus formas, sus efectos, su lugar? ¿estamos en verdad más allá de la era moderna, realmente en una época (digamos) posindustrial?

Algunos críticos como Craig Owens y Douglas Crimp definen el posmodernismo como una ruptura con el campo estético del modernismo, mientras que Frederic Jameson y Jean Baudrillard particularizan el momento como un modo nuevo “esquizofrénico” de espacio y tiempo. A su vez Craig Owens y Kenneth Frampton enmarcan el origen del posmodernismo en el declive de los mitos modernos del progreso y de la superioridad. Según estos dos críticos, el posmodernismo es difícil de concebir sin la teoría continental, en particular el estructuralismo y el posestructuralismo.

De lo dicho hasta aquí, se puede deducir que el posmodernismo es una deconstrucción del modernismo. Pero ¿cuál es la estrategia utilizada? La estrategia según Crimp, Frampton y Owens es deconstruir el modernismo, no para encerrarlo en su propia imagen sino a fin de abrirlo, de reescribirlo: abrir sus sistemas cerrados (como un museo) a la heterogeneidad de los textos (Crimp); reescribir sus técnicas universales

²⁸⁸ Gonzalo Martín de Marcos, *Viaje y fuga en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, p. 154.

desde el punto de vista de las “contradicciones sintéticas” (Frampton), en una palabra, desafiar sus narrativas dominantes con el discurso de los otros (Owens).²⁸⁹

Craig Owens considera el posmodernismo como una crisis de la representación occidental, su autoridad y sus afirmaciones universales, “una crisis anunciada por los discursos hasta ahora marginados o reprimidos, el más significativo de los cuales es el feminismo”.²⁹⁰ En la misma línea, muchos pensadores concuerdan con la idea de crisis relacionada con la filosofía posmoderna. Dicha crisis es de diversa índole. Está ligada a una era de la muerte del sujeto (Baudrillard) o de la pérdida de las narrativas dominantes (Owens). Este colapso de la civilización occidental está caracterizado por una sociedad del consumo que hace difícil la oposición (Jameson) o por una mediocracia en la que las artes y las humanidades son realmente marginales (Said).

Así que el pensamiento posmoderno se propone la rehabilitación de la representación occidental y, como apunta Gregory L. Ulmer, a través de una:

Crítica de la representación (representaciones) occidental y “las supremas ficciones” modernas; un deseo de pensar bajo puntos de vista sensibles a la diferencia (de los demás sin oposición, de la heterogeneidad sin jerarquía), un escepticismo que considere “las esferas” autónomas de la cultura o “campos” separados de expertos; un imperativo de ir más allá de las filiaciones formales (de texto a texto) para trazar afiliaciones sociales (la “densidad” institucional del texto en el mundo); en una palabra, una voluntad de comprender el nexo presente entre cultura y política y afirmar una práctica resistente tanto al modernismo académico como a la reacción política.²⁹¹

Analizando los puntos de vista de los críticos hasta aquí reseñados, tendríamos que preguntarnos si el posmodernismo es un proyecto incompleto. Esta conjetura se encierra en el título de un artículo de Habermas quien, al revisar los conceptos “moderno, modernismo”, precisa:

²⁸⁹ Hal Forster, “Introducción al posmodernismo”, en Jean Baudrillard et al, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998, pp. 3-18.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁹¹ Gregory L; Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, en Jean Baudrillard et al, *La posmodernidad*, op. cit., p. 128.

Tiene una larga historia que ha sido investigada por Hans Robert Jauss. La palabra en su forma latina “modernus” se utilizó, por primera vez, en el siglo V con el fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano o pagano. Está relacionada con el Renacimiento pero la gente se consideraba moderna tanto durante el reinado de Carlos El Grande, en el siglo XII como en Francia a fines del siglo XVII, en la época de la famosa “querrela de los antiguos y de los modernos”; períodos en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos y, además siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo por recuperar a través de alguna clase de imitación.²⁹²

En breve, el modernismo intenta conservar un vínculo estrecho con lo clásico. En cambio, el posmodernismo aparece como una ruptura para con el campo estético del modernismo, orientándose más hacia su complementación que su autotransformación.

3.2. Crítica del posmodernismo y los límites de la interpretación posmoderna

La crítica más relevante y comprensible de la filosofía posmoderna es la formulada por Jurgen Habermas. En su discurso filosófico de la modernidad, el pensador alemán cuestiona las posturas nihilistas de Nietzsche, Heidegger, Derrida y Foucault quienes critican el Modernismo utilizando métodos y conceptos que sólo la razón moderna es capaz de proporcionar. Habermas critica la referencia nietzschiana a Dionysios, una modernidad a-estética con la cual el arte adquiriera un poder meramente experimental, separándose de los valores científicos y morales, como una compensación de la falta de unidad de la cultura occidental; unidad garantizada en épocas pre-modernas por la religión. Esta separación del arte por una parte y la ciencia y la moral por otra procede del fracaso de la unidad orgánica que Nietzsche intenta restaurar mediante el arte mismo.

A continuación, Habermas considera a Heidegger y Derrida como seguidores del “mesianismo dionisiaco”. Por ejemplo, Heidegger destruye el sujeto. En cuanto a

²⁹² Jurgen Habermas, “El posmodernismo, un proyecto incompleto”, en Jean Baudrillard et al, *La posmodernidad*, op. cit., p. 20.

Derrida, es criticado por Habermas sobre dos aspectos. Derrida desarrolla su concepto de “différance” de modo similar: aquí el dios dionysios se revela aun ausente, lo cual remite a un significado eternamente diferido. Por otro lado, Derrida sitúa la diferencia entre la filosofía y la literatura en un “textualism that brings logic and argumentative reason into the domain of rhetoric”.²⁹³ En este sentido, Derrida contempla evitar el problema lógico de autorreferencia en su crítica de la razón.

En sus críticas, Habermas pone el énfasis sobre el punto focal del debate, es decir la concepción de la modernidad fundamentada en las prácticas sociales y las instituciones más que las teorías cognitivistas y lingüísticas como campos autónomos. Así el posmodernismo es un Todo y no tan sólo “un simple instrumento de poder. Reforma nuestra sensibilidad a las diferencias e incrementa nuestra tolerancia a la inconmensurabilidad”.²⁹⁴

Por último, una crítica filosófica y literaria del posmodernismo se percibe en los planteamientos de William Spanos. En opinión de este autor, el posmodernismo como práctica literaria, no es ni la culminación ni una etapa superior en la evolución del modernismo. Lo considera más bien como la parodia y el travestismo de los géneros (épico, lírico y trágico). Por tanto en el terreno de la literatura, el posmodernismo aparece como un vasto plagio de formas ya existentes y utilizadas a saciedad tal y como plantean los teóricos del agotamiento de la literatura. Estos nos llevan a explorar y analizar en el campo de la literatura las estrategias y recursos empleados para dar cuenta de la inestabilidad de la realidad; recursos y estrategias enmarcados en una perspectiva posmoderna y agrupados bajo el concepto genérico de metaficción.

3.3. La metaficción: estado de la cuestión

Parece haber un amplio consenso en torno al surgimiento, a partir de los años 60, de un tipo de ficción que al principio defraudó las expectativas que los lectores habían desarrollado con respecto a la narrativa, fruto de los procedimientos de la novela realista firmemente realizados en Europa y América. Según Sánchez-Pardo, los primeros textos

²⁹³ Jürgen Habermas, *The Philosophical discourse of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 210.

²⁹⁴ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, citado por Craig Owens, “El discurso de los otros: los feministas y el posmodernismo”, en Jean Baudrillard et al, *La posmodernidad*, op. cit., p. 132.

encuadrables en este canon metafictivo fueron mal acogidos por la crítica. En el mismo sentido, Zavala²⁹⁵ considera la metaficción como un rasgo intrínseco de la narrativa posmoderna y sitúa su primer antecedente en la publicación de la primera parte del *Quijote* (1605) y sobre todo de la segunda parte en 1615. Pero tres autores leídos sobre el fenómeno de la metaficción, a saber Sánchez-Pardo, Zavala y Orejas, coinciden todos en que los estudios sistemáticos sobre metaficción comenzaron en el siglo XX, como consecuencia del uso de nuevas estrategias narrativas y “la aparición de estrategias postestructuralistas de interpretación textual a principios de la década de 1960”²⁹⁶.

Acotando el estudio de la génesis de la metaficción en relación con la literatura española, Orejas pone de relieve el discurso teórico sobre metaficción dentro de *Cómo se hace una novela* (1927) de Miguel de Unamuno. También puntualiza que, en la literatura española, las obras de metaficción aparecen a mediados de los años 80 como consecuencia de la libertad creativa firmada por la transición democrática y la muerte de Franco.

Sánchez Pardo considera que el antecedente más conocido de los estudios actuales es el trabajo de Lucien Dallenbâch (*Le récit spéculaire*) en Francia, cuyo objetivo es “la creación de una tipología de novelas autorreferenciales conocidas como *Nouvelle Roman* (Nueva Novela Francesa)”²⁹⁷. Prosigue este autor que, durante la década de los 60, aparecieron otros trabajos sobre metaficción inspirados en la tradición del formalismo anglosajón; estudios cuyos mejores exponentes son Robert Alter (*Partial Magic: The novel as Self-conscious Genre*, 1975) y Robert Scholes (*Fabulation and metafiction*, 1979). Subraya Zavala que el término metaficción nace con este último trabajo para designar lo que Raymond Federman considera como “narrativa autoconsciente (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la escritura) y narrativa auto-referencial (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la lectura)”²⁹⁸.

En este punto del estudio de la metaficción, cabe señalar la postura discrepante de Sánchez-Pardo, según quién el término metaficción aparece por primera vez en los ensayos de William Gass, recogidos en *Fiction and the Figures of Life* (1970), para describir un tipo de ficción que empezó a cobrar auge en diferentes países a partir de la década de los 60.

²⁹⁵ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y de la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

²⁹⁶ Esther Sánchez-Pardo, *Posmodernismo y Metaficción*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1991, p. 155.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 155.

²⁹⁸ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y de la minificción*, op. cit., p. 156.

En lo referente a los estudios sistemáticos sobre la dimensión posmoderna de la metaficción, Zavala y Orejas coinciden que arrancan de la publicación, en Canadá, de *Narcissistic Narrative* de Linda Hutcheon²⁹⁹. Este estudio seminal inspiró, a su vez, varios trabajos sobre la novela metaficcional,³⁰⁰ trabajos de los cuales Zavala destaca particularmente *Contemporary Actifiction* (1986) de Rüdiger Imhoff, quien pone de relieve el papel preponderante de la metaficción en la narrativa breve. Otro libro digno de reseñar es *Words in reflection* (1984), de Allen Thiler, interesado en estudiar las relaciones entre la metaficción y los trabajos que tratan de Filosofía del Lenguaje. Por último, es menester mencionar la obra de Patricia Waugh (*The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, 1984), que, en opinión de Zavala, es el primer libro de texto sobre la metaficción.

3.3.1. Aproximación al concepto de metaficción

Neologismo formado a partir del prefijo griego “meta” (más allá, después, tras), el término metaficción fue acuñado por el narrador y crítico norteamericano William Gass en 1970. Tal aserción viene confirmada con los estudios de Inger Christensen (1985), Patricia Waugh (1984), Gonzalo Sobejano (1989), Ana María Dotras (1994), reseñados por Orejas (2003) y también las obras críticas de Sánchez-Pardo (1990), Orejas (2003) y Zavala (2004).

Cabe decir de antemano que resulta difícil encontrar una definición totalmente convincente por la inexistencia de un consenso crítico. Pese a esta gran inestabilidad semántica que rodea al término de la metaficción, nos quedamos con esta sencilla definición de Patricia Waugh:

Metaficción es el término que define a aquellas obras de ficción que, de una forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su propia

²⁹⁹Cabe precisar que la crítica canadiense Linda Hutcheon completa este trabajo con otros dos: *Metafictional Implications for “Novelistic Reference”*, publicado en 1988 como capítulo de su libro *A poetics of Posmodernism*, bajo el título *Historiographic Metafiction: The Pastime of Pastime*. El otro trabajo realizado se titula *The Politics of Posmodernism*, que es el compendio de todas las tesis desarrolladas durante los años anteriores.

³⁰⁰ Utilizamos indistintamente los adjetivos metaficcional y metafictional.

condición de artificio creado para así plantear cuestiones en torno a las relaciones entre ficción y realidad.³⁰¹

Fernando Orejas, por su parte, en el contexto de la literatura española, afirma:

“La novela de la novela”, la novela desdoblada en ejercicio de crítica literaria, el relato que se autoanaliza o que incluye dentro de sí otros relatos, el texto narrativo de acusada hipertextualidad o que reflexiona sobre la relaciones entre realidad y ficción, las reiteradas intromisiones autoriales...³⁰²

Prosigue Orejas que el término metaficción se refiere:

A aquella que está detrás, más allá de la ficción o si se prefiere en el interior de la ficción, reflexionando acerca de esta, verificando la evidencia de “un club de textos que cuentan historias relativas al mismo modo en que se construyen las historias” como ha señalado Umberto Eco (1993: 305). Discurso sobre el discurso, una semiótica de la semiótica, una forma de ficción que, genéricamente, tiene por objeto la propia ficción superior a esta no en término de valor sino como dice Ferreter respecto al metalenguaje, “desde la posición de un lenguaje en el universo del discurso” (1976: 280) y lo mismo sucedería cuando, por su extensión, nos referimos a formas, técnicas, procedimientos o recursos metafictivos, estrategias metaficcionales etc., respecto de las formas novelescas tradicionales.³⁰³

Así pues la metaficción sería un proceso de reflexividad de los discursos que determinan los contenidos y las estrategias textuales. Sin embargo, si bien es verdad que la variedad terminológica es enorme, lo cual impide una estabilización conceptual del término metaficción, parece haber una unanimidad en cuanto a su caracterización y a la definición de sus principales rasgos descriptores.

³⁰¹ Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice as Self-Conscious Fiction*, Methuen, London, 1994, p. 2. En Miguel Latorre Madrid, op. cit., p. 230.

³⁰² Fernando Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arcos, 2003, p. 22.

³⁰³ *Ibid.*, pp. 27-28.

Ana M. Dotras circunscribe las características principales de la metaficción en torno a seis pautas interrelacionadas: “el antirrealismo, la autoconsciencia, la reflexividad autocritica, su particular concepción de la función lectora y su carácter lúdico³⁰⁴. Por su parte, Zavala distingue las siguientes condiciones generales: “significantes flotantes, intercontextualidad ilimitada, normatividad deslizante, intertextualidad itinerante, alusividad anacrónica, citación apócrifa, ironía inestable, hibridación genérica, relatividad hermenéutica, referencialidad architextual”; con lo cual el análisis de textos metafictivos reposa sobre una aproximación conjetural y dialógica a los mensajes que emiten. De la misma manera los rasgos característicos de la metaficción vienen compendiados por Jean-François Perrin como “narration aux allures improvisées, déstabilisation de la situation du lecteur dans ses rapports aux instances autoriales et narratrices”.³⁰⁵

En el mismo sentido, en opinión de Linda Hutcheon, “metafiction is fiction about fiction that is fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and or linguistic identity”³⁰⁶. Por tanto, el término metaficción conlleva una reflexión acerca de las complejas relaciones entre la realidad y la ficción, a través del uso de varios procedimientos estilísticos y narrativos.

3.3.2. Estudio de algunos conceptos conexos

La primera dificultad a la que nos hemos enfrentado al intentar cernir el concepto de metaficción es la inexistencia del término en los diccionarios y manuales de teoría literaria, dedicados a definir los conceptos que solemos manejar cuando nos dedicamos a ejercicios de poética aplicada. Así, en *El Diccionario de términos literarios*, no figura la palabra “metaficción” sino la de “metanarración”, cuya definición nos propone Demetrio Esteban Calderón:

³⁰⁴ Ana, M., Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, p. 28.

³⁰⁵ Jean-François Perrin, “La réflexivité dans la littérature d’imagination”, en Jean-Paul Germain (dir.), *Metafictions (1670-1730)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 48.

³⁰⁶ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1984, p. 4.

Metanarración es el término con el que se alude al discurso narrativo que trata de sí mismo, que narra cómo se está narrando (Darío Villanueva, 1992). Ejemplos de este tipo de discurso se producen cuando en un relato, el narrador o el autor implícito, se interfieren para aclarar pormenores o peculiaridades de este discurso narrativo. En la narrativa contemporánea, han aparecido diversos textos contruidos en forma de metanovela (novela dentro de la novela) por ejemplo *Novela de Andrés Choz* de José María Merino o de antinovela, (*Rayuela* de Cortázar) donde está implicado este discurso referido al modo cómo se está narrando e incluso a la relación de los relatos y las posibles formas de lectura e interpretación de los mismos, etc. En este sentido, en la obra de Cortázar, se apunta la posibilidad de que el lector llegue a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma.³⁰⁷

La definición que arriba mencionamos conlleva dos sinónimos de metaficción: metanovela y antinovela. Estos términos tienen respectivamente los prefijos “meta” (que significa más allá de) y “anti” (que quiere decir contrariamente a), por los cuales colegimos que se trata de un tipo de narración que utiliza recursos y materiales hipertextuales que van más allá o que están en contra de aquellos presentes en la narrativa moderna. El prefijo “meta” está presente en los manuales de literatura, aparejado con la palabra lenguaje. Así el concepto de metanarración o metaficción está relacionado con el de metalenguaje. Desgranando los estudios sobre el metalenguaje, Orejas nos precisa que es un discurso sobre el discurso en tanto que “escribo es el primer grado de lenguaje. Escribo que escribo es el segundo grado.”³⁰⁸ Este planteamiento de Orejas sobre el metalenguaje coincide con la definición que propone Michael Payne en *El Diccionario de Teoría crítica y Estudios culturales*. Para este crítico, el metalenguaje es:

El lenguaje sobre el lenguaje. Es un término de la Lingüística usada para designar una terminología de “segundo orden” que describe un lenguaje de “primer orden”. Aunque el lenguaje de “primer orden” analizado puede emplear el

³⁰⁷ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 667.

³⁰⁸ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, op. cit., p. 73.

mismo lenguaje nacional que el metalenguaje de “segundo orden”, la diferencia entre ambos está definida por el modo en el que el metalenguaje se sirve de conceptos específicos; un metalenguaje incluirá ciertos términos; un ejemplo sería el uso por parte de la Lingüística estructural de expresiones como estructura, oposiciones, etc. En las teorías estructurales en especial la de Roman Jakobson, el metalenguaje es un lenguaje crítico que constituye un método analítico científicamente objetivo; que se concentra en las operaciones metalingüísticas que se llevan a cabo en relación con el lenguaje de “primer orden”. Barthes anota que es posible que un metalenguaje tenga a su vez un metalenguaje propiciando una serie infinita. Así pues, el crítico puede utilizar un metalenguaje para escribir acerca de un texto literario y otro crítico puede comentar la primera crítica, etc. En este sentido, como en otros puede decirse que Barthes está hablando del Postestructuralismo.

El metalenguaje se convierte en un concepto usado por la semiótica con un matiz similar al empleado por Barthes en su teoría literaria; un metalenguaje es en sí mismo un sistema de signos, refiriéndose a un sistema de signos; el término técnico para esta relación referencial es enunciación. Se trata de un desarrollo del uso estructuralista del término con la diferencia crucial de que un metalenguaje constituye por sí mismo un sistema de signos. Así pues, el discurso crítico es metalingüístico en su relación con los textos literarios, pero ambos constituyen sistemas de signos distintos. Además de lo que produce el “significado” del texto es la relación entre ambos y no de las cualidades inherentes al texto mismo. El uso de un metalenguaje por parte de un semiótico abre el texto a elementos que el estructuralismo se negaría a considerar, señalándolos como externos al texto. La consecuencia de esta posición teórica es que para el metalenguaje crítico, debería ser posible descubrir los modos en que el texto se relaciona con otros sistemas sígnicos. Así la Semiótica intenta abordar temas como el contexto y los momentos de producción histórica y de lectura posterior, que fueron muy problemáticos para el estructuralismo.³⁰⁹

³⁰⁹ Michael Payne, en *Diccionario de Términos literarios*, op. cit., pp. 473-473.

Palabra acuñada por Louis Hjelmslev (1961)³¹⁰, el metalenguaje sería pues un lenguaje que sirve para hablar del lenguaje tal y como subraya Losette Rey-Debove. Ésta viene mencionada en el estudio de Sémir Badir titulado: *Le Métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*. En dicha Tesis Doctoral, Badir estudia la evolución del concepto de metalenguaje desde los enfoques de Hjelmslev y Barthes. En efecto, ya en su estudio: *Prologomènes à une théorie du langage* (1943), el lingüista danés anhelaba conceder al lenguaje la prioridad que debe ser suya en la reflexión epistemológica. En su estudio, Badir se dedica a un ejercicio profundo del metalenguaje mostrando las limitaciones de la Lingüística estructural de Ferdinand de Saussure y volviendo sobre la problemática de la articulación entre “langue” (lengua) y “parole” (habla), significado y signo, así como la noción de arbitrariedad, los conceptos de sema y denotación cuya coherencia interna y organizativa el metalenguaje permite controlar. Además, evocando la actualidad epistemológica de la noción de metalenguaje, se insiste cada vez más en la Teoría de la pertinencia sobre la que Louis Prieto pone el énfasis a través de un esfuerzo de redefinición de la teoría saussureana, la semántica cognitiva y el análisis pragmático del lenguaje. Esta teoría de la pertinencia basada en los criterios o principios de coherencia, de adecuación y simplicidad contrasta con la “Teoría formal”, tan alagada por los estructuralistas y los posestructuralistas. El concepto de metalenguaje tendría cabida en las nuevas teorías lingüísticas producidas, con enfoques diferentes, por Derrida, Deleuze y Ouattari, las cuales ofrecen una fundamentación epistemológica consistente en beneficio de las Ciencias del Lenguaje.

Las definiciones de Payne y Bédir son un tanto técnicas y complejas. Intentando hacerlas más prosaicas y asequibles, nos damos cuenta de que el metalenguaje no es más que el lenguaje sobre el lenguaje: se trata de un lenguaje que intenta explicar otro. El metalenguaje se refiere a la relación existente entre ambos discursos o textos y sobre todo a la superioridad del segundo lenguaje esclarecedor sobre el primero.

Pero lo más interesante es estudiar la relación lógica que existe entre metalenguaje y metaficción. El metalenguaje es el lenguaje sobre el lenguaje tanto como la metanarración es una narración sobre la narración, con una historia-marco ampliada con relatos intercalados; es decir una narración que explica el “modus narrandi”, un cómo que arroja luz sobre el qué.

³¹⁰ Sémir Badir, *Le Métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Collin, 1997, p. 401.

Este nuevo tipo de novela calificada de metanarrativa es difícil de incluir en algún molde ficcional. Por tanto, según Orejas, los términos de antinovela y aliteratura surgen para dar cuenta de esta imposibilidad de caracterizar una novela híbrida e inclasificable por sus rasgos heterogéneos y excluyentes entre sí. Así define Berrenecha, estudiosa de la narrativa de Cortázar, el concepto de antinovela:

Antinovela es el título con el que Moretti, personaje de ficción de una novela de J. Cortázar, *Rayuela* (1963), designa un tipo de narrativa posible (“novela nueva”) que, apartándose del esquema tradicional, basado en una estructura cerrada, orgánica y lineal (“la novela rollo”) en la que se cuenta una historia perfectamente desarrollada que se lee “del principio al final”, habría de configurar una estructura o la intervención del lector, el cual podría convertirse en copartícipe o compadeciente de la experiencia creadora del autor. (...) Forma narrativa en gestación que invita al lector a la creatividad y que, al proponer la posibilidad de diferentes lecturas, revela en su autor, la actitud de quien sólo sabe que no sabe nada y negando todo dogmatismo, sólo acepta una escritura que revele su propia incertidumbre y su caminar entre tinieblas. Sin embargo, ya antes de la publicación de la obra de Cortázar, Martín Santos había iniciado una nueva vía (*Tiempos de silencio*, 1962) en la que frente al desmedido interés por la anécdota, atada miméticamente a un referente sociológico, se concede una especial atención al discurso literario; tendencia confirmada en obras de otros escritores: J. Benet (*Viaje de invierno*, 1972), J. Goytisolo (*Reivindicación del Conde Don Julián*, 1970 y *Juan sin tierra*, 1975), J. M. Guelbenzu (*El mercurio*, 1968, *Antifaz*, 1970), J. Leyva (*Leitmotiv*, 1972), F. de Azúa (*Las lecciones de Jena*, 1972), J. Marías (*Los dominios de lobos*, 1970, *Travesía del horizonte*, 1972), A. Fernández Molina (*Un caracol en la cocina*, 1970).³¹¹

La antinovela (*antiroman* en francés) remite a la concepción de la literatura surgida hacia 1950, la cual se caracteriza por el rechazo de las formas novelescas tradicionales (intriga, trama, héroe, psicología, etc.) y representa un universo irreductible a toda interpretación humana. Según William Gass, el concepto de

³¹¹ A. M. Barrenecha, «La escritura de *Rayuela* de Julio Cortázar», en GOIC, C. (*Diccionario de terminología literaria*, 1998, pp. 410-414).

antinovela es consustancial con el de metaficción. De estirpe europea, el término acaba por llegar a la crítica angloamericana. Jean Paul Sartre sería uno de los primerísimos autores en utilizar dicho término. Así lo circunscribe en su prólogo a *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute (1957): uno de los rasgos más singulares de nuestra época literaria es la aparición, aquí y allá, de obras vivaces y absolutamente raras que podríamos calificar de antinovelas...

En conclusión, parece que el concepto de metaficción va parejo con otros términos definidos en los diccionarios y manuales de teoría literaria; los cuales permiten circunscribirlo con mayor claridad y profundidad. Pero lo cierto es que se trata de un término fluctuante y versátil casi imposible de discernir con exactitud. Orejas habla de babel terminológica ante la pluralidad de definiciones a veces convergentes pero muchas veces complementarias y hasta divergentes. De todos modos, se trata de una práctica literaria vigente desde hace más de cuarenta años. Refiriéndonos a las aportaciones y reflexiones de numerosos estudiosos del tema, podríamos resumir el concepto de la metaficción como una especie de (auto) intertextualidad, es decir, una intertextualidad que tiene como pre-texto y materia el primer texto que está leyendo.

En este sentido y a modo de recapitulación, Umberto Eco³¹² califica esta literatura de literatura rebuscada y resume la metaficción como “le discours sur la littérature qui se prend lui-même comme objet littéraire et moteur de fiction.”³¹³ En consecuencia, la metaficción sería por tanto “un processus de réflexivité qui détermine les contenus et les stratégies culturelles”.³¹⁴ Se la puede considerar como un acto literario por el que el proceso de creación-construcción de la novela y la trama narrativa comparten y se disputan el mismo espacio textual.

3.3.3. Prácticas metaficcionales en la tradición literaria

Ya hemos señalado que la práctica metaficcional conoce su edad de oro en los últimos 30-40 años. Pero cabe mencionar que evidentes señales de metaficción han caracterizado la evolución de la novela a lo largo de la tradición literaria. Este epígrafe

³¹² Umberto Eco *Apostille au Nom de la rose*, Biblio Essais, 1987, p. 73.

³¹³ “El discurso sobre la literatura que se considera como objeto literario y motor de ficción”. Umberto Eco, op. cit., p. 73.

³¹⁴ “Un proceso de reflexividad que determina los contenidos y estrategias culturales”. Umberto Eco, op. cit., p. 74.

se propone hacer una breve reseña de la presencia de la metaficción en la historia literaria. A priori parece ser un ejercicio difícil y complejo por la extensión y la amplitud de las novelas que albergan muestras de metaficción.

Por otra parte, es necesario remontarse a obras de ficción clásicas como *El Quijote*, perfectamente encuadrable en este molde como punto de partida de un análisis diacrónico de las prácticas metafictivas. En este sentido, ya en su clásico *Partial Magic: The novel as Self-Conscious Genre* (1975)³¹⁵, Robert Alter pone en evidencia a cuatro autores ineludibles: Miguel de Cervantes, *El Quijote*; Didérot, *Jacques le Fataliste*; Sterne, *Tristram Shandy* y Fielding, *Tom Jones*.

En su estudio más exhaustivo dedicado a la crítica filosófica de la posmodernidad (1972, 1976), señala William Spanos que el impulso metaficcional y posmoderno es claramente perceptible en autores como Eurípides (*Oreste*), Petronio (*El Satiricón*), Rabelais (*Gargantua y Pantagruel*), Cervantes (*El Quijote*), Shakespeare (*All's well that ends well*), Sterne (*Tristram Shandy*), Didérot (*Jacques Le Fataliste*), Adams (*The education of Henry Adams*) o Melville (*Pierre o the ambiguities*).

Seguidamente, John Barth³¹⁶, en su obra titulada *The literature of Exhaustion*, insiste en la idea de que la última novela no ha creado ningún recurso adicional y que las novelas clásicas han explorado y agotado el campo de creación de las nuevas técnicas metafictivas. Según Sánchez-Pardo, Barth toma, por ejemplo, las creaciones insuperables de Borges, Beckett y Nabokov para mostrar que la novela es “apocalíptica y elegíaca al borde de un aparente *cul-de-sac* cultural y al mismo tiempo abriéndose caminos hacia nuevos derroteros”.³¹⁷

En opinión de Barth, el escritor de genio, confrontado con la existencia de una realidad laberíntica cuyas modalidades están al borde del agotamiento, puede confiar en su capacidad para conseguir lo que parece imposible y crear una nueva literatura donde ya no queda nada por crear. En el mismo sentido, el brillante escritor mexicano, Carlos Fuentes en su *Géographie du roman* (1997), apunta que el problema de la literatura ha pasado de la cuestión “¿Ha muerto la novela?” a la cuestión “¿Qué puede decir la novela que no pueda estar dicho de ninguna otra manera?”

³¹⁵ Robert Alter, *Partial Magic: The novel as self-consciousness genre*, California, California University Press, 1975.

³¹⁶ John Barth, “The literature of exhaustion” en Bradbury Malcom (dir.), *The Novel today: contemporary writer on Modern Fiction*, Manchester University Press, 1977, pp. 70-83.

³¹⁷ Sánchez-Pardo, *Posmodernismo y Metaficción*, op. cit., p. 33.

Por último, en su obra *Metaficción y Posmodernismo* precisa Sánchez-Pardo que la particularidad de las obras arriba mencionadas radica en:

La subversión del discurso logocéntrico tradicional y la aceptación de la contingencia, la fragmentación y la discontinuidad, rompiendo los límites genéricos e incluyendo en su reflexividad su propia crítica con el recurso de la ironía y de la parodia.³¹⁸

Como complemento a las obras de referencia citadas de carácter enormemente metaficcional, convendría añadir la novela de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*, que no se presenta como la narración de una secuencia determinada de eventos sino que ofrece una reflexión sobre la literatura o la memoria del narrador. Así la novela incorpora materias e ideologías tan diversas como la filosofía de Bergson, el impresionismo, la música de Debussy o el Asunto Dreyfus, que tuvo a la sazón una rotunda repercusión sociopolítica. Todo ello explica las siguientes precisiones de Marcel Proust:

J'ai eu le malheur de commencer mon livre par le mot « je » et aussitôt on a cru que, au lieu de chercher à découvrir des lois générales, je m'analysai au sens individuel et détestable du mot.³¹⁹

Además, si acotamos ahora el estudio al análisis de las novelas metaficcionales españolas, la obra clave es *El Quijote*. Sin embargo, asistimos al verdadero florecimiento de este tipo novelesco a partir de 1975, es decir, del período postransición, pues la libertad de creación recién cobrada con la muerte de Franco pareció desatar el genio de los escritores y su voluntad creadora decididamente subversiva.

Al respecto, cabe señalar la obra crítica de Francisco Orejas, quien hace un repertorio completo de las características metaficcionales de casi todas las novelas españolas publicadas desde 1975 hasta 2003. También persigue el mismo objetivo el extenso estudio de Manuel Alberca, que arranca de la misma fecha, si bien está

³¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

³¹⁹ “Tengo la desgracia de comenzar mi libro por la palabra «yo» y en seguida se creyó que me analizaba a mí en el sentido individual y detestable de la palabra en vez de buscar a descubrir las leyes generales”. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1989, p. 12.

orientado específicamente hacia el fenómeno y la práctica de la autoficción, la cual constituye con el mestizaje genérico, uno de los rasgos esenciales de la narrativa de Vila-Matas.

3.4. El mestizaje genérico en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas

El mestizaje de géneros aparece de manera recurrente como uno de los rasgos intrínsecos de las obras metafictivas. En muchas ocasiones, dichas obras, marcadas por la transgenericidad y la disolución de géneros, están a caballo entre modalidades autobiográficas, ficticias y ensayísticas. Así se vuelven verdaderos artefactos literarios situados en la confluencia y la frontera de muchos géneros; lo cual afianza su pertinencia a la clase de novelas caracterizadas por su impureza genérica. Pero si este logro es una realidad palpable en un buen número de las novelas españolas de la actualidad, alcanza su *súmmum* en la escritura de Vila-Matas, al integrar recursos y estrategias hasta ahora inutilizados. En este sentido, este subepígrafe se dedica a estudiar con más concreción primero el mestizaje de los géneros en la novela española contemporánea y luego a analizar cómo Vila-Matas llega a configurar un territorio narrativo en el que confluyen géneros aparentemente incompatibles, pues el propio novelista afirma:

La mejor manera de escribir sobre el mestizaje de los géneros es practicarlo, que es lo que estoy haciendo en esta conferencia, donde hablo de mi libro al mismo tiempo que voy construyendo, a la vista de todos, el mismo armazón híbrido que utilicé para él. Se hace estructura al andar.³²⁰ (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 231).

³²⁰ Enrique Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, op. cit., p. 231.

3.4.1. *La hibridación genérica en la novela española contemporánea*

Para reseñar las novelas españolas, fruto de la mezcla de géneros, conviene referirse a estudios críticos recientes sobre el tema. Una compilación de análisis al respecto se halla en el número 754 de la revista *Ínsula*, titulado “Novelas híbridas”.³²¹ Los artículos contenidos en él estudian a los novelistas más subversivos, integrantes de la élite del actual panorama narrativo español, que habitan con frecuencia ese espacio fronterizo entre la novela y otros géneros.

Teresa Gómez Trueba abre el volumen con el artículo: “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea”. En su trabajo, comienza por analizar el fenómeno de mezcla genérica en autores como Laurence Sterne, Thomas Mann o Robert Musil, antes de acotarlo en la actualidad, con escritores como W. G. Sebald, Claudio Magris, Antonio Tabucchi o el sudafricano Coetzee. Escrudiñando la narrativa española actual desde un prisma metaficcional, Gómez Trueba encuadra en este “género narrativo” a autores como Javier Marías, Enrique Vila-Matas o Javier Cercas. Así explica el proceso de “metaficcionalización” utilizado por estos autores:

A propósito de todo esto, sugiero que se reflexione ante la siguiente coincidencia de planteamiento argumental: Javier Marías ficcionalizó en *Negra espalda del tiempo* (1998) la historia de la repercusión obtenida por otra de sus novelas anteriores: *Todas las almas* (1989); Enrique Vila-Matas ficcionaliza en *París no se acaba nunca* (2003) el proceso de escritura de su primera novela *La asesina ilustrada* (1977) y su propia conversión en un escritor conocido; en *La velocidad de la luz* (2005) Javier Cercas ficcionaliza la repercusión que tuvo en su propia persona el apabullante e inesperado éxito alcanzado por su anterior novela, *Soldados de Salamina* (2001). En los tres casos, y seguramente podrían citarse muchos más, no sólo asistimos a la conversión de los autores en personajes de novela, sino que también se produce cierta equivalencia jerárquica entre la novela

³²¹ Monográfico coordinado por Teresa Gómez Trueba; número 754, octubre de 2009.

anterior y la que se escribe como comentario de ésta (entre la novela y el ensayo sobre la novela).³²²

Por último, al analizar en el mismo artículo las formas del mestizaje genérico en la narrativa, Gómez Trueba nos recuerda la manera en que Julián Marías explica dicho fenómeno:

La novela, determinada así por el firme propósito de no ser la novela tradicional, es un perpetuo ensayo de formas nuevas. Pero el ensayo es -y no por azar- el nombre de un género literario. Es, justamente, el género literario a que se llega cuando la actitud del escritor es ensayar. Por esto, sin ningún equívoco, el ensayo acecha la novela contemporánea, es un riesgo permanente. El ensayo de novela está siempre a punto de convertirse en novela de ensayo, en novela-ensayo. Mientras Montaigne no hace más que contar historias desde la primera página y así “noveliza” sus *Essais*, el novelista contemporáneo, en cuanto se descuida, deja de narrar y explica, razona, teoriza [...]. Lo normal es que la novela descarrile en el ensayo, degenera en él -es decir, se degenera, pierda su género literario-; es como si la novela fuese un compuesto químico sumamente inestable, difícil de conservar, o un elemento que, como el usuario, se desintegra en plomo.³²³

El segundo artículo del número arriba mencionado está firmado por Javier Aparicio Maydeu y lleva por título: “La sedición de los géneros en el siglo XX (o “novela” es todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo”. En dicho artículo, Maydeu hace “una prehistoria de la transformación de los géneros, estudiando a nivel universal, a los novelistas adeptos de esta práctica”. Se refiere a obras referenciales como *Ulises* de Joyce (1922), *Nadja* (1928) de André Breton, *Bajo el volcán* (1947) de Malcom Lowry, *El desayuno de los campeones* (1986) de Kurt

³²² Teresa Gómez Trueba, “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea”, *Ínsula*, 754, octubre 2009, pp. 2-5.

³²³ Julián Marías, “Ensayo y novela”, en *Ensayos de convivencia*, en *Obras*, Madrid, Revista de Occidente, vol. III, 1964, pp. 242-247.

Vonnegut, *El Danubio* (1986) de Claudio Magris, *Vértigo* (1990) de W. G. Sebald, *Llámalo sueño* (1934) de Henry Roth, *La verdadera vida de Sebastián Knight* (1941) y *Pálido fuego* (1962) de Nabokov, *El tambor de hojalata* (1959) de Günter Grass, *Los ejercicios de la noche* (1968) de Norman Mailer, *Si una noche de invierno un viajero* (1990) de Italo Calvino, *La vida, instrucciones de uso* (1979) de George Pérec, entre otras.

Es muy interesante ver, en este artículo de Javier Aparicio Maydeu, el proceso por el que se producen dos operaciones de construcción genérica denominadas neogenericidad y transgenericidad. Así explica dicho proceso:

Siendo A, B, C y n modelos de géneros convencionales, se producen dos operaciones de construcción genérica:

A. Por deformación de un género (proceso de neogenericidad):

A.....A

[*Realismo sucio* por minimalización de los recursos del naturalismo; *new journalism* por ficcionalización del reportaje periodístico; *nouveau roman* por objetivación conductista del realismo mimético; *neorrealismo* por transcendentalización moralizadora del costumbrismo, novela lírica del modernismo por poetización del realismo, etc.]

B. Por combinación-contaminación de múltiples géneros (proceso de transgenericidad):

A B C n

[Nabokov construye géneros híbridos por asociación y combinación, en distintas fases de construcción del texto, de formas y rasgos de la novela rosa, la novela negra, la autoficción, el diario personal o el género dramático; Bellow dispone en un mismo párrafo materiales correspondientes a modelos genéricos distintos (el *skaz* que transcribe coloquialismos del habla oral junto a la disertación académica, la crónica periodística al lado de la introspección metafísica); Magris compone el relato por contaminación del reportaje periodístico, la crónica de viajes, el diario personal, la novela histórica o el ensayo monográfico, etc.]

El tercer artículo del monográfico citado se titula “E pluribus unus: discursos en la novela y discursos de la novela” y está firmado por Tomás Albaladejo. Podemos destacar del trabajo de Albaladejo cuatro ideas clave que son al mismo tiempo las características esenciales de las obras metaficcionales. Primero subraya el autor que la novela es un subgénero caracterizado por su “tendencia transgenérica, transdiscursiva por su libertad y el carácter abierto de su construcción”. También le llama la atención la copresencia con la novela de discursos teóricos mediante debates, conferencias u otra clase de intervención entre públicos y auditorios. El estudioso cita, por ejemplo, la novela *Elisabeth Costello* (2003) del surafricano-australiano John Coetzee; novela en la que “construye el personaje-protagonista y también otros personajes con la ayuda de los discursos de las conferencias y los debates, en definitiva con discursos, con textos que pertenecen a clases textuales, es decir, discursivas, que tienen existencia propia fuera de la novela como género.”³²⁴

En la misma perspectiva, el crítico aborda la tan teorizada “crisis de la novela”, idea que pone en tela de juicio, señalando la capacidad que tiene la novela de enriquecerse, incorporando la pluralidad de clases discursivas de varias índoles. Así *Mémoires d’Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar, *Julián* (1964) de Gore Vidal, *Tres tristes tigres* (1964-1967) de Guillermo Cabrera Infante o *La silla del Águila* (2002) de Carlos Fuentes están analizados bajo el criba del pluralismo genérico y pueden ser perfectamente considerados, según el propio autor, como novelas plurigenéricas y transgenéricas.

Por último, acotando el análisis a la metaficción y precisamente a la indefinición genérica imperante en la actual cultura narrativa española, el comparatista se centra en las novelas de Enrique Vila-Matas (*París no se acaba nunca*, *El mal de Montano*, *Bartleby y compañía*, *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Doctor Pasavento*) y *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago, para demostrar cómo la novela incorpora en su seno otros discursos a la vez contradictorios y complementarios, tales como las conferencias, las noticias periodísticas, los informes de detectives, las cartas o mensajes de correo electrónico, etc.³²⁵ Pero estos discursos por muy variados y diversos que

³²⁴ *Ibid.*, p. 9.

³²⁵ *Ibid.*, p. 12.

puedan ser, tienden a converger y fundirse en una sola voz textual; con lo cual lo plural y diverso se vuelve uno: “E pluribus unus”.

El siguiente artículo, titulado “El pacto ambiguo (Bonus Track)”, está presentado por Manuel Alberca, sin duda alguna, el mayor teórico español de la autoficción en la actualidad. Abre su artículo con la siguiente definición “una autoficción es una novela (o relato que se presenta como ficticio), cuyo narrador y/o protagonista tienen el mismo nombre que el autor.”³²⁶ La autoficción, siendo una indefinición intencional de la identidad del autor-narrador, constituye una de las características más presentes en la actual narrativa española. Su estudio es ineludible para escrudiñar obras de autores creativos y astutos como Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Javier Cercas, Juan José Millas, entre otros. El crítico se interesa particularmente por las novelas de Javier Marías (*Negra espalda del tiempo*, *Todas las almas*, *Tu rostro mañana*) que ponen en entredicho, de diversas maneras (innominación, anonimía o máscara), el protocolo de la identidad nominal.³²⁷

A su vez, Mercedes Rodrigo Pequeño firma el artículo que lleva por título “Conciencia artística, ejercicio hermenéutico y recreación artística en la configuración genérica de la novela española actual”. En dicho estudio, la autora demuestra que la confluencia de la literatura y otras artes como núcleo referencial de las novelas, procede de la conciencia artística de los autores que adoptan además para la construcción del producto finito heterodoxo y polifónico un enfoque heurístico-hermenéutico.

A modo de poética aplicada, la estudiosa se apoya en el análisis de novelas como *La cruz en el espalda* (1996) de Néstor Luján, *El ciego de Quílos* (1996) de Antonio Prieto, *Fabulosas narraciones por historias* (1996) de Antonio Orejudo, *La luz prodigiosa* (1998) de Fernando Marías, *Flores de plomo* (1999) de Eduardo Zúñiga o *El Amor y la nada* (2000) de José Luis Ferris, para dar algunos ejemplos de esta novela abierta, situada en la encrucijada de géneros artísticos que “narra con amplia y honda incidencia, cómo funcionan en la Historia los elementos culturales a través de la figura de creadores literarios, y a la inversa, la repercusión de la figura literaria en la historia social”.³²⁸ Siempre en opinión de Mercedes Rodríguez Pequeño las referencias al mundo del arte y de la cultura se hallan profusamente en una novela como *Leipzig sobre Leipzig* (2005) de José Manuel de la Hueriga. Por otro lado, la música se presenta como

³²⁶ Manuel Alberca, “El pacto ambiguo (Bonus Track)”, *Ínsula*, 754, octubre 2009, pp. 14-18.

³²⁷ *Ibid.*, p. 15.

³²⁸ Mercedes Rodríguez Pequeño, “Conciencia artística, ejercicio hermenéutico y recreación literaria en la configuración genérica de la novela española actual”, en *Ínsula*, 754, octubre 2009, p.19.

un componente temático y estructural en *El Preludio* (2004) de José Ruiz Mantilla, *La música del mundo* (1995) de Andrés Ibáñez o en casi todas las novelas de Vicente Álvarez (*Boleros de Ámsterdam*, 2000; *El secreto del pirata*, 2005; *El necronomicón nazi*, 2007).

A continuación, el artículo titulado “Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español” está presentado por Francisca Noguero Jiméneez. Esta estudiosa considera los dietarios como el ejemplo más elocuente de escritos misceláneos, pues se sitúan en la leve frontera entre “el cuento, el ensayo, el aforismo y la autoficción.”³²⁹ De entrada, Francisca Noguero abre su trabajo con una cita de Enrique Vila-Matas: “soy un explorador que avanza hacia el vacío”, la cual traduce la voluntad netamente transgresora del autor catalán y su intención de no cejar en el empeño de practicar escritos subversivos por su hibridez y su carácter no convencional. Se detiene en escritos incomprensidos y marginados como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) de Julio Cortázar o *Movimiento perpetuo* (1972), *La Palabra Mágica* (1983) y *La letra e* (1987) de Augusto Monterroso. Asimismo, para afianzar el triunfo de los dietarios, la autora menciona obras a caballo entre “el ensayo, la confesión y la ficción”, tales como *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte, *El año que viví en peligro* de Mercado Figueras y *Jet Lag* de Santiago Roncagliolo. Además señala algunos aspectos característicos de los dietarios, como el hecho de que los títulos de los dietarios muestran su “carácter inclasificable” y que “estén basados en la paradoja y ajenos a prejuicios genealógicos.”³³⁰ Menciona para ejemplificar los casos *Cuaderno de escritura* (1969) de Salvador Elizondo, *Prosas apátridas* (1975) de Julio Ramos Ribeyro, *Textos extraños* (1981) de Guillermo Samperio, *Despistes y franquezas* (1990) de Mario Benedetti, *De aquí y allá. Juegos a la distancia* (1991) de Fernando Aínsa, *Cuaderno imaginario* (1996) de José Miguel Oviedo, *La batalla perdurable (a veces prosa)* (1996) de Adolfo Castañón o *Dietario voluble* (2008) de Enrique Vila-Matas.

Por otra parte, estos dietarios están encaminados la mayoría de las veces a propugnar la defensa de la libertad y la imaginación; aspectos muy desarrollados, como subraya la crítica, en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) de Julio Cortázar, *Movimiento perpetuo* (1972) de Augusto Monterroso, *Manual del distraído* (1978) de

³²⁹ Francisca Noguero Jiméneez, “Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español”, *Ínsula*, 754, octubre 2009, pp. 19-26.

³³⁰ *Ibid.*, p. 24.

Alejandro Rossi, *La musa y el garabato* (1984) de Felipe Garrido, *La vida maravillosa* (1988) de José Miguel Oviedo y *Días imaginarios* (2002) de José María Merino.

A veces los dietarios adoptan la configuración estructural de los libros de viajes, tal y como se puede comprobar en títulos como *Die Ringe des Saturn: Eine Englische Wallfahrt* (1995) de W. G. Sebald, *Danubio* (1986) y *Microcosmi* (1997) de Claudio Magris, *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2000) de Sergio Pitol, *Berlín se olvida* (2004) de Fabio Morábito, *La brújula* (2006) y *Australia, un viaje* (2008) de Jorge Carrión, *Los incompletos* (2004), *Baroni, un viaje* (2007) y *Mis dos mundos* (2008) de Sergio Chejfec.

En suma, se deduce del estudio de Francisca Nogueroles que los dietarios son un claro ejemplo de escritos misceláneos e híbridos, a medio camino entre los libros de viajes, la novela, la autobiografía. Así constituyen un subgénero aparte, encuadrable en ningún género preciso.

Por último, en su artículo “Border Lines/Border Lies. Algunos ejemplos en la nueva narrativa española”, Javier García Rodríguez y Mercedes Villarías profundizan en el estudio de las novelas híbridas que ambos críticos definen, en el alba de la “llegada de un nuevo orden mundial” como:

Una narrativa que presenta una realidad polifacética, de tiempo cronológico alterado, que juega con el lenguaje y las convenciones de género, transgrediendo los límites de la novela fundacional.³³¹

También los autores subrayan la fuerte conexión existente entre la nueva novela española y la novela extranjera: la iberoamericana, la francesa y la anglosajona. Por ello, la narrativa se ha enriquecido en el siglo XXI de las aportaciones de obras que atestiguan del buen hacer de los escritores. Se trata de “novelas” de constitución compleja e inverosímil, construidas en torno a “cuentos sin tramas argumentales” (*Nocilla Dream* y *Nocilla Experience* de Agustín Fernández Malló), crónicas noveladas (*Finalmusik* de Justo Navarro y *La brújula* de Jorge Carrión), collages (*Circular* de Vicente Luis Mora), ficciones de contenido ensayístico (*Metamorfosis*® de Juan Francisco Ferré), poesía narrativa (*Dinero* de Pablo García Casado) y personajes

³³¹ Javier García Rodríguez y Mercedes Villarías, “Bordes lines, Border lies. Algunos ejemplos en la nueva narrativa española”, *Ínsula*, 754, octubre 2009, p. 27.

alusivos que impiden confiar en su relato (*Tokyo ya no nos quiere* de Ray Loriga y *Click* de Javier Moreno).

A continuación los dos estudiosos fundamentan su concepto de hibridación genérica en torno a tres constataciones: la primera es la frontera ligera y tenue existente entre los diarios, la autobiografía y la ficción. Para apoyar e ilustrar esta tesis, los autores nos remiten a obras como *Movern Callar* (1995) de Alan Warner, *Diario: una novela* (2003) de Pallahniuk, *Kitchen* (2002) de Banata Yoshimoto, *El periodista deportivo*, *El día de la independencia* y *Acciones de gracia* de Richard Ford o *Ciudad de cristal*, *Fantasma* y *La habitación cerrada* de Paul Auster.

Para dar ejemplos de novelas españolas, García Rodríguez y Villarías mencionan obras como *Matando dinosaurios con tirachinas* o *El libro de Sandra Gravilich quería que le escribiera* (2006) de Pedro Maestre, *Amarillo* (2008) de Felix Romeo o *Historias del lector* (1998) de José Manuel de la Huerca. En dichas “novelas”, los autores confunden sutil e indistintamente el diario y la autobiografía o la identidad del autor o de otros autores reales y célebres con la del personaje.

Esta fusión de la realidad y de la ficción en un Todo a la vez compacto, confuso y coherente se halla en las obras fundamentales “que mezclan realidad y ficción, encabezada por el Truman Capote de *A sangre fría*, el Norman Mailer de *La canción del verdugo* o Tom Wolfe, inaugurador del género llamado nuevo periodismo.”³³² En la misma perspectiva, los dos estudiosos sitúan en este mismo territorio narrativo obras como *Diario de un narrador que ha dejado de fumar*, *La novela de un novelista malaleche* y *Guadalajara* (2006) de Salvador Gutiérrez Solís, así como *Cero absoluto* de Javier Fernández.

García Rodríguez y Díaz Villarías demuestran con mucho acierto que todas las novelas arriba señaladas están construidas a partir del tríptico Realidad, Ficción y Realidad-Ficción por analogía al sistema ternario Realidad, Ficción y Mezcla establecida por José María Guelbenzú. Seguidamente los críticos nos trasladan distintos recursos utilizados en estos libros, que contribuyen a hacer de ellos artefactos literarios albergados en la frontera de varios géneros. Por ejemplo, *A sangre fría* realza la técnica de la novela-documento y *El batallón de los perdedores* es una “una parodia de la novela sobre la guerra civil y su hiperinflación.”³³³ En cuanto a *La novela de un*

³³² *Ibid.*, p. 27.

³³³ *Ibid.*, p. 28.

novelista malaleche, potencia el lugar del plagio como importante recurso de escritura, pues su trama reposa sobre la existencia de un ordenador robado que contiene una novela a la que se le atribuye un premio importante. En la misma línea, *Cero absoluto* de Javier Fernández nos ofrece un texto muy técnico sobre varios campos: la termodinámica, la mecánica cuántica, la física y la cibernética. Se trata de un ejemplo muy evidente de literatura híbrida, denominada también literatura polaroid, como paráfrasis al libro *Polaroid de los muertos* (1996) de Douglas Coupland, y cuyas concreción y adopción, en la literatura española, ya se encontraba en Suso de Toro con su novela *Polaroid*.

A partir del análisis de todos los trabajos reseñados, podríamos concluir que los novelistas españoles (Vila-Matas forma parte de ellos) han sabido crear un territorio narrativo tan vasto como diverso en el que confluyen una pluralidad de géneros: diarios, cuentos, conferencias, ensayos, dietarios, etc. Esta situación desemboca lógicamente en el cuestionamiento de los límites y rasgos de la novela al presentarla como un género poroso y adaptador de formas múltiples. En las novelas de muchos autores españoles recientes, la parte ficcional (característica de la novela tradicional) es mínima, pues convive con la ensayística y la documental.

El profundo tratamiento del fenómeno de hibridación genérica en las novelas contemporáneas avala la extensa recensión que hemos hecho de los artículos que contiene el número monográfico de *Ínsula*. Además, podemos sacar de esta exhaustiva recensión diferentes manifestaciones del mestizaje genérico. Primero, en la mayor parte de los casos, se pretende escribir una novela que acaba por descarrilar en ensayo, por el importante peso de las reflexiones teóricas sobre el proceso de escritura. Así, la novela acaba por confundirse con un ensayo, lo que denominamos novela ensayada. Por otra parte, se produce el caso en que la novela es fruto de la transformación de un género o la combinación de numerosos géneros, ofreciéndose una situación de contaminación genérica. A veces, el autor decide producir un discurso voluntariamente polifónico, anómalo y heterodoxo, caracterizado por su indefinición o indeterminación genérica. Esta clase de escritores decretan y firman la crisis del género, abogando además por la emergencia de un nuevo género pluridiscursivo, procedente de varias materias y áreas disciplinares. La obra así elaborada se parece a una novela situada en la frontera de

muchos géneros, cuyo ejemplo más elocuente se nos ofrece en los dietarios ubicados en la encrucijada de la novela, del libro de viajes y la autobiografía.³³⁴

Pero nuestra atención se centra más en el análisis de la mezcla de géneros en escritores españoles como Juan Marsé, Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes, Javier Marías, Soledad Puértolas, Juan José Millás, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Rosa Montero, Juan Goytisolo, Juan Benet, Pérez Reverte, entre otros.

3.4.2. El mestizaje genérico en la novela de Enrique Vila-Matas

Es sin duda Vila-Matas uno de los primeros representantes del fenómeno del hibridismo que acabamos de reseñar. Vila-Matas no sólo teoriza el fenómeno del hibridismo genérico inherente a la novela posmoderna, caracterizada por la transgenericidad y la disolución de géneros, sino que también lo plasma en cada uno de sus libros, y ello no es de extrañar si recordamos que nuestro autor considera la vida misma como un conjunto, una mezcla porque “somos, como en el título de la novela de José María Arguedas, un producto de “todas las sangres” (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 228).

El hibridismo genérico en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas reposa sobre dos pilares indisociables que remiten ambos a estrategias metaficcionales que permiten adscribir la escritura del autor catalán dentro de un molde posmoderno. Nos estamos refiriendo a la práctica de la autoficción y la singular configuración de los niveles narrativos y ensayísticos que concurren a despistar al lector no iniciado. La novela autoficticia y la novela-ensayo parecen ser los géneros más cultivados por Enrique Vila-Matas, si bien sus libros hilvanan otros tipos de escrituras tales como el cuento, la

³³⁴ A la hora de estudiar la mixtura de géneros en la novela española contemporánea, resulta también interesante el libro coordinado por Irene Andrés-Suárez, *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998. Ya desde la introducción, la impronta de la hibridación genérica se señala con un epígrafe que retoma palabras de Julio Llamazares: “*Los géneros son meros instrumentos / para contar algo. Podría haber escrito un / poema, una novela o un cuento de Trastos Montes*”.

crónica periodística, el artículo y una multitud de artefactos literarios híbridos conforme lo afirma el propio autor:

Tiendo a eliminar fronteras entre los géneros para llevarlo todo a mi terreno, a mi agujón y estilo propio. Dicho de otro modo, todo lo *vilamatizo*, incluida la realidad cotidiana. No lo puedo evitar, va con mi carácter.³³⁵

3.4.2.1. El uso de la autoficción en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas

En los últimos años, los géneros autobiográficos se han constituido en objetos de reflexión privilegiado por la crítica y la teoría literaria. Uno de los intentos más insistentes se ha centrado en la búsqueda de una especificación que permita establecer una distinción más o menos precisa entre autobiografía y ficción.

La noción de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (1975)³³⁶, que ha tenido una vasta recepción, está centrada en torno al nombre propio articulado con la posibilidad de que un acuerdo entre el lector y el texto permita establecer una correferencialidad entre los diferentes yo del autor, del narrador y del protagonista.

De acuerdo con esta teoría, el pacto autobiográfico legitima que una constelación de indicios identificatorios del nombre del autor se inscriba como si fuera el nombre propio del narrador-protagonista. Entonces el escritor-narrador asume ser el mismo cada vez que se anuncia como el yo de un proceso de enunciación en el que al menos se confunden dos redes de relaciones; por una parte, el yo es el mismo en cada mención textual y, por otra parte, es un yo dirigiéndose a un tú que ha pactado creer en la identidad correfencial que le propone el texto.

En cambio, Paul de Man (1979)³³⁷ desestabiliza la concepción de que la autobiografía depende de un referente como una fotografía depende de un modelo, es decir, transforma el presupuesto de que la vida produce la autobiografía, como una causa produce determinadas circunstancias, para señalar que la ilusión referencial es una consecuencia de la figuración textual.

³³⁵ Enrique Vila-Matas, “He pasado a ser un disidente de mí mismo”, art. cit., p. 10.

³³⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

³³⁷ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, en *Suplementos Anthropos* 29, 1979, pp. 113-118.

Por tanto, la autobiografía, para Paul de Man, no es una forma genérica, sino una figura de lectura; el momento autobiográfico tiene lugar como “una alineación entre dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determina mutuamente por una sustitución reflexiva recíproca”³³⁸. Esta escritura especular implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto.

Herederas de todas estas teorías, la ficción autobiográfica de Vila-Matas - denominada por algunos críticos autoficción- está a un paso más allá, porque asume que el sujeto de la escritura y/o el de la lectura son un montaje de citas y referencias textuales que parecen ser originales.

La discursividad autorreflexiva que ha irrumpido, estos últimos años, en la literatura se plasma en una multiplicidad de tipos narrativos que, a su vez, aparecen confundidos y mezclados en el espacio textual. Esta variedad de escrituras del yo abre un nuevo territorio literario denominado autoficción, a caballo entre la autobiografía y la ficción y que constituye uno de los hallazgos estéticos más interesantes de la literatura contemporánea.³³⁹

En las siguientes páginas nos proponemos estudiar de manera extensa el concepto de autoficción. Para ello, antes de evocar la noción ambigua de autoficción, conviene establecer una especie de panorama de los escritos autobiográficos, con el fin de analizar su presencia en la literatura española actual y especialmente en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas.

3.4.2.1.1. La constitución de la autobiografía como género

Al abordar el problema de la adscripción como género de la modalidad autobiográfica, vamos a encontrarnos con dos posturas: ambas ratifican su existencia, pero mientras que unos críticos le conceden el carácter de género autónomo, otros lo definen como un género híbrido, transido de recursos recogidos de otros géneros y

³³⁸ *Ibid.*, p. 116.

³³⁹ Teresa Gómez Trueba, “«Esta bestia omnívora que es el yo...»: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas”, *Bulletin of Hispanic Studies*, University of Glasgow, vol. LXXXVI, n° 1, (january 2009), pp. 67-83.

formas expresivas en constante evolución, lo que permite a la escritura autobiográfica ser un campo de pruebas para diversos experimentos literarios.

En opinión de Francisco Ernesto Puertas Moya, un problema que debemos dilucidar a la hora de estudiar la constitución genérica de la autobiografía radica en “el carácter novedoso que significa su reciente aparición, sin ese carácter subsidiario, marginal y anecdótico que representaba antes del siglo XVIII”³⁴⁰.

Dos cuestiones conexas se producen en esta aparición tardía: por una parte, como indica Mercedes Arriaga Flórez, la creación del género autobiográfico se produce “en las mismas condiciones históricas que hicieron nacer la noción de sujeto, autor y yo, como categorías interdependientes”³⁴¹. Por otra, hay que tener en cuenta que se habían dado textos autobiográficos (o lo que Puertas Moya denomina “manifestaciones pre-autobiográficas”) caracterizados por su desvinculación con lo literario, ya que, como señala Virgilio Tortosa:

Durante mucho tiempo, la autobiografía no fue reconocida como una forma de belles lettres con estatuto adscribible a la escritura literaria. En los siglos XVI y XVII e incluso XVIII no hay prácticamente pretensiones porque alcanzara esta modalidad un valor estético.³⁴²

La tardía constitución del género autobiográfico se vincula a las especificidades contemporáneas, por lo que estamos enfrentándonos al más moderno de los géneros, si bien se hallan manifestaciones y escritos autobiográficos desde el origen de la literatura. Han surgido aportaciones como la de Bajtin que remontan a Isócrates el nacimiento de la autobiografía.³⁴³

Esta perspectiva de autobiografismo se comprueba en la diversidad de denominaciones que estas formas habían venido recibiendo con anterioridad a la construcción del género como tal:

³⁴⁰ Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelesco de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2003.

³⁴¹ Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 72.

³⁴² Virgilio Tortosa, “Un caso especial de autobiografía: la autobiografía de ficción”, en José Romera (ed.), *Escrituras autobiográficas*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, Visor, 1993, p. 389.

³⁴³ José Domínguez Caparrós, “Algunas ideas de Bajtin sobre la autobiografía”, en José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, Visor, 1993, p. 179.

Existen otros términos más antiguos como *hipomnemata*, *comentarii*, *vita*, *confesiones* o *memorias*, que podrían cubrir sin mayor problema todas las funciones que se encuentran englobadas en el término autobiografía, más novedoso.³⁴⁴

En realidad, como ocurre con el resto de géneros literarios, el surgimiento del género autobiográfico está sometido a las condiciones socio-culturales de la comunidad a la que pertenece el individuo, a su autonomía, su capacidad de dirigir, enjuiciar y responsabilizarse de su vida, lo cual es un fenómeno cambiante y movedizo a través del tiempo y del espacio.

Por ello, no existe un modelo estable, correcto y máximo de narración autobiográfica. Más bien, el género conlleva un especial dinamismo interno de adaptación y contraste en interacción perpetua con otros modelos literarios y culturales, tal como señala Alicia Molero de la Iglesia:

Debemos considerar la autobiografía no como una esencia genérica de modelo absoluto, indica Eakin, sino como un fenómeno sometido de juego de prácticas sociales cambiantes que articulan las vidas de los individuos.³⁴⁵

Pese a estas antiguas variantes, se considera comúnmente que el nacimiento del género coincide con la publicación de las *Confesiones* de Rousseau, que sería el texto modélico del mismo. A partir de esta fecha, “la autobiografía se convierte en un género literario donde el escritor, bajo la máscara de un personaje ficticio, deja más huellas de sus vivencias”.³⁴⁶ La idea de que alguien pueda relatar su vida, ponerse en escena a través de la escritura, se impone hoy como una evidencia, pero esta retórica del yo no ha existido siempre. Se ve en Rousseau, el padre del género autobiográfico: las primeras líneas de *Les Confessions* asignan al lector estupefacto el rol de a quien se anuncia el referente (“la vida”) para llevarlo en la retórica de este mismo anuncio. Testigo, el lector se ve confrontado a la presencia de un sujeto, entregándose enteramente a este “yo” que

³⁴⁴ H. Weintraub, “Autobiografía y conciencia histórica”, *Suplementos Anthropos*, 29, 1991, p. 18.

³⁴⁵ Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España*. Jorge Semprun, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina, Berna, Peter Lang, 2000, p. 22.

³⁴⁶ A. López Castro, “Cernuda y el discurso autobiográfico”, en Fidel Criado (ed.), *Literatura y Sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, Coruña, Universidade da Coruña, 2001, pp. 220-221.

expresa la verdad, verdad que sólo tiene su escritura como garantía. Por todo ello, se dice que la autobiografía es un pacto de verdad entre el autor y el lector dentro del espacio textual, pacto que Philippe Lejeune ha denominado “pacto autobiográfico”.

Lo argumentado hasta aquí entronca con el concepto del género descrito por Lázaro Carreter:

El género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse. A la cabeza, hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterativa por otros escritores que la repiten. El mismo puede sentir esta tentación, y repetir su propia combinación en obras sucesivas [...] Es propio de un escritor genial, su insatisfacción con los géneros recibidos y su búsqueda constante de nuevas fórmulas que unas veces triunfan y otras no, quedando entonces, como obras chocantes o anómalas en la producción de aquel autor [...] La cuestión de cuándo se constituye un género es casi una aporía resoluble si se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación.³⁴⁷

Sin embargo, Paul de Man considera la autobiografía no como un género sino como una figura de entendimiento que implica una doble reflexión: la del sujeto en el objeto de la narración y la de los sujetos de la escritura y lectura.³⁴⁸ Además, en este debate, es interesante resaltar el punto de vista de quienes presentan la autobiografía como un género femenino, un género literario más de mujeres que de hombres. Es un lugar común que las mujeres, cuando escriben, especialmente cuando escriben narrativa, tienden a hablar de sí, tienden a hablar en primer lugar de sí mismas. Tienden incluso a hacer todo el rato algo que se suele llamar “contar su vida”.³⁴⁹ Por ejemplo, una gran escritora del siglo XX, Virginia Woolf, escribió en varios de sus libros que ella era siempre el tema, la sustancia de la escritura. Otra autora consagrada de la literatura contemporánea, Gertrude Stein, se tomó la libertad de escribir la autobiografía de su pareja en un libro titulado *The autobiography of Alicia Toklas* (1933).

³⁴⁷ Fernando Lázaro Carreter, “Sobre el género literario”, en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1979, p. 179.

³⁴⁸ Cit. por Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprun, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 20.

³⁴⁹ Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Antrhopos, 1998.

3.4.2.1.2. Los géneros autobiográficos

Las “escrituras del yo” van más allá de un único género autobiográfico, que conoce su periodo de gloria a partir del fin del siglo XVIII, a través de diarios íntimos, memorias, novelas autobiográficas, autobiografías. En efecto, es durante la primera Revolución Industrial cuando la burguesía toma el poder, cuando se desploma un orden social basado en el consenso ideológico, político y religioso netamente definido y cuando la relación del yo con la sociedad se hace problemática: el individuo, en discordancia con la sociedad y los sistemas de valores, intenta profundizar, justificar o superar por la escritura el abismo que le separa de la sociedad.

La autobiografía es sin duda la modalidad de las escrituras autorreferenciales que más atención recibe por parte de los teóricos del género. Darío Villanueva, adoptando la nomenclatura narratológica de Genette, define la autobiografía como “una narración autodiegética basada en la anacrónica retrospectiva.”³⁵⁰

Sin embargo, los críticos admiten la existencia de ciertas confusiones con otros subgéneros afines, como las biografías, las memorias, los diarios, etc. En la autobiografía, el autor, el narrador y el personaje tienen el mismo nombre, lo que la diferencia claramente de la biografía, pues en la última el narrador cuenta la vida de otra persona, por lo general en tercera persona. Por otra parte, la biografía busca la objetividad y la exactitud histórica, mientras que la autobiografía tiene un carácter marcadamente subjetivo.

Suele distinguirse entre la autobiografía propiamente dicha, la autobiografía ficticia donde el personaje que dice “yo” es distinto al autor, y las memorias -modalidad menos profunda y reflexiva que la autobiografía, que ha acaparado menor atención crítica-,³⁵¹ en las cuales el narrador y el autor son la misma persona, pero el sujeto que dice “yo” se borra ante los acontecimientos, no analiza la personalidad y se presenta

³⁵⁰ Darío Villanueva, “Para una pragmática de la autobiografía”, en *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, 1996, p. 102; “Realidad y ficción: paradoja de la autobiografía” en José Romera (ed.), op. cit., p. 18.

³⁵¹ Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelesco de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, op. cit., p. 243.

como un actor o testigo de sucesos históricos. Así expresa Rolf Eberenz el matiz diferenciador entre autobiografía y memoria:

La autobiografía propiamente dicha es ante todo un relato sobre la actuación del sujeto realizado dentro de un mismo cuadro enunciativo; en las memorias, en cambio, parece difuminarse el propósito narrativo, los diferentes escenarios o temas pueden enfocarse desde varias situaciones narrativas.³⁵²

Parece pues que la valoración de lo auténtico y de lo personal-íntimo se haya constituido en la Edad Clásica europea, con la separación de los campos público y privado. Sin embargo, no es en las memorias donde se puede percibir la victoria de este sujeto privado. Éstas son casi el trabajo de los que han participado activamente en la historia pública que construyen y rectifican.

Por otro lado, el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX van a experimentar un gran auge del diario íntimo, con B. Constant, Stendhal, Alfred de Vigny, Maine de Brian, Michelet, Baudelaire, así como Jules Renard, Charles Ferdinand Ramuz, Eugène Leautaud, etc. Si la práctica del diario íntimo como registro de los acontecimientos más destacados por su autor se remonta a una época muy remota, también es cierto que en aquellas épocas no tenía el mismo objetivo ni las mismas características. En efecto, el diario íntimo tal como lo conocemos hoy en día, es decir como medio de expresión y de autoanálisis, sólo aparece por primera vez, a finales del siglo XVIII, al mismo tiempo que las otras formas de escrituras autobiográficas.³⁵³

Se diferencia la autobiografía del diario por su estructura, pues si bien el diario es sin duda una forma autobiográfica y que se elabora día a día, la estricta autobiografía suele aparecer como un relato global y retrospectivo. El diario es un texto o un apunte fragmentario en el que “el escritor va contando día a día, con cierta regularidad, los sucesos que se están viviendo y las impresiones personales que le va sugiriendo el vivir.”³⁵⁴

³⁵² Rolf Eberenz, “Enunciación y estructuras metanarrativas en la autobiografía”, en Antonio Laza Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Lausana, Hispánica helvética, 29, 1991, p. 40.

³⁵³ Arnaud Genon, « Les coulisses de l'autofiction », *Acta Fabula*, Louvain La Neuve, Volume 8, 3, mai-juin 2007, p. 46.

³⁵⁴ Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelesco de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, op. cit., p. 480.

Evocando la diferencia entre autobiografía y diario, precisa Romera Castillo que “el diario trata aspectos literarios [...] Se centra en un pasado reciente (recientísimo) en el que cualitativamente, la vivencia adquiere una mayor proximidad y realidad aunque cuantitativamente, por no tener la profundidad de constatación y análisis, puede perder amplitud y riqueza valorativa.”³⁵⁵

3.4.2.1.3. El pacto autobiográfico

En la teoría literaria, surge un problema en cuanto se habla de autobiografía. De hecho, para definir este concepto, no hay ningún criterio lingüístico que permita distinguir a priori una autobiografía de una novela escrita en primera persona. El yo no tiene referencia real más que en el interior del discurso: alude al enunciador indistintamente de que éste sea ficticio o real. El yo no es de ningún modo la estampa exclusiva de la autobiografía, ya que, por ejemplo, Jorge Semprún utiliza el “tú” en su *Autobiografía de Federico Sánchez*, como lo hacen Claude Roy, utilizando en algunos pasajes el “nosotros”, o Michel Leiris (en *Frêle bruit*) o Roland Barthes (en *Barthes para Roland Barthes*), manejando el “él” en su discurso.

Es por eso por lo que el hecho de recurrir a la definición de Philippe Lejeune del pacto autobiográfico conlleva una diferenciación entre la autobiografía y otros géneros afines, tales como las memorias, biografías y autorretratos. En efecto, Philippe Lejeune define la autobiografía como “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”.³⁵⁶ En este sentido, cómo calificar los relatos autobiográficos de Simone de Beauvoir, que no son exclusivamente el relato de una vida individual, cómo calificar las Memorias de ultratumba de François de Chateaubriand, que no son siempre retrospectivas o aun qué decir de *Une vie ordinaire* de Georges Perros escrito en verso.

En principio bastaría limitarse a la garantía formal de la identidad del autor, del narrador y del personaje, atestiguada por la firma, el nombre o el seudónimo para

³⁵⁵ José Romera Castillo, “La literatura signo autobiográfico (el escritor, signo referencial de su escritura)”, en José Romera (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 53-54.

³⁵⁶ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

certificar la presencia de la autobiografía. Así, según nos dice Lejeune, denominaremos pacto autobiográfico a la afirmación, en el texto o en sus márgenes (el paratexto), de esta identidad. Y, por la intervención del nombre propio, la autobiografía afirmaría su naturaleza esencialmente referencial y contractual e impondría un modelo de lectura distinto del que impone el “pacto novelesco”.

Por otra parte, la noción de identidad es primordial porque es consubstancial a la noción de verdad. Primero, la noción de verdad así como la de sinceridad no pueden ser aplicadas incondicionalmente a la autobiografía, pues el autor que relata su vida, finge ignorar el final de la historia que relata. Ponerse en posición de autobiografía sería aceptar de antemano el principio de la no coincidencia entre el que escribe y el yo pasado, es decir la diferencia existente entre vivir y escribir, a menos que se transfiera el vivir enteramente en el momento de la escritura (en este caso se trataría de una autografía).

Por tanto, por mucho empeño que pusiera el autor para ser sincero, la verdad que expresa sería su verdad del momento, la verdad que su memoria quisiera restituirle o simplemente la verdad que se autorizara a desvelar. Pues se comprende que esta noción de verdad que el autor desea transmitir a través de un pacto con el lector no puede ser garante del género autobiográfico; el autor puede afirmar que dice la verdad o puede creer fuertemente en ello pero su relato puede carecer de autenticidad.

Es más, parece que sólo la perfecta correspondencia de identidad entre narrador/autor y personaje puede garantizar el género. Sin embargo, este planteamiento debe ser matizado, pues Lejeune añade en su *Pacto autobiográfico* un cuadro que demuestra que esta identidad tridimensional puede engendrar otros géneros distintos de la autobiografía, todavía sin aparecer en la literatura. Para que la relación de identidad entre las tres instancias arriba señaladas sea garante de la autobiografía, es necesario que existan informaciones paratextuales, peritextuales y extratextuales que confirmen que los datos biográficos corresponden a los del autor.

La autobiografía sólo existe en tres casos: cuando hay un pacto autobiográfico y el nombre del autor iguala al del personaje, cuando habiendo también este pacto, el nombre del personaje no aparece del todo en el texto. O, por fin, cuando no hay pacto autobiográfico y el nombre del autor corresponde al del personaje. Aparte de estos tres casos, la autobiografía, según Lejeune, no existe y se transforma en novela, salvo en otras tres situaciones calificadas por Lejeune en su cuadro de “casillas ciegas”, y, para uno de los casos, de indeterminada.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

En efecto, ¿qué género tenemos cuando el autor establece un pacto novelesco y su nombre y el de su personaje coinciden? Por el contrario, ¿existe un género que corresponda a la afirmación de un pacto autobiográfico sin la coincidencia de la identidad entre el nombre del autor y el del personaje? La reflexión de Lejeune tropieza con un “no man’s land” literario. Son aquí dos ejemplos a priori posibles de escritura que la literatura no parece haber inventado. Un tercer caso existe, que Lejeune denomina “indeterminado”, en el cual no hay ni pacto ni correspondencia de identidad. Por tanto, la indeterminación es total y al lector le atañe interpretar el texto según el registro que prefiera.

Sea lo que sea, parece, a través de estas diferentes tentativas de caracterizar la autobiografía que se trata de un género que se opone al género ficcional. El cuadro de Philippe Lejeune nos muestra que la autobiografía se realiza gracias al pacto autobiográfico, eventualmente gracias a la ausencia de pacto, pero en todo caso no ciertamente en la afirmación de un pacto novelesco.

Nom du personnage	Nom de l’auteur	= 0	=Nom de l’auteur
Pacte romanesque =0	1 ^a ROMAN 1b	2 ^a ROMAN 2b	3 ^a
Autobiographie	ROMAN	Indéterminé 2c AUTOBIOGRAPHIE	AUTOBIOGRAPHIE 3b AUTOBIOGRAPHIE

3.4.2.1.4. Un pacto de autoficción

Aparentemente, la autoficción nace de las entrañas de la autobiografía para superar sus límites. La autoficción quiere tomar el relevo de la autobiografía y salvarla del “atolladero” en el que está. En efecto, la autobiografía -como lo ha demostrado

Philippe Lejeune-, reposa sobre un pacto entre autor y lector: el uno se compromete a decir la verdad y el otro a creerlo.

Ahora bien, se sabe de sobra, gracias a los trabajos de Freud y el Psicoanálisis, que el decir la verdad no puede ser más que una intención y no una realidad. Se trataba de integrar el discurso del inconsciente en los escritos autobiográficos con el fin de lograr la coexistencia de un yo. Sin transformar el escrito autobiográfico en desván psicoanalítico, era necesario desvelar lo que Nathalie Sarraute llama “tropismos”³⁵⁷ y Georges Pérec “estas brumas insensatas en las cuales se agitan sombras”³⁵⁸; crear una voz que exprese la otredad.

En *Enfance*, Nathalie Sarraute escenifica directamente esta otra voz que contesta, ironiza o concuerda con la voz de la narradora. Georges Pérec hace alternar en *W ou le souvenir d'enfance*, dos relatos, el primero calificado de autobiográfico y el otro de imaginario, es decir, dos voces que dicen lo mismo.

Así, nuestro objetivo, en este apartado, es dilucidar dos interrogantes en torno a este relato entre verdadero y ficticio denominado autoficción: ¿qué es la autoficción? ¿es necesario elaborar un pacto de tipo ficcional?

3.4.2.1.5. Consideraciones conceptuales previas sobre la autoficción

La expansión del género autobiográfico ha llegado a invadir el terreno de la ficción, dando lugar a estas formas peculiares de novelas autobiográficas que ponen en relación dos ámbitos tan extensos como el de lo ficticio y lo autobiográfico. Sin embargo, cabe precisar que estas formas innovadoras de escritura han recibido poca atención teórica. En España, por ejemplo, los estudios monográficos sobre la ficción autobiográfica son escasos, siendo los libros de Alicia Molero de la Iglesia y de Manuel Alberca, las pocas reflexiones que se han hecho en este campo. Estas obras ofrecen una aproximación teórica-conceptual del concepto de autoficción y lo delimitan dentro de la teoría literaria a partir de un corpus de obras de la literatura española e hispanoamericana. También es necesario destacar la muy reciente publicación del libro titulado *La autoficción: reflexiones teóricas* (2012). Se trata de una compilación de

³⁵⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Besançon, Université de Besançon, 1995.

³⁵⁸ Georges Pérec, *W ou le souvenir de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1988.

textos coordinado por Ana Casas; dicha antología traza la evolución y el desarrollo del concepto de autoficción desde distintos puntos de vista adscritos a diferentes escuelas: francesa, española y alemana.

Por lo que respecta al término autoficción, la reciente tradición española ha aceptado la denominación francesa *autofiction*, aunque Alberca³⁵⁹ prefiere el término *autonovela*. De todos modos, bajo esta diversidad terminológica, se esconde un concepto derivado de un neologismo de la mitad del siglo XX, retomado por el crítico literario y novelista Serge Doubrovsky en 1977 para designar a su novela *Fils*. Término el de autoficción que Alberca define como:

una novela pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrado”. Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada.³⁶⁰

El término está compuesto del prefijo griego *auto*, “sí mismo”, y de *ficción*, para referirse a un género literario que combina dos tipos de narración a priori contradictorios: es un relato basado, como la autobiografía, en la identidad del autor, del narrador (y por tanto del personaje), y que se reclama también de la ficción.

El autor cuenta su propia existencia pero de forma más novelada, con nombres modificados y el empleo, en ciertos casos, de la tercera persona. Para Serge

³⁵⁹ Manuel Alberca, “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 1996, pp. 9-19. [En línea] <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soidisant/01Question/Analyse2/FRONTERA.htm>.

³⁶⁰ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 129.

Doubrovsky, que acuñó este nuevo término, para un fenómeno que ya existía³⁶¹, la autoficción es “une fiction d’événements et de faits strictement réels”³⁶²

Prosigue Doubrovsky, mostrando la diferencia entre autobiografía y autoficción:

Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, autofiction d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe su roman, traditionnel ou nouveau, rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir.³⁶³

Por su parte, Jacques Lecarme define la autoficción como un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad y cuyo título genérico indica que se trata de una novela.³⁶⁴ En el mismo sentido, Pierre Alexandre Sicart piensa que la autoficción es un relato íntimo cuyo autor, narrador y protagonista tienen la misma identidad y cuyo texto y/o peritexto indican señales de ficción,³⁶⁵ una definición que comparte Vincent Colonna, para quien el relato autoficcional es una proyección de sí en un universo ficcional. En un artículo titulado “Autobiographie/Vérité/Psychanalyse”, Doubrovsky amplía su definición del género que ha inaugurado: “la autoficción es la

³⁶¹ Jacques Lecarme pone en entredicho la novedad de la autoficción. Según él, ha habido ejemplos de autoficción a lo largo del siglo XX (Malraux, Céline) y desde los años 70 (Barthes, Pérec, Sollers, Modiano). En un artículo de Serge Doubrovsky titulado “Les points sur les i” (los puntos sobre los íes) y publicado en Jean-Louis Janelle et Cathérine Viollet (éd.), *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, 2007, se retoma el debate a propósito de la creación del término autoficción. En este artículo, Doubrovsky reivindica la paternidad del neologismo en las investigaciones de Philippe Vilain, mientras que Marc Weitzman pensaba que el padre del concepto era Jerzy Kosinsky.

³⁶² “Una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere autofiction de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura de un lenguaje en libertad”. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, contraportada.

³⁶³ “Autobiografía, no. Es un privilegio reservado a los dueños de este mundo, hacia su muerte y en un estilo muy bonito. Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; o si se quiere, autoficción de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje en contra de la sabiduría y de la sintaxis de la novela tradicional o reciente. Encuentros, hilos de palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, escritura antes y después de la literatura, concreta como se dice en música. O aún autoficción pacientemente híbrida que ahora espera compartir su placer.” Serge Doubrovsky, op. cit., contraportada.

³⁶⁴ Jacques Lecarme, Philippe Lejeune y Serge Doubrovsky, “L’autofiction: un mauvais genre”, en *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, p. 227.

³⁶⁵ Pierre Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction*, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse II, 2005.

ficción que decidí como escrito para representarme, incorporando en ello la experiencia del análisis no solamente en la temática sino en la producción del texto”³⁶⁶.

En este estado de análisis, se percibe que la definición de Vincent Colonna se aleja de la de Doubrovsky, que reclama de entrada su personalidad y su existencia propia dentro del relato. En esta perspectiva, la relación de identidad entre autor y narrador es explícita. Aparece en el texto doubrovskiano con las iniciales “J.S.D.” o con sus nombres de pila “Julien Serge” o aún con su apellido Doubrovsky.

Se desprende de lo dicho que el concepto de autoficción goza de una gran inestabilidad semántica, que queda reflejada en diversas interpretaciones que corresponden a una multiplicidad de definiciones, a veces contradictorios entre sí. Aun en algunos casos, asistimos a un rechazo radical del concepto, debido, quizás, a la imposibilidad de establecer consensualmente una definición estable y aceptada por todos, como la que propone Arnaud Genon, quien considera la autoficción como un género intermediario: entre lo ficcional y lo factual, lo autobiográfico y lo novelesco, entre lo vivido y lo fantaseado, género que hace que el lector se interrogue y sospeche el mensaje que recibe. Hace que el lector adopte una postura tan compleja como la del autor, en la medida en que ambas instancias firman “un pacto engañoso.”³⁶⁷

Además, ante los escépticos, como Gérard Genette, hay quienes plantean interrogantes, entre los cuales destacan Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Marie Miguet, etc. Pero ¿qué se reprocha a la autoficción? Philippe Lejeune, en un artículo plantea la siguiente pregunta: ¿cómo esta práctica puede englobar bajo el mismo nombre los que prometen decir la verdad (como Doubrovsky) y los que se abandonan libremente a la invención? Pues a diferencia de Vincent Colonna, vemos en qué pista Lejeune quiere orientarnos. Se trataría de la existencia de una dicotomía en el dispositivo definitorio de la autoficción, que impidiera la pertenencia de textos variados bajo una misma denominación, un membrete común. Pues, en efecto, las definiciones de Vincent Colonna y Serge Doubrovsky divergen.

En todo caso, ninguna de las definiciones propuestas es aceptable según Gérard Genette: para él, la construcción del personaje escindido entre la realidad y la ficción es inadmisibles. A continuación, añade que el concepto de autoficción no es ni innovador ni pertinente, en la medida en que correspondería a uno de los más antiguos

³⁶⁶ Serge Doubrovsky, “Autobiographie/ Vérité/ Psychanalyse”, en Jacques Lecarme, Philippe Lejeune y Serge Doubrovsky, *Autofiction et Cie*, Université de Paris X, p. 123.

³⁶⁷ Arnaud Genon, “Les coulisses de l’autofiction”, en op. cit., p. 58.

procedimientos de ficción [...] que consistiría en fingir la entrada del autor en la ficción. En esta teoría (desarrollada en su obra *Fiction et Diction*³⁶⁸) radica el conflicto entre Genette y el propio Doubrovsky.

Sin embargo, señala Jacques Soubeyroux³⁶⁹ que, pese a las posturas virulentas de Genette y de otros teóricos respecto de la autoficción, algunos se afanan por extender el concepto, como, por ejemplo, Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Régine Robin y aun Philippe Lejeune que intentan recoger un cierto número de textos de estatus indecidible.

Por este proceder, permiten ampliar la definición demasiado restrictiva de Doubrovsky. Así Jacques Lecarme intenta una reagrupación de textos que para él son muestras de la autoficción, tentativa cuyo objetivo sería reunir conjuntamente la definición estricta de Doubrovsky y la más amplia de Colonna. Son unos cuantos ejemplos que ilustran la diversidad semántica que arroja el término autoficción, término que parece perdurar como neologismo y que conlleva un pacto tan lógico como el pacto autobiográfico de Lejeune y que denominaremos aquí -tal como lo hace Alberca- “pacto ambiguo”.

3.4.2.1.6. El pacto ambiguo

La tentativa de conceptualización y por ende de teorización de esta “nueva escritura del yo”, bautizada con el término autoficción, conlleva un buen número de ambigüedades. Las preguntas se refieren a la reacción del lector ante un texto autoficticio, la naturaleza del pacto y su diferencia con el pacto autobiográfico o novelesco.

Lejeune nos aclara sobre los criterios fundamentales que permiten el establecimiento de la autobiografía. Estos criterios específicos tendrían como objetivo diferenciar dos géneros a priori opuestos, el autobiográfico y el novelesco, por un juego sutil, nos dice Régine Robin³⁷⁰, de posturas, de contrato propuesto al lector, identificando la identidad del autor, del narrador y del personaje. Pero, ¿qué pasa

³⁶⁸ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

³⁶⁹ Jacques Soubeyroux, «Présentation», en Jacques Soubeyroux (dir.), *La biographie dans le monde hispanique (XVI-XX siècles)*, 7-9, Saint-Etienne, Cahiers du GRIAS, Publications de l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 2000.

³⁷⁰ Régine Robin, *Le golem de l'écriture: de l'autofiction au cibersoi*, Montréal, XYZ, 1997.

cuando estos criterios antitéticos de la novela y de la autobiografía se juntan y colaboran en un mismo espacio, cohabitan en un mismo universo, en un mismo texto?

Esta pregunta encierra otra relacionada con el contrato de lectura. Se trata de un contrato de lectura variable, pues la cuestión principal que plantea la autoficción es la de saber de qué manera se establece la relación del lector con el texto porque, en los escritos autoficticios, “lo que nos encontramos es un diferente estatus ontológico de sus partes, unas pertenecientes a la realidad autobiográfica, otras son metáforas de la vida del escritor, hay incluso fragmentos (distinguibles unas veces, indiscernibles otras) que son irreales y totalmente inventados.”³⁷¹

Los autores de autoficción proponen pues un pacto ambiguo y un sistema de interpretación y lectura variable. Teorizando el pacto de autoficción, Manuel Alberca distingue dos tipos de ambigüedades:

La ambigüedad enunciativa, a través de la cual la mezcla de pactos antitéticos novelesco y autobiográfico resulta más aparente que real y por tanto la ambigüedad se desvanece inmediatamente si el texto no viene a refrendar lo que era sobre todo efecto de un paratexto ambiguo sólo en apariencia. La ambigüedad de enunciado, que acentúa y prolonga hasta el infinito las posibles vacilaciones de la enunciación, con la coexistencia dentro del mismo espacio textual de:

- a) Unos hechos o elementos claramente autobiográficos.
- b) Otros ficticios mezclados, superpuestos a los primeros, imposibles de atribuir al lector.
- c) Una tercera clase de hechos que podrán o no ser autobiográficos y su atribución es prácticamente insoluble para el lector.³⁷²

En una publicación más reciente, Manuel Alberca explicita su concepto de pacto ambiguo que caracteriza a las novelas del yo, situado en los confines del pacto autobiográfico y del pacto novelesco. Según este teórico, las novelas del yo constituyen un tipo particular de autobiografías y /o ficciones. En realidad, como indica su nombre, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas

³⁷¹ Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelesco de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, op. cit., p. 557.

³⁷² Manuel Alberca, “El pacto ambiguo”, art. cit., p. 7.

autobiografías que se presentan como novelas. En cualquier caso, las considera como la excepción o el desvío de la regla, “una tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco.

Pacto autobiográfico	Pacto ambiguo	Pacto novelesco
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1 A=N=P (Identidad)	1 A=N=P # N-A#P	1 A#N – A#P (No identidad) 2 Ficción Verosimilitud (+ invención)

Por tanto, para Alberca el pacto ambiguo, que llamaremos también pacto autoficcicio, se alberga en las comarcas de una “nación literaria” que sobrepasa los límites de la clásica escritura biográfica. El autor de autoficción embarca al lector en la aventura de una escritura (no en la aventura de una vida, caso de la autobiografía). Así, para contrastar la información proporcionada por el autor, el lector recurrirá a otras fuentes (paratextuales) para comprobar la veracidad (o la falsedad) del mensaje suministrado, porque, tal como afirma Virgilio Tortosa:

En el relato autobiográfico de ficción, el lector reconecedor del género puede llegar a la conclusión de que el personaje es paralelo al lector, bien por informaciones externas, bien por la comprobación de hechos y datos en otros textos del escritor.³⁷³

Por tanto, contrariamente a la fe ciega en el autor a la que invita la autobiografía, la autoficción reside en un pacto ambiguo y receloso que hace del lector un detective y un indagador, por medio de un contrato de lectura variable y modulable que emana de

³⁷³ Virgilio Tortosa, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, p. 57.

un juego de sospechas que facilita la reconstrucción del texto a la medida de los intereses y conclusiones previas del lector, lo cual potencia el carácter autoconstructor y activo del lector que no se resigna a la etiqueta del receptor pasivo.³⁷⁴

El pacto de ambigüedad hasta aquí teorizado muestra con claridad una interdependencia entre el juego de la ficción y el del texto referencial, un vaivén, en algunos casos, entre dos pactos de lectura radicalmente opuestos, una dificultad de distinguir el sujeto del enunciado del sujeto de la enunciación y, muy a menudo, un desbordamiento de la figura del autor en el texto, desbordamiento consubstancial al principio de autoficción.

Dicha ambigüedad lectora es diferente de la autobiográfica clásica que supone, tal como nos afirma Doubrovsky, que un sujeto pueda acceder a sí mismo por el retorno sobre sí, la mirada interior, la introspección verídica, y por tanto ser capaz de exponernos la historia de sus pensamientos, hechos y gestos, y hacer un auténtico relato de su vida.

3.4.2.1.7. Diferentes tipos de autoficciones

No diríamos de manera tajante que la escritura autoficticia se desarrolla en un nuevo territorio narrativo. En efecto, se trata casi de una opción narrativa secular que se remonta a la novela picaresca³⁷⁵. Lo que sí podemos afirmar sin riesgo a equivocarnos es que se trata de un tipo de escritura tan variada como diversa, por lo que tenemos diferentes tipos de autoficciones que se amoldan a la variedad de los registros y formas novelescas, la profundidad y calidad literarias, la mayor o menor dosis de ficción o de biografía que cultivar, así como la incertidumbre que ocasionan los distintos camuflajes del autor.

Basándonos en las pautas arriba señaladas, Manuel Alberca esboza una tipología de autoficciones agrupadas en tres campos, designados por el autor como autoficciones biográficas, autoficciones fantásticas y autoficciones. Se puede colegir del ejercicio de poética narrativa aplicada en cuanto a estos campos que, en el primer caso, se trata de

³⁷⁴ Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelesco de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, op. cit., pp. 612-613.

³⁷⁵ Nos referimos a la novela autoficticia española.

escrituras autoficticias marcadas por la predominancia de los elementos biográficos sobre la fábula; obras en las que precisa el propio autor que:

El punto de partida es la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica en ningún momento. El autor es el propio héroe de su historia, el pivote en torno al cual se ordena la materia narrativa, en la que se fabula su existencia real a partir de datos que le identifican. En muchos de estos relatos la invención es tan débil que la ambigüedad se desvanece prácticamente, pues [...] lo ficticio reside en la denominación novelesca del relato.³⁷⁶

El teórico de la autoficción distingue entre los máximos exponentes de este subgénero de autoficción a Manuel Vicent, Julio Llamazares, Francisco García Pavón y Sonia García Soubriet, entre muchos otros más. A modo de ejemplo, naveguemos por el universo novelesco de *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares, cuyo argumento se construye en torno a la vida del escritor, pues la novela evoca el período de infancia del narrador en un pueblo aislado de la provincia minera de León. Esta época está llena de recuerdos que se esconden en unas fotos que remiten a la mirada retrospectiva que Llamazares lleva sobre su pueblo natal, Olleros. Por tanto, el punto de partida y núcleo argumental de *Escenas de cine mudo* es la infancia de Llamazares, la cual va ensanchándose hasta transformarse en un álbum sutil de la España provincial de los años 60.

Otra autora analizada por Alberca es Sonia García Soubriet, quien saltó a la fama con la publicación de *La otra Sonia* en 1987. Esta novela es también un claro exponente de las autoficciones biográficas, pues conlleva las siguientes características. Primero, existe una identidad nominal entre autor y personaje: ambos se llaman Sonia. La memoria, motor del recuerdo, relata episodios de su niñez. En consecuencia, la novela titulada *La otra Sonia* ofrece ante todo la propia Sonia García Soubriet acordándose de su infancia. Por consiguiente se trata de una autobiografía novelada en la que encontramos una puesta en escritura de las alegrías y las penas de una pequeña niña caracterizada por una gran madurez de espíritu y un coraje espectacular que le permite

³⁷⁶ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., pp. 182-183.

afrontar las turbulencias de su vida. Por otro lado, *La otra Sonia* es una crónica familiar con una espléndida exposición de la galería de retratos y la presentación de sus tías, sus compañeras de juego y demás familiares.

Ahora bien, si nos preocupamos por resaltar los matices o revelar las fronteras tenues entre los subgéneros literarios y siguiendo el trazado de Alberca, desde una perspectiva meta-teórica y meta-crítica, nos parece imprescindible denunciar el equívoco entre lo que Alberca denomina autoficción biográfica y biografía ficticia. En otros términos, es cuestión de indagar por qué Alberca utiliza el concepto de autoficción biográfica en lugar de autobiografía ficticia, si consideramos que el móvil de la escritura es la vida del escritor. Intuimos que en ambos casos, sea la autoficción biográfica sea la autobiografía ficticia, las vivencias y experiencias del autor constituyen el motor de la acción novelesca. De igual manera, en los dos casos, el personaje que cuenta la historia es distinto del autor. Pero la diferencia esencial radica en el grado de ficcionalización mucho mayor en el caso de la autoficción biográfica.

La segunda familia de autoficciones es denominada autoficciones fantásticas. Para circunscribir esta clase de autoficciones, Alberca se refiere a Vincent Colonna, quien acuñó dicho concepto y describe este tipo de autoficción de la siguiente manera:

El escritor se encuentra en el centro del texto como en una autobiografía (es el héroe), pero transfigura su existencia en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica.³⁷⁷

A continuación subraya Alberca que esta pseudobiografía irrealista ha sido esencialmente manida en escritores como César Aira, Justo Navarro y Francisco Umbral. En estos autores, el punto de partida del relato es un obvio referente biográfico pero que se derrite al hilo del argumento hasta alcanzar puntos maravillosos. Al referirse a esta segunda categoría de autoficciones, Alberca insiste en la lectura de *Cómo me hice monja* de César Aira. Y como explica en su estudio, el libro se sitúa en los limbos de la realidad y de lo real-maravilloso.

Con esta novela, la incredulidad lectora alcanza su paroxismo. La niña se refiere a sí misma en femenino, pero su mamá, su papá y la maestra se refieren a ella en

³⁷⁷ Vincent Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, citado por Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 75.

masculino. Esto confunde al lector, pues no sabe si se trata de un narrador-personaje niño que se llama como el escritor de una novela titulada *Cómo me hice monja* pero que habla como niña.

Pero aparte de la ambigüedad de la voz narradora, es interesante destacar los deseos inconscientes de la niña que surgen a través de los estados oníricos que atraviesa. En este sentido, sueña con historias imposibles e impresionantes, por ejemplo sueña con animales acuáticos que la muerden y sus padres la abandonan; sueños que confieren al relato una dimensión maravillosa.

Nada es predecible en la novela, empezando por el título, y el lector queda atrapado en la vorágine de trampas, engaños e incertidumbres que quedan sin resolver. La novela tiene como punto de partida la infancia de César Aira y se ensancha hasta alcanzar proporciones maravillosas. El propio César Aira comentó en una entrevista que la novela es su autobiografía parcial porque sólo trata un año de su vida, probablemente entre los 6-7 años, en el tiempo en que prueba helados.³⁷⁸

El tercer grupo de autoficciones es denominado por Alberca autoficciones, es decir, obras que:

Se caracterizan por su equidistancia con respecto a ambos pactos [el pacto autobiográfico y el pacto novelesco] y por forzar al mínimo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son ni novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez, sin que el lector pueda estar seguro (mientras las lee) en qué registro se mueve, ni tampoco está facultado en ciertos pasajes, para determinar dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico. Presentan en realidad una mezcla indisoluble e inconsútil de los tres tipos de elementos antes señalados: autobiográficos, ficticios y ficticio-autobiográficos. Tampoco se trata de memorias o autobiografías vergonzosas ni escondidas y, aunque puede haber camuflaje o disimulo, no es esto lo principal, sino el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin buscar huellas del referente, de manera que lo real-

³⁷⁸ AA. VV., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, col., Xalapa, Universidad veracruzana, Cuadernos, Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias, 2006, pp. 188.

biográfico irrumpe en lo ficticio, y lo ficticio se confunde con lo vivido en su afán de fomentar la incertidumbre del lector.³⁷⁹

Esta caracterización exhaustiva de las autobioficciones entronca con los rasgos descriptores de algunas novelas de autores como Mario Vargas Llosa, Javier Cercas, Juan Goytisolo, Carlos Barral y, como no podía ser de otra manera, Enrique Vila-Matas, foco principal de nuestro estudio. Para ahondar en los ejemplos citados, intentemos desgranar *La tía Julia y el escribidor* que despertó en nosotros un interés particular. Esta obra variopinta pone en escena a Mario Vargas, un joven de 18 años que trabaja en una radio peruana cuyos jefes han traído desde Bolivia al más exitoso escritor de radioteatros: Pedro Camacho, que además de escribir libros los interpreta. El libro, basado en un amor prohibido (Mario se enamora de la tía Julia divorciada y con treinta años de edad) va intercalando capítulos correspondientes a Mario y Julia con las historias de Camacho. También está bien expresada la dicotomía entre la alta literatura y la literatura de consumo, representadas por los dos personajes: Mario que admira a los grandes autores y quiere ser un autor serio y vivir en una buhardilla en París y Pedro Camacho que incluso revela cierta ignorancia libresca, pero que se dedica totalmente a escribir durante horas y horas. Encontramos en esta novela cierto equilibrio entre lo autobiográfico y lo imaginario, entre lo ficticio y lo ensayístico, lo cual permite considerarla como una autobioficción.

3.4.2.1.8. La autoficción en la literatura española contemporánea

La tradición picaresca resulta fundamental para comprender la construcción de la autobiografía ficcional en España, que cuenta de este modo con un importante referente y precedente. En este sentido, señala Virgilio Tortosa:

La existencia de una tradición autobiográfica en España, comparándose con la desarrollada por la literatura picaresca, poniendo su

³⁷⁹ Manuel Alberca, op. cit., pp. 194-195.

acento en la narración de la experiencia infantil, la cual probablemente influenciara el uso de la primera persona.³⁸⁰

Puertas Moya considera *El Lazarillo de Tormes* como el texto fundacional de las manifestaciones pre-autobiográficas en España. Con el *Lazarillo de Tormes*, la literatura castellana fue pionera de esta variante de las novelas del yo. En su forma, la autobiografía ficticia parece ser una auténtica autobiografía o unas memorias verdaderas; y todo en apariencia lo confirma, incluso su título, que en general quiere colaborar a que el lector crea que el relato ante el que se encuentra no es una novela.

Otro antecedente directo de estas narraciones se halla -según Sonja Herpoel-³⁸¹ en las relaciones de vida escritas por religiosas durante los siglos XVI y XVII, siguiendo el modelo canónico de Teresa de Ávila, pues estas narraciones, además de atenerse a una verdad absoluta, conllevan también una fuerte dosis de imaginación exuberante.

Virgilio Tortosa precisa que existe una eclosión de obras autobiográficas con diversas modalidades de escritura (epistolar, libro de viajes, diarios), a mitad del siglo XVI en España:

No es casual que la ficción autobiográfica se presente en España hacia 1550 en géneros muy diferentes: el relato de *Abencerraje* de Villegas, la Novela de Isea concebida por Núñez de Reinoso según una novela griega de Agüiles Tatios; y sobre todo el *Viaje de Turquía* atribuido al doctor Laguna. La forma autobiográfica es en sí misma factor de realismo.³⁸²

Por otra parte, señala Puertas Moya que “el yo titubea entre la realidad autobiográfica y la ficción novelesca, empapa las manifestaciones artísticas desde el Renacimiento hasta nuestros días.”³⁸³ Este estudioso insiste en la utilización de la primera persona en la novela popular en la interacción entre literatura y vida, ficción y realidad, que se construye en el Renacimiento y se afianza a partir del siglo XVIII,

³⁸⁰ Virgilio Tortosa, *La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1993.

³⁸¹ Sonja Herpoel, *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografía por mandato*, Ámsterdam, Editions Ridopi B. V, 1999.

³⁸² Virgilio Tortosa, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, op. cit., p. 52.

³⁸³ Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelesco de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, op. cit., p. 567.

aunque la crítica literaria no haya formado sus teorías sobre ese resbaladizo campo de frontera entre la novela y la autobiografía hasta hace pocos años.

En su extenso estudio, Puertas Moya analiza los elementos autoficcionales en las novelas de Ángel Ganivet y otros escritores coetáneos a él. Pensemos en Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín e incluso Miguel María del Valle Inclán. Por ejemplo, Pío Baroja en *La sensualidad pervertida* se reencarna e interpone como personaje e inventa “un protagonista que tiene siempre mucho del propio Pío Baroja, tal como es o tal como se imagina que pudiera ser.”³⁸⁴ Azorín se desdobra en la personalidad del personaje literario al que roba el apellido para firmar sus producciones a partir de 1904 y Unamuno teoriza la relación existente entre sus personajes y él mismo.

Puertas Moya subraya también la ficción autobiográfica de la generación novecentista, con Ramón Pérez de Ayala como máximo exponente de esa utilización pedagógica de su juventud y adolescencia para producir novelas como *PMDG*, de intensa carga vivencial e ideológica, en línea con lo realizado por Manuel Azaña, en *El jardín de los frailes* o *Velada en Dinicarló*.

Por último, en la segunda mitad del siglo XX, la crítica ha relacionado el uso de la autoficción con obras como *Todas las almas* de Javier Marías, *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina, *El cuatro de atrás* de Carmen Martín Gaité o *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz* de Javier Cercas, entre otros.

Además, el libro de Alicia Molero de la Iglesia avala el buen quehacer de algunos autores españoles contemporáneos en materia de escritura autoficticia, con un análisis preciso y detallado aplicado a cinco autores españoles del último medio siglo: Carlos Barral, Jorge Semprún, Enriqueta Antolín, Luis Goytisolo y Antonio Muñoz Molina. Esta panorámica, que comprende los textos publicados fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX, demuestra en España la eclosión de un género híbrido que recoge de la autobiografía su pretensión de universalizar la experiencia de un individuo y de la ficción novelesca el poder de reciclaje que permite que el sujeto narrado se descomponga y se recomponga a través de la palabra. Igualmente Alberca comprueba la existencia y la pujanza actual del fenómeno de la autoficción con el análisis de un corpus de 25 novelas publicadas entre 1975 y 1995³⁸⁵, un corpus que sólo constituye

³⁸⁴ J. Campos, *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 99.

³⁸⁵ He aquí la lista de las 25 novelas: *Las ninfas* (1975), de Francisco Umbral; *Ya no es ayer* (1976), de Francisco García Pavón; *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún; *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité; *Los helechos arborecentes* (1980) de F. Umbral; *Paisajes después de la*

una muestra, pues Alberca tiene inventariados más de 100, que van desde 1975 hasta 1998.

3.4.2.1.9. Los elementos autoficcionales en la narrativa de Enrique Vila-Matas

En la narrativa vilamatiana, la mixtura de géneros contiene un cierto tinte autobiográfico que sin lugar a dudas determina el modo de encarar el pacto con el lector. Como se sabe, es continuo el debate sobre el posible estatuto ficcional de lo autobiográfico y, desde luego, la obra de Vila-Matas se alinea con este lado creativo que contribuye a avivarlo.

No hace falta conocer en profundidad a “quien firma”, como diría Philippe Lejeune, para darse cuenta de los rasgos autobiográficos que subyacen en la génesis, por ejemplo, de Ricardo Gironde (*El mal de Montano*) o los narradores intradieгéticos que suelen transmitir la voz del autor. Por ejemplo, igual que el autor, los narradores-protagonistas nacen en 1948, viven en el Paseo de San Juan de Barcelona y después en la Plaza Rovira, tal y como se percibe en los siguientes fragmentos sacados de *El mal de Montano* y *Desde la ciudad nerviosa*:

Gironde, Rosario (Barcelona, 1948). Que otros se escondan en seudónimos o inventen heterónimos. Lo mío siempre ha sido el matrónimo. (...) Vivíamos en el paseo San Juan de Barcelona -después lo hicimos en la plaza Rovira- pero mi madre habla en el poema de una casa de la calle Provenza, tal vez un deliberado error que obedece a su secreto deseo de cambio de domicilio, y yo diría que también de cambio de marido (*El mal de Montano*, p. 125 y p. 129).

batalla (1982) de Juan Goytisolo; *El hijo de Greta Garbo* (1982) de F. Umbral; *Penúltimos castigos* (1983) de Carlos Barral; *Todos los comienzos* (1983) de Paco Ignacio Taibo; *Dafne y ensueños* (1983) de Gonzalo Torrente Ballester; *El hermano bastardo de Dios* (1984) de José Luis Coll; *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) de Félix de Azúa; *La otra Sonia* (1987) de Sonia García Soubriet; *Todas las almas* (1989) de Javier Marías; *Bruna* (1990), *Volver a casa* (1990) de Juan José Millas; *El palomo cojo* (1991) de E. Mendicutti; *Estatua con palomas* (1992) de Luis Goytisolo; *Contra paraíso* (1993) de Manuel Vincent; *El dueño del secreto* (1994) de Antonio Muñoz Molina; *Una vuelta por Rialto* (1994) de Marcos Ordoñez; *Escenas de cine mudo* (1994) de Julio Llamazares; *La plaza de la memoria* (1995) de Antonio Prieto y *La propiedad del paraíso* (1995) de Felipe Benítez Reyes.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Me tocó vivir una infancia y primera juventud en una Barcelona infame que yo sospechaba que no estaba en ningún mapa y cuyo último rincón, en el caso probable de que apareciera en alguno, sería el fantasmal y polvoriento paseo de Sant Joan, donde yo vivía con mi familia en tiempos de silencio en los que la ciudad alcanzó las máximas cimas del delirio (“El paseo de Sant Joan en rojo”, en *Desde la ciudad nerviosa*, p. 25).

Ahora bien, no podemos identificar de forma simplista autor y personaje. Las propias condiciones y límites de la autobiografía favorecen los juegos entre la ficción y la realidad y favorecen cierta reserva a la hora de establecer equivalencias. A lo largo de estas páginas, veremos la forma en que Vila-Matas explora ese espacio ambiguo entre la literatura y la vida. Porque si bien hay un notorio intento de anclar el relato en la realidad, a su vez, se incluyen continuas reflexiones estéticas y alusiones al mundo literario. Todo ello además con apreciable esmero estilístico, como si la literariedad -es decir, aquello que da a un mensaje su carácter de literario- resultara el mejor cauce para disertar sobre el vocablo artístico.

Generalmente, desde los capítulos iniciales, contamos con los datos biográficos que acabamos de mencionar, y que remiten a la vida real del autor. No obstante, contrariamente a Javier Marías (en *Todas las almas*) y Javier Cercas (en *Soldados de Salamina*), en cuyos libros el narrador-protagonista se llama igual que ellos, Vila-Matas se refugia en la figura del doble: un matronimo en *El mal de Montano* y un alter ego cuyas características concuerdan con las informaciones extratextuales sobre el autor, tal y como podemos comprobar en *Una casa para siempre*:

Yo tenía un amigo. En esos días únicamente tenía un amigo. Se llamaba Andrés y vivía en París, y a esa ciudad viajé para verle, y él se alegró de mi visita. La misma tarde en que llegué a París me presentó a Marguerite Duras, que era amiga suya. (...)

Arruinado, había viajado a París, y mi amigo me prestó dinero y me presentó a Marguerite Duras. Andrés era una de esas personas que creen que la compañía de brillantes escritores ayuda a escribir bien.

-Quedó libre una de mis buhardillas- me dijo Marguerite Duras en cuanto me vio. (*Una casa para siempre*, p. 65).

El refugio en un narrador intradieгético sin nombrar es una de las múltiples estrategias que utiliza Vila-Matas para despistar a su lector, lo cual es uno de los elementos componenciales del pacto ambiguo. A veces, el autor catalán le atribuye datos biográficos diferentes de los suyos para jugar con el lector ingenuo. Un ejemplo de dicha estrategia de despiste se nos ofrece en los siguientes pasajes extraídos de *Una casa para siempre* y *Lejos de Veracruz* respectivamente:

Máximo nació cuatro años antes que yo, en Barcelona y en el mes de junio del año 1962, justo en los días en que nuestros padres acaban de desembarcar en Barcelona. Nuestros padres, de familias de exiliados republicanos, se habían conocido en Veracruz, donde se habían casado y habían tenido su primer hijo, Antonio (*Lejos de Veracruz*, p. 28).

Pero aquel día de aniversario, en Port de la Selva, se fugó de esa herencia todo distinto de ternura y tan sólo conocí el pavor, el terror infinito de pensar que, junto al inventario, mi padre me legaba el sorprendente relato de un crimen cuyo origen más remoto, dijo él, debía situarse en los primeros días de abril de 1945, un año después de que yo naciera... (*Una casa para siempre*, p. 134).

Un segundo factor de despiste reside en el uso del oxímoron vida ficticia y ficción real, con los términos reiteradamente empleados: relato real y diario ficticio. Algunos ejemplos del uso de este lenguaje ambiguo y engañoso aparecen en casi toda su obra narrativa, a imagen de los fragmentos que reproducimos en las siguientes líneas:

Autobiografía ficticia (*El mal de Montano*, p. 16).

Un crítico trabaja en el interior de los textos que lee para reconstruir su autobiografía (*El mal de Montano*, p. 107).

La reconstrucción de mi precaria autobiografía, que, naturalmente será fragmentada, o no será, se presentará tan fragmentada como mi

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas (*El mal de Montano*, p. 107).

Diarios ficticios o pensados como creación literaria (*El mal de Montano*, p. 211).

El tema del diario personal como forma narrativa (*El mal de Montano*, p. 211).

Soy conferencia o novela (*París no se acaba nunca*, p. 16 y p. 17).

A lo largo de mi vida, he vivido las cosas como si lo que me sucede le estuviera ocurriendo a otro, que soy y no soy yo (*Suicidios ejemplares*, p. 207).

Verdad fingida (*Extraña forma de vida*, p. 21).

Recuerdos inventados (Título de un libro de Enrique Vila-Matas)

Entrevistas inventadas (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 155).

Por tanto, los escritos de Vila-Matas navegan entre la realidad y la ficción, lo que mantiene al lector en un estado creciente de tensión y perplejidad³⁸⁶. Así, con Vila-Matas el uso de la autoficción permite al autor decir todos sus yos al mismo tiempo, concediendo por tanto un lugar importante al yo fragmentado. Por consiguiente, en la narrativa de Vila-Matas, la autoficción no es -como lo precisa Céline Maglica³⁸⁷, hablando de la escritura autoficcional de Doubrovsky-, una mera ficcionalización de sí sino una transposición o mejor dicho una translación de sí para crear una existencia distinta.

Además, este proyecto atrae al lector inquieto, porque establece un nuevo pacto de lectura, tal como lo apunta Maglica en su trabajo arriba mencionado:

³⁸⁶ Por eso muchos críticos hablan de Estética de la perplejidad al analizar la obra narrativa de Enrique Vila-Matas. La lectura del artículo de Julia Otxoa, "Juego y laberinto en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas. Un pequeño diccionario en tres actos", (en *Enrique Vila-Matas, Cuadernos de narrativa*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, 7, diciembre de 2002, pp. 27-30) puede ser clave en la profundización en este aspecto de la poética de Vila-Matas.

³⁸⁷ Céline Maglica, *L'écriture autofictionnelle de Serge Doubrovsky*, Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA), Université de Dijon, 2002.

Le lecteur fait partie intégrante du livre. Il est pris dans la fiction, dans cette voix qui se disperse. Ainsi, l'autoficcion de fait que briser les catégories fermées ou ébranler les codes de l'autobiographie: elle renouvelle le pacte et le mode de lecture. Elle lutte contre le langage en essayant de lui faire dire ce qu'elle s'obstine à faire taire, à force d'exhibition, de jeux de mots, de connotations, de résonances.³⁸⁸

El nuevo pacto y modo de lectura teorizado por Maglica reposa sobre las estrategias de equívocos y engaños, los cuales abundan en la obra de Vila-Matas. Por ejemplo, una de ellas consiste en la referencia constante a las obras publicadas anteriormente pero cambiándolas de títulos. Así, si el personaje de *París no se acaba nunca*, aprendiz-escritor dice haber escrito *La asesina ilustrada* (novela que realmente fue escrita por Vila-Matas escritor), en cambio Rosario Gironde (en *El mal de Montano*, p. 129) dice que su primera novela se titula *Necrópolis errante*, libro que no existe en la bibliografía de Vila-Matas escritor.

Todo ello muestra las bases sobre las cuales descansa el pacto ambiguo: equívocos, engaños que dan lugar a una literatura cuya autenticidad es la despersonalización, tal como reconoce el propio Vila-Matas:

Me satisface que sea así y que en definitiva haya puesto en pie por fin mi más antiguo proyecto literario: el de exponerme siempre a la hora de escribir, tal como proponía Michel Leiris cuando hablaba de este continuo estar expuesto a sí mientras que el asta pasa por el acero del dolor (*El viajero más lento*, p. 12).

Estas frases, que conforman el más antiguo proyecto literario de Vila-Matas, están recogidas de uno de los artículos de *El viajero más lento*, pero en similares términos se expresa el narrador en un pasaje de *París no se acaba nunca*, en el que recuerda a Marguerite Duras:

³⁸⁸ El lector es parte integrante del libro. Está llevado en la ficción, en esta voz que se dispersa. Así, la autoficción no hace más que romper las categorías cerradas y desmontar los códigos de la autobiografía: renueva el pacto y el modo de lectura. Lucha contra el lenguaje, tratando de hacerle decir lo que se empeña en callar, con tanta exhibición, juegos de palabras, connotaciones, resonancias." *Ibid.*, p. 27. Además, Maglica ya había preparado, en 1998, su memoria de Maitrise sobre la cuestión de la autoficción en un trabajo titulado: "La question de l'autofiction à travers les oeuvres de Nathalie Sarraute, *Enfance*, Georges Pérec, *W ou le souvenir d'enfance*, et Serge Doubrovsky, *Fils*".

Yo la recordaré siempre como una mujer violentamente libre y audaz, que encarnaba en ella misma y a tumba abierta [...] toda esa angustia que somos capaces de desplegar ante la realidad de ese mundo, esa desolación de la que están hechos los escritores menos ejemplares, los menos académicos y edificantes, los que no están pendientes de dar una correcta imagen de sí mismos, los únicos de los que no aprendemos nada, pero también los únicos que tienen el raro coraje de exponerse libremente en sus escritos –donde se despachan a gusto- y a los que yo admiro profundamente porque sólo ellos juegan a fondo y me parecen escritores de verdad (*París no se acaba nunca*, p. 12).

Exponerse en el estilo y en la vida, nombrar al mundo fuera del tiempo de la historia, ser excéntrico, jugar a fondo, tales pueden ser algunos de los atributos de los autores de autoficción, características perfectamente atribuibles a Enrique Vila-Matas. Por otra parte, en este balanceo entre la literatura y la vida que estamos perfilando en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas, resulta muy interesante el uso de lo que Benjamin Harshaw denomina “el marco de Referencia Externa.”³⁸⁹ El teórico designa así al conjunto de precisiones locales y temporales que, en una obra artística, apunta al mundo exterior; se insertan normalmente en aras de la verosimilitud, y sustentan lo que Barthes llama *l’effet de réel*.

Así, las numerosas alusiones a la ciudad de su infancia, Barcelona, o aún la estancia en París, la *ville-lumière*, donde han vivido los personajes de Vila-Matas compensarían el hilo argumental. En cierto modo y ante la incredulidad de un lector que desconfíe de la idealizadora memoria, tales elementos reforzarían la “verdad” de la escritura autobiográfica.

Además, el amarre del discurso a la actualidad más palpitante es una forma de dotar de crédito a sus argumentos: la parte ensayística se valida si satisface las necesidades del momento histórico. Precisamente, éste es uno de los rasgos del ensayo como género. José Luis Gómez Martínez afirma que “del carácter esencialmente

³⁸⁹ Benjamin Harshaw, “Fictionality and the fields of reference. Remarks on the theoretical framework”, *Poetics Today*, 52, 1984, pp. 227-251.

comunicativo del ensayo, se desprende su contemporaneidad en el tiempo y en el ambiente.”³⁹⁰

Dicha suerte de referencias es un modo de proveer al yo de veracidad y de acreditar la pertinencia de sus juicios y la nitidez de sus recuerdos y otras evocaciones, lo cual conviene al peculiar ámbito ficcional de Vila-Matas, un tanto enmarañado por las dos voces de un mismo sujeto: un sujeto textual (el alter ego o doble de Vila-Matas) y un sujeto carnal, es decir Vila-Matas de carne y hueso.

Ello quiere decir que -como se ha venido observando en los textos de Vila-Matas- dos voces conforman la narración: la voz que relata en primera persona (o aún en segunda persona³⁹¹, como se puede comprobar en el cuarto capítulo de *El mal de Montano*, “Diario de un hombre engañado”) y la que se funde con la voz del narrador omnisciente, encargada de pasear por los laberintos de la literatura universal.

Varios indicios en los textos vilamatianos advierten de que, a pesar de la aparente divergencia entre las dos voces, nos hallamos siempre ante un mismo sujeto narrador. A fin de cuentas, tal y como nos recuerda Jean Starobinsky, “la forma tradicional de la autobiografía se sitúa entre dos extremos: el relato en tercera persona y el puro monólogo”³⁹² y, ya desde los orígenes, la primera configura una de las primitivas autobiografías de la historia occidental, los *Comentarios* de Julio César.

A primera vista, la combinación de los dos usos vocales (homodiégesis y heterodiégesis en terminología del narratólogo Gérard Genette) parece muy propia de la literatura contemporánea, que usa la ambigüedad vocal como un modo más de producir extrañamiento³⁹³. Según Felix Martínez Bonati, la amplitud de las disputas teóricas en torno a la escritura del yo ha podido favorecer la conversión de la autobiografía en “un juego de ironías, guiños y desplazamientos de la identidad del yo en tanto que creación

³⁹⁰ José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 80. Véase el siguiente subepígrafe para mayor profundización en la teoría del ensayo.

³⁹¹ Se trata de la segunda persona autorreflexiva, que puede definirse como un modo narrativo que consiste en un desdoblamiento del yo en un tú reflejo, de forma que el narrador-protagonista se dirige a sí mismo en narraciones intensamente subjetivas.

³⁹² Jean Starobinsky, *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1974, p. 70.

³⁹³ Se multiplican en la novela moderna las muestras de saltos entre instancias vocales. Es señero al respecto el último libro de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, con una metalepsis tan amplia que asistimos a la metamorfosis de un narrador heterodiegético en narrador testigo. A la inversa sucede en el primer capítulo y los restantes de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Los ejemplos de autores coetáneos a Vila-Matas son incontables: por ejemplo, el portugués Antonio Lobo Antunes hace del enredo vocal de su *Exhortación a los cocodrilos* (2000) un verdadero ejercicio de alarde narrativo, deudor de las técnicas del *Nouveau Roman* de los años cincuenta.

y teoría se solidarizan en la crisis del sujeto, sin duda esto ha tenido importancia en la evolución del género”.³⁹⁴

Todo ello ofrece en la poética de la autoficción de Vila-Matas una versión de lo que se ha denominado para la novela “el pacto narrativo”, es decir, el acuerdo tácito por el que el lector acepta que lo relatado es una creación artística que goza de estatuto de “verdad poética” y no está sometida por tanto a las leyes de la verificación. Aunque cabe puntualizar aquí que el lector de autoficción tiene un estatus de detective e indagador y, como tal, puede dedicarse a comprobar la veracidad del mensaje emitido.

Señalemos para terminar que, en torno al problema de la identidad del autor y del personaje, se construye una personalidad inventada que sitúa la narración de Vila-Matas entre horizontes referenciales o biográficos (próximos a la autobiografía), imaginarios e irreales (cerca de la ficción), y reflexivos, especulares (aparentados al discurso ensayístico) y figurativos en los que se produce una transfiguración del autor en un personaje que se parece a él. Pozuelo Ivancos nos explicita dicho proceso de transposición y transfiguración del yo autor en un yo narrador en las siguientes líneas:

Si hasta aquí me he referido con un poco de detalle al origen del concepto de autoficción y a algunas etapas primeras de su desarrollo, ha sido porque, aunque comúnmente ignorado, este origen que sigue vinculando la autoficción a la identidad real biográfica coincidente entre personaje y autor (que es la constante inevitable sostenida en la definición de la categoría), ha permanecido como fondo implícito que ha hecho entender a la crítica que la representación del yo personal es asimilable a poseer un fondo autobiográfico o, dicho de otro modo, que el problema de la *figuración del yo* se resuelve principalmente en la relación entre el texto y la vida (que es solamente una de las posibilidades que la novela ha experimentado desde que existe).

Además la búsqueda de referencialidad biográfica cuando se trata de la ficción, a menudo olvida que la cuestión de la identidad en la constitución de la voz narrativa ficcional no debe plantearse como una cuestión de

³⁹⁴ “Nuestra aceptación incondicional de la verdad relativa a las particularidades del mundo ficticio se debe a que sólo mediante ello tiene sentido nuestra lectura de un texto tenido por obra de ficción” (Félix Martínez Bonati, *La ficción literaria (su lógica y su ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 37.

referencialidad, como si las ficciones fuesen vías de representación de un yo ajeno a ellas y previo a la construcción de su mundo, lo cual significa ignorar el estatuto de palabra imaginaria que en cuanto ficciones tienen.³⁹⁵

3.4.2.2. La confluencia del ensayo y de la novela en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas

La tendencia ensayística constituye -como el fenómeno de la autoficción analizado en el capítulo anterior- uno de los dos rasgos esenciales de la poética de Enrique Vila-Matas. Como hemos hecho con el estudio de la autoficción, nuestro objetivo aquí no es adentrarnos en los debates teóricos y críticos sobre el ensayo, sino analizar los fundamentos teóricos del género ensayístico y dar cuenta de los recursos por los cuales Vila-Matas lo combina, con genialidad, con el género novelesco.

Un estudio sobre el ensayo requiere en primer lugar -como nos sugiere María Elena Arenas Cruz³⁹⁶ el planteamiento de varias cuestiones: ¿es el ensayo un tipo particular de textos cuyas peculiaridades se pueden definir?, ¿en qué ámbito habría que situar su descripción, en el de la Literatura o en el de la Filosofía?, ¿es posible establecer unas bases para decidir sobre su especificidad literaria?, ¿a qué género podría adscribirse, al didáctico o al ficcional?, ¿qué relación mantiene con la novela en las nuevas tendencias de la narrativa actual?, ¿cuáles son las técnicas o recursos que dan cuenta de la confluencia entre el ensayo y la novela en las obras literarias? El análisis de estos múltiples interrogantes nos permite pasar revista a una clase de textos que comienza a atraer la atención de los críticos por su carácter escurridizo e híbrido. En este sentido, Arenas Cruz apunta que el ensayo tiene fama de inclasificable porque se muestra como “una carpeta de varios géneros, un cajón de sastre donde entre lo que no tiene clasificación en otra parte.”³⁹⁷

Así el ensayo es objeto de muchos estudios que no logran encontrar la unanimidad y el consenso. El primer objeto de discusión está relacionado con su origen. A este

³⁹⁵ José María Pozuelo Ivancos, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila.Matas*, op. cit., p. 21.

³⁹⁶ María Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del discurso ensayístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La-Mancha, 1997.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

respecto, para algunos críticos, entre los cuales sobresale Jean Marie Paquette³⁹⁸, Montaigne constituye un comienzo absoluto en la literatura occidental moderna y una referencia ineludible cuando se emprende un estudio sobre el ensayo. Para estos críticos, el ensayo data de 1580, fecha en que apareció la primera edición de los *Essais* del autor francés al que atribuyen la paternidad del género ensayístico. Otros estudiosos hacen retroceder el nacimiento del ensayo a la antigüedad grecolatina con los *Diálogos* de Platón, las *Epístolas a Lucilio* de Séneca, las *Meditaciones* de Marco Aurelio, las *Obras morales* o *Vidas paralelas* de Plutarco, así como *El elogio de la locura* de Erasmo.

Estos críticos consideran el ensayo de forma más amplia y se basan en el hecho de que la actitud reflexiva y la personalización de la materia pueden encontrarse en otras manifestaciones escritas no ficcionales, coetáneas o no a los escritos de Montaigne. En este capítulo, nuestro cometido no es zanjar las numerosas desavenencias que surgen del estudio crítico del ensayo. Nuestra postura teórica en este capítulo intenta reseñar las definiciones sobre el ensayo, estudiar su posible constitución como género y sobre todo mostrar que, en la actualidad, su acercamiento es ineludible para descifrar novelas como las de Vila-Matas, que mezclan en dosis casi equitativas el discurso ensayístico y el discurso novelesco.

3.4.2.2.1. Consideraciones previas sobre el ensayo

La palabra “ensayo” se caracteriza por una gran estabilidad semántica que queda reflejada por la multitud de definiciones que se ofrecen. Por tanto, resulta difícil encontrar una definición consensuada y operante. Etimológicamente, existen distintas acepciones señaladas por los diccionarios, que pueden acercarnos al origen de la palabra “ensayo” y que nos permiten conocer algunas de sus características. En este sentido, en su *Diccionario del uso del español*, María Moliner señala que “del latín, *exagium*, peso”, el ensayo es una composición literaria constituida por meditaciones del autor sobre un tema más o menos profundo, pero sin sistematización filosófica.”³⁹⁹ En la misma perspectiva, el *Diccionario de la Real Academia Española* define el ensayo

³⁹⁸ Jean Marie Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», en *Etudes littéraires*, 5, 1, 1972, p. 77.

³⁹⁹ María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 2007, p. 1183.

como una “obra literaria en prosa en la que el autor desarrolla sus ideas sobre un tema sin mostrar el aparato de citas o el bibliográfico.”⁴⁰⁰ Joan Corominas, a su vez, considera como ensayo “una obra literaria didáctica ligera y provisional que aparece a principios del siglo XIX.”⁴⁰¹

Las definiciones hasta aquí indicadas tienden a considerar el ensayo como un género menor por su extensión, así como por los temas de cariz no científico de los que se ocupa. Este acotamiento sobre el ensayo se nota también en las definiciones reseñadas por José Luis Gómez Martínez.⁴⁰² La primera es la de Bleznick que define el ensayo como “una composición en prosa, de extensión moderada cuyo fin es más bien explorar un tema limitado que el de investigar a fondo los diferentes aspectos del mismo.”⁴⁰³ Para el poeta, periodista y ensayista Enrique Diez-Canedo, el texto ensayístico viene a dar denominación literaria al “escrito difundido hoy preferentemente gracias a la prensa periodística, en que se discurre, a la ligera o a fondo, pues no son la inconsistencia o la brevedad condiciones esenciales suyas, sobre un tema de cualquier naturaleza que sea.”⁴⁰⁴ Por último, José Luis Gómez Martínez recoge la definición de Eduardo Gómez de Baquero según la cual el ensayo es:

La didáctica hecha literatura, es un género que pone alas a la didáctica y que reemplaza la sistematización científica por una ordenación científica, acaso sentimental, que en muchos casos, puede parecer desorden artístico. Su carácter específico consiste en esa estilización artística de lo didáctico que hace del ensayo una disertación amena en vez de una investigación severa y rigurosa.⁴⁰⁵

De esta pluralidad de definiciones a las que hemos accedido, se desprende que todas son insuficientes, pues se focalizan más en indicar el carácter y pensamiento del escritor que limitar y concretar un género. Tampoco lograron los estudios de literatura que, con posteridad, se ocuparon del ensayo, dar una definición satisfactoria, por lo que

⁴⁰⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Editorial Santillana, 2005, p. 563.

⁴⁰¹ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1998, p. 417.

⁴⁰² José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

⁴⁰³ Donald W. Bleznick, *El ensayo español del siglo XVI al XX*, México, Joaquín Mortiz, 3 vols., 1964, III, p. 19.

⁴⁰⁴ Enrique Diez-Canedo, *Conversaciones literarias*, México, Joaquín Mortiz, 3 vols., 1964, III, p. 19.

⁴⁰⁵ Eduardo Gómez de Baquero, *El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924, pp. 140-141.

quizá fuera necesario y conveniente remontarse a la obra de Montaigne, creador del género ensayístico.⁴⁰⁶ Así, el ensayo se nos muestra como:

Une forme très souple, et ceci depuis ses origines, au XVI siècle, chez Montaigne. Le meilleur moyen de s'étudier lui-même et de soumettre à examen ses propres idées sur l'expérience humaine, ses essais étant, en un sens, comme une manière de coucher ses idées sur le papier, de mettre les choses à l'épreuve de l'écriture. En les appelant essais, il a délibérément insisté sur leur statut informel propre à des simples tentatives.⁴⁰⁷

Esta definición y las estudiadas anteriormente, muestran que el único consenso posible en torno al ensayo reside en su carácter cambiante y su indeterminación. Por consiguiente, ningún estudio sobre el ensayo puede ofrecer una aproximación exhaustiva y sistemática. El ensayo aparece más bien como una forma de prosa aleatoria y fragmentaria, diferente de la progresión lineal y planificada, propia de algunos otros tipos de escritura.

3.4.2.2.2. El ensayo como género

El estudio del género -concepto confuso- es una de las cuestiones más espinosas a las que se está enfrentando la teoría literaria. Esta constatación es más veraz en el estudio de la constitución genérica del ensayo cuanto que, contrariamente al amplio consenso que parece existir en torno al poema, al teatro y a la novela, el ensayo plantea todavía una problemática muy candente. Así, existen grandes divergencias en torno a la descripción del género ensayístico: algunos pretenden que las fluctuaciones semánticas de la palabra “ensayo” se deben a las frecuentes variaciones de un país a otro y no es raro, como se puede comprobar en muchos historiadores del ensayo, que esté no sea

⁴⁰⁶ José Luis Gómez Martínez, op. cit., p. 20.

⁴⁰⁷ “El ensayo es una forma flexible, y esto desde los orígenes, en el siglo XVI, con Montaigne. Es el mejor medio de estudiarse y someter a prueba sus propias ideas sobre la experiencia humana, siendo los ensayos [de Montaigne] en un sentido, como una manera de “poner” sus ideas en el papel, de someter las cosas a la prueba de la escritura. Al denominarlos *essais*, ha insistido de manera deliberada en el estatuto informal propio de simples tentativas”. Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 13.

considerado como un género. Por tanto, analizando con más detenimiento las obras de los diferentes ensayistas y concediendo un lugar privilegiado al contexto biográfico y cultural en que se producen, se argüe que la forma y la estructura del ensayo varía de un ensayista a otro y que en vez del ensayo, se debería hablar de los ensayos.

Sin embargo, la pluralidad y la variedad inherentes al ensayo no impiden su constitución como género, porque el ensayo tiene un espacio propio dentro de la literatura y características sistemáticas esenciales que le sitúan dentro de un sistema global de géneros.⁴⁰⁸ Los debates acaecidos a lo largo del siglo XX, desde Luckacs, Bense y Adorno hasta las teorías actuales han insistido en la necesidad de adscribir el ensayo a un determinado género, pues el desarrollo es un síntoma positivo de madurez. Para Belén Hernández, dos fenómenos confluyen en la formación del ensayo como género:

Por una parte, la expresión de la subjetividad del autor, consciente de la capacidad estética de su obra, la divagación del escritor que se presenta a sí mismo como tema y argumento, con un propósito extravagante herencia de Montaigne; por otra, el deseo de dar respuesta a las demandas concretas del lector moderno, de un receptor que quiere un estímulo intelectual y estético condensado en pocas páginas y accesible a sus posibilidades culturales. La brevedad del discurso, la variedad de la temática, que se aproxima a argumentos científicos o antropológicos desde una crítica radical en la cual no están excluidas la sensibilidad y la intuición, mantienen la esperanza de que este género transversal resista los embates homogeneizadores de la globalización.⁴⁰⁹

Así pues, la constitución del ensayo como un género radica en su capacidad de generar rasgos propios y una escritura específica que integre diversos cánones y normas. Pedro Aullón de Haro⁴¹⁰ considera el género del ensayo como el gran prototipo

⁴⁰⁸ Belén Hernández, “Prefacio”, en Belén Hernández, Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 7.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴¹⁰ Pedro Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos*, Madrid, Taurus, 1987; *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992; *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum, 1992; “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, en Belén Hernández, Vicente Cervera María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, op. cit., pp. 13-23.

moderno, como la creación literaria de la modernidad que señala una perspectiva histórico-intelectual del mundo occidental. En sus diferentes escritos, este autor procede a explicar los principios que conforman la identidad del ensayo y llega a la conclusión de que el ensayo puede señalarse como un género impuro. Además se remonta a las tres grandes teorías del ensayo elaboradas, en orden cronológico por Luckacs, Bense y Adorno para colegir que en el ensayo, “la forma se hace destino y principio de destino es decir que el ensayista toma por objeto privilegiado las piezas de la literatura y del arte, y por ello es el género de la crítica.”⁴¹¹ También, se desprende de los estudios de Pedro Aullón de Haro su espontaneidad subjetiva y su forma crítica⁴¹², rasgos ya reseñados por Adorno en su libro *El ensayo como forma*. De esta manera el ensayo se muestra como el ejercicio de la actividad reflexiva y crítica del hombre así como la reivindicación de su individualidad y su libertad.

Otros estudios dignos de reseñar sobre la constitución genérica del ensayo son los realizados por Francisco Jarauta Marion, Elena Arenas Cruz y José María Pozuelo Ivancos. Retrocediendo al libro *El alma y las formas* de Luckacs, Francisco Jarauta considera el ensayo como un género que:

no obedece a la regla de juego de la ciencia y de la teoría, para las que el orden de las cosas es el mismo que el orden de las ideas [sino que] parte de la conciencia de la no-identidad, radical en su no-radicalismo, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario.⁴¹³

Este estudioso insiste en la dimensión errante del ensayismo que entiende como “un viaje, una enraciación entre la forma y superación irónica, retomando aquí una feliz expresión de Harold Bloom que lo define como un vagabundeo sin significado.”⁴¹⁴

En el mismo sentido que Jarauta, Elena Arenas Cruz piensa que la hibridación genérica constituye el rasgo esencial del ensayo. Además considera el ensayo una clase de texto adscribible al género argumentativo que, a su vez, se situaría en el conjunto de

⁴¹¹ Pedro Aullón de Haro, “El género ensayo, los géneros ensayísticas y el sistema de géneros”, art. cit., p. 23.

⁴¹² Según Aullón de Haro, el sistema de géneros propiamente literarios es binario, de doble segmento de géneros ensayísticos y géneros artísticos, y éstos, a su vez, de disposición triádica (temáticamente no determinados, ensayo y temáticamente determinados; narrativos, líricos y dramáticos).

⁴¹³ Francisco Jarauta, “Para una filosofía del ensayo”, en Belén Hernández, Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, op. cit., pp. 37-41.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

clase de textos, que se han reunido bajo “el término *didáctica*, aunque en los últimos años se habla de géneros *didáctico-ensayísticos* [Huerta Calvo, 1992], de *géneros ensayísticos* [Aullón de Haro, 1987 y 1992] o simplemente de no ficción.”⁴¹⁵

En la misma línea y contestando a la pregunta ¿es el ensayo un género literario?, José María Pozuelo Ivancos deja fuera del campo ensayístico escritos que se podrían agrupar como “monografías o tratados de índole científica y/o académica cuyas construcciones de contenido y formales están suficientemente acotadas en la tradición de cada disciplina científica y/o humanística y en el conjunto de todas ellas.”⁴¹⁶ Para Pozuelo Ivancos, son encuadrables en la etiqueta de “ensayo como género literario” escritos que tienen que ver en su filiación y su forma con Montaigne, Bacon o aquellos que estaban en el horizonte de reflexión de Luckacs, Max Bense o Theodor Adorno en sus fundamentales intervenciones sobre el género. Tras mostrar las limitaciones del sistema triádico vinculado a la poética literaria⁴¹⁷, Ivancos acaba por situar el ensayo en un nuevo género de escritura, *la escritura del yo*, que tiene su origen más pertinente en los *Essais* de Montaigne, por su énfasis muy notable en su intervención personal y, en cierta medida, autobiográfica.

Sin embargo, en todos los estudios analizados, sin duda, de notable aportación técnica, echamos en falta el estudio de las características concretas que configuran el ensayo como género literario. Subsanando esta carencia, José Luis Gómez Martínez deduce que son rasgos consubstanciales al género ensayo:

- a) La indefinición; b) la actualidad del tema tratado; c) la no exhaustividad; d) la imprecisión de citas; e) la subjetividad del discurso; f) el carácter global; g) la expresión de un modo de pensar; h) la falta de estructura rígida; i) las digresiones; j) su función sugerente; k) su espontaneidad; l) su carácter esotérico y hermético.⁴¹⁸

⁴¹⁵ María Elena Arenas Cruz, “El ensayo como clase de textos del género argumentativo: un ejemplo de Ortega y Gasset”, en op. cit., p. 43.

⁴¹⁶ José María Pozuelo Ivancos, “El género literario *ensayo*”, en Belén Hernández, Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, op. cit., p. 180.

⁴¹⁷ Pozuelo Ivancos recorre los trabajos de Paul Hernadi (*Teoría de los géneros*, 1972) y de Gérard Genette (*Introduction à l'architexte*, 1979) para mostrar que no era posible encasillar dentro de la categoría “Didácticos” (tomado del viejo Diomedes) o bien “Argumentativos” (en la tradición de la Retórica) todo aquello que permitiera incluir al mismo tiempo la Biografía, la Historiografía, la Filosofía, la Estética (Tratados de Pintura o de Música), el libro de educación de Príncipes, etc. En opinión de Pozuelo Ivancos, se amalgamaron de ese modo en tal casilla tradiciones normativas y géneros con una historia muy variada. (José María Pozuelo Ivancos, art. cit., p. 178).

⁴¹⁸ José Luis Gómez Martínez, op. cit., pp. 30-83.

En resumen, vemos a través de este recorrido, que la constitución genérica del ensayo plantea algún problema, debido a su posición intermedia entre lo literario puro y lo científico puro. Esta situación híbrida le acerca a los géneros, que Alistair Fowler denomina “literatura in potencia”, conformada por el propio ensayo, el diálogo, la biografía, la historia, etc., que se despliegan alrededor de los géneros centrales ya conocidos: el género poético, el género dramático y algunas formas de prosa.⁴¹⁹ Por otra parte, estamos de acuerdo en la idea de que cada ensayo es único y singular en su forma de plantear la cuestión, de saber si puede ser considerado verdaderamente como género. Lo cierto es que el ensayo se caracteriza por esa repulsa a identificarse con caracteres genéricos estables, pues se presenta como una mezcla aparentemente arbitraria de elementos dispersos. Por tanto, su aptitud para apropiarse de los atributos de cada una de las tres categorías de la poesía aristotélica (lírica, dramática y épica) le confiere una identidad híbrida. Es más, por su carácter heteróclito y por su filiación formal con algunos “escritos vecinos”, es difícil tanto la constitución del ensayo como género como la posible tipología de sus formas.

3.4.2.2.3. La tipología del ensayo

Ya hemos señalado que el ensayo está a caballo entre varios tipos de escritos. A las “formas vecinas” que reseña Fowler -la biografía, el diálogo, la historia, etc.-, podríamos añadir también la autobiografía, la correspondencia, el sermón, la máxima, el aforismo. Pero, dentro de este conjunto de escritos, el ensayo remite a una clase de textos particular y al término que engloba al grupo en su totalidad, si bien sólo es uno de sus elementos. Todo ello pone de relieve la facilidad con la cual el ensayo invade las fronteras de cada uno de los géneros, mezclando y conjugando sus respectivos rasgos.

Por eso señala Claire de Obaldia que un inventario teórico de los ensayos existentes no sólo debería incluir “el ensayo narrativo, dramático o reflexivo [sino también] el ensayo histórico, biográfico, autobiográfico, aforístico, epistolar y

⁴¹⁹ Alistair Fowler, *Kinds of literature: Introduction to The Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 5.

dialógico.”⁴²⁰ Así, por su indeterminación genérica, el ensayo supera a sus “formas vecinas”, pues está presente en cada una de ellas. Por ejemplo, en la gran variedad de textos que conforman la tradición del ensayo, encontramos los *Diálogos* de Platón, las *Epístolas a Lucillo* de Séneca, las *Confesiones* de San Agustín, los *Sermones* de Donne, las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, los *Pensamientos* de Pascal, las *Máximas* de la Rochefoucauld, la *Enciclopedia* de Diderot, las *Epístolas filosóficas* de Voltaire, los *Aforismos* de Nietzsche, los *Parenga y paralipomena* de Schopenhauer, los textos de místicos y los diarios de Kierkegaard, los manifiestos surrealistas, los autorretratos de Barthes y Leiris, etc.

Además subraya José Luis Gómez-Martínez que las clasificaciones del ensayo propuestas “poseen un valor editorial y cuando más, valor didáctico en cuanto a la ordenación de los ensayos en un libro a la hora de la presentación de los mismos al lector iniciado”.⁴²¹ Sin embargo, pese a la dificultad arriba señalada, José Luis Gómez Martínez nos proporciona una clasificación que recoge diez modalidades en las que el ensayo se suele presentar con mayor frecuencia:

- 1) Ensayo como género de creación literaria; 2) ensayo breve, poemático; 3) ensayo de fantasía, ingenio o divagación; 4) ensayo-discurso u oración (doctrinario); 5) ensayo interpretativo; 6) ensayo teórico; 7) ensayo de crítica literaria; 8) ensayo expositivo; 9) ensayo-crónica o memorias; 10) ensayo breve, periodístico.⁴²²

De esta tipología de Gómez Martínez, realizada con un análisis riguroso del ensayo mexicano e hispanoamericano, se colige la confirmación de que el ensayo es un género híbrido por cuanto que participan en él dos categorías diferentes: por una parte, es didáctico y lógico en la exposición de las nociones e ideas; pero, “por su flexibilidad efusiva, su libertad ideológica y formal, en suma por su calidad subjetiva, suele tener también un fuerte relieve literario”.⁴²³

⁴²⁰ Claire de Obaldia, op. cit., p. 19.

⁴²¹ José Luis Gómez Martínez, op. cit., p. 89.

⁴²² José Gómez Luis Martínez, “Introducción”, en *El ensayo mexicano moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 7-31. Estudio recogido en José Luis Gómez Martínez, op. cit., pp. 124-127.

⁴²³ *Ibid.*, pp. 124-125.

3.4.2.2.4. Ensayo novelado o novela ensayada

La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas. Y este aserto debe figurar en el preámbulo de toda exposición sobre el comentario o lectura crítica de la novela.⁴²⁴

Haciendo suyas estas acertadísimas afirmaciones de Darío Villanueva, Kurt Spang precisa que la labor definitoria de la novela se confronta a una dificultad técnica:

Los límites entre la novela convencional y otras formas verbales como el ensayo, el reportaje, la fotografía, el tebeo, el cine, el collage y montaje, por citar sólo algunas, resultan cada vez más difusas.⁴²⁵

En su rápido repaso, no tanto histórico-erudito, como descriptivo y evolutivo de los hitos más importantes en el desarrollo de la novela, Kurt Spang insiste en la metamorfosis que sufre la novela en el siglo XX, caracterizada por una continuidad por un lado y una ruptura y experimentalismo por otro, que la autora explicita de la siguiente manera:

En una primera fase, se mantienen todavía los recursos narrativos del narrador que presenta una historia con figuras problemáticas individualizadas, sin embargo, se advierte -y no por mero capricho- un escepticismo cada vez mayor ante las formas y los contenidos tradicionales. Se desmorona la confianza en la estabilidad de la realidad natural y social, se desconfía hasta de la posibilidad de captarla y verterla en obras de arte. [...] Una muestra que ha de ser escuela es la reclusión del protagonista de *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) que no es nadie más que el propio autor Marcel Proust. Más escépticos y pesimistas resultan las figuras y ambientes de la novela kafkiana que se sitúan en el mismo espacio temporal.⁴²⁶

⁴²⁴ Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón/Valladolid, Júcar y Aceña, 1989, pp. 9-10.

⁴²⁵ Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993, p. 121.

⁴²⁶ *Ibid.*, pp. 126-127.

También, en la misma categoría literaria, cabría insertar novelas que aparecen después de la Primera Guerra Mundial, que empiezan a hacer alarde de cierto pluralismo en su significado, en la composición de sus historias, sus niveles espaciales y temporales y su lenguaje vanguardista.

Esta serie de novelas se inicia con obras como *Ulises* de James Joyce (1922), *La montaña mágica* de Thomas Mann (1924), *Berlin Alexanderplatz* de A. Döblin (1929) o *El hombre sin atributos* de Robert Musil (1930-1943). La característica común a estas novelas -subraya Kurt Spang- es la frecuente inserción de reflexiones acerca del mismo quehacer del escritor y narrador, elementos metatextuales de autorreflexión, como se encuentran en Gide, Mann, Musil o Unamuno, entre otros muchos.

Estos rasgos innovadores del género narrativo se intensifican con los representantes del *Nouveau Roman* que instauran la descomposición total de la historia, la disgregación de las figuras y la presentación de una visión más subjetiva aun de la realidad perceptible, como puede verse en *Modification* (1957) o en *Mobile* (1968) de Michel Butor.

A partir de este momento, la novela se encamina hacia una ruptura radical de las convenciones que hasta ahora la habían regido, al volverse un relato sin hilo, con materiales múltiples (citas, catálogos, comentarios, documentos) colocados de forma enciclopédica, renunciando adrede al despliegue coherente de un mundo. Este atomismo que sugiere de forma fehaciente la heterogeneidad, la confusión y el caos es la savia de numerosas novelas españolas publicadas después de la transición.

En varios escritos, Roland Barthes ha teorizado y representado hasta la saciedad el paso del ensayo a la novela y la estrecha relación que estos géneros mantienen. A través de estos estudios⁴²⁷, nos percatamos de que muchos novelistas iniciaron su andadura artística como ensayistas (cuadernos, diarios, periódicos, epístolas, artículos, o verdaderos ensayos acabados). Señala Claire de Obaldia que *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust es una obra particularmente representativa a este respecto, pues en esta novela, aparecen trabajados y representados ensayos, dibujos, traducciones, artículos.

⁴²⁷ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 ; *S/Z*, Paris, Seuil, 1970 ; *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

No obstante, para analizar la estrecha relación entre el ensayo y la novela, nos parece conveniente evocar a Montaigne, pues vemos que en los *Essais*, el relato aparece primero como *exempla* (breves relatos sacados del corpus de la antigua retórica) que luego dejan de manera creciente el lugar a historias procedentes de la vida de Montaigne. El propio autor afirma: “no enseñó del todo, narro”⁴²⁸, lo que muestra que sus ensayos tienden a contar historias más que a contribuir a la erudición del lector.

Así, tal como lo recomendaba Montaigne, el ensayista sustituye el análisis abstracto por una historia que lo recrea y lo hace vivir. En este sentido, la filosofía de la novela parece “superior” a la del ensayo, pues sometiendo sus ideas al análisis novelesco, el ensayista se asegura de que la escena ya no sólo está focalizada por el espíritu de un sujeto pensante. Más bien, cada uno de los personajes de la novela ve a partir de un foco distinto y al final se producen tantos puntos de vista como hay de personajes que intervienen en el acontecimiento.

Por otra parte, en la tradición literaria, se han producido dos reacciones diferentes en torno a las relaciones entre el ensayo y la novela; por una parte, están los que atribuyen la invasión del ensayo a “la crisis de la novela”. Los máximos representantes de esta tendencia asocian la novela ensayística a esta “crisis de la novela” que consideran particularmente aguda en el siglo XX. Esta, en su opinión, acarrea la acentuación de la reflexión y de la teoría en la novela moderna o su creciente intelectualización.⁴²⁹ Esta escuela alemana compara la pretendida invasión del ensayismo a un acto de usurpación, que provoca una patología de la novela, favorable a la proliferación de lo que se ha llamado las “anti-novelas”.⁴³⁰ Así, con la invasión del relato por el comentario teórico, es decir de la narración por su propio discurso, la novela ensayística ocasiona el mayor desequilibrio que ha sufrido el género novelesco. Tal planteamiento entronca con la tesis de Genette quien, refiriéndose a la novela *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, la define como la obra que cierra la historia del género (de los géneros) literario (s) e inaugura, con algunas otras, el espacio sin límites e indeterminado de la *literatura* moderna.⁴³¹

Pero se puede objetar a este planteamiento que en cierta medida toda novela es una anti-novela, pues, sin duda, la novela aparece como el más ensayístico de los

⁴²⁸ Montaigne, « Du repentir », en *Essais*, III, 2, Paris, Actes Sud, 2002, p. 46.

⁴²⁹ Gerhard Haas, “Essay und Roman”, en *Essay*, Metzler, 1969, p. 74.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 74 y Ludwig Rohner, *Der deutsch Essay*, Neuwied und Berlin, Luchterhand, 1966, p. 567.

⁴³¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

géneros literarios, si consideramos que el ensayismo tiende hacia la autorreflexividad y la infinitud. Por tanto, la novela es el más heterogéneo de los géneros literarios -por su capacidad de mezclar lo narrativo, lo lírico y lo dramático-, el más abierto, el más reflexivo y el más autocrítico.⁴³² Por tanto, es legítimo que otros autores⁴³³ piensen que la novela en sí es siempre “escéptica y experimental”. Es el género:

Le moins assuré (et tout à la fois le plus conscient) de son propre statut générique, celui qui ne possède aucun canon qui lui est propre, qui poursuit son propre développement sans être encore parvenu à son propre achèvement, un genre déraciné, nomade, errant, une sorte de hors la loi épistémologique.⁴³⁴

Así, lejos de contribuir a la emergencia de una novela que sufre una patología, metáfora que utilizan los teóricos alemanes, la novela ensayada no es más que la expresión de un proceso complejo, fragmentario y abigarrado que se encuentra en toda novela. Robert Alter⁴³⁵ se remonta al Renacimiento para ver en *Don Quijote* de Cervantes una obra que no sólo anuncia este carácter autodiscursivo de la novela sino que lo realiza plenamente y en todas sus facetas.

3.4.2.2.5. La presencia del ensayo y de la metaliteratura en la novela española tras la transición

Los primeros años de la transición coinciden con el surgimiento del libro de cariz político, lo cual favorece, tal como señala Ángel Basanta, un primer intento de mezcla de los géneros, con “un tipo de novela entre documental y política que tuvo sus más

⁴³² La autorreflexividad es según Bakhtine un rasgo esencial del discurso novelesco. El carácter autocrítico es también una de sus características más llamativas. Mikhail Bakhtine, *Du discours romanesque*, Paris, Gallimard, 1989, p. 224.

⁴³³ Katherina Clark y Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Belknap, Harvard University Press, 1984; y Michael Holquist, *Bakhtin and his world*, Texas, University of Texas Press, 1990; Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Bakhtin: creation of a Prosaics*, Standford, Standford University Press, 1990.

⁴³⁴ “Es el género menos seguro (y a la vez el más consciente) de su propio estatuto genérico, el que no posee ningún canon propio, el género inacabado que persigue su propio desarrollo, un género desarraigado, nómada, errante, una suerte de desorden epistemológico”. Claire de Obaldia, op. cit., p. 347.

⁴³⁵ Robert Alter, *Partial Magic, the Novel of Self-conscious Genre*, California, California University Press, 1975.

célebres exponentes en *La autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprun, *Lectura insólita de El Capital* (1977) de R. Guerra Garrido, *Antonio B. el rojo* (1977) de Ramiro Pinilla, e incluso *La soledad del manager* (1977) de Manuel Vázquez Montalbán.⁴³⁶

Después de este periodo marcado por el dominio de temas políticos, lo cual parece normal en un país que ha vivido largos años de dictadura y de censura, la novela española experimentó un notable auge en todos los sentidos. Basanta lo describe de la siguiente manera:

Se cultivaban todas las tendencias narrativas, desde la metaficción y la novela poemática hasta las memorias y la crónica novelada, pasando por la novela histórica, la fantástica y la policiaca [...] El género narrativo se encuentra, en estos años, en pleno auge comercial, favorecido por el mercado editorial y la profusión de premios literarios -disparatada en muchos casos por la gran cantidad de novelistas y por la calidad media de bastantes novelas.⁴³⁷

Pero sin duda, una de las corrientes características más visibles en la narrativa de los últimos años ha sido la metanovela o novela especular, que consiste, como subrayan los críticos Francisco Rico⁴³⁸ y Francisco Orejas⁴³⁹, en incluir la narración misma como centro de atención del relato. Esto quiere decir que en la metaficción, la novela se vuelve sobre sí misma: el texto narrativo ofrece el resultado final y a la vez el camino que ha llevado a él; se cuenta una historia y también los problemas planteados en su narración. Se trata pues de una simbiosis de creación y crítica en unas obras en las que se inserta la literatura dentro de la literatura.

A este respecto, muchos estudiosos de la novela española tras la transición, entre los que destacan Gonzalo Sobejano⁴⁴⁰, Santos Alonso⁴⁴¹, Sanz Villanueva⁴⁴² y Darío

⁴³⁶ Ángel Basanta, *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990, p. 69.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴³⁸ Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española. Los nuevos nombres. 1975-2000*, Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 2000.

⁴³⁹ Francisco Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea entre 1975 y el fin de siglo*, op. cit.

⁴⁴⁰ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa española, 1975, segunda edición.

⁴⁴¹ Santos Alonso, *La novela en la transición*, Madrid, Puerta de Sol, 1983.

Villanueva⁴⁴³, sitúan el punto de partida de la metanovela en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) de Gonzalo Torrente Ballester, uno de los ejemplos mejor logrados de estos años, un ensayo de metaficción concebida con intención lúdica y desarrollada “con el único empeño de mostrar cómo se escribe una novela en la cual se armonizan tres planos formados por el diario del trabajo del narrador, la narración fantástica y la crítica autorreflexiva de la propia escritura.”⁴⁴⁴

También, en las manifestaciones posteriores de “esta novela en la novela”, -y siempre dentro de la narrativa española- sobresalen *El cuatro de atrás* (1975) de Carmen Martín Gaité, *El valle de los caídos* (1978) de Carlos Rojas, la serie de *Antagonía* (1973-1981) de Luis Goytisolo, *Fabián* (1977) de Vaz de Soto y casi todos los ejercicios narrativos de Juan Goytisolo en estos años. En este doble objetivo de narrar la escritura de una aventura y la aventura de una escritura, se sitúa también *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, *El desorden de tu nombre* de Juan José Millas y el ejemplo que Basanta considera como el más extremo de metanovela en la literatura española de los últimos tiempos:

La autorreflexividad de una escritura en proceso de descomposición ideada por Julián Ríos en *Larva* (1983) y *Poundemonium* (1986) con la pareja protagonista de los atolondrados que se toman por personajes de novela e intentan meterse en la piel de sus dobles, Babelle y Milalias, que inventaron para prolongar la vida en ficción y la ficción en vida.⁴⁴⁵

Por otra parte, Gonzalo Sobejano inserta también, dentro de la denominada metanovela, *Nada en el domingo* (1983) de Francisco Umbral, *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) de Álvaro Pombo, *La orilla oscura* de José María Merino y *La lluvia amarilla* (1988) de Julio Llamazares.

⁴⁴² Sanz Villanueva, *Historia de la novela española (1942-1975)*, 2 volúmenes, Madrid, Alhambra, 1980.

⁴⁴³ Darío Villanueva, *Historia y crítica de la novela española 9, los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.

⁴⁴⁴ Ángel Basanta, op. cit., p. 75.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

3.4.2.2.6. Vila-Matas y el ensayo: una comunión dentro y fuera de la novela

En Vila-Matas, como en Jorge Luis Borges, los géneros tienden a entrelazarse en uno, siendo el puente entre ellos la exactitud de su pensamiento. Los ensayos de Vila-Matas ensartados dentro de sus obras narrativas y sus colecciones de artículos son, en realidad, la prolongación de la teorización literaria iniciada en sus novelas, novelas que aun siendo verdaderas creaciones literarias, están repletas de citas.

Estas obras tienen la estructura libre de un relato, postulando con ello una realidad heterogénea dentro de su uniformidad, pues el autor considera la literatura como un espacio apropiado para la discusión de problemas que, a la larga, quedan siempre por resolver.⁴⁴⁶ Pero Enrique Vila-Matas no se considera como un ensayista novedoso: reivindica el legado de todos los escritores -citados profusamente en sus novelas- que consideran la novela como un intento de teorizar la propia escritura.

Siguiendo la línea de otros escritores (Borges, Magris, Tabucci y Pitol, entre otros), Vila-Matas expone sus tesis abigarradas en cuentos generalmente breves, apenas unas páginas, que provocan una sensación de vértigo y de perplejidad en el lector. Para ello, se vale de la estructura de la disertación y de la argumentación dentro del relato, tal como lo hacía el propio Borges. Ambos escritores mezclan en sus ensayos los tipos narrativo y argumentativo. También, como los ensayos de Borges, los del escritor catalán tienen un fuerte componente cuentístico.

Por tanto, a veces se ha dicho que sus relatos atentan contra la base mínima del género narrativo, al acercarlo, o mejor dicho, al diluirlo en otras especialidades. A menudo abandonan el carácter narrativo para adoptar tonos propios de la teoría literaria y utiliza otros tantos recursos que son fruto de su imaginación y también de su conocimiento de la historia y de la teoría de la literatura. Los ejemplos, a este respecto, son numerosos. Demos la palabra al propio Vila-Matas para que haga una recensión de su vasta obra ensayística:

El viajero más lento es el primero de mis libros de ensayos literarios. Contiene hazañas como mi falsa entrevista a Marlon Brando y modestas

⁴⁴⁶ José Luis Sánchez Ferrer, *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*, Madrid, Anaya, 1992, p. 48.

osadías como una entrevista verdadera a Salvador Dalí, que siempre (a pesar de las fotografías que lo demuestran) ha sido injustamente considerada como falsa. *El traje de los domingos*, [mi] segunda colección de artículos y ensayos [contiene] páginas en las que puede apreciarse hasta qué punto era un escritor de disciplina shandy, un acendrado crítico literario, un protagonista de almas y un columnista dominical desesperado. *Para acabar con los números redondos* [se expresa] con la manía de los suplementos literarios de celebrar con cifras redondas los aniversarios de escritores que son generalmente mediocridades y de pronto ocupan el espacio que debería ser destinado a los escritores que están vivos y enfrascados en la aventura de una obra peligrosa que no merece la atención suficiente o los que, están muertos, demuestran estar muy vivos al resistirse a cumplir años. *Desde la ciudad nerviosa* [es] un libro de la tentación de inventarme una Teoría de la Narrativa para ensamblar *Bartleby y compañía* con *El mal de Montano*, que iba a ser mi siguiente libro. Y junto a esa tentación, primeros indicios de una búsqueda de conferencias atípicas en las que la norma habitual sería la mezcla del ensayo, ficción autobiográfica y el género del viaje interior. Al final, lo único que inventé fue ese libro sobre la ciudad nerviosa de Barcelona. Se hace teoría al andar o como decía Robbe-Grillet “En realidad, cada novela más constituye su propia teoría y en un cierto sentido la destruye.” *Aunque no entendamos nada* [es] la quinta colección de artículos y ensayos literarios, en este caso con destino únicamente a las librerías chilenas y la librería La Central de Barcelona. El texto inicial, el que da título al libro, está siendo en la actualidad desguazado y reciclado para la novela que escribo en estos momentos sobre el tema general de la desaparición. En la parte final, se incluyen dos textos que aprecio espacialmente, lo que espero que los preserve de ser desguazados en un futuro: las palabras dedicadas a Bolaño en la hora de la muerte (“Un plato fuerte de la China destruida”) y las de adaptación del premio Rómulo Gallegos (“Discurso de Caracas”). [Por último], *El viento ligero de Parma* [es] es un libro publicado en México. Contiene artículos y ensayos literarios

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

sobre Gombrowicz, Ocampo, Roberto Bolaño, Borges, Robert Walser, Sergio Pitlor, entre otros.⁴⁴⁷

Así es que la creación artística y la reflexión teórica no resultan en absoluto ámbitos separados sino comunicados. Acaso no sea casualidad que textos como los de Enrique Vila-Matas surjan cuando la escritura teórica sobre la autobiografía está creciendo de forma significativa. En este sentido, se puede afirmar, sin riesgo de equivocarse, que la obra de Vila-Matas combina vida y reflexión estética, pero resulta ser ante todo palabra literaria; tal vez porque, como afirma George Steiner, las mejores lecturas del arte son siempre arte.

Por otro lado, estos ensayos y artículos de Vila-Matas siempre se tejen a partir de un pequeño relato o anécdota personal, que por la técnica de la amplificación y de la digresión, el autor va desarrollando hasta insertarlas en el territorio de la ficción. Así, el discurso ensayístico y el discurso ficcional se enlazan en un “enramado, un tejido, un tapiz donde todo tiene correspondencia, que se bifurca en haces de ligaduras en las que el vínculo de unos lugares con otros se da de continuo.”⁴⁴⁸

Por ejemplo, *Suicidios ejemplares* (1991), parte de un cuento (“El arte de desaparecer”), protagonizado por Anatol y que tiene como telón de fondo la vida del escritor Gesualdo Bufalino. A partir de este cuento, Vila-Matas hace una larga disertación en torno a la desaparición del autor, tema que va a profundizar en *Doctor Pasavento*. Por otra parte, *Desde la ciudad nerviosa* (2008) se nos muestra como un conjunto de relatos y crónicas que Vila-Matas ensancha hasta el ensayo. En efecto, cada ensayo se desarrolla dentro de un marco ficcional establecido, con sus respectivos indicadores de tiempo, de espacio y sus propios personajes. Por último, decíamos que el ensayo de Vila-Matas arranca muchas veces de una anécdota personal, casi siempre autobiográfica, como el hecho de cumplir los cincuenta (*Para acabar con los números redondos*), el oír algo por la radio o a alguien (“Ahí tienes una crónica”⁴⁴⁹), una llamada telefónica para acudir a un acto público como dar una entrevista (“Entrevistas

⁴⁴⁷ Enrique Vila-Matas, “Breve autobiografía literaria”, art. cit., pp. 19-28.

⁴⁴⁸ José María Pozuelo Ivancos, “Creación y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 388.

⁴⁴⁹ Enrique Vila-Matas, “Ahí tienes una crónica”, en *Desde la ciudad nerviosa*, op. cit., pp. 90-93.

inventadas”⁴⁵⁰) o presentar un libro (“Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”).⁴⁵¹

3.4.2.2.7. El enciclopedismo literario en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas

Fiel a la estela cervantina de una obra que es en sí misma creación y poética de la creación, Vila-Matas ha juzgado el relato de tintes autobiográficos, desde su experiencia de escritor, como marco idóneo para plasmar su concepción de la novela.⁴⁵²

La narrativa vilamatiana no es una actividad memorística sistematizada y minuciosa; más bien nos va espigando recuerdos del yo y evocaciones librescas. Así, si hay autobiografía, ésta es ante todo “literaria”, pues se nos describe la forma en que el arte verbal ha modelado a Rosario Gironde, personaje letraherido de *El mal de Montano*, que considera la literatura como la facultad de encarnar a otros escritores a partir del motivo del doble:

Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero también es una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Terminó de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores. Soy un enfermo de literatura (*El mal de Montano*, p. 16).

Por tanto, los narradores de Vila-Matas son visitados constantemente por los recuerdos personales de otros escritores que consideran como sus ídolos (Ernest Hemingway en *París no se acaba nunca* y Robert Walser en *Doctor Pasavento*). Por eso, la obra de Vila-Matas se halla plagada de transtextualidad. Las palabras literales de

⁴⁵⁰ Enrique Vila-Matas, “Entrevistas inventadas”, en *Desde la ciudad nerviosa*, op. cit., pp. 155-158.

⁴⁵¹ Enrique Vila-Matas, “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, en *Desde la ciudad nerviosa*, op. cit., pp. 209-234.

⁴⁵² Para José María Pozuelo Ivancos, el *Quijote* es una novela y simultáneamente una poética de la ficción novelesca, un ámbito donde la acción novelesca es en simultaneidad aquello “por” lo que se habla, aquello “de lo” que se habla, pero todo aquello que habla (Pozuelo Ivancos, op. cit., p. 28.). Parece que este principio rige la composición de las obras de Vila-Matas que tratan de la vida y de la ficción, pero que a la vez se encuentran envueltas en un vacilante discurso, el autobiográfico y el ensayístico: precisamente decía Unamuno en *Cómo se hace una novela* que “escribir contando cómo se hace una novela es hacerla. ¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela que sea más novelesca que una autobiografía?” (Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Guadarrama, 1977, p. 80).

Shakespeare, Joyce, Kafka, Borges, etc., están ensambladas con continuas comparaciones dentro del universo de papel: Rosario Gironde se identifica con el Kafka, enfermo de literatura (p. 157) y sobre todo con el personaje de *El Castillo* del mismo autor, “novela infinita e incapaz de tener final [...] un tormento de comentario sin fin.” (*El mal de Montano*, pp. 161-162). De igual manera, el personaje innominado de *París no se acaba nunca* se cree Hemingway y el de *Doctor Pasavento* busca en vano corporizarse en la persona de Walser.

Así Vila-Matas cristaliza en sus novelas las propuestas estéticas de Joyce, Borges, Cortázar y Calvino. A este respecto, señala Pàul Arranz que:

Los antecedentes literarios y cinematográficos, que se citan [en su obra] son múltiples y hay quien se remonta, como no podía ser menos, a Cervantes, pasando desde luego por Laurence Sterne. Entre otros, cabe destacar la práctica del grupo parisino OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), durante los años 60, integrado por Raymond Queneau, George Pérec o el mencionado Italo Calvino, que exploran las posibilidades de la creación combinatoria.⁴⁵³

Pero, con la debilidad ficcional que caracteriza sus obras, ¿qué recurso utiliza Vila-Matas para hacer de sus novelas no una relación de primer grado con la realidad o con la verdad de todos los días, sino como el resultado de las relaciones con diferentes textos? Tal como explica Julia Kristeva:

El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: una escritura-replica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto.⁴⁵⁴

En alguna ocasión, Vila-Matas recurre a la conferencia, medio poroso y abierto que permite el discurso ensayístico, intertextual y metatextual. También se vale de las

⁴⁵³ María del Mar Pàul Arranz, “Nuevas y viejas formas de narrar: sobre el relato hipertextual, los nuevos géneros y el futuro de la novela”, *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 29, 2005, p. 2.

⁴⁵⁴ Julia Kristeva, *Semiótica*, Madrid, Ayuso, 1969, p. 235.

digresiones, de un particular modo de configurar los niveles discurso-narrativos y de estrategias paródicas e irónicas.

3.4.2.2.7.1. La conferencia como recurso intertextual y metatextual

Vila-Matas da un paso más en la encarnación del pluralismo genérico. Se sabe que, ontológicamente, la novela es el receptáculo de géneros diversos, pero Vila-Matas incluye en ella, un recurso metateórico muy original: la conferencia. Dicho recurso está bastante presente en la obra novelística de Vila-Matas, tan presente que el personaje de *París no se acaba nunca* no sabe si está escribiendo una novela o si está dictando una conferencia: “¿Soy conferencia o novela? Dios, qué pregunta” (*París no se acaba nunca*, pp. 16-17), lleno de perplejidad. De igual manera, el personaje de *El mal de Montano* está dictando una conferencia sobre el diario como forma de escritura, conferencia que da pie a los siguientes capítulos de la novela: “El 27 de Junio iré a Budapest, a dar una conferencia dentro de un simposio internacional sobre el diario como forma narrativa.” (*El mal de Montano*, p. 105).

También el narrador-protagonista de *Doctor Pasavento* escribe una conferencia sobre la problemática de la desaparición del autor:

Lo más curioso de todo fue que, unas semanas después de haber imaginado este viaje a Sevilla, me invitaron realmente a esa ciudad para que dialogara con Bernardo Atxaga en torno a las relaciones entre realidad y ficción. [...] el tema sobre el que podía hablar si Atxaga faltaba era el que más venía persiguiéndome en los últimos tiempos, el tema de la desaparición (*Doctor Pasavento*, p. 16)

Por otra parte, la conferencia permite teorizar el proceso de escritura: el diario como modalidad de escritura autobiográfica (*El mal de Montano*), la ironía como modo de escritura (*París no se acaba nunca*) o la muerte del autor y su tratamiento dentro del espacio textual (*Doctor Pasavento*). En el mismo rumbo, el protagonista de *Extraña forma de vida* pronuncia una conferencia tocante a “la estructura mítica del héroe”,

charla copiada integralmente del libro de un intelectual portugués llamado Manuel de Cunha. Vemos cómo anuncia su proyecto de conferencia:

Proyecté un prólogo intelectual para la conferencia. Me dije que por si acaso el repentino cambio no convencía al público ni a los organizadores, revestiría mi conferencia de seriedad -algo que todavía hoy, por sorprendente que parezca, sigue siendo imprescindible en este tipo de actos- y la abriría con un prólogo muy sesudo, por ejemplo de lo endogámicas que fueron siempre las relaciones entre espionaje y literatura (*Extraña forma de vida*, p. 18)

El proceso de escritura de la conferencia está en el centro de la obra narrativa de Enrique Vila-Matas. En este sentido, la conferencia ya no es únicamente el sujeto de la escritura, sino también el objeto de la misma, por lo que tendríamos el derecho a esperar del autor una novela titulada *Cómo se hace una conferencia* en homenaje y por analogía a *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno.

3.4.2.2.7.2 Las digresiones ensayísticas

En Vila-Matas, la autorreflexividad del relato a través el autocomentario se realiza a menudo mediante digresiones ensayísticas. Dichas divagaciones son un elemento esencial de la economía narrativa que caracteriza las novelas de Vila-Matas. Estas digresiones muestran que el autor catalán privilegia el proceso de creación sobre el producto creado, lo que permite muy a menudo suspender la historia con estrategias de “enchâssement, de circularité et de régression à l’infini”⁴⁵⁵. Así, como ensayista, Vila-Matas se hace dueño de la ficción al crear un cosmos novelesco habitado por escritores reales e históricos que aparecen ficcionalizados y que reflejan, en el espejo de la literatura, el patrimonio artístico universal. En este epígrafe, nuestro objetivo es estudiar cómo la técnica de la digresión se manifiesta en la obra narrativa de Enrique

⁴⁵⁵ “de encruzamiento, de circularidad y de regresión hacia el infinito”. Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 364.

Vila-Matas, lo que permite indagar al mismo tiempo las intrincadas relaciones que su obra mantiene con el intertexto universal.

Las novelas de Vila-Matas se constituyen de resúmenes y comentarios de textos heterobio-bibliográficos. En este sentido, la digresión aparece a través de la explotación sistemática de lo hipertextual, lo metatextual y lo paratextual que expresa de todas las formas posibles. Dichas formas conciernen a la actualización de los procedimientos de recuperación de una información de “segunda mano”: copia, alusión, plagio, traducción, comentario, explicación, resumen, prefacio, epígrafe, recopilación, etc. En los siguientes fragmentos sacados de diferentes obras del autor catalán, facilitamos ejemplos de las estrategias que más emplea en su escritura:

Copia (de las estructuras de obras que le gustan)

Pero me faltaban, tal como me había indicado Duras en su cuartilla con instrucciones, detalles de todo tipo: saber, por ejemplo, qué clase de *estructura* pensaba darle a mi historia. Le encontré pronto, la encontré el día en que me di cuenta de que en realidad bastaba copiar la estructura de un libro ya existente y que a ser posible me gustara. Así de sencillo era, o así me lo pareció (*París no se acaba nunca*, p. 41).

Traducción

D’ailleurs c’est toujours les autres qui meurent.

(Por otra parte, siempre se mueren los otros) (*París no se acaba nunca*, p. 59).

Bonsoir les choses d’ici bas.

Buenas tardes a las cosas de aquí abajo (*Bartleby y compañía*, p. 28).

Explicación (como muestran las numerosas notas explicativas a pie de página que salpican su obra)

*Una vez escrito este fragmento para la conferencia, me enteré casualmente –con gran sorpresa– de que *La cena*, un maravilloso cuento de Augusto Monterroso que yo había leído muchas veces, transcurre en el 8 bis de la rue Amyot de París: una dirección en la que, a pesar de haber leído muchas veces el cuento, no había yo reparado demasiado, más atento probablemente a lo que el relato contaba. Allí, por lo visto, en el segundo

piso izquierda, tuvo durante un tiempo un apartamento el escritor Alfredo Bryce Echenique, que un día dio una cena –la que da título al cuento- a la que invitó a Monterroso, pero también a Kafka, al que esperaron en la rue Amyot sin éxito.

Aunque yo, muchos años después, encontré esa calle con cierta dificultad “por callejuelas estrechas, ayudado por un mapa de la ciudad”, a Monterroso en cambio le resultó más bien sencillo: “Como en cualquier gran ciudad, en París, hay calles difíciles de encontrar; pero la rue Amyot es fácil si uno baja en la estación Monge del Metro y después, como puede, pregunta por la rue Amyot.” (*París no se acaba nunca*, p. 19).

*Publicado con anterioridad en *Cuentos barceloneses*, Barcelona, Icaria, 1989 (*Suicidios ejemplares*, p. 103).

*Shandy, en el dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, el autor del *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), significa indistintamente alegre, voluble y chiflado (*Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 10) También hay notas explicativas en las páginas 17, 41, 44, 85, 92, 93 del mismo libro.

Epígrafes

Epígrafe de *Hijos sin hijos*

Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar.

Del *Diario* de Franz Kafka, 2 de agosto de 1914.

Epígrafe de *Bartleby y compañía*

La gloria o el mérito de ciertos hombres consiste en escribir bien; el de otros consiste en no escribir.

Jean de La Bruyère

Epígrafe de *El mal de Montano*

¿Cómo haremos para desaparecer?

Maurice Blanchot

Epígrafe de *Historia abreviada de la literatura portátil*

El infinito, querido, es bien poca cosa; es una cuestión de escritura. El universo sólo existe en el papel.

Paul Valéry, *Monsieur Teste*

Resumen (de partes condensadas con un listado de elementos)

Aunque no indispensables, se recomendaba también poseer ciertos rasgos que eran considerados como típicamente shandys: espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia (*Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 13).

Leí las instrucciones que contenía poco después, ya en la rue Saint-Benoît, y noté que caía de golpe el peso del mundo sobre mí, todavía hoy recuerdo el pánico inmenso -el escalofrío, para ser más exacto- que sentí al leerlas:

1. Problemas de estructura.
2. Unidad y armonía.
3. Trama e historia.
4. El factor tiempo.
5. Efectos textuales.
6. Verosimilitud.
7. Técnica narrativa.
8. Personajes.
9. Diálogo.
10. Escenarios.
11. Estilo.
12. Experiencia.
13. Registro lingüístico (*París no se acaba nunca*, p. 29).

Además, toda la obra de Vila-Matas es una recopilación de otros escritores y de sus obras. Un claro ejemplo de la recopilación como estrategia narrativa se nos ofrece en *Bartleby y compañía*. Este es el programa discurso-narrativo del narrador anunciado desde las primeras líneas del libro:

Hace tiempo que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, 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, un día, literalmente paralizados para siempre.

La idea de rastrear la literatura del No, la de Bartleby y compañía, nació el martes en la oficina... (*Bartleby y compañía*, p. 12).

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Por otra parte, las digresiones como explotación sistemática de los elementos intertextuales nacen de la activación de la memoria. La digresión aparece aquí como un procedimiento mnemotécnico de carácter retrospectivo que garantiza la credibilidad de la ficción. Así, la memoria es el medio por el cual los narradores vilamatianos erigen la alusión como arte narrativo: por eso, el campo léxico del recuerdo es omnipresente en la narrativa de Vila-Matas, con verbos y locuciones verbales tales como “recordé”, “me acordé de”, “me desperté pensando”, “me vino a la memoria de pronto”, “vino a mi memoria...”, etc. Algunos ejemplos de dicho procedimiento se nos ofrecen en los siguientes fragmentos sacados de *París no se acaba nunca* y *El mal de Montano* respectivamente:

Y me acordé también de un amigo extraño de aquellos días, del joven parisino que vivía en la rue Jacob, cerca de mi buhardilla, me acordé mucho de ese amigo que cuando caía en el pozo negro de la demencia se paseaba por el barrio sintiéndose Napoleón. Me lo encontraba a veces sentado a lo Bonaparte en el pequeño y confortable jardín del Museo Delacroix de la place de Furstemberg, y a veces conversaba con él. “Ya ves”, recuerdo que me dijo un día, “ayer era patafísico y en cambio sólo soy Napoleón” (*París no se acaba nunca*, p. 72).

Hace un rato, pensando en las palabras de Montano, me he acordado de *La memoria de Shakespeare*, ese relato de Jorge Luis Borges que surgió de un sueño que el escritor argentino tuvo en un cuarto de hotel de Michigan, cuando vio a un hombre sin cara que le ofrecía la memoria de Shakespeare; no le ofrecía ni la fama ni la gloria -que había sido trivial-, sino la memoria del escritor, la memoria de la tarde en que éste escribió el segundo acto de *Hamlet* (*El mal de Montano*, p. 21)

También, en su obra, aparece la creación de un marco onírico y una situación de ensueño que hace que los narradores tengan visiones de escritores en los que suelen encarnarse. Por ejemplo, así describe el narrador de *Bartleby y compañía* su supuesto

encuentro con Jérôme David Salinger, escritor que se enmudeció tras publicar cuatro libros famosísimos:

Jérôme David Salinger. Allí estaba en el fondo del autobús. Parpadeaba de vez en cuando. De no haber sido por eso, me habría parecido más una estatua que un hombre. Era él. Jérôme David Salinger, un hombre imprescindible en cualquier aproximación a la historia del arte del No. [...] Le vi porque me dio por fijarme en una chica que iba a su lado y que tenía la boca abierta de un modo muy curioso (*Bartleby y compañía*, p. 41).

En definitiva, las digresiones ensayísticas están propiciadas por el universo memorístico y onírico en el que se hallan los narradores-protagonistas de Vila-Matas, recuerdos y sueños mezclados en el fluir atemporal y continuo.

3.4.2.2.7.3. Las citas como alimento literario

Vila-Matas utiliza de manera vertiginosa la intertextualidad a través de la práctica constante de la cita, que se constituye en el alimento de sus novelas. Pero Vila-Matas no tiene interés en la fidelidad de sus citas. En la mayoría de los casos, sigue las fantasías de su narrador-ensayista y borra la frontera entre una fuente auténtica y una inventada. Así, Vila-Matas actúa como los críticos que a veces falsifican o deforman las obras de los otros. Como lo hace Kinbote en *Fuego pálido* de Nabokov, leen lo que quieren leer hasta producir otro texto, que es el fruto de su imaginación. En relación con la imprecisión en las citas como característica del ensayo, resulta pertinente rescatar la opinión de Gómez Martínez al respecto:

Las citas en los ensayos, tienen valor por sí mismas en su relación con lo que el ensayista nos está comunicando; importa descartar que alguien creó una idea, representada en la cita, pero el “quién” y el “dónde” carece en realidad de valor. No son las citas importantes porque fulano o mengano las dijo, sino por su propia eficacia. Y el hecho de señalarlas como citas es sólo

con el propósito de indicar que no son de propia cosecha, sino que forman parte del fondo cultural que se trata de revisar.⁴⁵⁶

Las citas imprecisas, falsas o inventadas son un aspecto muy importante de las digresiones ensayísticas. El propio Vila-Matas las considera como un elemento esencial de su juego metaliterario, que consiste en dar la paternidad de las citas que inventa a escritores famosos. Así explicita el autor catalán, en una entrevista con Juan Villoro, el mecanismo:

Soy un falso erudito, lo vengo diciendo desde hace un tiempo, explicando que muchas citas son inventadas. Y que si me las invento, que eso también me lo he inventado para dar una excusa, es porque no me atrevo a decir que es mía una frase y pienso que si digo que es de Shakespeare funciona mejor, y la gente la encuentra buena. Si es muy mala, como es de Shakespeare, no me pasa nada a mí. Incluso en el *Dietario Voluble*, lo que escribo los domingos en *El País* de Cataluña, me inventé una sección que de vez en cuando iba sacando en la que decía “como dice fulano”, pero daba a entender que podía ser una cita inventada. O ponía en nombre de una persona una cita de otro. De modo que empecé a poner una frase de Flaubert en boca de Laurel Esquivel, también jugando. O citas mías en nombre de otros. Para desmitificar también la cita literaria, y para entender que es un juego. Que en realidad escribir es divertirse, aunque siempre se olvida.⁴⁵⁷

Un claro ejemplo se nos muestra en la crónica “Entrevistas inventadas”, en la que Vila-Matas finge entrevistar a la célebre escritora Patricia Highsmith:

Anoche me dio por recordar una entrevista que le hice a Patricia Highsmith en el hotel Colón de Barcelona. Este 22 de febrero se cumplirán cinco años de la muerte de la escritora y a uno le gustaría poder seguir teniendo noticias de Ripley, saber qué clase de vida lleva últimamente. Tal

⁴⁵⁶ José Luis Gómez Martínez, op. cit., p. 41.

⁴⁵⁷ Juan Villoro, “Una entrevista con Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., 2007, p. 27.

vez por eso me dio por recordar aquella entrevista en la que la escritora y yo hablamos -es un decir- de Ripley (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 155).

Algo parecido ocurre con la entrevista que hizo al actor Marlon Brando:

También yo entrevisté a Brando y, como algunos ya saben, fue para *Fotogramas* y me inventé la entrevista de arriba abajo y no descubrí el fraude hasta diez años después. Esto me ánimo tanto que en la misma revista y en otras inventé entrevistas con Nureiev, Anthony Burgess, Cornelius Castoriadis... En fin. En la mayoría de los casos conté con la aprobación de los entrevistados. En el caso de Brando, desde luego no. Está claro que Brando no ha tenido suerte en esta vida con las entrevistas. Pero se lo merece. ¿Acaso no ha sido el actor de la historia del cine que más se ha negado a ser entrevistado?⁴⁵⁸

Lo mismo podríamos decir de la vasta relación amistosa que cultiva con todos los escritores a los que menciona en sus obras. Un ejemplo se nos ofrece con la amistad literaria y transfronteriza que reivindica con autores latinoamericanos (César Aira, Sergio Pitol, Ricardo Piglia) y europeos (Antonio Tabucchi, Claudio Magris, entre muchos otros). Esto le lleva a prologar el libro de Sergio Pitol *Los mejores cuentos* y a decir “Sergio es mi amigo y mi maestro [...] en la vida y en la escritura.”⁴⁵⁹ Pero si la amistad con Pitol parece ser auténtica, se notan amistades inventadas e imaginarias a través del tiempo y del mundo, que contribuyen todas a reforzar su idea de transversalidad de la escritura y de los escritores que se convierten en ciudadanos del mundo. Con este supuesto, Vila-Matas afianza el planteamiento de que la obra literaria y artística no es propiedad de nadie, de ningún escritor en específico, una idea que comparte Calvino en su obra *Seis propuestas para el próximo milenio*:

Pero quizá la respuesta que realmente corresponde a mis deseos sea otra: ojalá fuera posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁵⁹ Enrique Vila-Matas, prólogo a *Los mejores cuentos de Sergio Pitol*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 8-9.

permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes, semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico.

¿No sería ésta la meta a la que aspiraba Ovidio al narrar la continuidad de las formas, la meta a la que aspiraba Lucrecio al identificarse con la común naturaleza de todas las cosas?⁴⁶⁰

Por tanto, en Enrique Vila-Matas, la impostura de muchas citas se extiende también a las numerosas anécdotas y los múltiples contactos del autor con otros escritores y personalidades.

3.4.2.2.7.4. La configuración de los niveles narrativos y discursivos

Nos proponemos ahora estudiar dos elementos morfológicos internos⁴⁶¹ cuando se trata de emprender un análisis textual: la historia y el discurso. De manera más concreta, pretendemos indagar cómo se enlazan, por una parte, lo que el relato cuenta y, por otra quién lo cuenta y la manera en que lo cuenta. Cabe apostillar a este respecto que una lectura científica de la obra de Vila-Matas llama la atención en cuanto a la complejidad del dispositivo enunciativo de sus textos, marcados por la ambivalencia de la configuración de los niveles discurso-narrativos. Para este estudio, tan importante en el intento de descifrar la narrativa de Vila-Matas, nos parece útil recordar las bases del planteamiento de Genette⁴⁶² y Benveniste⁴⁶³ acerca de las relaciones entre la historia y el discurso.

Certaines formes grammaticales, comme le pronom je (et sa référence explicite tu), les « indicateurs » pronominaux (certains démonstratifs) adverbiaux (comme ici, hier, maintenant, aujourd'hui demain etc.) et au

⁴⁶⁰ Italo Calvino, op. cit., p. 136.

⁴⁶¹ Alicia Redondo Goicoechea, op. cit., p. 27.

⁴⁶² Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

⁴⁶³ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.

moins en français certains temps de verbe, comme le présent, la passé composé ou le futur, se trouvent réservés au discours, alors que le récit dans sa forme stricte se marque par l'emploi exclusif de la troisième personne et de formes telles que l'aoriste (passé simple) et le plus-que-parfait.⁴⁶⁴

La distinción genettiana entre la historia y el discurso es modelada sobre una distinción similar en Benveniste.

La relación entre las instancias narrativas y discursivas manifiesta, según Genette, una clara oposición entre la objetividad de la narración y la subjetividad del discurso. En este sentido, existe una estratificación de los niveles, o por lo menos una separación: el discurso aparece como una interposición inoportuna dentro de la narración, una ruptura contextual. La aplicación de la tesis de Benveniste y Genette -de corte estructuralista- a la narrativa de Vila-Matas permite hacer algunas constataciones: en la narrativa de Enrique Vila-Matas, es difícil confirmar este planteamiento de Genette, pues muy a menudo el uso del fundido⁴⁶⁵ borra los lindes entre el discurso y la narración. Analicemos estos fragmentos de textos extraídos de diferentes novelas:

A finales del siglo XX el joven Montano que acaba de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de la propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo, trágico (*El mal de Monano*, p. 15).

Ese temor al apretón de manos me trae ahora el recuerdo de la historia de la redacción de *Pedro Páramo*, que, Juan Rulfo, su autor, explicó así, revelando su condición humana de copista: “En mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que durante

⁴⁶⁴ “Algunas formas gramaticales, como el pronombre yo (y su referente explícito tú), los «indicadores» pronominales (algunos demostrativos) adverbiales (como aquí, ayer, ahora, mañana, hoy, etc.) y por lo menos en francés algunos tiempos verbales como el presente, el pretérito perfecto o el futuro se reservan para el discurso mientras que la narración viene marcada por el empleo exclusivo de la tercera persona y de formas tales como el pretérito indefinido y el pretérito pluscuamperfecto”. Gérard Genette “Frontières du récit”, en *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 62-63.

⁴⁶⁵ Miguel A. Latorre Madrid, op. cit. El fundido, de claras referencias cinematográficas, consiste en unir dos tiempos distantes, dos situaciones similares en una sola. Sirve al narrador para recordar un acontecimiento similar ocurrido antes, lo cual confunde tanto al narrador como al receptor del tiempo en que transcurren los hechos.

muchos años había ido tomando forma en mi cabeza [...]” Tras el éxito de la novela que escribió como si fuera un copista, ya no volvió Rulfo a escribir nada en más de treinta años. Con frecuencia se ha comparado su caso con el de Rimbaud que tras publicar su segundo libro, a los diecinueve años, lo abandonó todo y se dedicó a la aventura, hasta su muerte, dos décadas después (*Bartleby y compañía*, p. 16).

Fui a París este agosto y, al pasar con mi mujer por la esquina de la rue Jacob con Saints-Pères, vino a mi memoria el célebre episodio en el que Hemingway, en los lavados del restaurante Michaud, aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald (*París no se acaba nunca*, p. 15).

Al día siguiente, la mañana del gran día, me levanté muy temprano y no tardé en ponerme a recordar la primera visita de Carl Seelig a Robert Walser en el manicomio de Hérisau el domingo 26 de julio de 1936 (*Doctor Pasavento*, p. 227).

El análisis de estos textos permite examinar la manera en que los niveles narrativos y discursivos se engendran los unos a los otros en un continuum del discurso que los ensambla y los unifica. La historia contada, el tiempo del discurso (momento de la escritura) y el tiempo referencial extratextual de los sucesos reales e histórico-literarios de la vida artística se enlazan. Esto muestra la propiedad del discurso de liberarse de la cadena temporal del relato. Además, en los cuatro fragmentos seleccionados, se entremezclan el enunciado y la enunciación, es decir, el hecho narrado y el comentario del mismo. En el primero, el hecho enunciado (el mal de Montano) es simultáneo al comentario erudito del narrador (“que acaba de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir (...) pese a su compulsiva tendencia a la escritura quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo, trágico”). En el segundo extracto, se acercan dos casos similares, pero que son de tiempos distantes: el silencio literario de Juan Rulfo es comparado con el de Rimbaud. En los dos últimos pasajes, la memoria desempeña este papel de articulación y de

interferencia, lo que permite “l’homogénéité séquentielle de la machine narrative”,⁴⁶⁶ mediante el paso de un nivel de enunciación (“Fui a París este agosto y, al pasar con mi mujer por la esquina de la rue Jacob Saints-Pères”) a otro nivel de enunciación (“el célebre Hemingway, en los lavabos del restaurante Michaud, aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald”), dos niveles conectados por “vino a mi memoria”.

En resumen, en las novelas de Vila-Matas, el universo de los acontecimientos narrados sufre constantemente un desbordamiento de la instancia discursiva que lo fagocita. Lo más interesante en la configuración vilamatiana de los niveles discurso-narrativos reside en que no es evidente y visible el juego por el que se bascula de un nivel a otro. Es más, con estas estrategias que borran la sintaxis de los niveles narrativos y discursivos, el relato tiende a desestabilizar el orden lineal de los sucesos narrados para presentarse como una metanarración, en donde el acto enunciativo recae menos sobre el contenido que sobre el acto de escritura. Por todo ello, el lector de Vila-Matas vive en un constante dilema, pues no sabe si los libros que lee son ensayos de ficciones o ficciones de ensayos.

⁴⁶⁶ “La homogeneidad secuencial de la máquina narrativa”. Tomamos esta expresión de Jean Michel Adam, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

**CAPÍTULO IV: INTERTEXTUALIDAD Y
REESCRITURA EN LA OBRA NARRATIVA
DE ENRIQUE VILA-MATAS: LA
CONSOLIDACIÓN DE UN PARTICULAR
CANON LITERARIO**

CAPÍTULO IV: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA EN LA OBRA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS: LA CONSOLIDACIÓN DE UN PARTICULAR CANON LITERARIO

El gran escritor es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura y ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía.⁴⁶⁷

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.⁴⁶⁸

Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles, los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en el trozo de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc., porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias, el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se separa, de citas inconscientes o automáticas dadas sin comillas.⁴⁶⁹

En este último capítulo, acometemos la labor de enmarcar la obra de Enrique Vila-Matas en una macroobra cuya autoría es de todos los escritores. La relación de la escritura vilamatiana con otras literaturas será abordada a través del estudio detallado del fenómeno de la intertextualidad, aspecto imprescindible para conferir al texto su

⁴⁶⁷ Luis Goytisolo, *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus, 1995.

⁴⁶⁸ Julia Kristeva, *Semiotiké*, Madrid, Ayuso, 1969.

⁴⁶⁹ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo III, 1987.

literariedad. En esta perspectiva, no se trata, en primer lugar, de proponer una nueva definición de la intertextualidad que vendría a añadirse a las múltiples que ya existen. Tampoco se pretende la resolución de las divergencias y discrepancias de orden semántico y crítico que prevalecen. El objetivo consiste más bien en resaltar la complejidad de la noción de intertextualidad, relacionándola con el concepto de reescritura, una concepción singular de la literatura y de la lectura y sus lazos con la tradición y la historia literarias.

Por otra parte, a partir de un ejercicio de poética aplicada, mostraremos que la intertextualidad engloba una gran variedad de prácticas y formas tales como la cita, la alusión, el plagio, la reescritura, la parodia, el pastiche, el collage... Aquí, se trata de estudiar estos fenómenos intertextuales a partir del análisis de las obras de Vila-Matas, dado que la estética de la intertextualidad es un destacado elemento constitutivo de su escritura y trasciende las fronteras genéricas e históricas.

Al término del recorrido, emprenderemos el estudio de la poética de la intertextualidad en la narrativa de Enrique Vila-Matas, situándola en el centro del intertexto universal. Es decir, comprobaremos cómo el autor catalán incorpora en sus obras piezas heterogéneas, lo cual hace de sus libros el lugar del bricolaje, de un ensamblaje de fragmentos continuos. En la novela de Vila-Matas y tal como describe Pegay-Gros, perfilando la obra intertextual:

Les images de l'intertexte abondent, qui mettent l'accent sur la fragmentation et l'hétérogénéité du texte, mosaïque, maquette ou kaléidoscope..., sur l'emprunt, tacite ou illicite, -l'auteur est comme une abeille qui butine, ou comme le voleur qui commet un larcin-, sur la stratification du texte, constitué de couches superposées. C'est la métaphore emblématique du palimpseste ou encore celle du feuilleté, chère à Barthes.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ “Las imágenes del intertexto abundan y ponen el acento en la fragmentación y la heterogeneidad del texto, mosaico, maqueta o caleidoscopio... en el préstamo tácito o ilícito (el autor es como una abeja que chupa las flores o el ladrón que comete un pequeño hurto) en la estratificación del texto constituido de capas superpuestas. Es la metáfora emblemática del palimpsesto o la del “hojeado” muy codiciada por Barthes”. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 4.

4.1. Introducción general a la intertextualidad

Como ya hemos señalado en la introducción, se trata en este subcapítulo de mostrar lo complejo que puede ser el concepto de intertextualidad, haciendo hincapié tanto en su riqueza semántica como en su ambigüedad. Ello quiere decir que una definición de la noción de intertextualidad está estrictamente relacionada con la concepción que tenemos de la escritura y de la lectura de los textos y su relación con la tradición y la historia literarias.

Resulta imprescindible remontarnos a los orígenes de la intertextualidad porque la genealogía del concepto puede ayudar a comprender mejor los fundamentos de su definición. Esta, al menos, es la postura de la estudiosa arriba mencionada:

S'il est évident que la pratique intertextuelle existe bien avant la fin des années soixante, époque où elle est théorisée comme telle, il n'en demeure pas moins essentiel de comprendre pourquoi et contre quoi cette notion émerge dans le discours critique. Il s'agira moins de faire l'historique d'une notion somme toute récente que de montrer dans quel contexte théorique elle s'est constituée. Il appartiendra à la suite de l'analyse de montrer comment l'étude de l'intertextualité à l'œuvre dans les écrits les plus variés a pu modifier et pondérer certaines des affirmations dominantes dans le contexte critique des années soixante-dix voire ébranler les fondements de sa définition.⁴⁷¹

Pero el fenómeno de la intertextualidad no sólo se nutre de discursos teóricos sino más bien de un conjunto de estrategias y prácticas en las que se plasma. En este estudio, también acometeremos la descripción de estos múltiples recursos que remiten a la intertextualidad, a saber: la cita, la referencia, la alusión, la reescritura etc., que tienen el común denominador de referirse a un texto anterior. Encontraremos que, en los escritos

⁴⁷¹ “Si es evidente que la práctica intertextual bien existe antes de finales de los sesenta, época de su teorización, también es esencial comprender por qué y en contra de qué esta noción aparece en el discurso crítico. Se trata menos de hacer el recorrido histórico de este concepto reciente que de mostrar en qué contexto histórico está constituida. Se tratará, a raíz del análisis, de mostrar cómo el estudio de la intertextualidad en escritos muy variados ha podido modificar o ponderar algunas de estas aseveraciones dominantes en el contexto crítico de los años setenta e incluso quebrantar los fundamentos de su definición”. (Nathalie Piégay-Gros, op. cit, p. 17).

de Vila-Matas, la apoyatura textual nos permite insertar sutilmente todas estas estrategias dentro de su dispositivo de escritura intertextual.

En todo caso, en este capítulo, se tratará de indagar en el sustento teórico-práctico de la estética de la intertextualidad en la narrativa de Enrique Vila-Matas, pues de todos es sabido que la escritura del autor catalán se enmarca en un proyecto de interacción literaria o de coescritura, siendo los escritos que convoca en sus textos los de otros. Para encuadrar la escritura de Vila-Matas en el intertexto universal, adoptaremos un enfoque generacional. Esta opción metodológica nos permite comparar a Vila-Matas con grupos de escritores de distintas épocas literarias que comparten su concepto de literatura y su molde narrativo. Ello nos prepara para mostrar cómo Enrique Vila-Matas manipula nuevos datos a partir de esquemas y patrones derivados de textos anteriores y adentrarnos en las similitudes entre su configuración textual y los experimentos literarios de autores tan destacados y dispares como Cervantes, Goethe, Borges, Magris, Pitol o escritores compatriotas tales como Marías, Cercas, Millás, entre muchos otros, mediante cuyas obras Vila-Matas se busca, se encuentra y se reencuentra.

4.1.1. Intento de definición del concepto de intertextualidad

El concepto de intertextualidad propuesto por Julia Kristeva aparece en el discurso crítico a finales de los años 60, cobrando rápidamente auge hasta convertirse en un elemento ineludible del análisis literario. Pero, si aparece como una noción moderna, engloba prácticas de escrituras muy antiguas: ningún texto puede escribirse independientemente de lo que se ha escrito antes y lleva, de manera más o menos visible, las huellas y la memoria de una herencia y de la tradición.

Así pues, la intertextualidad sería simple y banalmente la colocación de una escritura entre las obras que la preceden, ya que nunca es posible hacer tábula rasa de la literatura. Según Pegay-Gros (1996), la intertextualidad es el movimiento por el cual un texto rescribe otro texto y el intertexto, el conjunto de los textos que en una obra repercuten, ya sea que se refiera a ellos *in absentia* -por ejemplo, una alusión- o se inscriba *in praesentia* -es el caso de la cita-.

Por tanto, la intertextualidad es una categoría general que engloba formas tan diversificadas como la parodia, el plagio, la reescritura, el collage etc. Remite a la

habitual y eterna imitación y transformación de la tradición por los autores y las obras que las describen, siendo así un elemento constitutivo de la literatura.

No obstante, señala Pegay-Gros que, aunque toda obra es intertextual, hay diferentes grados. Por ejemplo, algunas obras están inspiradas totalmente en un libro anterior. Esta relación de casi imitación y dependencia aparece expresada en el título. Es el caso de *Ulises* de Joyce y *Georgiques* de Claude Simon. Prosigue la estudiosa que algunas épocas literarias más que otras han practicado la intertextualidad. Por ejemplo, el Renacimiento y posteriormente el Clasicismo consideraron la imitación de los predecesores como motor de la invención literaria. Cabe mencionar, en el contexto de la literatura francesa, el elogio de la imitación en Du Bellay con su *Défense et Illustration de la Langue française* en 1549, el intertexto de Montaigne con su lector competente con *Les Essais* en 1592, el papel transcendental de las voces de los predecesores o precursores en Jean de la Fontaine con *Epître à Huet* en 1687. Por supuesto, el siglo XX ha desarrollado no sólo una teoría del intertexto sino que ha utilizado de manera sistemática prácticas intertextuales.

Por tanto, la intertextualidad es un fenómeno anterior al contexto histórico de los años 60 y 70 que la teoriza, la conceptualiza y acaba por imponerlo con rigor en el discurso crítico. En este sentido, lo propio de la intertextualidad no consiste en revelar un fenómeno nuevo sino en proponer una nueva manera de pensar y de comprender unas formas de intersección explícitas e implícitas entre dos textos.

4.1.1.1. Origen e historia de la intertextualidad

La paternidad del concepto de intertextualidad es atribuida a Julia Kristeva que, por primera vez, utiliza y define la noción en *Semeiotike*. No parece haber ninguna duda al respecto, aunque cabe precisar que el advenimiento del concepto de intertextualidad propuesto por Kristeva al final de los años 60 fue preparado por las teorías poéticas de los formalistas rusos dedicadas al estudio de la lengua poética. Muchos críticos reconocen a Kristeva la autoría de la noción de intertextualidad, tal y como señala José Enrique Martínez Fernández:

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

El concepto de intertextualidad, con origen en las teorías bajtinianas sobre el enunciado dialógico o polifónico, ha recorrido ya un largo camino, desde que Julia Kristeva forjó el término en el muy conocido artículo publicado en 1967, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, incorporado dos años después a su *Semiotike*, (1969). Este largo camino ha originado sucesivas reelaboraciones del concepto hasta el punto de permitir trazar su evolución diacrónica, como indican títulos de ese tenor: “historique de ce concept d’intertextualité”.⁴⁷²

En opinión de Julia Kristeva, quien acuñó el concepto:

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité, s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.⁴⁷³

Posteriormente, en *La révolution du langage poétique* (1974), Kristeva precisa que la intertextualidad no es una imitación o una reproducción sino una transposición. En esta perspectiva, Kristeva considera la intertextualidad como una dinámica textual, una transposición de uno o varios sistemas de signos a otro, siendo ello un proceso indefinido, dinámico, heterogéneo y abierto a otros textos.

De igual manera, Roland Barthes asocia el término intertextualidad con un concepto del texto como productividad. En un artículo publicado en 1973 en el *Encyclopaedia universalis*, el estudioso expone su teoría de la siguiente manera:

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu’il est le fruit d’un travail -tel que pouvaient l’exiger la technique de la narration et la maîtrise du style-, mais le théâtre même d’une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur. Le texte travaille, à chaque moment de quelque côté qu’on le prenne, même écrit (fixe) il n’arrête pas de travailler,

⁴⁷² José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 56.

⁴⁷³ “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En vez de la noción de intersubjetividad, se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee como *doble*”. Julia Kristeva, *Semiotiké*, Madrid, Ayuso, 1969, pp. 145-146.

d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (la ou le sujet, individuel ou collectif, peut avoir l'illusion qu'il imite ou exprime) et reconstruit une autre langue.⁴⁷⁴

Parece haber una filiación entre lo que acabamos de exponer y la teoría del texto propuesta por Kristeva. La teórica rusa considera el texto como un intertexto, en la medida en que contiene elementos prestados, imitados o deformados dentro de una escritura que procede a una redistribución, deconstrucción y diseminación de los textos anteriores. Roland Barthes propone una síntesis de la teoría del texto similar a la de Kristeva:

Tout texte est un intertexte. D'autres textes sont présents en lui en des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante. Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources et d'influences; L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.⁴⁷⁵

La intertextualidad aparece pues como una noción rica y extensa: no es sólo alusión, parodia o pastiche sino que es toda una forma de reminiscencia, de reescrituras, así como formas de intercambio que pueden establecerse entre el texto y el conjunto de escritos que le son contemporáneos. De este modo, la literatura siendo intrínsecamente

⁴⁷⁴ “El texto es una productividad. Ello no quiere decir que es fruto de un trabajo -tal como podían exigirlo la técnica de la narración y el dominio del estilo-, sino el teatro de una producción en el que se encuentran el productor del texto y su lector. El texto trabaja, en cualquier momento; aun escrito no deja de trabajar, de entretener un proceso de producción. Deconstruye la lengua de comunicación, de representación y de expresión de otra lengua.” Roland Barthes, “Texte (théorie du)”, en *Encyclopaedia universalis* (citado por Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 11).

⁴⁷⁵ Véase traducción española en la página 258. Roland Barthes, art. cit., citado por Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 12, y José Enrique Martínez Fernández, op. cit., p. 58.

intertextual, no sólo es una escritura que integra el conjunto de los escritores sino que se sitúa de lleno en la totalidad de los discursos que la rodean.

Por todo ello, señala Pegay-Gros a modo de conclusión, que la intertextualidad no es un mero fenómeno de imitación o de filiación:

Il s'agit moins d'emprunts -les citations sont toujours sans guillemets- que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables. L'intertextualité ainsi définie ne renvoie ni à la reprise d'une œuvre du passé ni à une référence contenue dans un texte, mais au mouvement essentiel à l'écriture, qui procède en transposant des énoncés antérieurs ou contemporains. Comme l'écrit Laurent Jenny⁴⁷⁶, l'intertexte parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants.⁴⁷⁷

A su vez, Gérard Genette considera la intertextualidad como un sistema de relaciones, concibiéndola, de manera diferente, como una relación entre obras y no un elemento central, pues interviene en el corazón de una red de relaciones textuales. Genette comienza por conceder una importancia clave a la noción de literariedad concebida por Roman Jakobson como lo que hace de una obra una obra literaria. La define como un conjunto de categorías generales y transcendentales -tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que procede cada texto en particular. En este sentido, el texto no está considerado en su singularidad sino en su relación manifiesta o secreta con otros textos, lo cual denomina transtextualidad, concepto en cuyo entorno Genette describe la noción de intertextualidad al distinguir cinco tipos de relaciones:

1) La *intertextualidad* definida como una relación de copresencia entre dos o más textos. Su forma más explícita y literal es la cita; menos explícita el plagio; menos aun la alusión, campo de estudios privilegiado de

⁴⁷⁶ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», en *Poétique*, nº 27, 1976, p. 54.

⁴⁷⁷ “No se trata de préstamos -las citas siempre vienen sin comillas- sino de huellas, muy a menudo inconscientes que es difícil de aislar- Así definida, la intertextualidad no remite ni a la repetición de una obra del pasado ni a una referencia contenida en un texto, sino a un movimiento esencial a la literatura que procede a la trasposición de enunciados anteriores o contemporáneos. Como escribe Laurent Jenny, el intertexto habla una lengua cuyo vocabulario es la suma de los textos existentes”. Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 12.

Riffaterre. 2) La *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con su paratexto: prefacio, ilustraciones, avisos, títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, notas al margen, al pie, sobrecubiertos etc. 3) La *metatextualidad* o relación del texto con otro que habla de él, incluye esencialmente la relación crítica, el comentario ensayístico. 4) *Hipertextualidad* o relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es el comentario. Hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta: este cuarto tipo es el que Genette estudia en su libro. 5) *Architextualidad* o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso (tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc.).⁴⁷⁸

A diferencia de Kristeva, Genette propone una definición restrictiva de la intertextualidad en lo siguiente:

Je définis l'intertextualité pour ma part de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous la forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence explicite) ; sous forme moins explicite ou moins canonique, celle du plagiat chez Lautréamont par exemple, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral, celle de l'allusion c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ José Enrique Martínez Fernández, op. cit., p. 63 y Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 13.

⁴⁷⁹ "Por mi parte, sin duda, defino la intertextualidad de manera restrictiva como una relación de copresencia entre dos o varios textos, es decir esencialmente y muy a menudo como la presencia efectiva de un texto en otro. En la forma más explícita y literal, se trata de la práctica tradicional de la cita (con comillas y con o sin referencia explícita); en forma menos explícita o canónica, es el plagio como en Lautréamont por ejemplo, que es un préstamo no declarado, pero aún literal, también la de la alusión es decir de un enunciado cuya inteligencia supone la percepción de la relación entre él y otro texto al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones". Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 45.

Por tanto, Genette analiza el concepto de intertextualidad desde un enfoque restrictivo, como una relación transtextual entre muchas obras. Su tipología de relaciones transtextuales se reparte en dos categorías según Pegay-Gros: la parodia y el pastiche pertenecen a la hipertextualidad y se encuentran separados de la cita, del plagio y de la alusión que son relaciones estrictamente intertextuales. Pero el propio teórico señala que estas categorías son porosas y se comunican entre sí. Así un metatexto incluye casi siempre citas, por lo que metatextualidad e intertextualidad interfieren.

Se puede decir del análisis del estudio de Genette que la definición del concepto de intertextualidad conlleva límites problemáticos. Kristeva ofrece una definición extensa mientras que Genette tiene una concepción más restrictiva. Pero la ambigüedad de la noción es aún más grande cuando se la considera como un efecto de lectura, más que como un elemento producido por la escritura. Aquí, lo que está en juego, no es la identificación del intertexto sino el protocolo de lectura, pues es la lectura la que define la intertextualidad. Tal parece ser el fundamento del concepto de Michael Riffaterre con su terrorismo de la referencia.

En opinión de Riffaterre, el intertexto es ante todo un efecto de lectura. Así el lector le atañe identificar y reconocer el intertexto, que resulta ser la percepción por el lector de las relaciones entre una obra y otras que la han precedido. El lector colabora en esta recepción mediante las aportaciones sugeridas y establecidas por su intertexto⁴⁸⁰. De este modo, el lector formula sus anticipaciones respecto a un texto y así pone en marcha los saberes y la intuición que señalan el modelo textual que adivina y/o reconoce. Por tanto, la recepción (lectora-verbal) establece el equilibrio entre el proceso de identificación de marcas o indicadores textuales y el proceso de verificación de las anticipaciones.⁴⁸¹

Así definido el intertexto ejerce una especie de terrorismo: ya no es lo que se puede percibir en total libertad sino lo que debo detectar. En ese sentido, Riffaterre⁴⁸² define la intertextualidad como la percepción por el lector de las relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido.

Por tanto, el intertexto conlleva cierto relativismo y su percepción queda supeditada a la memoria, cultura y sabiduría del lector. El intertexto aparece así como

⁴⁸⁰ Antonio Mendoza Fillola, *El intertexto lector. El espacio de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2001.

⁴⁸¹ Jean Foucambert, *Cómo ser lector*, Barcelona, Laia, 1989.

⁴⁸² Michael Riffaterre, "Criterios para el análisis del estilo", en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 89-108.

una herramienta de selección que distribuye el conjunto de lectores entre lectores cultos y lectores ordinarios. Ello quiere decir que el texto tiene un sentido cultural y un valor histórico que sólo puede percibir un lector culto. M. V. Cirlot, citado por Antonio Mendoza Fillola, expone de manera muy acertada la funcionalidad de la recepción de textos histórico-culturales.

La teoría de la recepción que aborda el texto desde el lector histórico intenta destruir la lectura filológica para restaurar el placer estético. Instalada en la lógica hermenéutica de pregunta y respuesta, asume que en nuestra historicidad, el texto del pasado se queda irremediabilmente mudo. El gran hallazgo de la teoría de la recepción ha consistido en construir un argumento teórico de recuperación de los textos de nuestro pasado histórico. Para hacerlo, ha partido de dos presuposiciones: que no hay sentidos intemporales ni valores eternos, y cada época tiene un horizonte de expectativas (*Erwartungshorizont*). El texto sólo tiene el sentido que le confiere el lector histórico, tanto si es crítico como autor, y cada texto llena o modifica un horizonte de expectativas forjado en su propia época.⁴⁸³

En líneas generales, se alude aquí a las disposiciones intrínsecas del lector competente, es decir a su capacidad de identificar las cualidades estéticas de un texto en cuanto producción de signo artístico y estético en un contexto cultural. Antonio Mendoza Fillola ha realizado un estudio muy extenso sobre la competencia literaria, considerada como un fenómeno que interviene en la identificación de las marcas poéticas y de las convenciones discursivas y culturales (aspectos culturales intrínsecos) con los que se confiere al texto el valor y el efecto artístico (aspectos de recepción). Mendoza presenta el proceso de dependencia texto-competencia a partir de las siguientes pautas:

El texto se ofrece al lector, a la vez que estimula a activar sus conocimientos.

⁴⁸³ M. V. Cirlot (1996, p. 163), citado por Antonio Mendoza Fillola, *El intertexto lector. El espacio de las aportaciones del texto con las del lector*, op. cit., p. 46.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

El texto tiene una existencia cultural, de tal modo que un texto sólo se desarrolla mediante el acto personal y voluntario de un lector que interacciona con el texto para restablecer sus significados.

El texto actualiza el significado de un texto y el lector competente asume la responsabilidad con eficacia. La competencia literaria y la competencia lectora mantienen una estrecha interdependencia.

La competencia lectora abre el acceso a la interacción entre el texto y el lector, y, además al goce estético.

La competencia lectora es un componente de la competencia literaria, que, a su vez, se desarrolla en gran medida en función de las habilidades lecto-receptoras del individuo y de sus aplicaciones en múltiples casos de recepción.

El intertexto lector interviene en la construcción de la competencia literaria porque a través de él se habilitan los saberes activos que la competencia lectora gestiona para establecer relaciones y reconocimientos entre lo concreto de una producción y los rasgos genéricos o particulares que comporta con otras obras.

El intertexto lector permite que el lector perciba las relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido, evidencia el significado de un texto.⁴⁸⁴

Para concluir podemos precisar que la competencia literaria se forma a través de las múltiples actividades de lectura y señala Mendoza Fillola que, para potenciar su desarrollo, es necesario ahondar en los reconocimientos textuales mediante la formación del intertexto lector personal, porque en él, se integran los diversos grados de asimilación textual y de las formas de percepción que cada lector establece en sus aproximaciones -personales, escolares, críticas- al discurso escrito.⁴⁸⁵

Por tanto, definir la intertextualidad a través de la lectura conlleva un riesgo evidente: el de la subjetividad de las relaciones identificadas entre los textos presentes⁴⁸⁶. En esta perspectiva, el intertexto puede resultar fallido cuando el lector carece de las competencias necesarias para identificar los puntos de conexión entre los

⁴⁸⁴ Antonio Mendoza Fillola, op. cit., pp. 217-218.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁸⁶ Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 17.

textos. En cambio, puede ser amplificado cuando procede de un lector sabio y culto, dotado de una memoria demasiado solicitada. A este respecto, Roland Barthes ensalza el placer y la subjetividad del intertexto definido como un efecto de lectura: los acercamientos entre los textos no serán considerados como un requisito obligatorio de lectura. En este sentido, Barthes señala las extrapolaciones que puedan surgir del efecto de una palabra en la memoria del lector. Así lo explica:

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule. L'évêque de Lisars désigne la nièce de son grand vicaire par une série d'apostrophes précieuses (*ma petite nièce, ma petite amie, ma jolie brune, ah petite friande*) qui ressuscitent en moi les adresses des deux courrières du Grand Hôtel de Balbec, Marie Gineste et Céleste Albatet, au narrateur (*Oh ! petit diable aux cheveux de geai, ô profonde malice ! Ah jeunesse ! Ah jolie peau !*).⁴⁸⁷

La red de relaciones y referencias que dimana de la lectura no se impone a la memoria del lector sino que asume su subjetividad. Por eso, Barthes considera la obra de Proust como una obra paradigmática que le sugiere otras pistas de lecturas y referencias. De allí existe, tal y como señala Riffaterre, la percepción de una intertextualidad necesariamente aleatoria. Escudriñando la postura de Barthes, la estudiosa Pegay-Gros nos advierte en contra del intento de transformar la intertextualidad aleatoria en una intertextualidad obligatoria. Ello conlleva el riesgo de erigir la lectura sabia y culta en modelo y norma y así convertirla ya no en una riqueza virtual y potencial del acto de lectura sino en un obstáculo que podría dificultar el acceso al texto.⁴⁸⁸

En conclusión, a través de un balance crítico del concepto, cabe decir que la intertextualidad reposa sobre dos acepciones: como un proceso y/o un objeto por una parte y, por otra, como un fenómeno de escritura y/o lectura. En todo caso, el concepto designa de manera sencilla las relaciones que pueden existir entre dos o más textos. Pero entre estos textos, no se trata de una relación de adición confusa y misteriosa de

⁴⁸⁷ “Al leer un texto reproducido por Stendhal (pero que no es de él), encuentro a Proust en él a través de un detalle minúsculo. El obispo de Lisars designa a la sobrina del gran vicario por una serie de apóstrofes preciosas (mi pequeña sobrina, mi pequeña amiga, mi hermosa bruna, pequeña golosina) que resucitan en mí las direcciones de dos carteras del Grand Hotel de Balbec, Marie Gineste et Céleste Albatet, al narrador.” Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 32.

⁴⁸⁸ Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 20.

fuentes e influencias sino el trabajo de transformación o de asimilación de varios textos, operado por un texto central que conserva el leadership o liderazgo del sentido.

Es decir que conviene subrayar que las definiciones hasta aquí propuestas sobre la intertextualidad en los años 60 tienden a imponer un modelo único que Pegay-Gros resume de la siguiente manera:

Tout se passe en effet comme si tout texte, par définition intertextuelle, était une mosaïque de citations, un assemblage composite d'éléments hétérogènes. Il est vrai que la discontinuité, la fragmentation et l'hétérogénéité sont des caractéristiques majeures du texte moderne, et a bien des égards, du texte citationnel. Mais l'intérêt de l'intertextualité n'est-il pas de mettre en jeu des esthétiques variées. Ne peut-elle pas constituer aussi, autant qu'une force de rupture, une forme de liaison. L'étude des textes appartenant à des époques différentes permettra de montrer des enjeux de l'intertextualité, qu'il serait arbitraire de réduire à une théorie du texte, à une esthétique donnée.⁴⁸⁹

En su estudio titulado *Beyond philological fundamentalism*, Stephen Minds insiste en esta dimensión subjetiva del texto y del acto de lectura-recepción de las obras literarias:

As a reader -oriented description of the contract between author and reader-a description which perhaps offers an effect of subjectivity as a stand- in for authorial subjectivity-the above sentence seems to me unimpeachable. However there is no getting away from the fact that it involves a considerable amount of inefficient circumlocution. As a tool to think with the rhetoric of intertextuality gets here into areas in which the rhetoric of allusivity, for all its own flaws and occlusions, just does better.

⁴⁸⁹ “En efecto, todo pasa como si todo texto, por definición intertextual, fuera un mosaico de citas, un ensamblaje compuesto de elementos heterogéneos. Es verdad que la discontinuidad, la fragmentación, y la heterogeneidad constituyen las mayores características del texto moderno, y en mucho sentido del texto basado en citas. Pero no radica el interés de la intertextualidad en poner en juego estéticas muy variadas. Tampoco puede constituir tanto una fuerza como una forma de lazo. El estudio de textos pertenecientes a épocas diferentes permitirá mostrar el interés de la intertextualidad, que resultaría arbitrario reducir a la teoría del texto o una estética determinada”. (Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 41).

And theory of reader-constructed authorial intention, ever the best one, must remain intuitively resistant to the conceptualization and description of actual authorial initiative.⁴⁹⁰

Por último, Mary Orr, en un libro muy interesante que lleva por título *Intertextuality: debates and contexts*, nos informa acerca de la suerte que corrió el término circunscribe el término entre Kristeva, Barthes y Bakhtine:

If Kristeva is openly acknowledged to coining the terms intertextuality in the late 60's, the recognition is surprisingly fleeting and dismissive. However supportive critics may be of its semiotics contexts, the slide rapidly over Kristeva's term, to concentrate on its more illustrious theorists such as Barthes. Indeed it was he, not Kristeva who wrote the definition for intertextuality in the *Encyclopedic universalis* in 1973. In arenas outside semiotics, critics of intertextuality also relegate Kristeva's contribution and its French contexts, but as derivative of the work of Bakhtin and the Barthes circle.⁴⁹¹

4.2. De la intertextualidad a la reescritura: teorización desde los planteamientos del *Nouveau Roman*

En la reseña diacrónica de los estudios definatorios y críticos sobre la intertextualidad, lo constante e ineludible consiste en considerarlo como un diálogo entre un primer texto y un segundo mediante distintas modalidades de conexión e interrelación. Al estudiar la narrativa del escritor argentino Jorge Luis Borges que ha

⁴⁹⁰ “Esta lectura reposa sobre la descripción del contrato entre el autor y el lector, una descripción que ofrece quizás un efecto de subjetividad como requisito clave para una lectura deconstructiva. En este sentido, no se puede eludir la pluralidad de significaciones que la sustenta. Como instrumento para pensar, la retórica de la intertextualidad se adscribe a áreas en las que la retórica de la alusividad se ejerce”. Stephen Minds, “Beyond philological fundamentalism”, en Mary Orr (ed.), *Intertextuality: debates and contexts*, Cambridge, Polity, 2003, pp. 49-50.

⁴⁹¹ “Si es obvio que fue Kristeva quien acuñó el concepto de intertextualidad, dicho concepto no fue reconocido de inmediato. Aun hay críticos, quizás basándose en contextos semióticos, que ignoran a Kristeva y se concentraron en trabajos de otros teóricos como Barthes. E incluso, sostuvieron que fue él, y no Kristeva, quien propuso la definición del concepto de intertextualidad en la Enciclopedia Universal, en 1973. En contextos no semióticos, los críticos de la intertextualidad menosprecian la contribución de Kristeva y su adscripción a criterios franceses, para valorar más los trabajos de Bakhtin y del grupo de Barthes”. Mary Orr, op. cit., p. 20.

pasado a ser considerado el primer representante la escritura intertextual, Jaime Alazraki afirma lo siguiente:

La intertextualidad comienza donde la definición de las fuentes concluye. La existencia de un modelo es, para la intertextualidad, una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita). ¿De qué modo se articulan los dos textos y qué efectos o funciones genera el uno en el otro? Si un texto A dialoga con un texto B, ¿qué dicen? Gerard Genette que ha estudiado más a fondo esta relación de dos o más textos llama al texto-modelo del cual se parte “hipotexto” y al segundo que lo contiene o absorbe “hipertexto”. El contacto de dos textos puede darse como una relación de transformación o como una relación de imitación de un texto que puede tener a su vez fines lúdicos, satíricos o serios.⁴⁹²

Este fenómeno de intertextualidad arriba descrito es aún una condición insoslayable respecto a la escritura-producción de textos literarios. Esta es la categórica postura de Limon-Chipon, Magri-Mourgues y Moussa:

Il n'est sans doute pas de texte littéraire qui ne repose, à divers degrés, sur un jeu intertextuel. Tout auteur est aussi lecteur. La boulimie livresque de Flaubert, par exemple, n'est que la forme hyperbolique d'une pratique largement partagée: celle d'une écriture dialogique -Bakhtine-, qui renvoie à une conception de l'oeuvre comme chambre d'échos plutôt que comme structure close.⁴⁹³

⁴⁹² Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 430-431.

⁴⁹³ “Sin duda, no existe texto literario que no repose, con distintos grados, sobre un juego intertextual. Todo autor es al mismo tiempo lector. La voracidad libresca de Flaubert no es más que la forma hiperbólica de una práctica ampliamente compartida: la de una escritura dialógica -Bakhtine- que remite a una concepción de la obra como una cámara de ecos más que una estructura cerrada.” S. Linon-Chipon, V. Magri-Mourgues, S. Moussa, en Christine Montalbetti, *Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2004 (prefacio), pp. VII-IX.

En este proceso de disolución o mejor de fusión del hipotexto y del hipertexto, el autor no siempre revela sus “préstamos”. Así, es frecuente encontrar un escrito repleto de citas sin comillas. Sin embargo, la apropiación de un elemento textual no es casi nunca mimética: el reemplazo implica una selección de la información, su contextualización, su procesamiento y a veces una reformulación, por tanto una transformación del material inicial. En consecuencia, la metáfora del “cortar-pegar” tomada del lenguaje informático no refleja la dimensión creadora de la intertextualidad.

Así pues, no conviene asimilar la escritura intertextual a un acto de “piratería”. Hay que ver en ella una actividad de re-creación y de co-escritura entre un actor pasivo (cuya obra se lee) y un autor activo (que crea otra obra a partir de la obra leída), a través de un acto de transformación en el cual se encuentra el significado.

4.2.1. La intertextualidad como principio genético: reescrituras

De todos es sabido que, desde su aparición, la intertextualidad es consubstancial a un fenómeno de producción textual. Sin embargo, el fenómeno intertextual se distancia de una mera crítica filológica de las fuentes. Pues hay que contemplarlo en la perspectiva de una dinámica de la reescritura, a veces conflictual, entre el texto de partida o de origen, y el texto meta. Esta metamorfosis, que es la garantía de una nueva creación, hace bascular la noción de intertextualidad.

En este sentido, a través de una relación de complicidad, el lector debe poder percibir y apreciar las transposiciones operadas de un texto a otro, desembrollando la red compleja de semejanzas y diferencias explícitas o aparentes, tal y como subrayan los prologuistas de la obra de Christine Chantalbetti, que versa sobre la intertextualidad en la literatura de viaje:

Envisagée comme principe génétique, l'intertextualité évolue du sens restreint, qui englobe les procédés de la citation clairement délimitée ou de la référence simplement allusive, au sens le plus étendu qui désigne tout

type d'interférences, y compris les interactions entre différents phénomènes culturels ou systèmes sémiotiques.⁴⁹⁴

De lo dicho hasta aquí, se puede deducir que el fenómeno de la intertextualidad remite a un acto de reescritura. Acercándonos al concepto de reescritura indisociable del de intertextualidad, Anne-Claire Gignoux avanza:

Récrire, littéralement écrire de nouveau, répéter possède une spécificité linguistique: l'art de référence s'y fait d'une façon particulière. Le mot ne renvoie pas à son concept, mais aussi, pour le lecteur attentif, à ses précédentes occurrences dans le même texte ou dans un autre texte. Le texte est alors pleinement réflexif: il renvoie à lui-même. Ce fonctionnement, que l'on peut qualifier d'autoréférentiel, nous plonge aussitôt dans la littéralité. La réécriture est ainsi soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par delà une réflexion sur l'écriture.⁴⁹⁵

Dicha reescritura reviste dos características generales en opinión de la teórica de la literatura: una reescritura exacta que cita literalmente o una reescritura con variación. Sin embargo, en ambos casos, aun en el caso de que la cita sea exacta y textual, la reescritura hace sufrir a las palabras rescritas un tratamiento y un trabajo doblemente transformador: modifica el texto rescrito, fragmentado, exiliado de su contenido, eventualmente corregido pero también el texto en el que se inserta y que enriquece. En este sentido, la reescritura es siempre polifónica: mezcla de voces, de palabras, palabras nuevas, palabras repetidas. Es así por lo que Gerard Genette piensa que se puede decir lo mismo de manera diferente y decir otra cosa de la misma manera.

⁴⁹⁴ “Visto como principio genético, la intertextualidad evoluciona del sentido restringido que engloba los procedimientos de la cita claramente delimitada o de la referencia meramente alusiva, al sentido más amplio que designa cualquier tipo de inferencias e incluso las interacciones entre diferentes fenómenos culturales o sistemas semióticos”. S. Linon-Chipon, V. Magri-Mourgues, S. Moussa, préface, op. cit., p. VIII.

⁴⁹⁵ “Reescribir, literalmente escribir de nuevo, repetir posee una especificidad lingüística: el arte de referencia se realiza en ello de manera particular. La palabra no remite a su concepto sino también para el lector atento a sus precedentes ocurrencias en el mismo texto o en otro. Así, el texto es esencialmente reflexivo: remite a sí mismo. Este tipo de funcionamiento, que podemos calificar de autorreferencial, nos sumerge de lleno en la literariedad. Por tanto, la reescritura es el subrayado de lo ya escrito, escritura de la escritura y por ende, una reflexión sobre la escritura”. (Anne-Claire Gignoux, *La réécriture: formes, enjeux et valeurs autour du Nouveau roman*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2003, p. 7).

4.2.1.1. De la intertextualidad a la reescritura

Pero antes de adentrarnos en el concepto de reescritura, conviene escudriñar otro concepto del que es indisoluble: la intertextualidad. Ya hemos visto que de este concepto, se ha ofrecido una pluralidad de definiciones que aumenta la ambigüedad que lo arroja. Finalmente sólo queda una definición global y generalizante que presenta la intertextualidad como diálogo entre los textos, capaz de sustentar una poética o una estilística de los textos. La intertextualidad como cruce de textos se lee en las siguientes palabras de Roland Barthes:

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule. (...) Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathesis* générale, la *mandala* de la cosmogonie littéraire. Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle, ce n'est pas une « autorité », simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran audiovisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie.⁴⁹⁶

Esta impresión de lo “ya leído” y la existencia de una biblioteca inseparable del concepto de intertextualidad no resultan operantes a la hora de llevar a cabo un análisis estilístico y textual. Y muchos críticos coinciden en que, a causa de su disolución y su esparcimiento, la intertextualidad, que ha estado de moda, durante los años 60 y 70, parece haber aburrido a los críticos y a los universitarios. De allí aparece el concepto de reescritura, entendida como la acción o el hecho de escribir de nuevo, es decir, de dar una nueva versión de un texto ya escrito o de inventar de nuevo o dar una nueva versión de algo.

⁴⁹⁶ “Al leer un texto reproducido por Stendhal (pero que no es de él), encuentro en ello a Proust a través de un detalle minúsculo. (...) Entonces entiendo al menos para mí, que la obra de Proust es la obra de referencia, la *mathesis* general, la *mandala* de la cosmogonía literaria. Proust es lo que me viene, no es lo que llamo, no es una “autoridad”, simplemente un recuerdo circular. Y es eso el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito, que sea Proust, el diario o la pantalla audiovisual: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida”. Roland Barthes, op. cit., p. 32; citado por Anne-Claire Gignoux, op. cit., p. 15.

Señala Anne-Claire Gignoux que “texto ya escrito” puede significar tanto “texto ya publicado” como “texto manuscrito”. El enfoque no es el mismo en ambos casos. La crítica genética, ya desde algunos años, estudia los manuscritos y los “ante-textos” de obras publicadas. La reescritura sería, por tanto, la suma de preparaciones, de correcciones y tachaduras, de variantes sucesivas de un mismo texto que el autor ha escrito.

No obstante, el fenómeno de reescritura del que hablamos no es una reescritura genética, pues procede de una voluntad manifiesta de un autor de rescribir el libro de otro o de rescribir uno de sus propios libros ya publicados o uno de sus propios textos dentro de un libro. La verdadera reescritura de la que hablamos es una reescritura funcional considerada, no como una clonación o una repetición fiel y exacta, sino como una combinación compleja de texto a texto como elementos estructurados. Así, define G. Molinié la noción de reescritura:

Elle définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style (verrouillage figé de combinaisons systématiques). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en œuvre d'un nouveau style.⁴⁹⁷

Sea lo que sea, la intertextualidad y la reescritura otorgan un papel importante a la recepción, siendo la lectura un diálogo y una interacción entre el texto y su lector. Pues la intertextualidad depende del lector y de su grado de conocimiento y de arraigo del contexto histórico y sociocultural, lo cual influye en su interpretación. La vinculación del marco del texto con el marco del lector se debe a que en el texto hay previsto un lector implícito, al que se dirige el autor para que recoja la llamada del texto o (como dice Iser)⁴⁹⁸ recoja la estructura apelativa de los textos. Si se acepta que las intenciones

⁴⁹⁷ “Define una actividad de escritura que reposa forzosamente sobre una correlación continua entre dos elementos. Uno de estos elementos es evidentemente estable, que se trate básicamente de un discurso literario realizado en forma de texto escrito u otro estilo (atrancos fijos de combinaciones sistemáticas). El otro puede ser presentado como la escritura de un nuevo texto o la elaboración de un nuevo estilo”. Georges Molinié, *Eléments de stylistique*, Paris, P.U.F., 1986, y *Approches de la réception semiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F., 1993, p. 32.

⁴⁹⁸ Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

del autor nunca agotan el significado de una obra literaria, habría que considerar que las atribuciones de significado dependen de la especial relación entre el texto y el lector, porque genera nuevas interpretaciones. Así explicita Iser esas vinculaciones entre el texto y el lector:

...cuando un texto tiene como elemento fundamental de su estructura el proceso mismo de lectura, ha de hacer que el lector se responsabilice de la realización de aquello a lo que tienden su significado y la verdad. Ciertamente, sucede que la significación buscada en la lectura está condicionada por el texto, pero de una manera que permite que sea el lector mismo quien la produzca.⁴⁹⁹

En este sentido, la recepción no es pasiva. Se trata más bien de una *creación*, porque requiere del receptor una especie de indagación sobre el tipo de proyección que corresponda a una *forma literaria*. Esta teoría tiene mucho que ver con la postura de Cirlot ya expuesta.⁵⁰⁰ Por tanto y tal como preconiza el *Nouveau Roman*, la reescritura presupone una intención de escritura. Es un acto voluntario y consciente mientras que la intertextualidad reviste un carácter aleatorio: depende de cada lector y de su cultura. Pero, si la intertextualidad se define como reescritura del texto de otro y una relación entre dos textos, algunos llaman “intertextualidad restringida” las relaciones entre textos del mismo autor. La reescritura engloba las técnicas narrativas en que se plasman dichas relaciones. Nos referimos a la reescritura intertextual como *Ulyses* de Joyce en comparación con su hipotexto griego *Homero*. Existen reescrituras en el interior de un mismo libro, y también de un libro a otro. Desde el punto de vista metodológico es necesario establecer una tipología de las mismas, atendiendo a las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los criterios que pueden ayudar a definir los diferentes tipos de reescrituras? ¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre dichos tipos? ¿Hay parentesco entre la reescritura del texto de otro y un texto de sí mismo? En ambos casos, ¿qué competencias específicas se requieren del lector?

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁰⁰ Véase nota 481.

4.2.1.2. Los diferentes tipos de reescrituras: algunos ejemplos procedentes del *Nouveau Roman*

Peut-être même que le premier nouveau roman que j'ai lu c'est l'Évangile qui est quatre fois la même histoire, racontée par des personnages différents, avec des passages qui se recourent et des passages qui se contredisent.⁵⁰¹

Distinguiremos tres tipos de reescrituras aunque, por último, el objetivo es resaltar la homogeneidad de las prácticas. Se trata de la reescritura intertextual (como discurso citando a otro), la reescritura intratextual (como auto-cita en un libro) y la reescritura macrotextual (como auto-cita en un macrotexto, entendida como un conjunto de obras por oposición al texto que sólo es un fragmento de una obra).

La clasificación de Lucien Dallenbach es parecida a la que acabamos de establecer. Habla de la intertextualidad general -entre textos de autores diferentes-, la intertextualidad restringida -entre textos del mismo autor- y por último, la intertextualidad auténtica -o una reduplicación interna en un mismo libro-.⁵⁰²

La reescritura intertextual es la más conocida y la más practicada. Se materializa concretamente a través de la cita que retoma el discurso de otro (un segmento de frase, una frase entera, un párrafo), generalmente indicado por las comillas o por caracteres en itálico, acompañado o no del autor o del texto de origen. El *Nouveau roman* confiere a la cita un valor superior pues la cita aparece como una colaboración, un trabajo del texto. El texto citado es un material exterior al texto pero se integra al segundo texto para asegurar su desarrollo.

Esta relación de co-escritura o colaboración sustentadora de la intertextualidad general (reescritura intertextual) revisa y matiza la preponderancia del concepto de autor. En esta perspectiva, ningún escritor puede reivindicar solo y de manera aislada la autoría de una obra, la cual está compartida por varios escritores tal y como apunta Alain Robbe-Grillet:

⁵⁰¹ “Tal vez la primera nueva novela que yo haya leído sea el Evangelio que es cuatro veces la misma historia contada por personajes diferentes, con pasajes que se encuentran y otros que se contradicen”. Alain Robbe-Grillet, *Colloque de Cerisy-La-Salle*, p. 23.

⁵⁰² Lucien Dallenbach, *El relato especular*, op. cit., citado por Anne-Claire Gignoux, op. cit., p. 23.

Tout auteur, si solitaire qu'il puisse vivre, n'est qu'un moment de l'écriture (non du genre -écriture- forcément, mais de l'activité écrivante toute entière), est le porte-parole en général fort peu conscient de tout un système d'auteurs parmi lesquels d'autres écrivains. L'appel de citation est l'expression même de cette circularité d'autorité -curieux que nous ne disposions pas en français d'un terme moins étrange pour traduire l'anglais *authorship*-, et tout reste nouveau peut être considéré comme citation variée de textes antérieurs en général mais localisés, diffus.⁵⁰³

En realidad, el uso de la reescritura intertextual constituye una tendencia del *Nouveau roman*. Las obras, fruto de la intertextualidad general, son libros abiertos en los cuales el lazo con las otras formas de arte y el juego con el material que contienen, ocupan un lugar importante. Pero, si citar a otro parece ser un procedimiento corriente y normal, citarse a sí mismo se nos parece como una práctica más rara y singular que se plasma mediante el fenómeno de la repetición. La repetición, en términos de Gignoux, es una noción que se inscribe en el tiempo y en el espacio. La paradoja de la repetición reside precisamente en que no sólo se puede definir por la similitud de los diferentes elementos: forzosamente hay que incorporar en esta definición la semejanza o variación que diferencia la repetición de la identidad. La repetición se dice de aspectos que son realmente distintos pero que, sin embargo, guardan elementos en común.

La reescritura intratextual se plasma en varias estrategias, tres de las cuales aparecen frecuentemente en las obras de los "neonovelistas": los pasajes rescritos -los estribillos- en novelas basadas en la reescritura. El pasaje rescrito por motivaciones psicológicas es una estrategia secular en la literatura y una forma harta usada: un texto está escrito -en el seno de un libro- para repetir elementos contados de otra manera, cambiando el locutor o el punto de vista desde el cual narra las cosas. Este tipo de pasajes rescritos, denominados reescrituras psicológicas, es muy característico del manejo de la intertextualidad por Michel Butor. En efecto, en *La modification*,⁵⁰⁴ los

⁵⁰³ "El autor, por solitario que pueda vivir, no es más que un momento de la escritura (no forzosamente de la escritura como género sino de la actividad de escritura entera). Es, generalmente, el portavoz poco consciente de todo un conjunto de escritores. El uso de la cita es la expresión de esta circularidad de autoridad -es curioso que no disponemos en francés de un término menos extraño para traducir el inglés *authorship*-, y todo nuevo texto puede ser considerado como cita variada de textos anteriores pero localizados y difusos." Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, p. 116.

⁵⁰⁴ Michel Butor, *La modification*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981.

pasajes rescritos son complejos y enredosos, difíciles de identificar. Y una lectura muy detenida revela que algunas partes del relato del viaje por venir, la llegada a Roma así como la estancia y el regreso a París están retomados integralmente de algunos términos léxicos que sufren profundos cambios semánticos.

(pp. 107-108)

Tout sera dit..., tes aura

Dates même sont à peu près fixées.

fixées (*La modification*, p. 32)

(pp. 167-168)

Non, tout ne sera pas dit..., il y

Bien quelques dates qui seront

En esta novela de Michel Butor, a veces algunas frases se repiten casi tal cual, en particular las frases que proporcionan información sobre el transcurrir habitual del viaje. Las modificaciones recaen sobre la puntuación, un añadido, una supresión o una valoración de muchas palabras. Por otra parte, en la misma novela, se oponen de manera casi sistemática los comentarios psicológicos con los relativos a los sentimientos del personaje, su condición física, su fatiga, que dependen de su estado de ánimo y del rumbo dichoso o no de su estancia.⁵⁰⁵

Couches tous les deux sur un lit
dessus des

Au dessus des photographies...,
caresserez tout en

Vous vous caresserez tout en discutant...

Dans un wagon de troisième classe sur
classe sur

Lequel il y aura la pancarte-Pisa Genova
Genova

Torino Modana Parigi
modification, p. 64).

Tous les deux sur son lit, au-

images, vous vous

parlant...

devant la voiture de troisième

laquelle il y aura écrit –Pisa,

Torino, Modana, Parigi. (*La*

Podemos denominar pasaje rescrito, la reescritura en algún punto del texto (pero en un solo mismo libro, pues se trata de una reescritura intratextual) de un pasaje más o

⁵⁰⁵ Anne-Claire Gignoux, op. cit., p. 55.

menos largo: “l’écrit plus le récrit, soit deux occurrences, ou trios, ou quatre, mais guère plus, sinon la perception par le lecteur en devient obligatoire et l’on tombe dans le domaine du refrain”⁵⁰⁶.

Este tipo de reescritura psicológica acomete la búsqueda de cambios de perspectiva o focalización. No es exclusivo del *Nouveau roman*. Sin embargo, sus adeptos innovan usando sistemáticamente el procedimiento y sobre todo insistiendo sobre el juego de los significantes y la reflexión sobre la recepción, más allá de la mera reescritura psicológica.

Por último, cabe destacar, en esta empresa de reescritura intratextual, la preponderancia del proceso de reescritura sobre el aspecto psicológico, pues el interés del pasaje rescrito no radica en el análisis psicológico sino en los medios y estrategias empleados por el narrador para mostrar la modificación acaecida y sobre todo para resaltar que dicho cambio conlleva una gran similitud de pensamiento y de acción, como nociones activas y repetitivas, tal y como aparecen en las novelas de Michel Butor.

En cuanto a la técnica del estribillo, se define, por oposición al pasaje rescrito, como “la reprise multiple et assez exacte d’un petit ensemble de phrases, dont les occurrences seront disséminées dans tout le livre”⁵⁰⁷. La técnica del estribillo es muy característica del *Nouveau roman*, especialmente en las novelas de Michel Butor (*L’emploi du temps*) y Robert Pinget (*Passacaille et degrés*).

L’emploi du temps

C’est un simple échec temporaire, Ann, un retard bien malencontreux, mais c’est seulement un retard...

C’est un simple échec temporaire, et je crois que j’arriverai à vous l’expliquer lui aussi, c’est un simple retard dans importance...

C’est un simple retard sans importance, Ann, qui ne m’a nullement empêché de finir tranquillement ce soir la lecture de ce que j’écrivais dans la quatrième semaine du mois de juin.

C’est un simple retard auquel je n’ai pas trop tendance à accorder de l’importance, pp. 238-240.

⁵⁰⁶ “El escrito más el reescrito son dos ocurrencias o tres o cuatro pero no más, si no la percepción del lector se vuelve obligatoria y se cae en el caso del estribillo”. Anne-Claire Gignoux, op. cit., p. 56.

⁵⁰⁷ “La repetición múltiple y exacta de un conjunto de frases cuyas ocurrencias están diseminadas en todo el libro”. Anne-Claire Gignoux, op. cit, p. 58.

Passacaille

Le calme, le gris, pp. 10, 18, 34, 36, 74, 87.

Le gris, le calme, p.7

Le clame, le gris, pp. 7, 22, 130.

A pesar de sus variaciones, el estribillo como una anáfora aparece claramente como una unidad. Así pues forma un nuevo significante, globalmente afectado de un nuevo significado que denominamos el significado de la repetición, significado nacido de la repetición, creado por la repetición pero también significado de repetición porque significa la repetitividad.

Por último, de las novelas basadas en la reescritura, podríamos decir que son una muestra obvia de que la reescritura no es una herramienta macrotextual, ocasional y aleatoria. Por el contrario, es la estética que fundamenta las novelas de varios “neonovelistas”, obras cíclicas, por tanto, con una estructura cerrada. Es el caso de muchas novelas de Robert Pinget. Un claro ejemplo se nos ofrece con *Passacaille* que es enteramente fruto de una reescritura desde los estribillos en contexto y en texto hasta la repetición sistemática, dando más importancia a la semiosis (el significado del texto) que a la representación de la realidad (mimesis).

Asistimos a la anulación del relato tradicionalmente representativo y a la sublimación de la escritura que se vuelve dueña del espacio textual. A propósito de su reescritura intratextual, Robert Pinget afirma:

La structure de mes romans est souvent établie sur les récurrences. Ces récurrences ou répétitions sont de quatre sortes:

1. La récurrence complète, ab initio ou répétition de la première partie du livre dans la seconde. Structure bipartite donc. Exemples-typiques: *Le fiston*, *Fable*, *L'apocryphe*. Répétition de tous les thèmes, voilà l'important mais avec des sensibles et insensibles modifications, gauchissements, variations...

2. La récurrence partielle et progressive, c'est-à-dire au fil des pages. Disons après un certain nombre, reprise des thèmes avec variations, et ainsi de suite avec d'autres thèmes. Exemples-typiques: *Quelqu'un*, *Le libéra*, *Passacaille*. Structure unipartite donc.

3. La récurrence complète mais inversée, à partir du milieu du livre, de la première partie dans la seconde qui la répète ainsi en remontant jusqu'au début.... Exemple unique: *Cette voix...*

4. Une quatrième sorte de récurrence est la répétition paire et simple de certaines phrases-clés ou leitmotiv tout au long du livre, qui le font ainsi plus nettement ressembler à une autre oeuvre musicale. Ces répétitions-la ou refrains s'ajoutent aux trois autres sortes de récurrences.⁵⁰⁸

Nos señala Gignoux que dos figuras del *Nouveau roman*, a saber Michel Butor y Robert Pinget, utilizan, de manera diferente, la reescritura intratextual. En este sentido, los libros de Michel Butor están repletos de estribillos y de pasajes rescritos. También Robert Pinget utiliza estribillos pero va más allá en la búsqueda de una forma poética depurada y basada en la reescritura. Sus novelas, por el juego sistemático de las repeticiones y las variantes, se acercan a una reescritura total. Para concluir, este estudio sobre la reescritura intratextual, relacionándola con los planteamientos del *Nouveau roman*, diremos que esta técnica de reescritura no es propiedad exclusiva de los neovelistas. Es característica esencial de la literatura moderna junto con fenómenos seculares como la ausencia de trama, o de personaje o el desguace del tiempo y del espacio.

Acabamos de estudiar a los “neovelistas” fascinados por la reescritura intratextual. Sin embargo, queda una tercera tendencia bastante empleada, a saber la reescritura macrotextual. Al respecto, cabe decir de antemano que el pensamiento moderno ha afirmado la imposibilidad de fragmentar el libro, el texto en pedazos que se pueden analizar de manera separada. La obra es entera o no es, pues es un monumento, una catedral, porque la obra del autor es considerada en su totalidad. En esta perspectiva, G. Molinié utiliza el término de macrotexto para evitar la ambigüedad de la

⁵⁰⁸ “La estructura de mis novelas reposa sobre las recurrencias. Dichas recurrencias o repeticiones son de cuatro tipos:

1. La recurrencia completa, ab initio o repetición de la primera parte del libro en la segunda. Pues estructura bipartita. Ejemplos: *Le fiston*, *Fable*, *L'apocryphe*. Repetición de todos los temas, es lo importante pero con sensibles e insensibles modificaciones y variaciones.

2. La recurrencia parcial y progresiva, es decir según la progresión de las páginas. Repetición de temas con variaciones y así con otros temas. Ejemplos: *Quelqu'un*, *Le Libéra*, *Passacaille*. Estructura unipartita por tanto.

3. La recurrencia completa pero inversa, a partir del medio del libro, de la primera parte en la segunda que, así, la repite remontando desde el principio... Ejemplo único: *Cette voix...*

4. Un cuarto tipo de recurrencia es la repetición par y simple de frases clave o leitmotiv a lo largo del libro, que lo hace parecer nítidamente a otra obra musical. Dichas repeticiones o estribillos se agregan a los tres tipos de recurrencias”. Anne- Claire Gignoux, op. cit., p. 69.

palabra *oeuvre* (obra) que puede designar tanto una obra singular como la obra total. El macrotexto corresponde por tanto con el conjunto de los escritos de un autor. En la perspectiva de la intertextualidad, el hablar de un autor puede parecer contradictorio. La noción de autor tendría que desaparecer pues se trata de una relación de co-escritura: la voz del autor son las voces de sus contemporáneos y de los autores que le han precedido. Así pues, en la reescritura, el papel del autor es importante porque el *récrivain* (rescritor) juega con los textos del autor y mantiene una corta distancia respecto del otro.

Tal planteamiento es válido en el marco de la reescritura macrotextual que se concreta en la repetición formal de un libro al otro, llevando al lector a comparar ambos libros en un juego que guarda la unidad y la coherencia del macrotexto. Dentro de este macrotexto, la reescritura puede realizarse de diversas maneras.

Primero la reescritura macrotextual formal se plasma en varias modalidades de cita. Miche Butor es, de entre los neovelistas, el que mejor ofrece un amplio repertorio de las maneras de incorporar referencias textuales al libro que se está escribiendo. Sus diferentes prácticas de la cita son la cita tradicional, por tanto intertextual, la “intracita” (cita intratextual) y la autocita macrotextual. Michael Spencer hace el inventario de dichas prácticas a partir de un corpus de cuatro obras y realiza el siguiente análisis:

Description de San Marco presenta citas de la Biblia. *Intervalle* ofrece por una parte autocitas sacadas de *Description de San Marco*, por otra citas de Nerval: *Sylvie et le voyage en Orient ou le génie du lieu II* contiene reescrituras intratextuales en las primeras partes, luego intertextuales en las dos últimas partes con *La femme assise* de Guillaume Apollinaire, *Le livre de Monelle* de Marcel Schwob. En cuanto a *Boomerang, le génie du lieu III*, conlleva por una parte traducciones inglesas, es decir, según Spencer, una doble escritura y por otra reescrituras macrotextuales de *Illustrations* y de *Réseau aérien*.⁵⁰⁹

A través de los estudios de los libros de Butor, se pueden inventariar ciertas técnicas: las citas aparecen entre paréntesis, en cursiva y entrecomilladas. A veces se

⁵⁰⁹ Anne-Claire Gignoux, op. cit., pp. 72-73.

trata de la fragmentación-collage de la cita. En este caso, el texto original está fragmentado en trozos muy cortos, descontextualizados y sin puntuación para llegar a una especie de cita pura. Así se recalca más la manera de citar que es la cita. Lo importante no es lo citado sino el hecho de autocitarse y de citar a otro, lo cual atestigua del quehacer de Michel Butor en cuanto al manejo de la cita.

Exactamente lo mismo se puede decir de Robert Pinget. Sin realizar un estudio exhaustivo de las novelas de este autor, el decoro, la topología inventada por el novelista, como los nombres de los personajes emanan de la reescritura macrotextual y son guiños para el lector macrotextual. En el *Inquisitoire*, por ejemplo, se encuentran la lorpailleur (p. 67), Ariane de Bonne-Mesure (p. 151), Cruze et Verlaine (p. 245), todos héroes de *La libera*. Se oye hablar también de Fantoine y de Agapa (p.53), de Architruc, (p. 282), así como de Mahu (p. 157) que remiten a otras tres obras de Robert Pinget: *Entre Fantoine et Agapa*, *Mahu ou le materiau* y *Architruc*.

De igual manera, se atraviesa la calle Baga, es decir del rey de Agapa y de su bisabuela la reina Amélie. Las referencias macrotextuales abundan en cada novela de Robert Pinget. Así en *La libera*, aparece una reescritura de *Quelqu'un*. Numerosas alusiones procedentes de *Quelqu'un* están presentes en *La libera*, sobre todo aquel episodio que describe la vida cotidiana del propietario de una pensión cualquiera así como de sus pensionistas. Este propietario llamado Martin es un escritor fallido como el propietario narrador de *Quelqu'un*. Existen por tanto en Robert Pinget, a una escala más grande, muchos juegos macrotextuales que demuestran la importancia de la reescritura en la reescritura.

Dicha reescritura, que reviste un carácter pedagógico en Michel Butor, adquiere una dimensión puramente lúdica en Robert Pinget. En ambos autores, se trata de una reescritura denominada formal, constituida de referencias y guiños de una obra a otra. La reescritura del contenido o reescritura anecdótica parece tener mayor transcendencia.

El *Nouveau roman* ha practicado con creces esta variante de reescritura macrotextual, sobre todo en la persona de Marguerite Duras. En sus libros, son muy escasas las marcas de reescritura intertextual, pues no cita ni evoca ningún modelo. En cambio, se encuentran señales de reescritura intratextual. Pero lo más interesante reside en el uso inmoderado de la reescritura macrotextual: dos grandes bloques de novelas sobresalen y se comunican en el seno de su macroobra: *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'amant* (1984), *L'amant de Chine du nord* (1991) a los que se relaciona una

pieza de teatro *L'Eden cinéma* (1977) y una película, *Des journées entières dans les arbres* (1976).

Otro grupo aún más importante empieza con *Le ravisement de Lol V. Stein* y queda centrado en torno a dos heroínas que son Lol. V. Stein y Anne-Marie Stretter. Se trata pues de tres novelas o relatos que se siguen: en *Le ravisement*, Anne-Marie Stretter es todavía joven. *El vice-consul* transcurre diez años después. En *L'amour*, ha muerto desde hace al menos diez años. Luego vienen unas películas: *La femme du Gange* inspirada en *L'amour*, *Son nom de Venise dans Calcutta* inspirado en *India Song*, que, a su vez, procede del *Vice-Consul*. Por tanto, Duras se distingue particularmente por el paso de la novela a la película.

Se trata de una reescritura macrotectual que recae sobre la sustancia del contenido, es decir:

- los actantes con la existencia o subsistencia en los libros de los mismos personajes: Lol. V. Stein, Michael Richardson, Tatrana Karl, Anne-Marie Stretter, El embajador de Francia en Calcutta, El vicecónsul de Lahore y el loco, estos dos últimos personajes siendo una misma y única persona.

- La intriga global: se encuentra en casi todas las novelas la misma historia (el mismo argumento) que relaciona a los tres héroes: Lol. V. Stein, novia de Michael Richardson ve como su pareja es robada en un baile en S. Thala por la mujer del embajador de Francia en Calcutta, es decir Anne-Marie Stretter. Michael Richardson es testigo de la pasión del vicecónsul por Anne-Marie Stretter (*El vice-consul*, *India Song*) mientras que Lol se hunde en el dolor y enloquece durante una segunda relación triangular.

El prefacio de *India Song* nos invita a no considerar el libro como una mera adaptación del *Vice-consul*. De hecho, se trata de una reescritura con modificaciones y nuevos aportes y no de una simple adaptación o transcripción mediante el cambio de género. Marguerite Duras igualmente insiste en la relación de *India Song* y *La femme du Gange*, sobre todo con la reelaboración de las voces textuales: en *La femme du Gange*, la heroína lleva como nombre una sigla: L.V.S, que no impide la identificación de Lol. V. Stein. Además todas las alusiones coinciden con las de Anne-Marie Stretter.

Il est revenu à S. Thala pourquoi Revoir le lieu où ils se sont aimés.

Vous croyez... (p. 109)

Michael Richardson venait l'été à S. Thala (p. 138)

Que d'amour...

Ce bal...

Que de désir... (p. 142).

De igual manera, *India Song* retoma absolutamente todos los elementos del *Vice-consul*, excepto las conversaciones del vicecónsul y del director del círculo. Por ejemplo, *India Song* incorpora casi textualmente toda la recepción de los Stretter en la embajada de Francia (pp. 92-148). Aquí sólo se cita una réplica de dicha recepción:

(<i>El Vice-consul</i> , p. 135)	(<i>India Song</i> , p. 61)
Dites-moi, ma femme a dû vous	Dîtes-moi ma femme a du vous
Dire que nous aimerions bien vous	dire...Nous aimerions bien vous
avoir,	
Avoir un soir à la maison -il sourit	une fois, aux îles...vous voyez, il y
Croyez-vous, quelquefois, il y a certai-	a
	quelquefois de nouveaux
	arrivants
nes gens qu'on aimerait connaître	qu'on aimerait connaître mieux
que	
mieux que d'autres...les lois qui régis-	d'autres...les lois qui régissent
une	
Sent une société normale, ici n'ont pas	société normale n'ont pas cours
ici...	cours.

Al igual que Michel Butor y Marguerite Duras, Claude Simon se sirve de la reescritura macrotextual como medio de dialogar y conectar con los escritores de diversas generaciones. Pero a diferencia de los autores ya citados, Claude Simon mezcla ambas modalidades: reescritura formal y reescritura anecdótica. Por ello, su obra es, de entre las de los neovelistas, la que con creces mejor corresponde con las pautas de la reescritura macrotextual.

En efecto, constituye un conjunto tejido y un complejo enramado de las mismas referencias del mismo contenido anecdótico. Así se encuentran en sus novelas algunas historias que son una constante en sus tramas, como la descripción de su niñez

*Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e
intertextualidad*

(*Histoire, Le tricheur, La bataille de Pharsale*), la Guerra Civil española (*La corde raide*), la famosa derrota de 1940 (*La corde raide, La route des Flandres, La bataille de Pharsale, Leçon de choses, Les Géorgiques*). Por tanto, se trata sin lugar a dudas de una reescritura de contenido, lo cual se puede aplicar a todo el macrotexto simoniano, pues desde *Le vent*, (1975), hasta *L'Acacia* (1989), el autor reescribe el mismo contenido anecdótico. En el caso de la reescritura anecdótica, la noción de tema tiene un sentido estrecho: no se trata de un tema vago y general como la vida, el amor, la muerte -que son arquetipos- ni de un *topos*, sino de una anécdota precisa: por ejemplo, en la novela de Claude Simon, el suicidio de un oficial a caballo durante la derrota de 1940. Abundan los ejemplos de reescritura anecdótica. Por ejemplo, *Histoire* cuenta una jornada del narrador de regreso a su ciudad natal y su familia. En *La batalla de Pharsale* es en Grecia donde el narrador se esfuerza por encontrar el lugar descrito en una versión latina. En estos dos libros, se trata del mismo narrador, hijo de una ilustre familia provincial, educado con su prima Corinne por su tío Charles y su abuela. Estos recuerdos familiares resurgen a la superficie en su memoria y constituyen buena parte de la narración. La descripción del despacho del tío Charles vuelve por seis veces en *La Bataille de Pharsale* y cuatro veces en *Histoire*, dando lugar también a una reescritura macrotextual de la sustancia de la expresión:

<u>Pendant un étroit et équivoque laps</u> lumière grisâtre	Pendant un court moment alors la
<u>De temps, les deux lumières, la natu-</u> électrique	du crépuscule et celle de l'ampoule
<u>relle et l'artificielle, semblaient autori-</u> l'ampoule	luttaient a peu près égales puis celle de
<u>ser</u> a s'affronter, l'une celle jaunâtre	trionphait éclairant de sa lumière
du jour... <u>un fouillis</u> de paperasses les	intemporelle le désordre des
vieilles factures, de feuilles a palmettes	bouilloires de cuivre le sombre papier
de paie,... <u>l'odeur d'alcool</u>	vert olive qui couvrait les murs.
Longtemps, après	

de sucre et de mout chauffé persistant bien la fin des vendanges, l'eau fade de l'alcool et du

après la fin des vendanges
(*Histoire*, p. 48)

sucre continuait a flotter dans la pièce.
(*La Bataille de Pharsale*, p. 43).

El extracto de *Histoire* ha sido reproducido voluntariamente en *La Bataille de Pharsale* con el fin de recalcar las manipulaciones estilísticas incorporadas durante la reescritura. Estas estrategias formales giran en torno a la reescritura sinonímica que equivale a una simplificación del estilo (“pendant un étroit et équivoque laps de temps” se vuelve “pendant un court moment”). La supresión de pasajes enteros y la condensación -el resumen- son tantos otros recursos utilizados que son sintomáticos de la renovación estilística en *La Bataille de Pharsale*, considerada como una vuelta de tuerca en la escritura simoniana.

Dicha escritura parece articularse en torno a tres niveles: primero aparece una reescritura intertextual porque el narrador nos traslada las palabras de un autor latino, tratándose así de una cita de otro. Por otra parte, la traducción es estructuralmente una reescritura, pues no hay equivalencia entre el latín y el francés y el traductor sólo intenta decir lo mismo con otras palabras. Se rescribe el significado al traducir. En tercer lugar, la conexión entre *La Bataille de Pharsale* e *Histoire* es evidente para todo lector macrotextual y las modificaciones aportadas a la reescritura parecen ser un guiño y una reflexión metalingüística sobre la técnica de la traducción.

Para terminar, se puede decir que si la reescritura y la escritura son relacionadas de manera estrecha, la reescritura sirve para explicar, teorizar el acto de escritura. Es una reflexión sobre la escritura en la medida en que la escritura se vuelve constantemente a sí misma, siendo por tanto reescritura. En este marco, la reescritura macrotextual no es menos variada y rica que las demás reescrituras. Simple juego en la novela de Robert Pinget, la autocita producida por Michel Butor, Marguerite Duras y Claude Simon es una invitación al lector macrotextual, una llamada a considerar la suma de los libros del autor.

Finalmente, lo ya leído y lo ya escrito constituyen la materia de los libros de los autores del *Nouveau roman* por cuanto que todos los libros escritos pertenecen a la biblioteca universal. Los personajes de Marguerite Duras -las voces sobre todo- aparecen como lectores de su obra mientras que Claude Simon crea personajes-escritores. En todo caso, los unos y los otros se dedican a una reflexión metalingüística

sobre las palabras. En este sentido, la reescritura macrotextual parece constituir una reflexión -es decir etimológicamente un regreso- sobre la escritura: un juego sobre la escritura y por la escritura. Sin duda, el *Nouveau roman* alcanza un alto grado de interés estético con este uso tan interesante y novedoso de la reescritura macrotextual.

A propósito de las tres formas de reescritura teorizadas e ilustradas mediante referencias precisas al *Nouveau roman*, se puede inferir que la tripartición sólo es necesaria para categorizar y esclarecer las prácticas, pues, en el fondo, los tratamientos de las tres reescrituras se parecen, ya que, tal como señala Anne-Claire Gignoux, aparecen las siguientes coincidencias:

1. Le découpage-extraction du texte que le récepteur doit reconnaître s'il n'est pas indiqué (ce qui est le cas le plus fréquent).

2. la modification de ce fragment par divers changements qui vont de la modification zéro (répétition exacte) à une modification faible (changements de ponctuation, synonymes) puis à une modification totale (seul persiste la substance du contenu, l'anecdote mais la forme est changée).

3. l'insertion dans un texte pour y tenir un rôle générateur.

4. l'indexation ou non de la réécriture par des moyens typographiques (italiques, guillemets) ou verbaux (notations metatextuelles) de Michel Butor ou Robert Pinget, écrivains de Claude Simon, voix lectrices de Marguerite Duras.⁵¹⁰

⁵¹⁰ « 1. El recorte o extracto del texto que el receptor tiene que reconocer si no viene indicado (es el caso más frecuente).

2. La modificación de este fragmento mediante diversos cambios que van de la modificación zero (repetición fiel y exacta) a una modificación débil (cambio de puntuación, sinónimos) luego a una modificación total (sólo queda la sustancia del contenido, la anécdota pero la forma está modificada).

3. La intrusión en el texto para desempeñar en él un papel generador.

4. La indexación o no de la reescritura con medios tipográficos (itálicos, comillas) o verbales (notas metatextuales) de Michel Butor o Robert Pinget, escritores de Claude Simon, voces lectoras de Marguerite Duras)". Anne-Claire Gignoux, op. cit., p. 92.

4.3. Estética de la intertextualidad en la obra narrativa de Enrique Vila-Matas

Ya hemos mostrado a lo largo de este trabajo que la escritura de Enrique Vila-Matas se nutre de sí misma y de varias otras escrituras. Es sabido que se inscribe dentro de un contexto universal a través de los múltiples guiños a autores de horizontes, generaciones y corrientes artísticas diferentes. El fenómeno de la intertextualidad se plasma con fuerza en la diversidad y la variedad de las prácticas y estrategias que concretan las relaciones entre Vila-Matas y los autores a los que se refiere de manera constante e incesante en su escritura.

Para realizar un estudio profundo y exhaustivo de las prácticas intertextuales en la novela de Enrique Vila-Matas, cabe basarse en la tipología de las mismas establecidas por distintos estudiosos que se han ocupado del tema. En los estudios de los autores arriba mencionados, aparece un claro parentesco con los planteamientos de Genette quien distingue dos tipos de relaciones intertextuales: las que se basan en una relación de co-presencia entre dos o más textos y las que reposan sobre una relación de derivación.

Por otra parte, en la perspectiva de una relación óptima de las formas intertextuales, es necesario estudiar las relaciones implícitas y explícitas ya que la referencia puede ser señalada por un código tipográfico o el campo semántico por la mención del título de la obra o de su autor.

4.3.1. Las relaciones de copresencia: la cita y la referencia

Todas son estrategias con las que se plasma la intertextualidad pero difieren por la manera en que se insertan en el texto meta y el grado de similitud y conformidad con el texto original. La cita es comúnmente definida como el pasaje de las palabras o de los escritos de un autor incorporado en otro texto. Se hace visible la inserción de dicho pasaje en el texto mediante el uso de códigos tipográficos, comillas o caracteres en cursiva. Las citas tienden a convertir un texto en un mosaico, un “patch work” o aun un cuadro sobre el cual el pintor pega recortes de prensa o fragmentos de un papel pintado.

Pero muchos críticos literarios consideran la cita como una forma mínima de intertextualidad.

Antoine Compagnon habla al respecto de grado cero de la intertextualidad en su libro *La seconde main ou le travail de la citation*.⁵¹¹ Se puede hablar de grado mínimo de la intertextualidad ya que la cita simple y evidente se impone por sí misma en el texto sin necesidad de que el lector manifieste una reflexión, una perspicacia o una erudición particulares. Además la cita ha sido tradicionalmente descuidada dentro de la intertextualidad por su función canónica: la autoridad. De hecho, dicha función parece esencial puesto que el objetivo clave de la cita consiste en reforzar el efecto de veracidad y de autenticidad de un discurso.

Sin embargo, señala Pegay-Gros que la novela confiere a la cita funciones diferentes como puede ser la de contribuir a la poesía de la narración. La estudiosa francesa remite a la siguiente cita de Valéry Larbaud para defender esta postura:

Une citation bien choisie enrichit et éclaire le paragraphe où elle paraît comme un rayon de soleil enrichit un paysage: les rayons des fins d'après-midi dessinant, précisant, embellissant même des paysages nus et monotones comme les monts de l'Epere vus de la mer ou de la baie de Corfou. Le fait même que ce vers, cette phrase en guillemets vient d'ailleurs, élargit l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie: toute la poésie, tout le trésor de la littérature évoqués brièvement, mis en relation avec mon ouvrage dans la pensée de celui qui le lit. Même pays. In no strange land.⁵¹²

A raíz de esta cita de Valéry Larbaud, conviene precisar para terminar que la cita es una estrategia llena de complejidad. Más allá de los valores que se le reconocen tradicionalmente, a saber la autoridad y el ornamento, se inserta perfectamente en el

⁵¹¹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

⁵¹² “Una cita bien elegida enriquece y esclarece el párrafo en el que aparece como un rayo de sol enriquece un paisaje: los rayos del anochecer que dibujan, precisan y embellecen paisajes desnudos y monótonos a imagen de los montes del Epere vistos desde el mar o la bahía de Corfou. El hecho de que este verso, esta frase vengan de fuera, ensancha el horizonte intelectual que trazo alrededor del lector. Es una llamada o un recuerdo, una comunicación establecida: toda la poesía, todo el tesoro de la literatura evocados brevemente, puestos en relación con mi obra en el pensamiento del que lee. Mismo país. En una tierra no extraña”. Valéry Larbaud, “Sous l’invocation de Saint-Jérôme”, en *Technique*, Gallimard, 1946; citado por Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 46.

texto, tanto en su temática como su escritura. En este sentido, forzosamente se tejen lazos entre el texto cita y el texto en que se cita, ya que los personajes laterales que puede incorporar en el proceso acaban por aparecer como miembros enteros de la plantilla novelesca.

4.3.1.1. El uso de la cita en la escritura de Enrique Vila-Matas

Ya hemos mostrado en el capítulo anterior que Vila-Matas nutre sus escritos de citas sabrosas y variadas sacadas del intertexto universal. Pero lo que más llama la atención del lector es sin duda las maneras múltiples y diversas en que las monta y las inserta en sus novelas. Sus textos aparecen así como un mosaico de citas y un montaje de aseveraciones ajenas que se incorporan ingeniosamente en sus libros y que acaban por confirmar su santoral literario.

Es interesante mostrar -y ello es nuestro objetivo- las maneras por las que Vila-Matas despista a su lector a través de un juego con las citas, haciendo suyas aseveraciones de otros escritores y poniendo en boca de otros escritores sus propias reflexiones. El análisis de su entramado de citas permite distribuirlas en diferentes categorías

Así en las novelas de Enrique Vila-Matas, distinguimos una primera categoría de citas entrecomilladas con mención exacta del autor y de la obra de la que ha sido sacada. Este es el caso de las citas extirpadas de *Desde la ciudad nerviosa*. Por ejemplo, a la pregunta que Vila-Matas se hace para saber si la escultura es una actividad simplona, tan brutal y positiva como la naturaleza, una actividad profundamente aburrida, cita a Charles Baudelaire en su artículo “¿Por qué es aburrida la escultura?”

Podemos observar que todos los pueblos tallan muy diestramente fetiches mucho antes de abordar la pintura, que es un arte mucho más alto y de razonamiento profundo y cuyo goce exige una iniciación particular (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 130).

En la misma categoría, habría que clasificar la cita de Sergio Pitol para referirse con ironía mordaz a la famosa acera de Escudellers de Barcelona. El escritor mexicano relata su primera estancia en la capital nerviosa de Cataluña, precisamente de la calle

Escudellers con motivo de la entrega de la traducción de *Cosmos* de Witold Gombrowicz.

El recuerdo de la Barcelona de aquellos años, de algunos amigos, de muchas conversaciones, me conmueve aún de manera intensa. (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 45).

La cita se vuelve aún más precisa en *Bartleby y compañía* (la cita más completa de la novela del no) porque excepcionalmente lleva la mención del año de publicación. Es el caso de la cita de Derrain que alude a la imposibilidad de la escritura y de la literatura.

Crise de vers un texto de 1896 de Mallarmé
Son mil francos. Creo que bien los vale mi ayuda
Suyo,
Derrain, (*Bartleby y compañía*, nota 36, p. 98).

Lo mismo se puede decir de esta cita de Mallarmé en *Bartleby y compañía*. Mallarmé es muy directo, apenas da rodeos en *Crise de vers* a la hora de hablar de la imposibilidad de la escritura:

Narrar, enseñar incluso describir, no presenta ninguna dificultad, y aunque tal vez bastaría con tomar o depositar en silencio una moneda en una mano ajena para intercambiar pensamientos, el empleo elemental del discurso sirve al reportaje universal del que participan todos los géneros contemporáneos de escritura, excepto la literatura (*Bartleby y compañía*, nota 42, p. 102).

Para cerrar los ejemplos de esta primera categoría de citas, cabe aportar las reflexiones de Antonin Artaud recogidas de *Para acabar con los números redondos*. La cita de Antonin Artaud está recordada vagamente por Enrique Vila-Matas “Me viene ahora a la memoria algo que él escribió” dice el autor catalán, como si cada vez que mencionara a un autor tuviera que aportar una cita de él. En *Para acabar con el juicio*

de Dios, piensa Artaud que sólo la literatura es una panacea que permite abarcar y comprender la vida:

Al mismo tiempo que la revolución social y económica, todos nosotros esperamos una revolución que nos permitirá cerrar la vida (*Para acabar con los números redondos*, p. 11).

No podemos resistir a la tentación de evocar dos citas debidamente documentadas: las de dos shandys de generaciones distintas, con los que Vila-Matas comparte su gran pasión por las letras: Claudio Magris y Álvaro Pombo. Al primero se le cita en referencia a la posibilidad de entrar en la posteridad sin escribir ni una sola obra, como fue el caso de Marianne Jung, mujer amada y cantada en la poesía de Goethe:

En *Danubio*, escribe Claudio Magris: “El *Diván* y el altísimo diálogo amoroso que incluya, está firmado por Goethe. Para Marianne, no es solo la mujer amada y cantada en la poesía; también es la autora de algunos de los poemas más elevados, en sentido absoluto, de todo el *Diván*. Goethe los integró y publicó en su libro, con su nombre; sólo en 1869, muchos años después de la muerte del poeta y nueve después de la de Suleika, el filólogo Hermann Grimm al que Marianne había confiado el secreto y mostrado su correspondencia con Goethe, dio a conocer que la mujer había escrito estos escasísimos pero sublimes poemas del *Diván*”.

Marianne Jung, pues, escribió en el *Diván* unos poquitísimos poemas, que pertenecen a las obras maestras de la lírica mundial, y luego no escribió nada más, nunca, prefirió callar (*Bartleby y compañía*, p. 173).

De igual manera, Vila-Matas comparte con Álvaro Pombo su concepto de escritura infinita y nunca acabada, que, al final se nos presenta como una suma de reescrituras, de ensayos y de borrones:

Puede leerse en su dedicatoria de *La cuadratura del círculo*: “A Ernesto Calabuig en recuerdo de las mil y pico holandesas que con toda pulcritud escribimos, reescribimos y tiramos a la papelera, y que ahora, con

ese lumio aire de perpetuidad satisfecha, en esta repentinamente invernal atardecida de mediados de junio en Madrid, se refleja en las tazas de té, junto a la lumbre” (*Bartleby y compañía*, p. 139).

En la misma perspectiva, Enrique Vila-Matas comparte con el Joseph Conrad de *Juventud* esta leyenda de las ilusiones que acaba por presentar la literatura como la mejor de las enfermedades:

Y todos asentimos sobre la mesa barnizada que como una inmóvil lámina de agua parda reflejaba nuestras caras, alienadas, arrugadas; nuestras caras marcadas por el trabajo, por las decepciones, por los éxitos, por el amor; nuestros ojos cansados mirando inmóviles, mirando siempre; esperando de ansiosos ese algo de la vida que mientras es esperado ya se ha ido junto con la juventud, con la fortaleza, con la leyenda de las ilusiones (*Para acabar con los números redondos*, p. 39).

En definitiva, esta primera categoría de citas recoge reflexiones de autores mencionados en el cuerpo del texto así como las obras en que dichas palabras fueron emitidas. Ello da una impresión de exactitud, fidelidad y verosimilitud. Sin embargo, las citas aparecen como un tanto forzadas, pues es como si el autor catalán tuviera ganas de trasladarnos palabras de todos los autores referidos. Sea lo que sea, estas citas muestran lo amplia que es su biblioteca literaria, lo profunda que es su erudición y lo enmarañado que puede ser el juego al que nos convida.

Pero si, refiriéndonos a la primera categoría de citas, el juego es bastante perceptible, alcanza mayor complejidad con las citas cuyo origen es indeterminado o cuya autoría comparten varios escritores. En este sentido, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, se debe situar el recuerdo impreciso de la historia de la génesis del género humano cuyo narrador ignoramos, ya que, en el cuerpo del texto, a medida que se remonta en el tiempo, no sabemos si es de Meyrinck, de Blaise Cendrars o de la Tribú Mossi:

Meyrinck recordó la historia que le contó Cendras, la misma que se atribuye a la tribú Mossi sobre la génesis del género humano:

Tres hombres comparecen delante de Uendé a exponerle sus necesidades: El uno dice: quiero un caballo. El otro dice: quiero perros para cazar en la espesura. El tercero dice: quiero una mujer para regocijarme.

Uendé les da todo: al primero su caballo, al segundo los perros y al tercero una mujer.

Los tres hombres se van, pero sobrevienen lluvias que les tienen tres días encerrados en los matorrales. La mujer hace la comida para los tres. Los hombres dicen: Volvamos ante Uendé. Llegan allá. Entonces todos le piden mujeres. Y Uendé accede a cambiar el caballo en mujer, y los perros también en mujeres. Los hombres se van. Pero la mujer sacada del caballo es glotona; las mujeres sacadas de los perros son malas, y la primera mujer, la que Uendé había dado a uno de ellos, es buena: es la madre del género humano (*Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 71).

Otro ejemplo esclarecedor de la cita imprecisa se nos ofrece en *Bartleby y compañía*, con la indeterminación del autor (un periódico) de las palabras citadas. Dichas palabras relatan el final de la vida de Oscar Wilde, marcado por su feliz decisión de no escribir o de no añadir algo más a lo ya escrito.

A su muerte, un periódico parisino recordó muy oportunamente unas palabras de Wilde: “Cuando no conocía la vida, escribía; ahora que conozco su significado, no tengo nada más que escribir.” (*Bartleby y compañía*, p. 117).

Además, para referirse a la vida misteriosa de Antonin Artaud, se evocan las palabras de un periodista innominado en *Para acabar con los números redondos*. El autor indeterminado de la cita intenta descifrar el sentido de la vida de Artaud a raíz de su suicidio, cuando lo encontraron muerto a los pies de su cama, con un zapato en la mano: “El hombre que ha revolucionado París, Antonin Artaud, es hijo de una mujer y de un demonio” (*Para acabar con los números redondos*, p.12).

Para terminar, en la obra arriba mencionada, hay un pasaje en donde se alude a las relaciones entre la lectura y la escritura en la siguiente cita que no sabemos si es del propio Macedonio Fernández, de Borges a quien Vila-Matas hace reseñar las cualidades intelectuales y artístico-literarias del escritor argentino o del escritor catalán. La cita,

cuya paternidad o autoría comparten ambos escritores, considera la no lectura y la escritura como actos relevantes de la expresión de la literatura y del arte, tal y como aparece en las siguientes palabras:

No leer es como un mutismo pasivo, escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haber leído antes (*Para acabar con los números redondos*, p. 90).

A través de esta segunda categoría de citas imprecisas e indeterminadas, crecen gradualmente la incertidumbre y el recelo que rodean las citas del autor catalán. Tal es así que se puede considerar la cita como una estrategia de despiste al lector. Ello aparece con mayor profundidad y precisión en las citas que se clasifican como “autocitas”.

En esta tercera variante de citas, encuadramos las citas que Vila-Matas se atribuye a sí mismo. En efecto, en el marco de la búsqueda de una escritura intratextual y macrotextual, el autor se refiere constantemente a las obras escritas por sí mismo, considerando así su escritura como una macro-obra y una biblioteca cíclica y recursiva que remite sin cesar a sí misma.

Un claro ejemplo de este tipo de citas se nos ofrece en *Desde la ciudad nerviosa*, en la crónica “La agenda de la mujer doble”. En dicha crónica, para mostrar su aversión contra el mes de agosto, el verano y las playas, Vila-Matas narrador remite a un artículo que Vila-Matas escritor había publicado anteriormente:

Todo comenzó cuando escribí, cumpliendo con una vieja costumbre mía, un artículo contra el mes de agosto. En ese artículo, se me fue la mano, en años anteriores había sido más prudente. Esta vez arremetí con una dureza absoluta contra el campo y la playa. Escribí por ejemplo: ¿qué es la playa? La playa es estar quieto al sol cuando el sol aprieta y la arena está ardiendo y exponerse al maravilloso peligro de explotar como una bomba (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 119).

Pero el mayor hallazgo de Vila-Matas, en cuanto a estrategias de despiste, recae, sin duda, sobre las citas que son suyas y que presta a autores conocidos para dar

impresión de veracidad. El propio autor confiesa el uso de esta estrategia en una entrevista que le hace Juan Villoro⁵¹³. Así, para descubrir las noches festivas e intelectivas de Viena en las cuales suelen reunirse escritores shandys, Vila-Matas presta palabras a Vicente Huidobro con el fin de recalcar el estatuto de Viena como ciudad literaria y artística, lugar de congregación de distintos autores:

Noche de luna llena en Viena, cuando todo es como es en cada ojo. Dinastía astrológica y efímera cayendo de universo en universo. Estaba la plana mayor de la infame turba portátil. Explosión de disfraces, artificios y góndolas vienesas. Una verdadera explosión de palabras estelares y cerezas de saludos vagabundos. Alcoholes, alhajas alajadas. Los planetas maduraban en el planeta, y nuestros ojos veían la raíz de los pájaros, el más allá de los nenúfares y el ante acá de las mariposas. Por el mar de la emboscada nocturna de los astros navegaba el buque de nuestros secretos. Y París era este abanico: Duchamp, Scot Fitzgerald, Dalí, Man Ray, Larbaud y Céline. Ah! y George Antheil. Pero esa esgrima pura: César Vallejo. Camarero: el negro Virgilio. Nieves de antaño escalaban la logia de Nueva York: maravillosa Georgia O' Keefe, Pola Negri, Skip Canell y Stephen Zenith. España o Juan Gris, y Rita Malú recién casada en La Habana. El príncipe Mdivani en la niebla y, entre cristales de bohemia, Crotav Meyrinck. Los velos de Savinio en la Ciudad Eterna y Tristán Tzara con miel de oso envenenado en Zurich. Berta Bocado o la aguja de sus sedas. Y Walter Benjamin y el vértigo interno de Gombrowicz, y el arco iris de los culos pianistas de los enojados vecinos o Huidobro no estaba (*Historia abreviada de la literatura portátil*, pp. 50-51).

De la misma manera, para exponer su concepción de la desaparición del autor ya en *El viaje vertical*, pone su argumento en boca del padre de Federico Mayol:

Estoy preparando una expedición a la Atlántida -podía leerse en la carta-, y yo he de tardar mucho en hundirme en el abismo más profundo, y si un día me buscas has de saber que podrás encontrarme en una casa del

⁵¹³ Juan Villoro, “Una conversación con Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., pp. 422-429.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Ensanche, en una casa de la gran llanura que se halla al norte de la capital de la isla hundida. Por lo demás, todo perfecto. Soy amigo de Claudio Magris. Me he hecho judío, de la rama jasídica. De Cataluña me acuerdo, pero ya me dirás tú donde está. Me dedico a la cultura sin disciplina, doy conferencias sobre las islas y su mitología, le he montado una librería a tu primo Pablo, voy a ser el protagonista de una novela, pinto puertos metafísicos con muchas palmeras, que a veces parecen saxofones y otras recuerdan la silueta de Kim Novack. Por las mañanas, voy al colegio y por las tardes a la universidad. Espero morirme sabiendo qué es el *big bang* y, soy un experto en la sabiduría de la lejanía. Recibe un abrazo atlántico de tu padre artista (*El viaje vertical*, p. 240).

La estrategia de engaño y despiste arriba mencionada abunda también en *Lejos de Veracruz*. Por ejemplo, por analogía con la cita de Pessoa (“Viajar, perder países”), Vila-Matas forja otra: “Viajar para conocer su geografía”, pero dejando hablar a un loco, a principios de siglo, en los muros de un manicomio francés.

Lo mismo ocurre en *Para acabar con los números redondos*, libro en el cual, Vila-Matas presta sus palabras a Mariano José de Larra, con quien comparte la obsesión por los números y las fechas (ambos nacieron en marzo):

A Larra como a mí, le obsesionan los números y las fechas. Nacido en un día 26, le tenía miedo al 24. El número 24 (escribió) me es fatal. Si tuviera que probarlo diría que en 24 nací. Doce veces al año amanece, sin embargo, día 24; soy supersticioso, porque el corazón del hombre necesita creer algo, y cree mientras cuando no encuentra verdades que creer (*Para acabar con los números redondos*, p. 71).

Por lo demás, en la misma categoría de citas, cabría insertar las que vienen incompletas, aunque entrecomilladas, con precisión del autor pero no de la fuente. Sería el caso de la cita que se atribuye a Josep Pla en *Desde la ciudad nerviosa* (en la crónica “Tentativa de agotar la plaza Rovira”), cuando este último da cuenta de la vanidad de agotar lo que veía desde su atalaya de Sant Sebastià:

Recuerda a aquello que le pasó a un joven Josep Pla cuando desde su atalaya de Sant Sebastià, encima de Palafrugell, intentó describir en su totalidad lo que veía desde allí y, naturalmente fracasó en su ilusión de poder agotar la descripción del paisaje aunque, al descubrir la imposibilidad de su enloquecida empresa, al menos sacó algo claro, vio que era escritor: “*El neguit de la temptativa, una successio d’estats de joia aparent, m’emplenaven las tardes. Era que ja estava tocat par la fal. Lera pueril i ridicula d-aquest ofici amarg*” (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 53-54).

También es adscribible a esta variante de cita, este ejemplo sacado de *Bayleby y compañía*. En efecto, hablando del genio innato y natural que caracteriza a ciertos hombres y autores, para poner de realce el parentesco entre la negativa de Rimbaud a seguir inventariando sus visiones y el eterno silencio de las alucinaciones. Sustenta así la filiación entre Rimbaud y Sócrates, a través de estas palabras de Victor Hugo:

A este parentesco entre Rimbaud y su ilustre maestro Sócrates bien se le podrían aplicar estas palabras de Victor Hugo: “Hay unos hombres misteriosos que no pueden ser sino grandes. ¿Por qué lo son? Ni ellos mismos lo saben. Lo sabe acaso quien los ha enviado. Tienen en la pupila una visión terrible que nunca los abandona. Han visto el océano como Homero, el Cáucaso como Esquilo, Roma como Juvenal, el infierno como Dante, el paraíso como Milton, al hombre como Shakespeare. Ebrios de ensoñación e intuición en su avance casi inconsciente sobre las agujas del abismo, han atravesado el rayo extraño de lo ideal, y éste les ha penetrado para siempre... Un pálido sudario de luz les cubre el rostro. El alma les sale por los poros. ¿Qué alma? Dios” (*Bartleby y compañía*, nota 3, p. 23).

En el mismo sentido, los autores del No están convencidos de que son seres baladíes y vanos que navegan por el espacio infinito e inocupado. Así lo señala Vila-Matas en boca de Marguerite Duras:

Se da el caso de quien renuncia a escribir porque considera que él no es nadie. Pepín Bello, por ejemplo. Marguerite Duras decía: “La historia de mi vida no existe. No hay centro. No hay camino, ni línea. Hay vastos

espacios donde se ha hecho creer que había alguien, pero no es verdad, no había nadie”. (*Bartleby y compañía*, nota 6, pp. 29-30).

En suma, la cita es una práctica y un recurso constantes en la escritura de Vila-Matas. Dichas citas, en ocasiones falsas, inventadas, e imprecisas, son, en cambio, verosímiles, borrándose así los lindes entre la fuente auténtica y la imaginaria. Todo ello concurre sin duda a conformar el universo intra e intertextual así como macrotextual de Vila-Matas que se plasma en un juego decididamente metaliterario. Lo mismo se puede decir también del papel de las referencias literarias, consideradas como citas indirectas que salpican las obras vila-matianas.

4.3.1.2. El uso de la referencia en la escritura de Enrique Vila-Matas

La referencia es, al igual que la cita, una forma explícita de intertextualidad. Pero contrariamente a la cita, no evoca el texto al que remite. Por consiguiente, no se trata de una relación in absentia, siendo así el recurso por excelencia al que se recurre para aludir simplemente a un texto sin convocarlo literalmente. Huelga decir que tanto para la cita como para la referencia, la memoria juega un papel central. La exactitud o la imprecisión de las referencias está supeditada al mayor o menor grado de fidelidad del recuerdo. Por otra parte, el buen uso de la referencia como estrategia intertextual requiere a un narratario y un destinatario tan cultos como el propio autor, por tratarse de un juego complejo que establece la relación entre la ficción y la realidad, el narrador y el narratario.

Esta estrategia de relación intertextual irradia todos los escritos de Enrique Vila-Matas. De hecho, el autor catalán hace alarde de su inmensa erudición al convocar referencias sacadas de la Biblioteca Universal. En este sentido, abundan las referencias en obras como *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca*, *Doctor Pasavento*, *Exploradores del abismo*, entre otras muchas.

Por ejemplo, es mediante una simple referencia cómo Vila-Matas alude, en *Bartleby y compañía*, al bartlebismo de Juan Rulfo quien, cesó de escribir después de

publicar tan sólo dos libros: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. En la primera nota de la novela y sobre tres páginas, expone las razones que le obligaron al escritor mexicano a dejar de escribir:

Tras el éxito de la novela que escribió como si fuera un copista, ya no volvió Rulfo a escribir nada más en treinta años. Con frecuencia, se ha comparado su caso con el de Rimbaud, que tras publicar su segundo libro, a los diecinueve años, lo abandonó todo y se dedicó a la aventura, hasta su muerte, dos décadas después. [...] Cuando le preguntaban por qué ya no escribía, Rulfo solía contestar:

- Es que se me murió el tío Celerino, que era el que me contaba las historias.

Su tío Celerino no era ningún invento. Existió realmente. Era un borracho que se ganaba la vida confirmando niños. Rulfo le acompañaba muchas veces y escuchaba las fabulosas historias que éste le contaba de su vida, la mayoría inventadas. Los cuentos de *El llano en llamas* estaban a punto de titularse *Los cuentos del tío Celerino*. Rulfo dejó de escribir poco después de que éste muriera. La excusa del tío Celerino la han creado los escritores del No para justificar su abandono de la literatura.

- ¿Que por qué no escribo? -Se le oyó decir a Juan Rulfo en Caracas en 1974- Pues porque se me murió el tío Celerino, que era el que me contaba las historias. [...] Pero Juan Rulfo no sólo tenía la historia de su tío Celerino para justificar que no escribía. A veces recurría a los marihuanos.

- Ahora -decía- hasta los marihuanos publican libros. ¿Han salido muchos libros por ahí muy raros, no?, y yo he preferido guardar el silencio.

Sobre el mítico silencio de Juan Rulfo escribió Monterroso, su buen amigo en la oficina de copistas mexicanos, una aguda fábula, *El zorro más sabio*. En ella se habla de un zorro que escribió dos libros de éxito y se dio con razón por satisfecho y pasaron los años y no publicaba otra cosa. Los demás comenzaron a murmurar y a preguntarse que pasaba con el zorro y cuando le encontraban en los cócteles se le aceraban a decirle que tenía que publicar más. Pero si ya he publicado dos libros, decía con cansancio el zorro. Y muy buenos, le contestaban, por eso mismo tienes que publicar

otro. El zorro no lo decía, pero pensaba que en realidad lo que la gente quería era que publicara un libro malo. Pero como era el zorro no lo hizo. (*Bartleby y compañía*, nota 1, pp. 16-18).

En este largo fragmento que expone los motivos que sustentan el mutismo literario de Juan Rulfo, se da la palabra dos veces al propio escritor mexicano, que justifica su silencio primero por la muerte de su tío Celerino que le contaba historietas, y luego por el surgimiento de una literatura fácil y de bajo consumo; una teoría confirmada por otro escritor mexicano cercano al autor, Augusto Monterroso. En todo el pasaje arriba citado, el narrador de *Bartleby y compañía* utiliza la referencia como hilo argumental y narrativo, sin necesidad de objetivar y autentificar lo que va contando con citas o aportaciones bibliográficas. La referencia se vuelve así una estrategia más de digresión ensayística y de erudición.

Similar planteamiento se concreta en *Historia abreviada de la literatura portátil* en donde el narrador hace una larga referencia al shandismo de Walter Benjamin, escritor portátil por excelencia. Se alude aquí a la escritura minúscula de Benjamin, lo que hace de él un integrante de primera hora de la famosa sociedad secreta:

La propia escritura de Walter Benjamin era casi microscópica, y su ambición nunca lograda era meter cien líneas en una hoja de papel. Cuenta Schlem que en su primera visita a Benjamin en París, éste le arrastró al Museo Cluny para mostrarle, en una exposición de objetos rituales judíos, dos granos de trigo en los que una alma gemela había escrito completo el Schema Israel.

Walter Benjamin era también alma gemela de Marcel Duchamp. Ambos fueron a la vez vagabundos, siempre de camino, y exiliados del mundo del arte al tiempo que coleccionistas cargados de cosas, es decir de pasiones. Ambos sabían que miniaturizar es hacer portátil, y que ésta es la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo a un exiliado.

Pero miniaturizar es también ocultar. Duchamp, por ejemplo, se sintió también atraído siempre por lo extremadamente pequeño, es decir, por todo lo que exigiera ser descifrado: emblemas, manuscritos, anagramas... (*Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 11).

Aquí la referencia está construida como una narración, dejando entrever el papel fundamental de la memoria y del recuerdo. Se inserta dentro de la historia y dentro del universo novelesco al tiempo que asienta las bases de la relación intertextual entre el evento (muy a menudo literario) al que se hace referencia y el propio libro que se está escribiendo.

En esta perspectiva, se desestabiliza el estatuto de la novela porque acaba por bascular hacia el ensayo. Por tanto, la referencia puede ser considerada como un intertexto que crea un efecto de vértigo, ya que por un verdadero golpe de fuerza la novela se plaga de discursos ensayísticos.

En definitiva, Vila-Matas emplea distintos recursos para hacer muestra de su intelectualismo y para concretar su espíritu intertextual: unas veces se vale de la cita clara, explícita, textual y referida; otras veces prevalece la referencia más implícita, más alusiva, que plasma el afán del autor de reinventar y reelaborar el contenido de otras obras, llevándolas a su propio terreno. Las referencias vila-matianas adquieren una dimensión lúdica y constituyen un guiño dirigido al lector culto.

Lo cierto es que mejor que las citas literales y explícitas, las referencias sutiles y más discretas invitan al destinatario a una investigación sobre la literatura, recorriendo las fuentes no mencionadas, a la vez que son una marca valiosa de intertextualidad. Recordemos al respecto lo que afirma Charles Nodier, en su *Questions de littérature légale*:

Une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie.⁵¹⁴

4.3.1. 3. Las relaciones de derivación: el uso de la parodia en la escritura de Enrique Vila-Matas

La parodia es la mayor relación de derivación que permite conectar un texto a otro; reposa sobre la transformación del hipotexto. La parodia es un recurso clave en la

⁵¹⁴ “Una cita propiamente dicha nunca es la prueba de una erudición fácil y común; pero una bella cita es, a veces, el sello del genio.” (Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 52).

literatura moderna y en la metaficción en particular, difícil de definir por el uso muy variado que los autores hacen de ella. Paul Aron nos propone la siguiente definición:

[Es] une imitation d'un modèle détourné de son sens initial et plus généralement une transformation de texte (s) à des fins généralement comiques ou satiriques. Elle s'applique à tous les éléments qui font sens dans le matériau littéraire: la diction, le rythme, les styles ou sujets d'un texte, l'organisation ou la convention d'un genre. La parodie met également en jeu une relation institutionnelle puisque les institutions -littéraires ou non- imposent souvent des rituels dont le caractère stéréotypé autorise le détournement. La parodie a longtemps été considérée comme une simple opération théorique et non pas comme une pratique de création.

Pour Cicéron comme Quintilien et Du Marsais, elle désigne avant tout un procédé comique et comme tel, elle se voit dévaluée. Renouant avec Aristote, la poétique contemporaine tente de distinguer les formes diverses du détournement textuel (G. Genette), les théories issues du formalisme russe développent à l'inverse l'aspect intertextuel de la parodie (Chklovski). Celle-ci organise une relation entre deux ou plusieurs textes. Elle met l'accent sur l'usure des formes et participe par là à leur renouvellement. La sémiotique culturelle de l'école de Tartu insiste sur l'effet de la juxtaposition (du montage) d'éléments hétérogènes. Cette perspective a été réactualisée par Marquet M. Rose. On lie aussi la parodie aux catégories anthropologiques de l'inversion et du déplacement contextuel. Elle constitue en ce sens un élément nodal du dialogue de Bakhtine mais également de la revitalisation post-moderne des traces du passé (Linda Hutcheon). Elle est dans ce sens une catégorie centrale de la création depuis la fin du XIX siècle. Sa réception est fondamentale parce qu'elle implique toujours une compétence interprétative ; lorsque celle-ci fait défaut, le statut parodique du texte se voit parfois complètement ignoré.⁵¹⁵

⁵¹⁵ “Es una imitación de un modelo descartado de su sentido inicial y más generalmente de una transformación de texto (s) con fines muy a menudo cómicos o satíricos. Se aplica a todos los elementos que dan significado al material literario: la dicción, el ritmo, los estilos o sujetos de un texto, la organización o la convención de un género. También la parodia pone de realce una relación institucional ya que las instituciones -literarias o no- imponen a menudo los rituales cuyo carácter estereotipado autoriza el cambio. Durante mucho tiempo, la parodia ha sido considerada como una simple operación

A su vez, Sánchez-Pardo define la parodia como “imitación o mejor mímica, mimificación de otros estilos, en particular de sus manierismos y recursos más característicos”.⁵¹⁶ En el mismo sentido, Linda Hutcheon avanza:

Parody invites a more literary Reading, recognition of literary codes. But it is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule o mere destruction. Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it's dialectically attempts to surpass.⁵¹⁷

Pero ¿cómo se opera esta imitación y traslado de contenidos temáticos o formas novelescas de un texto a otro? Para responder a esta pregunta, Jaime Alazraki precisa lo siguiente:

El contacto de dos textos puede darse como una relación de transformación o como una relación de imitación. Los procesos de transformación y de imitación de un texto pueden tener a su vez fines lúdicos, satíricos o serios. Si la transformación responde a una intención lúdica estamos en presencia de la parodia. Si la transformación busca un efecto satírico, el resultado es el travestismo. Si la transformación de un texto es seria, estamos en el dominio de la transposición. Cuando en lugar de transformar un texto se lo imita, la

teórica y no como una práctica de creación. Para Cicerón, Quintilien y Du Marsais, designa ante todo un procedimiento cómico y como tal se ve desvaluada. Con Aristóteles, la poética contemporánea intenta distinguir las diversas formas del “descartamiento” textual (G. Genette); al inverso, las teorías rusas del formalismo desarrollan el aspecto intertextual de la parodia (Chlovski). Esta organiza una relación entre dos o más textos. Pone de relieve el agotamiento de las formas y así participa en su renovación. La semiótica cultural de la escuela de Tartu insiste en el efecto de la yuxtaposición (del montaje) de elementos heterogéneos. Esta perspectiva ha sido reactualizada por Marquet M. Rose. Igualmente se relaciona la parodia a las categorías antropológicas de la inversión y del desplazamiento contextual. En este sentido, constituye no sólo un elemento nodal del diálogo de Bakhtine, sino también una revitalización postmoderna de las huellas del pasado. En esta perspectiva, es una categoría central de la creación desde el fin del siglo XIX. Por tanto, su recepción es fundamental porque siempre implica una competencia interpretativa; sin dicha interpretación, el estatuto paródico del texto se ve a veces completamente ignorado”. Paul Aron, « La parodie », en *Dictionnaire des termes littéraires*, op. cit., pp. 713-714.

⁵¹⁶ Sánchez-Pardo, op. cit., p. 158.

⁵¹⁷ “La parodia requiere una lectura más literaria, un reconocimiento de los códigos literarios. Pero es falso atribuirle una finalidad de burlas ridículas o mera destrucción. La metafiction parodia e imita usando una nueva forma seria o válida, una síntesis como una forma que intenta superar dialécticamente”. Linda Hutcheon, op. cit., p. 25.

imitación puede adquirir también tres formas o regímenes diferentes. La imitación lúdica deriva en el pastiche; la imitación satírica da lo que Genette llama charge o caricatura y, como ésta, se apoya en lo singular de un estilo; la imitación seria produce la continuación, es decir, un lenguaje que imita, prolongando, un estilo famoso o prestigiado o simplemente emulado.⁵¹⁸

La parodia es una de las marcas más reveladoras de la técnica literaria de Enrique Vila-Matas. Para este último, la parodia es una norma y un recurso literario que le permite dialogar con obras fundamentales tanto clásicas como contemporáneas. Pero en la narrativa de Vila-Matas aparecen dos formas de parodias: una que recae sobre los temas de su discurso novelesco (parodia temática) y otra por la que traslada y domestica en su propio armazón literario estilos y quehaceres ajenos (parodia formal o estilística). Ambos tipos de parodia están presentes en la obra vilamatiana en dosis más o menos equitativas.

La parodia temática derivada de otras obras encuentra su ejemplo más elocuente en *Bartleby y compañía*, parodia de *Bartleby el escribiente* de Hermann Melville. *París no se acaba nunca* está escrito según el guión de *París era una fiesta* de Ernest Hemingway a quien el protagonista de la novela de Vila-Matas quiere parecerse físicamente y sobre todo como escritor. De la misma manera *La Asesina ilustrada* es una copia de *La farsa del destino* de Elena Villena además de ser este un texto de siete páginas enteramente reproducido en la novela. A continuación *Impostura* se inspira en *El teatro de la memoria* de Leonardo Sciascia e *Historia abreviada de la literatura portátil* se ha construido a partir de *Historia de la literatura abreviada de Tzara*, al mismo tiempo que hace referencia a la gran conspiración de escritores portátiles denominada “conspiración Shandy” en alusión a la obra *Tristram shandy* de Laurence Sterne.

A veces, junto a las estrategias paródicas inter-obra, se despliegan transposiciones de temas y referencias temáticas dentro de la propia obra de Vila-Matas, lo que podríamos llamar parodia intra-obra (obra que sería en realidad una macro-obra). Este parece ser el caso de la relación existente entre *Nunca voy al cine* y *Exploradores del abismo*. Este último libro parece ser una miscelánea de préstamos y referencias ajenas:

⁵¹⁸ Jaime Alazraki, op. cit., p. 431.

primero se relaciona con *Double game* de Paul Auster; luego el cuento “Niño”, pieza angular de la obra, nos recuerda hasta los pormenores, las relaciones entre Kafka y su padre.

Otras veces, los temas parodiados provienen de ámbitos extraliterarios, del cine sobre todo. Así, *El viento ligero de Parma* nos ofrece un viaje por el séptimo arte con Antonioni y Bertolucci. En el mismo sentido, el ensayo “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” alude a la película de Stanley Kubrick, *El resplandor*, que escenifica a un novelista loco interpretado por Jack Nicholson, empeñado en repetir durante muchos años una sola frase.⁵¹⁹

Además, la tan diversificada parodia temática se compagina con otra parodia relacionada con la forma y el estilo que presenta la escritura de Vila-Matas como una mezcla de géneros utilizados por otros autores. En esta perspectiva, el primer género domesticado es la crónica concebida por Vila-Matas como un tipo de escritura callejera que el autor escribe en medio de las borracheras “sentado en un banco de la ciudadella a anotar cuanto vieran sus ojos à la manière de George Pérec” (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 56). Dicho género cronístico le sirve a Vila-Matas para ejercer su rol de espía de una ciudad tan nerviosa como Barcelona. Así, el autor va anotando sus observaciones desde 1996 en las páginas de la edición catalana de *El País*. Por tanto, Vila-Matas aplica la crónica a la ciudad en tanto que es un género capaz de plasmar los nervios característicos de la vida urbana. Su pasión por la crónica viene expresada con nitidez en el prólogo de su libro de crónicas *Desde la ciudad nerviosa*:

Después -tal vez algo alarmado a descubrir que yo era lo que mi ciudad había hecho de mí- tanteé otras posibilidades que me ofrecía la crónica, ésta fue evolucionando hacia derroteros no menos interesantes, siempre alejados, eso sí, del campo -al igual que para Pécerc, el campo para mí es un país extranjero-, urbanos en cualquier caso (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 15-16).

Por otro lado, la crónica, definida como un texto generalmente breve, aborda preferentemente la representación de temas, sucesos y personajes cotidianos para

⁵¹⁹ En su artículo titulado “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”; Teresa Gómez Trueba nos señala que Bolaño hace referencia a la misma escena cinematográfica en su obra *Los detectives*.

construir la cultura y las prácticas sociales de referencia de determinado momento.⁵²⁰ Dicha crónica aparece ligada a un espacio de producción y difusión, convirtiéndose en un discurso que incorpora en su perfil algunos requerimientos de la prensa o publicación periodística, que lo acoge, tales como economía discursiva, actualidad temática, apelación al lector medio y acopio de información⁵²¹. Por tanto, el estilo de la crónica, suele caracterizarse por una escritura sobria, sencilla y sin florituras. En esta perspectiva, señala José Ángel Sánchez Escarpeta que el género periodístico-literario está marcado por un estilo “ameno, interesante, apropiado para que el lector de cultura mediana no encuentre palabras o frases ininteligibles”.⁵²²

En la narrativa de Vila-Matas, la tradicional matriz informativa de la crónica se ve reelaborada no sólo a partir de la conciencia estética de los escritores, sino que igualmente sirve de base material para los comentarios autoriales que son propios de la enunciación cronística. En este orden de cosas, se considera la hibridez de la discursividad cronística como una de las condiciones insoslayables de un género que incorpora recursos, técnicas, voces y disposiciones de distinta índole: artículo de opinión, nota periodística, reportaje, ensayo, prosa poética, autobiografía etc. A continuación, la economía discursiva, característica de la crónica, se ve reelaborada a través de un discurso extenso y un comentario crítico plasmados en la poética de la totalidad y de la exactitud, “en un intento descriptivo que tiende a lo infinito y, por tanto, a todas luces imposible” (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 90).

La crónica vilamatiana acaba por convertirse en un cuento o una novela porque el autor catalán desarrolla un concepto más valorativo de la crónica, más allá de un texto cuya superficie y extensión literarias solo caben en “dos folios de treinta y cinco líneas cada uno”.⁵²³ Ello quiere decir que Vila-Matas está convencido de que no se puede relatar una historia en tan sólo unas cuantas páginas, tal y como aparece en el siguiente extracto:

Al pasar por la esquina de la calle de Corsega con la calle de Santa Teresa de Jesus, vimos que justo debajo de la placa de esta última calle

⁵²⁰ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México. D. F., Era.

⁵²¹ Amadeli Bencomio, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 14.

⁵²² José Ángel Sánchez Escarpeta, “Carlos Monsiváis”, *La palabra y el hombre*, octubre-diciembre, n° 88, 1993, pp. 158-164.

⁵²³ Enrique Vila-Matas, “Ahí tienes una crónica”, en *Desde la ciudad nerviosa*, op. cit., p. 90.

había un descomunal *sex shop*, una combinación perfecta de lo erótico con lo divino. “Ahí tienes una crónica”, dijo mi amiga. Al principio pensé que sí, pero no tardé en darme cuenta de que el asunto no daba para setenta líneas. Entonces se me ocurrió construir una crónica catálogo de las esquinas más peciliares de Barcelona. Imaginé el comienzo: “Averiguar el número exacto de esquinas de esta ciudad no es tarea imposible, muchos mortales están en condiciones de llevarla a cabo y escribir una crónica inolvidable. Pero es algo que no les recomiendo...”. Este comienzo era una estrategia para poder pasar a decir que, no queriendo sentirme frustrado del todo, había decidido dedicarme a la tarea más sencilla de centrarme en unas pocas esquinas” (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 90-91).

Por último, cabe subrayar que, en su afán de parodiar los géneros, Vila-Matas concibe sus crónicas como articulaciones textuales en que se reflejan los eventos y vivencias de la ciudad a partir de la literatura, la fotografía o el cine. En este sentido, basándose en la tradicional estructura y función de la crónica urbana, señala Valeria de los Ríos que el cronista/flâneur Vila-Matas:

Mediante la retórica, busca rearticular los fragmentos, narrativizando los acontecimientos, buscando reconstruir la originalidad que la ciudad destruía. Pero con Vila-Matas, nos encontramos ante una narración que toma como punto de partida esta fragmentación y que asume la imposibilidad de reconstruir cualquier experiencia de la ciudad como totalidad. De este modo el cronista -que podríamos llamar “posmoderno”- da cuenta de que sólo es posible trabajar con fragmentos imaginarios, en que la imagen de la ciudad está explícitamente mediada por sus representaciones, ya sean éstas literarias, pictóricas, fotográficas o incluso -aun en menor medida- cinematográficas.⁵²⁴

Además, la autoficción tan teorizada y practicada por el escritor catalán no es más que una parodia del género autobiográfico y de la ficción. En efecto, Enrique Vila-Matas maneja voluntariamente este género híbrido y misceláneo para despistar al lector

⁵²⁴ Valeria de los Ríos, “Desde la ciudad nerviosa: la ciudad mediada de Enrique Vila-Matas”, *Bifurcaciones. Revistas de estudios culturales urbanos*, n°8, 2008, pp. 4-5.

ingenuo usando la estrategia de la figura del doble o del alter ego y del narrador intradieético e innominado. Ello forma parte de las múltiples astucias narratológicas empleados por el autor barcelonés para enmarcar su narrativa en una escritura posmoderna, heterodoxa y anómala.

4.4. Enrique Vila-Matas y los autores que cita: una relación de coescritura

Ya hemos mostrado que la intertextualidad de Enrique Vila-Matas es una conversación tácita que se establece entre autores de distintas nacionalidades y horizontes geográficos. Pero más allá de la diversidad de nacionalidades, estos escritores se diferencian por las corrientes literarias y artísticas a las que están adscritos. Una lectura profunda y atenta podría fundamentar la distribución del conjunto de autores que se pasean por los libros de Vila-Matas en dos categorías, integradas por una parte por los escritores españoles y por otra, los extranjeros. En este subepígrafe, nuestro objetivo es listar los escritores integrantes de cada categoría con el fin de resaltar los puntos de convergencia y a veces de divergencia que deja transparentar su presencia intertextual en la narrativa de Enrique Vila-Matas. Hemos de puntualizar que, de manera aproximada y orientativa, el criterio de selección de los autores se basa en la frecuencia con la que Vila-Matas los cita en sus obras. A veces son citas textuales, otras veces son manipuladas. Sea lo que sea, Vila-Matas entretiene una relación intertextual con autores de distintas áreas geográficas citándoles sistemáticamente en sus novelas. Recordemos también que el autor catalán tiene un blog interactivo en el que recomienda la lectura de las obras de dichos autores. Por tanto, este capítulo se presenta como una antología de citas de autores que Vila-Matas admira y a quienes confiere mucho protagonismo en sus escritos.

4.4.1. Los escritores españoles: el grupo de shandys coéтанos a Vila-Matas

El grupo de escritores españoles y contemporáneos a Vila-Matas está constituido por autores tales como Javier Marías, Juan José Millás, Javier Cercas, entre muchos otros.

4.4.1.1. La simbiosis literaria entre Enrique Vila-Matas y Javier Marías

Para comparar las escrituras de Enrique Vila-Matas y Javier Marías, nos interesaremos por algunos elementos clave de su concepción de la literatura, a saber: la voz narradora y la literatura digresiva que nos lleva a considerar dos aspectos ineludibles en las letras españolas de los últimos lustros: la hibridación genérica y la intertextualidad.

4.4.1.1.1. Los juegos autobiográficos de Javier Marías y Enrique Vila-Matas

De todos es sabido que las novelas de Javier Marías y Enrique Vila-Matas son escritas con una fuerte dosis de implicación personal de sus autores. En efecto, las sombras de ambos escritores planean fuertemente aunque solapadas dentro del territorio novelesco que han creado. Prueba de ello son las múltiples coincidencias y parentescos entre los escritores y sus narradores a quienes han confiado la concreción textual de su visión literaria.

En el caso de Javier Marías, aparece un perfecto isomorfismo entre su vida real y la que presta a su narrador anónimo. Ha construido a su narrador-protagonista a su imagen, pues como él, reside actualmente en Madrid e impartió clases de literatura española en la Universidad de Oxford. En un artículo fabuloso, Alberca señala que el narrador-personaje de Javier Marías, como el propio autor, ha sido exiliado en Londres

y en esta bella ciudad, visita a dos amigos: Guillermo y Mariam que se revelan ser Guillermo Infante y su esposa Mariam, que viven en Londres y que son muy amigos de Javier Marías.

También el narrador de *París no se acaba nunca* dice que está escribiendo una novela titulada *La asesina ilustrada*, que es la primera novela de Enrique Vila-Matas. Por tanto, el narrador innominado está rodeado de circunstancias biográficas similares a las del autor catalán. Por ejemplo como Vila-Matas, nace en Barcelona en 1948 y reside con sus padres en la calle San Joan. Pero la coincidencia radica no sólo en que tanto Marías como Vila-Matas usan personajes innominados, sino en que ambos confían la instancia narradora a múltiples voces que aparecen y desaparecen por el espacio textual mediante la fuerte presencia de la figura del doble.

Un claro exponente de ello se nos ofrece en *Todas las almas* de Javier Marías, obra en la que “el equívoco onomástico” lleva al escritor a usar tres estrategias: la total anonimia, la referencia a un hombre tan vago y general, “el español”, y un falso nombre: Emilio. Lo mismo podemos decir también de *Tu rostro mañana*, en donde el nombre de pila del narrador se multiplica: Jacobo, Yayo, Santiago, Jaime, Jack, Jacques Deza. Algo parecido ocurre en *El mal de Montano*, cuya instancia narradora está asumida respectivamente por Rosario Gironde, aparentemente narrador oficial, su hijo Montano además de un él y un tú que exponen un alegato a favor de la literatura.

Todo ello contribuye a construir un entramado de engaños y despistes, al desencadenar una hábil máquina de ambigüedades⁵²⁵ a través de una sutil dispersión de la identidad del narrador. Al respecto, es muy interesante remitir al artículo de Rebecca Martín titulado “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías.”. Entre la nómina de autores adscritos a la tradición del doble, la estudiosa menciona a Edgar Allan Poe, Fiodor M. Dostoievski, Gérard de Nerval, Oscar Wilde, Henry James, Vladimir Nabokov, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, entre otros.⁵²⁶

Es muy elocuente la teorización del fenómeno de la autoscopia que A. J. Webber define como “the bilocation of the subject in the visual field that transforms most

⁵²⁵ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit.

⁵²⁶ Rebecca Martín, “La destrucción de la biografía. La figura del doble en dos cuentos de Javier Marías”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, noviembre 2005, p. 232.

closely to the classic manifestations of the literary Doppelgänger”.⁵²⁷ Así, sustituye la forma autor=narrador por una forma más enmarañada autor=narradores, ya que el yo narrador homomórfico en sus perfiles, atributos y vivencias, se desguaza en muchos yos en un proceso de intrusismo-desaparición a lo largo de la trama novelesca.

Ello quiere decir que Vila-Matas y Marías se nos presentan como cómplices literarios, pues comparten la misma visión de la relación vida-literatura y de la voz narradora. A propósito del uso de la autoficción y de la real-ficción, el propio Javier Marías afirma que introduce en sus novelas materiales autobiográficos (...) “no en tanto que testimonios, sino en tanto que ficción, por contradictorio que esto pueda parecer a primera vista”.⁵²⁸

Acerca de la voz narradora, Vila-Matas, a imagen de Marías, aboga por un yo estallado y disperso, así como por una indeterminación narradora, lo cual participa en la construcción de un universo novelesco lleno de incertidumbres y perplejidades. A este propósito, el supuesto narrador-jefe de *El mal de Montano* apostilla: “Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble” (*El mal de Montano*, p. 23).

En resumen, se puede decir sin riesgo a equivocarse que Vila-Matas y Marías son los dos máximos representantes, en el actual panorama narrativo español, de este grupo de autores metaliterarios que han hecho de la autoficción un territorio inaccesible para el lector inculto. Su destreza en cuanto a la creación de espacios autoficticios no deja lugar a dudas. Por eso puntualiza Alberca que, si para la mayoría de los novelistas (los adeptos a la escritura autobiográfica en particular) se trata de vivir y luego dejar sobre el papel lo vivido, para autores como Vila-Matas es cuestión de lo contrario, puesto que la vida es la ficcionalización de la escritura. Así lo subraya:

Si en la novela autobiográfica el autor pretende imprimir su vida en el texto o lo que es lo mismo aspira a hacer literatura con la vida, pues es ésta o las huellas de lo vivido lo que registra la ficción, y si es en la autobiografía, sometida de manera inequívoca al compromiso de ser veraz, el autor le ajusta las cuentas a la vida, así mismo, a los demás, es decir, reconstruye la vida con la escritura y el texto resultante evalúa, fija o

⁵²⁷ A. J. Webber, *The Doppelgänger: double vision German literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 3; citado por Rebecca Martín, art. cit., p. 232.

⁵²⁸ Javier Marías, “Autobiografía y ficción”, en *Literatura y fantasma*, 1993, p. 65; citado por Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 133.

anticipa la vida o lo que queda por vivir el autobiográfico en la tercera manera de relacionar vida y literatura, la autoficticia, con la inestable posición del narrador y con los confusos márgenes con la realidad, estaríamos cerca, dicho sea con la aspiración de entendernos, de lo que se conoce como realidad virtual.⁵²⁹

Ambos autores realzan el rango literario de la voz narradora, considerándola como un elemento constante del hilo argumental. En el conjunto de sus obras, el tratamiento de la instancia narrativa es tan o más fundamental que aquello que se cuenta. La manera de inmiscuirse del narrador, su manera de contar, sus múltiples facetas así como el interés y la perplejidad que despierta en los lectores son más importantes que la historia contada, por cuanto que constituyen el motor del libro y el motivo que empuja al lector a seguir la lectura descifradora. Esta voz narradora se constituye en principal protagonista del texto, pues como señala Bakhtine, “el principal protagonista de toda ficción es prácticamente siempre, el portador del punto de vista del autor”.⁵³⁰ En este sentido, habla Irene Zoe Alameda de “el discurrir del narrador en cuanto personaje, la voz narradora como argumento constante.”⁵³¹

En un estudio tan interesante como profundo, Pozuelo Ivancos recalca las sutilezas empleadas por Vila-Matas y Javier Marías cuando de la construcción de la voz narradora se trata. Pone de relieve -lo cual vale también para Javier Marías- la ficcionalización del autor catalán como personaje de sí mismo, tal como se explica en estas palabras de Rodrigo Fresán:

Vila-Matas se define sin definirse: “tengo una gran confusión. Casi prefiero que me vaya definiendo los demás...Hasta no hace mucho yo creía que escribir era empezar a conocerse a sí mismo; pero a medida que va pasando el tiempo me he ido creando tantos personajes e historias que yo

⁵²⁹ Manuel Alberca, op. cit., p. 140.

⁵³⁰ Mikhail Bakhtine, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 163.

⁵³¹ Irene Zoe Alameda, “La voz narrativa como argumento constante”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, noviembre 2005, pp. 73-89.

siento de verdad aunque sean falsas, que ahora me doy cuenta de que nunca sabré quién soy por culpa de escribir.”⁵³²

Por otra parte, en su intento de desembrollar la configuración de la voz narradora en la obra de Javier Marías, Pozuelo Ivancos insiste en la permanente construcción, en toda su obra, de una voz escrita que denomina ciclo Deza, como uno de los principales logros de la narrativa del escritor madrileño:

[Es una voz narrativa singular] que habiendo sido creada en *Todas las almas*, convertida en materia objeto de reflexión sobre sí misma en *Negra espalda del tiempo*, alcanza a desarrollar en *Tu rostro mañana* la idea motriz del ciclo: la de ser *una voz en el tiempo*, única capaz de superar la Muerte y las trampas de la memoria (y) de la Historia, claves que ya aparecían en *TLA* y que se habían convertido en nucleares de *NET*.⁵³³

En resumen, los conceptos de autor y narrador son muy a menudo escurridizos en las obras de Javier Marías y Enrique Vila-Matas. El enredar estas dos nociones en la perspectiva de asentar un universo textual ambiguo constituye buena parte de su juego metaliterario. Así pues, para acceder a una mejor comprensión de su proceso creativo y compositivo, es necesario hacer constantes interrogantes a lo largo del texto sobre los medios y las estrategias de autorretrato o autorepresentación de los que dispone el narrador, que suele ser autor y personaje al mismo tiempo.⁵³⁴

4.4.1.1.2. La literatura digresiva en las obras narrativas de Javier Marías y Enrique Vila-Matas

Conforme a lo que hemos dicho antes de las obras de Enrique Vila-Matas, los libros de Javier Marías son encuadrables también en el grupo de novelas híbridas y

⁵³² Rodrigo Fresán, “Historia abreviada de un Vila-Matas portátil”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 165.

⁵³³ José María Pozuelo Ivancos, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, op. cit., pp. 39-40.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 77.

misceláneas escritas por el italiano Claudio Magris (*Danubio*, 1986; *Microcosmos*, 1997), el alemán Wilfred. G. Sebald (*Los anillos de Saturno*, 1995), Sergio Pitol (*El arte de la fuga*, 1997) o Antonio Tabucchi (*Dama de Porto Pim*, 1987). El denominador común para estos libros mencionados es su aspecto digresivo, errante y errabundo, encerrado en un texto que se dispara en muchas direcciones.

De entrada, nos ajustamos al concepto de literatura digresiva, de Alexis Grohmann:

Facilita el proceso de asociación de elementos e ideas. [Permite]⁵³⁵ tener presente el pasado y recordar a los muertos, cruzar géneros e inventar, descubrir y crear otros mundos y tiempos pasados, inexistentes, inadvertidos o sepultados, que yacen bajo nuestra realidad existente. Y en última instancia, permite vislumbrar su interconexión, algo hacia lo que tiende toda literatura digresiva, el hecho de que todo lo que se da tanto en el mundo de la obra como en el de la realidad empírica, amén de en otros mundos, quede (potencial y casualmente).⁵³⁶

En la narrativa de Javier Marías, *Negra espalda del tiempo* (1998) es un claro exponente de esta escritura digresiva, al mismo tiempo que *El mal de Montano* o *Historia abreviada de la literatura portátil*, entre otros, por lo que concierne al autor catalán. Ambos escritores se inspiran en el libro *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, traducida por Javier Marías. Para analizar el fenómeno de digresividad, Grohmann nos ofrece cuatro claves. La primera se refiere a la indeterminación o mejor dicho la dispersión genérica. El propio Javier Marías califica *Negra espalda del tiempo* de “falsa novela”, a la vez que el narrador de *El mal de Montano* se pregunta si es conferencia (ensayo) o novela. La supuesta dispersión genérica subyace a las novelas que “no entran en ninguno de los géneros literarios consabidos y a la vez participan de todos”⁵³⁷.

En el mismo sentido, Ross Chambers (citado por Alexis Grohmann) habla de *loiterature*.⁵³⁸ Señala Grohmann que, refiriéndose a la hibridación genérica,

⁵³⁵ Lo puesto en corchetes es nuestro.

⁵³⁶ Alexis Grohmann, “Literatura y digresión: la errabundia de *Negra espalda del tiempo*”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, noviembre 2005, p. 142.

⁵³⁷ Elide Pittarello, *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2001, p. 125

⁵³⁸ Ross Chambers, *Loiterature*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1999.

característica de la mayor parte de las novelas encasillables “posmodernistas”, Chambers califica este fenómeno literario de “genre-switching”, algo como traslación genérica.⁵³⁹ Tanto *Negra espalda del tiempo* como *El mal de Montano* son un arabesco de géneros. El uno es una amalgama de biografía, autobiografía, ensayo, reportaje, diario, ficción, relatos de viaje, mientras que el otro aparece como un libro que, además de incluir los géneros arriba citados, integra también el manual de teoría literaria, el diccionario de autores, la colección de cuadros de costumbres y la conferencia.

La segunda clave de análisis reposa sobre una digresividad estructural y argumental caracterizada por un texto carente de trama y argumento, sin plan ni coherencia; “una narración itinerante poblada de una galería de personajes ambulantes, de errabundos hacia la nada”⁵⁴⁰. Los criterios mencionados se encuentran sobradamente en *Negra espalda del tiempo* o en una novela como *Historia abreviada de la literatura portátil*. Prueba de ello son estos extractos sacados de dichas obras:

A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos, impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, o ninguno necesitaría al otro, porque en el fondo no los guía ningún plan ni se siguen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad, así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección -tampoco de las verdaderas novelas se debería querer tal cosa, y sobre todo no deberían quererlo ellas-, sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final (*Negra Espalda del tiempo*, pp. 11-12).

Y si un lector se preguntara qué diablos se le está contando o hacia donde se encamina el texto, sólo cabría contestarme temo, que se limita a recorrer su trayecto y se encamina hacia su final por tanto, lo mismo, por lo demás, que cuando atraviesa o se da en el mundo (*Negra espalda del tiempo*, p. 348).

⁵³⁹ Alexis Grohmann, art. cit., p. 137.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

Estos extractos que retoman palabras del narrador de *Negra espalda del tiempo*, muestran de sobra la escritura especulativa y conjetural que subyace a dicha novela. *Negra espalda del tiempo* es un libro en que Javier Marías ha tejido sin ningún propósito concreto sino es el de llevar al lector por la vorágine de hipótesis o suposiciones acerca de lo que tendría que ser la literatura. Resulta inevitable poner en relación lo que acabamos de exponer con la escritura de Vila-Matas. De hecho las características percibidas en *Negra espalda del tiempo* son también los pilares que fundamentan la escritura shandy que constituye el cemento con el que se construye la narrativa del escritor catalán; pilares que se exponen en *Bartleby y compañía* y en *Historia abreviada de la literatura portátil*:

A eso le llamaría yo tener el síndrome de Bartleby al revés. (...) el caso de Carlo Emilio Gadda no puede ser más que opuesto al de éstos, ya que toda su vida la dedicó a practicar, con un entusiasmo notable, lo que Italo Calvino califico de “arte de la multiplicidad”, es decir, el arte de escribir el cuento de nunca acabar, ese cuento infinito que en su momento descubriera Laurence Sterne en su *Tristram Shandy*, donde nos dice que en una narración el escritor no puede conducir su historia como un mulero conduce su mula -en línea recta y siempre hacia delante-, pues si es un hombre con un mínimo de espíritu se encontrará en la obligación, durante su marcha, de desviarse cincuenta veces de la línea recta para unirse a este o aquel grupo, y de ninguna manera lo podrá evitar: “se le ofrecerán vistas y perspectivas que perpetuamente reclamarán su atención; y si le será tan imposible no detenerse a mirarlas como volar; tendrá, además, diversos

Relatos que compaginar:
Anécdotas que recopilar
Inscripciones que descifrar
Historias que trenzar:
Tradiciones que investigar
Personajes que visitar

En suma, dice Sterne, es el cuento de nunca acabar, “pues por mi parte, les aseguro que estoy en ello desde hace seis semanas, yendo a la mayor velocidad posible, y no he nacido aun” (*Bartleby y compañía*, p. 154).

También en *Historia abreviada de la literatura portátil*, se pueden recoger las siguientes condiciones para ingresar en el restringido gremio shandy:

Además de exigirse un alto grado de locura, quedaron fijados los otros dos requisitos indispensables para pertenecer a esa sociedad shandy: junto a que la obra de uno no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín, la otra condición indispensable sería la de funcionar como una máquina soltera.

Aunque no indispensables, se recomendaba también poseer ciertos rasgos que eran considerados como típicamente shandys: espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia (*Historia abreviada de la literatura portátil*, pp. 13-14).

Estos preceptos, que se parecen en muchos aspectos a los criterios que se encuentran en *Negra espalda del tiempo*, preparan una escritura eléctrica y errante, sin hilo argumental ni rumbo preciso. Pero el mayor atractivo de la literatura digresiva de Vila-Matas y Javier Marías son los múltiples recursos y estrategias de asociación, acumulación, enumeración y simplificación que les permiten concretar esta variante de escritura; estrategias y recursos que, en opinión de Grohmann, conforman la tercera clave de análisis que denominaremos digresividad narrativa y estilística. Utilizamos esta denominación porque este tipo de narración emplea:

recursos retóricos con efectos dilatorios, frases largas y divagatorias de estilo paratáctico; frases elaboradas a base de coordinación y en las que se dan la acumulación, explicación o enumeración de elementos y, especialmente, frases de estilo hipotáctico e hiperhipotáctico, con considerables cláusulas subordinadas o interpoladas que efectúan suspensiones semánticas y temporales.⁵⁴¹

⁵⁴¹ Alexis Grohmann, art. cit., p. 138.

Esta escritura llena de ramificaciones, que el propio Vila-Matas ha definido como “el arte del extravío” (*Bartleby y compañía*, p. 57) o el simple parloteo (*Doctor Pasavento*, p. 153),⁵⁴² tiene cabida en todas las novelas del escritor catalán. Veamos a modo de ejemplo este pasaje en que, según afirma el narrador Vila-Matas, Ignacio Vidal-Foch ensalza los valores y méritos de la no escritura usando de procedimientos acumulativos y enumerativos dentro de una frase larguísima mediante el empleo de la yuxtaposición:

Vidal-Foch escribe: “tener una mentalidad artística y negarse a darle vía libre conduce a dos caminos: uno, el sentimiento de frustración (...), otro, mucho menos extendido, predicado por algunos espíritus orientales, y que requiere cierto refinamiento del alma, es el que dirige los pasos de Pepín Bello: renunciar sin lamentaciones a la manifestación de los propios dones puede ser una virtud espiritualmente aristocrática, y cuando se pliega uno a ella sin siquiera ampararla en el desprecio a los semejantes, en el hostio de la vida o en la indiferencia hacia el arte, entonces tiene algo ya de divino (...) Imagino a Lorca, Buñuel y Dalí comentando que era una lástima que Pepín, con tanto talento no trabajase (*Bartleby y compañía*, p. 81).

Obsérvese la largura de la frase, en los dos puntos enunciadores de explicaciones y enumeraciones así como de suspensiones (con los puntos suspensivos entre paréntesis) sin cortar el fluir del discurso. Este proceder no es aislado en absoluto en la narrativa de Vila-Matas. Se nos ofrece otra ejemplificación de esta construcción paratáctica en la misma novela *Bartleby y compañía*:

En cualquier caso, hay un punto en común entre los desmesurados Gadda y Musil: ambos tenían que abandonar sus libros porque éstos se les volvían infinitos, los dos acaban viéndose obligados a poner, sin desearlo, un punto final a sus novelas, cayendo en el síndrome de Bartleby y compañía, cayendo en un tipo de silencio que detestaban: este tipo de silencio en el que dicho sea de paso, y salvando todas las insalvables

⁵⁴² Teresa Gómez Trueba, “La obra de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, art. cit., p. 546.

distancias, voy a tener que caer yo, tarde o temprano, me guste o no, ya que sería iluso, por mi parte, ignorar que estas notas cada vez se parecen más a esas superficies de Mondrian llenas de cuadrados, que sugieren al espectador la idea de que rebasan el lienzo y buscan -faltaría más- encuadrar el infinito, que es algo que, si como creo ver estoy ya haciendo, me va a obligar a la paradoja de, valiéndome de un solo gesto, eclipsarme (*Bartleby y compañía*, pp. 155-156).

Lo mismo se puede decir de Javier Marías que se ha hecho dueño de un territorio narrativo digresivo, enredado y tortuoso a la vez que rápido e ininterrumpido en el que el tiempo se extravía y se suspende muy a menudo. El propio Javier Marías define este quehacer literario:

La interrupción de las narraciones (...) es justamente mi mayor prerrogativa y quizá mi mayor interés como novelista. En una novela -y sólo en ese género, me temo, en literatura, en música es otra historia- se puede lograr que exista el tiempo, en la vida jamás existe, o pasa inadvertido, porque no espera y va demasiado rápido. Explorar ese tiempo existente y a la vez inexistente, en el que quizá nos ocurren las cosas más importantes sin que a menudo nos enteremos, es supongo, uno de mis motivos para escribir libros.⁵⁴³

Ello no quiere decir que la escritura digresiva de Vila-Matas y Marías carezca de unidad y coherencia redaccional. La literatura fraccionada, fragmentaria y discontinua acaba por conformar un conjunto complejo, coherente y totalizador pues “el mundo se halla desintegrado, y sólo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil”.⁵⁴⁴

En pocas palabras, la imaginación creativa, digresiva y errabundia propone un concepto de novela similar al de Calvino en su teorización del arte de la multiplicidad. Es decir de la novela que aparece como:

⁵⁴³ Javier Marías, carta, 8 de mayo de 2003; reproducido con permiso del autor por Alexis Grohmann, art. cit., p. 139.

⁵⁴⁴ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, op. cit., p. 222; en Teresa Gómez Trueba, art. cit., p. 541.

“Una compleja red que pretende representar al mundo como un nudo” el antiguo afán de la literatura de representar la multiplicidad de parentescos, la malla de conexiones entre los sucesos, la gente y las cosas del mundo.⁵⁴⁵

En este empeño en representar un universo caótico, múltiple y heterogéneo, tanto Vila-Matas como Marías recurren a las digresiones literarias en tanto recursos y estrategias que se consideran como “el resplandor del sol -la vida, el alma de la lectura,- quítenselas a este libro, por ejemplo,- sería lo mismo que si quitaran de ese medio el libro entero;- un invierno frío y perpetuo reinaría en todas sus páginas”.⁵⁴⁶

4.4.1.2. Enrique Vila-Matas y Juan José Millás o la conversación entre dos escritores posmodernos

La complicidad artística entre Millás y Vila-Matas es obvia y transparente, plasmándose en un conjunto de prácticas renovadoras opuestas al molde narrativo hasta aquí vigente en el universo novelesco español. La sinergia entre ambos escritores es tan penetrante que el autor catalán dedica a Millás un texto titulado “Juan José Millás y la lógica de los túneles”. En dicho texto, Vila-Matas se delecta con la novela de Millás *No mires debajo de la cama*.

Sencillamente fascinado por la última novela de Juan José Millás. Una vez más, este gran escritor concibe un mundo intuitivo, iluminado y al mismo tiempo ensombrecido por una desesperanza onettiana. En *No mires debajo de la cama*, el dominio de los materiales novelescos es absoluto y la estructura está hecha con oficio, con impecable solvencia (como decía Schnitzler, “eso de la genialidad está muy bien, pero el oficio tampoco es mala cosa”) buscando siempre la esencia misma de la novela, una esencia que podría encontrarse en algo que dice el forense, uno de los personajes de *No mires debajo de la cama*: “He observado que de un tiempo a esta parte,

⁵⁴⁵ Italo Calvino, “Multiplicidad”, art. cit., p115.

⁵⁴⁶ Laurence Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr Yorick*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 62.

los cosas inertes están cobrando vida, una vida secreta si tu quieres, mientras que nosotros, seres en apariencia vivos, tenemos más problemas de comunicación que mi zapato izquierdo con el derecho. Seguro que nuestros zapatos se lo están pasando mejor debajo de la cama que nosotros encima de ella.⁵⁴⁷

Ambos autores comparten en sus escritos todos los rasgos de la literatura posmoderna, a saber, la confusión de la realidad y de la ficción, el fenómeno de la intertextualidad, el mestizaje de géneros y la confluencia de formas híbridas, su gusto desmesurado por el cuento, el periodismo y su atracción por un estilo asimétrico. Todas estas características contribuyen a insertar sus libros dentro de las novelas posmodernas en las que la prosa se nutre de diversos registros, de correspondencias y de simetrías, de imágenes surrealistas al servicio de la ficcionalidad, que agudiza el contraste entre fondo y forma elevando exponencialmente la materia narrativa.⁵⁴⁸

Sería pretencioso reseñar aquí los múltiples rasgos metaficcionales que comparten Vila-Matas y Millás. Sólo analizaremos algunos pocos aspectos que permiten encuadrar las obras narrativas de ambos escritores en el marbete de obra metafictiva. El primer rasgo fundacional de las novelas de Vila-Matas y Millás es la fusión de la literatura y de la vida, pues los dos autores procuran que sus escritos se nutran de la realidad y de la ficción en un nivel metadieético que borra los lindes que pueden existir entre ambas.

A este respecto, Millás muestra la diferencia entre una “realidad real” entendida como experiencia intersubjetiva de lo personal y una “realidad interna” configurada por las ideas, delirios, emociones e impulsos más oscuros del hombre.⁵⁴⁹ En el mismo sentido, subraya Esther Cuadrat que, en opinión de Juan José Millás, las dos realidades mencionadas se corresponden con dos tipos de escritores: los que ejercen su oficio fascinados por los contenidos (la realidad interna) y los que actúan motivados por las formas (la realidad externa o real). Vila-Matas defiende este mismo concepto de la escritura literaria y como forma de conocimiento o metáfora de la realidad superior a la propia vida. Ello aparece en su obra a través de la escasez de la carga narrativa y la inexistencia de una trama coherente y continua. Millás habla de “minimalismo de lo

⁵⁴⁷ Enrique Vila-Matas, “Juan José Millás y la lógica de los túneles”, en *Desde la ciudad nerviosa*, op. cit., p. 267.

⁵⁴⁸ Esther Cuadrat Hernández, “La teoría poética de Juan José Millás”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 5, Universidad de Neuchâtel, 2000, p. 65.

⁵⁴⁹ Juan José Millás, “Literatura y realidad”, en *Revista de Occidente*, 85, junio de 1988, p. 124; citado por Esther Cuadrat Hernández, art. cit., p. 64.

cotidiano” y de la trama novelesca y define el argumento como la sombra de la novela, su parte más oscura y abismal. Ello quiere decir que, para ambos escritores, la realidad que se merece dejar en el papel es la propia realidad de la escritura, para cuya relación el autor no puede fundamentarse en patrones predeterminados y preestablecidos de novelística. Este postulado es perceptible a través de las palabras con las que Esther Cuadrat Hernández analiza la poética de Juan José Millás:

Millás afirma escribir sin esquemas previos, inmerso en un estado parecido al del enamoramiento (cuando sucede al ser amado) a partir de una “niebla” o “nebulosa” que se espesa y toma forma, sobre ella emergen las notas que conducirán a la redacción que acaba articulándose en torno a la trama. Ahí está el creador perfecto de mecanos perfectos que rotula su producción novelística con el epígrafe “Sencillez compleja”. Para Millás esta etiqueta apela a aquellas novelas en las que los lectores, no notan “los olores de la cocina literaria”, como diría Milan Kundera: “novelas fáciles de leer pero difíciles de entender”, el modelo de la “sencillez compleja” se encuentra sobre todo en *La metamorfosis* de Kafka pero también en el cuento de Truman Capote “El invitado del día de acción de gracias”.⁵⁵⁰

El final de la cita de Juan José Millás, que menciona a precursores como Kafka y Truman Capote, abre una vía para explorar otro punto común compartido con Vila-Matas: el fenómeno de la intertextualidad. A este propósito, cabe precisar que ambos autores -y lo reconocen en varias ocasiones- son deudores innegables de Kafka. El último punto de convergencia entre Millás y Vila-Matas se sitúa en el territorio de la hibridación genérica.⁵⁵¹ Los propios escritores hacen hincapié en la hibridez y el mestizaje genérico de muchos de sus textos cortos, que se mueven entre el cuento y el artículo periodístico y ensayístico.

⁵⁵⁰ Juan José Millás, “El revés de la trama”, en Marina Mayoral (coord.), *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 97-105; citado por Esther Cuadrat Hernández, art. cit., p. 65.

⁵⁵¹ Según Fernando Valls, los textos de Millás se caracterizan por la hibridez genérica. En “El orden ideal” (*Cuerpo*, pp. 189-190), el propio escritor se declara partidario de los “libros fronterizos” al constatar que “la línea divisoria entre unos y otros géneros era más ancha que los géneros entre sí” (Fernando Valls, “Entre el artículo y la novela: la “poética” de Juan José Millás”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 5, Universidad de Neuchâtel, 2000, p. 120).

Por otra parte, como los autores ya referidos, los dos escritores tejen sus obras en torno a la teorización del proceso de escritura. Tenemos un ejemplo muy esclarecedor con *El desorden de tu nombre* (1988), sexta novela de Juan José Millás que mezcla en dosis equitativas la narración y la conceptualización del proceso de escritura y de la manera de novelar. Se trata, en efecto, de “una novela muy complicada aunque su apariencia sea muy simple; en ella aparecen casi todas las obsesiones que acompañan a un escritor en el proceso de elaboración de una novela.”⁵⁵² La trama de la novela versa y reposa sobre el proceso de gestación de un libro y el camino por el que se accede a la escritura de una novela, por lo que Gonzalo Sobejano califica *El desorden de su nombre* de obra maestra, remitiendo al equilibrio entre el texto narrativo base y los relatos intercalados que teorizan y explicitan los principios y fundamentos de escritura:

No es una obra maestra porque sea novela, y no cuento: lo es porque, entre otros méritos, nos hace asistir a un debate durante el cual novela y cuento miden sus magnitudes, comparan sus potestades y celebran sus gracias.⁵⁵³

En conclusión, las escrituras de Vila-Matas y Millás se construyen sobre dualidades y desdoblamientos: vida-ficción, novela-cuento, novela-artículo, simetría-asimetría etc; lo que Ivette Sánchez resume en las siguientes palabras, refiriéndose a la poética de Millás:

La compleja temática de la dualidad, del par, la pareja, el doble, el duplicado, funciona como condición previa para que haya no sólo orden o desorden, sino simetría o su carencia. Ya otros se han ocupado de sus numerosos personajes dobles (gemelos), bifurcados, de las duplicaciones espacio-temporales, o textuales, de metatextos en dos niveles interdiscursivos. Unidades o entidades apareadas o emparejadas. Los textos de Millás constituyen una túpida red de desdoblamientos.⁵⁵⁴

⁵⁵² Francisco G. Orejas, *La metafiction en la novela española contemporánea*, op. cit., p. 439.

⁵⁵³ Gonzalo Sobejano (1987, pp. 124-125). Citado por Francisco G. Orejas, op cit., p. 440.

⁵⁵⁴ Ivette Sánchez, “El discreto encanto de la asimetría”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 5, Universidad de Neuchâtel, 2000, p. 78.

4.4.1.3. Javier Cercas: otro shandy español amigo de Enrique Vila-Matas en la vida y el arte

¿Pero hay reglas? ¿Y qué es realmente un cuento? Todo el mundo - dice Javier Cercas en la antología ya citada- sabe lo que es un cuento, pero da la impresión de que nadie sabe muy bien lo que es. Comparto con Cercas la impresión de que nunca he leído una definición del cuento que abarque de forma satisfactoria el laberinto de variedades, matices, formas y condiciones que nombra esta palabra. Esa es precisamente una de las gracias del cuento moderno, y la que tal vez lo haga más atractivo (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 245-246).

También las novelas de Javier Cercas contienen recursos metaliterarios tan numerosos como diversos. Es evidente que en sus libros, Cercas comparte con Vila-Matas este afán de alterar la realidad y de situar sus novelas en los confines de la realidad y de la ficción. Veamos al respecto las siguientes citas sacadas de *Soldados de Salamina* (2001):

Mientras hacía tiempo en el bar hasta la hora de la cena, decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo presidieron y lo siguieron.⁵⁵⁵

- No estoy escribiendo -contradictoriamente añadí-: y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.

- Da lo mismo -replicó Bolaño-. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta. De todos

⁵⁵⁵ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 50.

modos lo que no entiendo es como poder estar tan seguro de que Miralles es el miliciano que salvó a Sánchez Mazas.

- ¿Quién te ha dicho que lo esté? Ni siquiera estoy seguro de que estuviera en el Collell. Lo único que dijo es que Miralles pudo estar allí y que, por tanto, pudo ser el miliciano.

- Pudo serlo -murmuró Bolaño-, escéptico...pero lo más probable es que no lo sea. En todo caso...

- En todo caso se trata de encontrarlo y de salir de dudas -le corté, adivinando el final de su frase: “si no es él, te inventas que es él”-. Para eso te llamaba. La pregunta es: tienes alguna idea de como localizar a Miralles? (p. 166).

- ¿Qué piensas hacer con esto? -preguntó-

A punto estuve de decirlo que se limpiara los labios.

- ¿Con qué? -dije sin embargo-

- Con la historia de Sánchez Mazas.

Yo no pensaba hacer nada (simplemente sentía curiosidad por ella), así que dije la verdad.

- ¿Nada? Aguirre me miró con sus ojos pequeños, nerviosos, inteligentes... Creía que estabas pensando escribir una novela.

- Yo ya no escribo novelas -dije-... Además, esto no es una novela, sino una historia real.

- También lo era el artículo -dijo Aguirre-... ¿Te dije que me gustó mucho? Me gustó porque era como un relato concentrado, solo que con personajes y situaciones reales... Como un relato real (p. 37).

- Es la única forma -repitió, seguro de haberme convencido-. Además, es lo mejor. La realidad siempre nos traiciona: lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real. A éste ya no vas a encontrarlo. A saber donde estará: estará muerto, o en un asilo, o en casa de su hija. Olvídate de él (p. 170).

El análisis de estos extractos de *Soldados de Salamina* muestra como la realidad histórica se ve ficcionalizada y reelaborada de conformidad con las pautas de la metaficción historiográfica. La Guerra Civil está presentada desde el prisma de los vencidos y de los vencedores. Esta fusión de la vida con la ficción se plasma en un tipo de escrito que Cercas califica de “relato real”, a caballo entre la novela y la autobiografía. Así pues Cercas comparte con el escritor catalán esta pasión por instalar al lector en la incredulidad y la incertidumbre. Tanto Cercas como Vila-Matas no erigen fronteras entre la realidad y la ficción. El propio Cercas afirma en *La velocidad de la luz*:

No me vengas con el cuento de que una cosa son las novelas y otra la vida. Todas las novelas son autobiográficas, amigo mío, incluso las malas.⁵⁵⁶

Así los libros de Cercas y Vila-Matas son encuadrables en la categoría de autoficción que Alberca denomina “autobioficciones”, que se caracterizan por “su equidistancia con respecto al pacto autobiográfico y el pacto novelesco, y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla.”⁵⁵⁷

El manejo de la voz narradora, la identidad nominal y biográfica entre el narrador, el personaje y el autor, la incorporación de elementos bio-bibliográficos y profesionales en el relato son rasgos muy codiciados por ambos escritores. Si hemos intentado concretar estos aspectos en la narrativa de Vila-Matas, en Javier Cercas, estos elementos se pueden corroborar en dos libros: *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la Luz*.

En efecto en *Soldados de Salamina*, el narrador-periodista lleva el mismo nombre que el autor (Javier Cercas). Hay similitudes evidentes entre el Cercas escritor, de carne y hueso y dueño de la obra y el Cercas ficcionalizado. Muy al contrario, en *La velocidad de la luz*, el personaje está innominado. Pero cabe precisar que, aunque a diferencia de *Soldados de Salamina*, el narrador-personaje de *La velocidad de la luz* es anónimo e innominado, la novela que está escribiendo simultáneamente a la historia de Rodney Falk tiene mucho que ver con las peripecias de la vida real de Javier Cercas. En *Soldados de Salamina*, los dos Cercas son escritores de renombre mientras que en *La*

⁵⁵⁶ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 57.

⁵⁵⁷ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 194.

velocidad de la luz, se retratan algunos episodios de la vida del autor cuando impartió clases desde 1987 hasta 1989 en una Universidad de Illinois en Estados Unidos. La presencia tácita del autor en su obra y el posterior borrarse en búsqueda de dar un mayor protagonismo del narrador escogido son una estrategia utilizada por Cercas y Vila-Matas. Para Vila-Matas, este disfraz y este enmascaramiento del autor le permiten inventarse y hacerse otro:

Después de todo me dedico a las ficciones y sobre todo a las autoficciones y gracias a ellas, me enmascaro día tras día. En realidad, no escribo para conocerme a mí mismo sino para esconderme cada vez más. Y si firmo con este nombre que me han dicho que es el mío es sólo porque, como decía mi amigo Paco Monge, no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio⁵⁵⁸.

Por otra parte, Vila-Matas y Cercas comparten la afición de convertir a escritores reales en personajes de sus novelas. La ficcionalización de la literatura, del proceso de escritura y de la crítica literaria es un aspecto común de la poética de ambos autores, con la presencia en sus novelas de escritores célebres. Por ejemplo, podemos notar, en los extractos de textos seleccionados, la presencia de Roberto Bolaño como personaje de ficción, tal como aparece en las novelas de Vila-Matas:

- No estoy escribiendo -contradictoriamente añadí-: y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.

- Da lo mismo -replicó Bolaño-. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta. De todos modos lo que no entiendo es como poder estar tan seguro de que Miralles es el miliciano que salvó a Sánchez Mazas (*Soldados de Salamina*, p. 166).

Enrique Vila-Matas emplea el mismo procedimiento en casi todas sus novelas, calificadas de manuales de teoría y crítica literarias. Los autores famosos no sólo figuran en un vasto repertorio de citas y referencias sino que se transforman en

⁵⁵⁸ Enrique Vila-Matas, "Por qué es usted tan posmoderno?", *El País-Babelia*, 14 septiembre de 2002, p. 24.

personajes de papel y desempeñan una función clave dentro del dispositivo discurso-narrativo. He aquí un ejemplo, en *Una casa para siempre*, en donde Marguerite Duras se encuentra escenificada:

En una sala de fiestas en construcción, a cuatro pasos del café Le Dôme, habían hallado muerto al hermano de Marguerite. Le habían violado, arrancado a dentelladas la lengua, degollado (...). Pero por la tarde, cuando por fin logré comunicar con la desolada Marguerite, surge que había una pista (...) Me pareció que Marguerite me necesitaba y que le podía ir bien ausentarse un rato de la casa de sus padres, de modo que la llamé y, vencida su inicial resistencia, quedamos citados en el café Perec, donde intenté en vano consolarla con frases tópicas de las que siempre acababa avergonzado (*Una casa para siempre*, p. 18).

4.4.2. Los escritores extranjeros contemporáneos: Pitol, Tabucchi, Magris, Sebald, Bolaño...

La vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, histórico, epistolar, libresco...

Tapices así los encontramos ya en obras como *Los anillos de Saturno* de Sebald, *Microcosmos* de Magris, *El arte de la fuga* de Pitol. Son libros que mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto como tal (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 214-215).

En muchas ocasiones, el autor catalán ha confesado que su concepto de novela es la síntesis de la poética de estos autores. Teresa Gómez Trueba abunda en el mismo dictamen al avanzar:

Estamos ante uno de esos escritores [se refiere a Enrique Vila-Matas]⁵⁵⁹ cuya obra pone de continuo el dedo en la llaga del problema teórico en torno a los límites del concepto de novela. Las novelas de Vila-Matas se sitúan siempre en las fronteras del género, convirtiéndose en una narración del problema que se le plantea al escritor respecto a las convenciones estéticas que coartan su expresividad. En varias ocasiones el propio autor se ha manifestado con claridad sobre este asunto, confesándose afín a cierta tendencia de la literatura actual, en la que inscribe, entre otros, a *Los anillos de Saturno* de Sebald, *Microcosmos* de Magris, *El arte de la fuga* de Pitol, o a Tabucchi y su *Dama de Porto Pim*.⁵⁶⁰

Los autores mencionados comparten con Vila-Matas el concepto de literatura como transgresión y extravagancia. Sin duda, son los escritores que más cita Vila-Matas en sus novelas.

4.4.2.1. Enrique Vila-Matas y Sergio Pitol: dos hermanos gemelos en la vida y la literatura

De todos los diaristas que concurren en este diccionario es el que lleva más tiempo colaborando en la construcción de mi tímida identidad. Personaje clave de mi vida. Aparece puntual y misteriosamente como un extraño embajador del hilo más razonable del tejido ajado, y lo hace en los momentos de mi vida más ligados al género fantástico. Le conocí en Varsovia en 1973, cuando viajé expresamente a esa ciudad con la idea de comentarle mis impresiones de lector de sus cuentos y de paso conocerle, y acabé quedándome un mes entero en su casa y Pitol convirtiéndose en mi maestro. Yo entonces era un aspirante a escritor y aún no tenía claro si lo sería o no, ni siquiera me llamaba aún Rosario Girondo. Él era el autor de varios libros de cuentos y de una novela y trabajaba de agregado cultural de la embajada de México en Polonia. Ningún escritor hasta entonces se había

⁵⁵⁹ Lo puesto en corchetes no es de la cita.

⁵⁶⁰ Teresa Gómez Trueba, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, art. cit., p. 539.

molestado en hablarme de literatura como lo hizo él en sobremesas inolvidables de aquellos días de estancia en su casa que acabaron por resultar clave para mi decisión de escribir, aquellos días marcaron mi destino y gestaron mi *montanismo* (*El mal de Montano*, pp. 192-193).

Una frágil frontera separa mi paisaje de tinieblas del suyo y comprendo de inmediato que cada uno tiene su propio paisaje y que ir de excursión por el entorno tenebroso de su sueño me ha llevado a descubrir que las afueras hostiles son *la vida secreta* que como escritor lleva mi amigo y mi maestro. Ahí no tengo nada que ver, porque no quiero verme a mí mismo. Pero veo y veo que soy yo mismo que anda por su vida secreta. Ensoñación y bruma. Marcho largo rato perdido por ella. Hasta le oigo decir al maestro: “Aun ahora me sorprende ver mi vida entera transformada en cuentos”. A diferencia de hace unos instantes, le siento en este momento muy cerca, a mi lado, pisando ya la débil frontera, como un oscuro hermano gemelo.⁵⁶¹

Estas palabras sacadas de *El mal de Montano* y de la presentación que Vila-Matas hace de *Los mejores cuentos* de Sergio Pitol muestran con perfecta nitidez la complicidad entre ambos escritores dentro y fuera del papel y sobre todo el papel que jugó Pitol en la configuración del arte del autor catalán. En su prefacio de *Los mejores cuentos*, Vila-Matas rescata una conversación con la periodista Raquel Garzón en la que afirma:

Le expliqué a Raquel Garzón que había conocido a Sergio en Varsovia en agosto de 1973 y que desde entonces le había considerado siempre -aunque en secreto- mi maestro en la vida y en la escritura.⁵⁶²

Esta complicidad y esta amistad transliterarias explican que Vila-Matas escriba un texto dedicado a Pitol titulado “Sergio Pitol y el infierno de Escudellers”.⁵⁶³ También la

⁵⁶¹ Enrique Vila-Matas, “Presentación” en Sergio Pitol, *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2005.

⁵⁶² *Ibid.*

relación osmótica entre ambos autores lleva a Sergio Pitol a dedicar todo un cuento a Vila-Matas: “El oscuro hermano gemelo”, y que versa sobre la novelización del proceso de escritura. En este cuento, Pitol empieza por contestar a la pregunta “¿Qué es escribir?” Así define la escritura:

En el prólogo de Justo Navarro a *El cuaderno rojo* de Paul Auster puede leerse: “(...) ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a tí mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro.

La novela *Tonio Kröger* (1903) de Thomas Mann que parece hacer una apología de la soledad del escritor, es en realidad la reconciliación del artista con la vida. (Se debe morir para la vida si se pretende ser cabalmente un creador).

No concibo a un novelista que no utilice elementos de su experiencia personal, una visión, un recuerdo proveniente de la infancia o del pasado inmediato, un tono de voz capturado en alguna reunión, un gesto furtivo vislumbrado al azar para luego incorporarlos a uno o varios personajes. El narrador se refiere más y más a su vida a medida que su novela avanza. No se trata de un ejercicio meramente autobiográfico: novelar a secas la propia vida resulta, en la mayoría de los casos, una vulgaridad, una carencia de imaginación. Se trata de otro asunto: un observar sin tregua los propios reflejos para poder realizar una prótesis múltiple en el interior del relato.⁵⁶⁴

La última novela de José Danoso *Donde van a morir los elefantes* es un epígrafe de William Faulkner que ilumina la relación de un novelista con su obra en proceso: A novel is a writer's secret life, the dark twin of a man (una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre).

Un novelista es alguien que oye voces a través de las voces (...) Con ellas, va trazando el mapa de su vida. Sabe que cuando ya no pueda hacerlo

⁵⁶³ Enrique Vila-Matas, “Sergio Pitol y el infierno de Escudellers”, en *Desde la ciudad nerviosa*, op. cit., pp. 44-46.

⁵⁶⁴ Sergio Pitol, *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 229.

le llegará la muerte, no la definitiva sino la muerte en la vida, el silencio, la hibernación, la parálisis, lo que es infinitamente peor.⁵⁶⁵

Se sugiere en este conjunto de citas que la novela del escritor dimana de una serie de circunstancias relacionadas con su vida y sus vivencias personales. Asimismo, la confluencia vida-novela es uno de los pilares sobre los que reposa la cosmografía de la novela de Enrique Vila-Matas. En el cuento “Vals de Mefisto”, Pitol avanza lo siguiente:

La forma que llega a crear un escritor es el resultado de toda su vida: la infancia, toda clase de experiencias, los libros preferidos, la constante intuición. Sería monstruoso, dice, que “todos los escritores obedecieran las reglas de un mismo decálogo o que siguieran el camino de un único maestro. Sería la parálisis, la putrefacción.”⁵⁶⁶

Pero resulta más interesante resaltar la relación intertextual entre Vila-Matas y Pitol más allá del valor referencial de sus textos. Al respecto, cabe precisar que Vila-Matas se vale de una reescritura intertextual para integrar como hipotexto el cuento de Pitol “El oscuro hermano gemelo” en su obra *Explorades del abismo*. Huelga insistir en la intertextualidad formal mediante la cual Vila-Matas hace suyas las técnicas novelescas de Sergio Pitol recogidas en *El arte de la fuga*:

que se convierte como un galope acelerado que en su trayecto confunde regocijadamente todas las instancias, remueve las fronteras y niega los géneros. Uno cree internarse en un ensayo para de pronto encontrarse en un relato, que se mudara en la crónica de una vida, el testimonio de un viajero, de un lector hedonista y refinado, de un niño deslumbrado por la inmensa variedad del mundo.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁶⁶ Sergio Pitol, “Vals de Mefisto”, en op. cit., p. 292.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, portada.

Por tanto, a imagen de las novelas vilamatianas, *El arte de la fuga* se caracteriza por una hibridación genérica por cuanto que la novela es un autorretrato de Sergio Pitol confeccionado con los pedazos del libro de memorias, el ensayo literario, la reflexión metaliteraria y la experiencia diarística.⁵⁶⁸ De Marcos subraya que, con esta mezcla de géneros, Pitol consigue expresar “una unidad a través de la multiplicidad (o de la fuga), cree en lo homogéneo cifrado en lo heterogéneo, y preconiza un orden en el universo tramado en un desorden sólo aparente”⁵⁶⁹.

En resumen, las semejanzas entre las escrituras de Vila-Matas y Pitol son evidentes. Se concretan en los guiños que ambos autores se hacen respectivamente y conllevan su concepto del arte y de la literatura como el acto de convertirse en un extraño y un extranjero para los demás y para sí mismo. Ya en las primeras páginas de *El mal de Montano*, Vila-Matas expone esta concepción de la escritura que comparte con Sergio Pitol:

Pensando en ellas, caigo ahora en la cuenta de que Sergio Pitol escribió en 1994 un relato titulado “El oscuro hermano gemelo” y lo iniciaba con una frase de Justo Navarro: “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de su planteamiento de personalidad. Escribir es hacerse pasar por otro.”

Más coincidencias y casualidades. Sin saber Sergio Pitol que Justo Navarro y yo no hemos hecho pasar más de un vez el uno por el otro (quizá sin tan siquiera saber que nos conocemos personalmente), nos hizo coincidir a los dos en *El oscuro hermano gemelo*, pues este relato está dedicado a mí, “al amigo de ultramar, último crítico con criterios delirantes” (*El mal de Montano*, p. 18).

La complicidad estética entre Pitol y Vila-Matas es más obvia y nítida que ninguna otra poniendo en relación el escritor catalán y un autor latinoamericano. Francisca Noguerol

⁵⁶⁸ Gonzalo Martín de Marcos, *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2009, p. 240.

⁵⁶⁹ Gonzalo Martín de Marcos, op. cit., p. 237.

lo ratifica al situar a Pitol en el tan prestigioso círculo de los maestros de Vila-Matas junto con Alejandro Rossi y Tito Monterroso⁵⁷⁰. Este supuesto es tanto más plausible cuanto que el propio Vila-Matas reivindica reiteradamente ser discípulo de Pitol tal y como lo hace en el siguiente fragmento:

[...] Cuando conocí a Sergio, en Varsovia, yo tenía 25 años, y en España ningún escritor de su categoría me concedía un minuto ni me dedicaba tiempo para hablarme de literatura. Así que el magisterio de Sergio se dio, desde el primer momento, en la conversación en la sobremesa en su casa de Varsovia, a mi paso por esa ciudad. Fui a Varsovia inocentemente y me convertí en escritor gracias a Pitol y mi afición definitiva por la cultura la produjo el propio Sergio [...].⁵⁷¹

4.4.2.2. Enrique Vila-Matas y Antonio Tabucchi o la literatura como transgresión y extravagancia

En *Historia de una historia que no existe* (que pertenece al volumen de Tabucchi *Los volátiles del Beato Angélico*) se nos hablaba de uno de esos libros fantasmas tan valorados por los bartlebys, por los escritores del no. “Tengo una novela ausente que tiene una historia que quiero contar”, nos dice el narrador. Se trata de una novela que se había llamado *Cartas al capitán Nemo* y que posteriormente cambió su título por *Nadie detrás de la puerta*, una novela que nació en la primavera de 1977 durante quince días de vida campestre y de arrobamiento en un pueblecito cerca de Siena (*Bartleby y compañía*, p. 107).

(...) Inventó un personaje de nombre Bernardo Soares y delegó en él la misión de escribir un diario. Como dice Tabucchi, “Soares es un personaje de ficción que adopta la sutil ficción literaria de la autobiografía. En esta autobiografía sin hechos, de un personaje inexistente, está la única

⁵⁷⁰ Enrique Vila-Matas, “Plan para el más allá”, *El País*. 17 de enero 2006. Citado por Francisca Noguero Jiménez, “Lecturas ca(s)uales: Enrique Vila-Matas y la literatura en español”, en *Geometría fractal: transposiciones a la obra de Enrique Vila-Matas*. III Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Puebla (México) 7, 8, 9 de noviembre de 2012, p. 5.

⁵⁷¹ Francisca Noguero Jiménez, art. cit., p. 5.

gran obra narrativa que Pessoa nos dejó: su novela” (*El mal de Montano*, p. 182).

Estas citas muestran que Antonio Tabucchi es uno de los escritores más aludidos y citados por Vila-Matas junto con Sergio Pitol, Claudio Magris y Georg Sebald. El aspecto transgresor de la escritura literaria es uno de los mayores préstamos de Vila-Matas respecto a la poética de Tabucchi. El escritor catalán es gran admirador del autor italiano según consta en las siguientes palabras:

Admiré a Tabucchi desde la aparición de *Dama de Porto Pim* y *Nocturno Hindu* en Anagrama. Había estado pendiente después de la aparición en Italia de cada uno de los libros; me los había hecho llegar de inmediato. Había escrito sobre ellos. Me hubiera gustado, infinitamente, hablar con él de una de sus novelas, *La línea del horizonte*, que me traía reminiscencias del mejor Conrad, por ser tan alusivo y plurivalente como *The Double Sharer*. *La línea del horizonte* comparte con algunos de los mejores cuentos de Tabucchi una temperatura absolutamente personal nutrida en lo fantástico cotidiano. El lector es testigo, y en cierta forma cómplice, de un combate secreto que esparce sin tregua entre la alusión y la elusión. Mientras más precisión existe entre los detalles, más misterioso se torna el relato (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 177).

Por lo que parece, Tabucchi ha satisfecho los requisitos y las expectativas de Vila-Matas, pues su concepción de la literatura coincide con la del escritor catalán, tal y como podemos comprobar en su relato “Droctulft y demás”:

Jamás la literatura se ha sentido a gusto en medio de estrecheces dogmáticas; se rebela hasta de los mismos cánones creados por ella cuando ya los considera innecesarios. (...) Entre nosotros, la influencia de Darío, Borges, Neruda, Lezama Lima, Vallejo, Rulfo y Onetti, para mencionar sólo

unos cuantos nombres, ha producido una vasta legión de imitadores, malos seguramente en su mayoría.⁵⁷²

Si en algunos periodos los escritores rusos y los polacos, en otros los ingleses, los centroeuropeos, los latinoamericanos, los italianos y el Siglo de Oro español, han jugado un papel hegemónico en mi formación.⁵⁷³

Del connubio entre la forma y el lenguaje surgieron los géneros literarios y sus transmigraciones. La novela, por el mero hecho de existir, es representación de la libertad; todo en ella es posible siempre y cuando estos elementos se presenten: un lenguaje vivo y la intuición de una forma. La novela es un género polifónico por excelencia, sólo reconoce los límites que esos dos componentes le exigen: palabra y forma, pero les añade otro: el tiempo, un tiempo específicamente novelesco. Y otro más aún: la cercanía de la sociedad, sus registros: la ronda interminable: la comedia humana: la feria de las vanidades, todo eso.⁵⁷⁴

Por tanto, al igual que Vila-Matas, Antonio Tabucchi cuestiona y pone en tela de juicio la noción de trama novelesca y de los aparentes patrones y certezas que rigen el proceso de escritura. En este sentido, sostiene Tabucchi que aspira a escribir para un lector que no espera de él ni soluciones ni palabras de consuelo sino interrogantes. Para él, el presunto lector deberá estar dispuesto a “dejarse visitar, a hospedar lo imponderable, a modificar categorías mentales, estilo de vida, a introducir nuevas formas de aproximación a la condición humana: forzar la suerte antes de condenarse a un anticipado réquiem”.⁵⁷⁵ Dichas palabras recogidas de una conferencia leída en Tenerife, en 1991, y titulada “El siglo XX: balance y perspectivas”, presentan al escritor ideal como el que lo relativiza todo, que piensa constantemente y con firme certeza que las cosas tienen su revés, que indaga en esa zona de incertidumbre en donde nada es visible de inmediato.

Pero además de compartir el mismo concepto de literatura, Vila-Matas y Tabucchi comunican y conectan a través de sus escritos. Así pues, más allá de las múltiples citas de Tabucchi trasladadas a las novelas de Vila-Matas, este último a veces incorpora

⁵⁷² Antonio Tabucchi, “Droctult y demás”, op. cit., p. 139.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 140-141.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁷⁵ Antonio Tabucchi, Conferencia dictada en Tenerife en 1991 sobre el tema: “El siglo XX: balance y perspectivas”.

pasajes enteros a sus escritos. Este es el caso en *Recuerdos inventados*, en donde el primer relato que lleva el mismo título, compuesto de 27 fragmentos, corresponde a los textos escritos en la entrada de un bar de Las Azores denominado *Peter's* y enteramente sacado de *Dama de Porto Pim*:

Después recordé unas antiguas palabras de Tabucchi, unas palabras dichas en una entrevista, dichas en los días en que él comenzaba a ser conocido por su libro *Dama de Porto Pim*, modelo de tapiz que se dispara en muchas direcciones: “El conocimiento actual es fragmentado, más frágil y, por tanto, posiblemente, la narración se adapte. Yo he escrito dos novelas pero son un tanto extrañas porque participan de otros materiales literarios que no son sólo los de la novela. Novelas de muchas historias, como un mosaico o como un tapiz. No sería capaz de escribir una novela de carácter tradicional (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 227).

4.4.2.3. Enrique Vila-Matas y Claudio Magris o la odisea de la identidad geográfica y literaria

Luego he dado vueltas a lo del cambio de nombre y me he acordado de Canetti, que decía que el miedo inventa nombres para distraerse. Claudio Magris, comentando esta frase, dice que eso explicaría que nosotros, cuando viajamos, leamos y anotemos nombres en las estaciones que dejamos atrás, simplemente con la intención de avanzar un poco aliviados, satisfechos por este orden y ritmo de la nada (*Bartleby y compañía*, p. 61).

Claudio Magris es otro escritor híbrido al que se refiere constantemente Enrique Vila-Matas:

La vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, libresco...

Tapices así los encontramos ya en obras como *Los anillos de Saturno* de Sebald, *Microcosmos* de Magris, *El arte de la fuga* de Pitol. Son libros

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

que mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 214-215).

Esta cita de Vila-Matas refleja la hibridación genérica como principal sustento de la narración de los escritores mencionados en ella. La novela así concebida integra distintos materiales procedentes de la literatura, el cine, las artes plásticas, el montaje teatral, etc. que conforman la renovación formal tan indispensable para devolverle una salud que está precisando. Magris se ha hecho dueño de este nuevo territorio genéricamente indeterminado e inclasificable. En sus obras *Danubio* y *Microcosmos*, el mestizaje genérico alcanza proporciones importantes:

Magris en obras como *Danubio* (1986) y *Microcosmos* (1997) ha llevado a cotas muy altas ese tipo de texto híbrido en que el marco narrativo y ficcional, sin llegar a desaparecer del todo, se reduce a su mínima expresión, para dar cabida a un discurso a medio camino entre el ensayo erudito y el relato de viajes. Gracias a este procedimiento, nos propone el germanista italiano un viaje por el espacio y por el tiempo a través del cual se despliega una amplia y deslumbrante cultura multidisciplinar.⁵⁷⁶

En lo referente a las relaciones artísticas entre Vila-Matas y Magris, cabe mencionar que el autor catalán no cesa de hacerle guiños en sus novelas, remitiendo a citas y reflexiones sacadas de sus obras. Se refiere esencialmente a dos libros: *Danubio* y *Microcosmos*. *Microcosmos* se ocupa de menudos universos en una narración errática y fluctuante. Trata de estos mundos tan distintos que, sin embargo, se reflejan y se integran en la parábola de una existencia. Vive en la presencia simultánea de presente y pasado, en la epifanía del instante y de la memoria, de horas fugitivas o de signos lejanos y se constituye en torno a varios hilos argumentales que se entretajan. A su vez *Danubio* es un libro maravilloso, un libro de viaje en el espacio y en el tiempo. Inaugura un nuevo género a caballo entre la novela y el ensayo, el diario y la autobiografía, la historia cultural y el libro de viajes. En palabras del propio Magris, el libro es una

⁵⁷⁶Javier Aparicio Maydeu, “Los mecanismos de la transgenericidad”, en *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 446.

especie de novela sumergida en la que escribe la civilización danubiana con la intención de escribir su propia biografía.

Hecho de pasiones, paisajes, encuentros y reflexiones, *Danubio* es el relato de un viaje sentimental a la manera de Sterne, en el que se recorre el largo río desde sus fuentes hasta el Mar Negro, atravesando Alemania, Austria, Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia, Rumania, Bulgaria... La novela fue muy bien acogida por la crítica; así, por ejemplo, Mercedes Monmanny califica *Danubio* de “obra cumbre”; Joan Barril habla de “espléndido libro” y Miguel García Posada de obra enciclopédica, de un libro de viajes que es a la vez ensayo, crónica histórica y ficción, un libro modélico.

Como lo ha hecho con los demás escritores, Vila-Matas se vale de la escritura intertextual, esta vez a la manera del Michel Butor de *La modification*, para hacer suyas algunas palabras y reflexiones de Claudio Magris:

Ayer, dominado por mi paréntesis y dolor de cabeza, y mientras aguardaba la llegada de mi mujer para incorporar autobiografía a esta conferencia, se me ocurrió leer la contraportada de *Danubio* de Claudio Magris. Encontré unas líneas que podrían haberse escrito perfectamente para la contraportada de *Los anillos de Saturno* de Sebald: “El libro es un recorrido laberíntico, en la búsqueda del sentido de la vida y de la historia; el viaje antiguo y a la vez abierto a la más fugitiva realidad de nuestros días, se convierte en una metáfora de la existencia y una aventura en la crisis contemporánea; una odisea de la identidad y un atlas de la vieja Europa y de nuestro presente.” Debajo de estas frases encontradas en la contraportada de *Danubio*, añadí: Sí. Un tapiz que se dispara en muchas direcciones (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 227).

En *Bartleby y compañía*, se puede recoger una cita de Magris sacada de *Danubio* a propósito de la peculiar historia de Marianne Jung, la escritora más atractiva de la historia del no:

En *Danubio* dice Claudio Magris: “El *Diván* y el altísimo diálogo amoroso que incluye, está firmado por Goethe. Pero, Marianne no es sólo la mujer amada y cantada en la poesía; también es la autora de algunos de los poemas más elevados, en sentido absoluto, de todo el *Diván*. Goethe los

integró y publicó en el libro, con su nombre. Sólo, en 1869, muchos años después de la muerte del poeta y nueve después de la de Suleika, el filólogo Hermann Grimm, al que Marianne había confiado el secreto y mostrado su correspondencia con Goethe, dio a conocer que la mujer había escrito esos escasísimos pero sublimes poemas del *Diván (Bartleby y compañía)*, p. 173).

La hibridez genérica a la que aludíamos antes se concreta en estas dos novelas de Claudio Magris. Dichas novelas, asimilables a *Lejos de Veracruz* de Vila-Matas, pueden considerarse como un atlas o un manual geográfico a la vez que son relatos de viajes, reconstruidos en forma de mosaico, que dan cuenta de la experiencia y el instinto viajero de su autor. Estos relatos ofrecen por supuesto el concepto de un cronotopo (tiempo y espacio) discontinuo y de “una pluralidad discordante de las fuentes inspiradoras.”⁵⁷⁷

Por último, el enfoque del viaje, desde el punto de vista temático, es otro punto de confluencia entre Vila-Matas y Claudio Magris. El tratamiento geográfico-literario del viaje constituye la trama de novelas como *Lejos de Veracruz* y *Danubio*.

4.4.2.4. Enrique Vila-Matas y Winfried Georg Sebald: dos shandys locos por Kafka

De igual manera, en las novelas de Vila-Matas, las referencias a *Los anillos de Saturno* de Sebald son numerosas:

Decidí volver a la crítica y el primer libro que me enviaron para reseñar fue *Los anillos de Saturno*, de W. G. Sebald. Fue como si en la redacción del periódico hubieran decidido enviarme ese libro para que su estilo de una belleza glacial extrema me dejara hundido para siempre. Lo sabía porque me lo había contado, pero lo constaté leyendo el libro: el narrador veía el mundo dominado por una extraña quietud, como si todos los humanos miráramos a través de varios cristales dobles. A veces, ese narrador no sabía si estaba “aún en la tierra de los vivos o ya en otro sitio”.

⁵⁷⁷ Jesús Aguirre, prólogo a *Discursos ininterrumpidos* de Walter Benjamin, Madrid, Taurus, 1973, p. 8.

Dios, qué angustia. El narrador emprendía un viaje a pie por el condado de Suffolk, en la costa este de Inglaterra, para llenar “el vacío que se había propagado en su interior al haber concluido un trabajo importante”. A la vista de pequeñas poblaciones, paisajes y ruinas solitarias, se topaba con los vestigios de un pasado que le remitía a la totalidad del mundo. Su peregrinaje por la costa carecía de alegría, luz y vivacidad. Para un hombre muerto -parecía estar diciendo el narrador-, el mundo entero es un gran funeral (*El mal de Montano*, p. 42).

Otra referencia a *Los anillos de Saturno* aparece en la siguiente cita sacada de *Desde la ciudad nerviosa*:

Encontré unas líneas que podrían haberse escrito perfectamente para la contraportada de *Los anillos de Saturno* de Sebald:

“El libro es un recorrido laberíntico, en la búsqueda del sentido de la vida y de la historia; el viaje, antiguo y a la vez abierto a la más fugitiva realidad de nuestros días, se convierte en una metáfora de la existencia y una aventura en la crisis contemporánea; una odisea de la identidad y un atlas de la viaja Europa y de nuestro presente” (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 226).

Aparte de rasgos comunes que comparten con Magris, Tabucchi y Pitol, la gran complicidad literaria entre Enrique Vila-Matas y Winfried G. Sebald se cristaliza, entre otras cosas, en torno a la admiración de ambos por Kafka. Por tanto, su diálogo intertextual recae sobre la producción literaria del escritor checo. Vila-Matas se ha interesado mucho por el Kafka de *El diario de La condena* mientras que Sebald hace frecuentes guiños al Kafka de *El castillo*. En su *Pútrida patria. Ensayos sobre la literatura* (2005), Sebald considera *El castillo* como una obra autoficticia. El protagonista se llama K., haciendo referencia al nombre del autor checo. Este libro noveliza la muerte, pues ésta encuentra a K. casi casualmente y “aparece más bien como el reflejo de una convención narrativa que como un acontecimiento previsto con gran antelación”⁵⁷⁸. El enfermo que se apaga es, naturalmente, el narrador Franz Kafka, que,

⁵⁷⁸ Winfried G. Sebald, *Pútrida patria. Ensayos sobre la literatura*, p. 55.

cuando trabaja en su novela *El castillo*, no sólo imagina su proximidad inmediata a la muerte sino que sabe que existe.⁵⁷⁹

Asimismo, esto se debe a que Sebald, como nuestro autor, es adscrito a un tipo de escritura híbrida porque:

Se vale también del diario de viajes, la autobiografía, el ensayo para construir sus novelas, pero en algunos casos, como por ejemplo en su última obra *Austerlitz* (2001), conservando el elemento narrativo y ficticio una mayor entidad como marco en el interior del cual se despliegan toda una serie de conocimientos.⁵⁸⁰

En su libro crítico, Sebald pone de realce la necesaria confluencia entre la literatura y la vida. El escritor alemán indaga este aspecto de la literatura basándose en la obra *Summa Scientiae* de Elias Canetti, otro autor presente en el intertexto de Enrique Vila-Matas. Señala Sebald que “lo que irrita a Canetti en los productos de arte y en las así llamadas obras estéticas es que tienen tendencia a alejarse de la realidad (...) lo más difícil es encontrar un agujero por el que salir de tu propia vida.”⁵⁸¹

Por último, Sebald y Vila-Matas comparten el gusto por una narración excéntrica y difícil de descifrar, marcada por la hibridación de los géneros:

Me da por recordar ciertos comentarios de W. G. Sebald acerca del misterio y de la incidencia del género fantástico en lo excéntrico; ciertos comentarios también sobre casualidades y coincidencias que podrían no serlo de contar nosotros con mejores medios de percepción (...)

Soy un espía y constante lector de Sebald, de sus largas caminatas a lo Robert Walser, de su exploración del mundo de los muertos, de sus incursiones fantásticas en el espacio de los excéntricos. Comentando el caso raro de los polacos de la estación periférica, dijo Sebald: “No son casualidades, sino que en alguna parte hay una relación que de cuando en

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸⁰ Teresa Gómez Trueba, “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea”, art. cit., p. 3.

⁵⁸¹ *Ibid.*, pp. 67-68.

cuando centellea por entre un tejido ajado”. (...) Le gustaría a Sebald conocer esta leyenda de las Azores. Sigo sus paseos por el mundo de las ruinas, de lo muerto. Y también sus contactos con una estimulante tendencia de la novela contemporánea, una tendencia que va abriendo un territorio a caballo entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico: ese camino por el que circulan obras como *Danubio* de Claudio Magris, por ejemplo, o como *El arte de la fuga* de Sergio Pitol (*El mal de Montano*, pp. 188-189).

4.4.2.5. Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño o el escritor como detective excéntrico y extravagante

De todos es sabido que Roberto Bolaño, escritor chileno, extravagante y excéntrico, autor de *Los detectives salvajes* (1998), mucho ha inspirado la escritura de Vila-Matas. El autor catalán reivindica el parentesco literario con Bolaño con el que tiene además una estrecha y profunda complicidad artística por el gusto de ambos por la extravagancia. El propio Vila-Matas señala:

De hecho me siento muy cercano a toda la obra del escritor chileno. Es posible que incluso sea el escritor que más se parece a mí o viceversa: soy el escritor que más se parece a Bolaño. La causa tal vez resida en la a veces casi aplastante coincidencia en cuanto a gustos y rechazos literarios (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 311)

Nadie mejor que Juan Antonio Masoliver Ródenas ha podido indagar en la osmosis entre Bolaño y Vila-Matas. Este considera al escritor barcelonés como integrante de un club restringido de autores capaces de entender y descifrar la obra del chileno.

Juan Antonio Masoliver ha escrito en *La Vanguardia* acerca de *Los detectives salvajes* la novela de Roberto Bolaño: “Propone un nuevo orden literario en el que entren Monterroso, Ibarigüengoitia o Monsiváis. Sus lectores ideales serán Luis Maristany, Juan Villoro o Enrique Vila-Matas, es

decir, los defensores de la extravagancia” (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 311).

Además la incorporación de la poética y de los escritos de Bolaño a las novelas de Vila-Matas se realiza a dos niveles superpuestos y complementarios. Primero, Vila-Matas traslada a su obra el quehacer del chileno en cuanto al gusto por los seres marginados, el lenguaje exquisito y los numerosos registros de voces, así como la afición a la multiplicidad, tal y como se percibe en estas citas seleccionadas:

En *Los detectives salvajes* a veces algunas de las voces de la parte central me han parecido ya no sólo extravagantes sino excéntricas a sí mismas, prófugas incluso de la idea boloniana -un adjetivo por cierto de nuevo cuño- que las pensó. Y una causa más posible de que esto ocurra en el impresionante trabajo de Bolaño sobre el lenguaje. De esta novela tal vez lo más deslumbrante sea este trabajo sobre el lenguaje, la cantidad de diferentes registros de voces que Bolaño va acumulando.⁵⁸²

Ahora lo veo muy claro: para Bolaño, artista del alma nómada y aficionado a la multiplicidad (en lo primero coincidimos, en lo segundo no tanto), el hombre se halla en el centro de estos múltiples sistemas interrelacionados de los que he hablado. Y sospecho que, para él, ese hombre se erige en su doloroso paradigma. (De hecho, *Los detectives salvajes* es una inteligente alegoría del destino humano). Creo que el artista de la multiplicidad que es Bolaño sabe que lo único que puede hacer el individuo para asimilar el caos que lo envuelve y que refleja en su propia naturaleza consiste en abrir bien los ojos y tratar de registrarlo todo para luego intentar ordenarlo (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 314).

El segundo nivel de intertextualidad radica en el comentario crítico que Vila-Matas ejerce sobre la obra boloniana desde una perspectiva comparativa al escudriñar las semejanzas y las diferencias para con su propia poética. Por ejemplo, en la siguiente

⁵⁸² *Ibid.*, p. 314.

cita, Enrique Vila-Matas compara su grado de manejo de la multiplicidad, la brevedad y la extravagancia al del escritor chileno:

En el Bolaño de *Los detectives salvajes* hay algo de desesperación maniática. Escribo esto y me pregunto si en realidad el desesperado maniático no seré yo. Quería hablar con levedad y la máxima agilidad de la extravagancia y del efervescente magma lingüístico de la novela de Bolaño para poder pasar rápidamente al tercer apartado interesante de este libro -el de la estructura originalísima- y ahora me doy cuenta de que llevo ya bastantes folios y que el desesperado maniático soy yo, que escribiendo sobre Bolaño me he convertido en un escritor del casillero calviniano de la multiplicidad (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 317).

Por último, Enrique Vila-Matas comparte con Bolaño este afán artístico de mezclar y cristalizar en sus novelas voces heterogéneas y múltiples, así como registros de voces y lenguajes que se funden, se confunden y se contraponen en un singular territorio narrativo:

De esta novela (*Los detectives salvajes*)⁵⁸³ tal vez lo más deslumbrante sea ese trabajo de lenguaje, la cantidad de diferentes registros de voces que en la parte central de la novela intervienen a modo de testimonio azaroso del misterioso destino de los dos protagonistas, de los dos detectives salvajes, Arturo Belano y Ulises Lima. Esas voces o testimonios emitidos por los más diversos personajes en fechas y lugares muy alejados, de 1976 a 1996, pertenecen a lenguajes muy diversos: coloquiales o intelectuales, españoles o mexicanos... Estamos ante un efervescente magma lingüístico de una gran variedad. Sólo ya por la exhibición de dominio de tantos registros lingüísticos, la novela de Bolaño merece ocupar un lugar destacado en la narrativa contemporánea. Es tan soberbio el trabajo de lenguaje de Bolaño que este escritor se me aparece como un claro extraterritorial dotado de puntos de vista convincentes respecto al desorden del Universo y la manera de transformarlo en materia narrativa.

⁵⁸³ La precisión entre paréntesis es nuestra.

Yo diría que el autor de *Los detectives salvajes* ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a la vez de múltiples sistemas interrelacionados. Es decir, que ve el mundo de un modo más o menos parecido a -por citar a un gran escritor que seguro que Bolaño admira- como lo veía Carlo Emilio Gadda (*Desde la ciudad nerviosa*, pp. 314-315).

Lo mismo se puede decir de Bolaño que considera la escritura de Vila-Matas como una constelación de géneros híbridos y de una pluralidad de voces tejidas en el mismo espacio novelesco, lo cual transparenta en las siguientes palabras del escritor chileno que valora la obra *Bartleby y compañía*:

[...] ¿Estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios y antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas? [...] Tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida [...] ⁵⁸⁴.

4.4.3. Los precursores: Kafka, Joyce, Borges, Walser...

Ya que he nombrado mi cuento favorito (*Lluvina* de Juan Rulfo) quisiera añadir, a bote pronto, algunos títulos: *Un alma de dios* de Flaubert, *Un gato bajo la lluvia* de Hemingway, *Un día perfecto para el pez plátano* de Salinger, *Los muertos* de Joyce, *El Aleph* de Borges, *Ionich* de Chejov y el ya citado *La condena* de Kafka (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 249).

⁵⁸⁴Roberto Bolaño (2004a). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, p. 286. En Francisca Noguerol Jiménez, art. cit., p. 12.

Se pretende ahora estudiar las influencias de escritores del calado de Kafka, Borges, Walser, Joyce, entre otros, sobre la poética de Enrique Vila-Matas. Dichos autores conforman el segundo grupo de escritores extranjeros en cuyo manantial literario se ha inspirado la tinta del escritor catalán.

4.4.3.1. Enrique Vila-Matas, Franz Kafka y la expresión literaria de la angustia existencial

Kafka siempre logra sorprenderme. Hoy, en este domingo primero de agosto, domingo húmedo y silencioso, Kafka de nuevo ha logrado inquietarme y ha reclamado con gran urgencia mi atención al sugerirme en su escrito que eso de casarse conlleva una condena al mutismo, a engrosar las filas del No y, lo que es más llamativo, a ser un perro (*Bartleby y compañía*, p. 123).

De entre los escritores mencionados, Kafka es sin lugar a dudas el más presente y el más referido en la obra de Vila-Matas. Sufriendo los sobresaltos y los tiempos revueltos de Praga, su obra usa de un tono satírico y del relato fantástico para poner en escena la soledad radical de la condición humana. En sus novelas, la irrupción de lo absurdo amenaza constantemente el universo cotidiano a punto de bascular entre el caos y la crueldad.

En 1910, comienza la redacción de un *Diario*, muy aludido por Vila-Matas que parece relacionar la existencia humana a un desastre absoluto:

Es de noche en Praga, es 16 de diciembre de 1910. Kafka está escribiendo en ese preciso instante: “ya no abandonaré mi diario, tengo que aferrarme a él, no tengo otro sitio donde hacerlo. Me gustaría explicar el sentimiento de felicidad que siento dentro de mí de cuando en cuando, como ahora precisamente” (*El mal de Montano*, p. 75).

La metamorfosis (1916) y *La colonia penitenciaria* (1919) reflejan los fantasmas y las angustias del mundo moderno. Pero la cumbre de la obra kafkiana se alcanza con dos novelas inacabadas⁵⁸⁵: *El proceso* y *El castillo*, en las que se leen de manera alegórica e irónica los temas de la culpabilidad, de la errancia (¿sería Kafka un shandy?), de la búsqueda y de la imposibilidad de ser y de existir en el mundo.

En la obra de Kafka, lo absurdo de la literatura se concreta en la imposibilidad de la escritura. Este parece ser el aspecto que más conecta a Vila-Matas con el autor checo, de modo que la sombra de Kafka desfila por toda la escritura del autor catalán. Prueba de ello son las numerosas referencias a Kafka en distintos rincones de su obra, bajo la forma de citas o de pasajes enteros del escritor checo trasladados a la novela vilamatiana. Mencionamos a continuación algunos ejemplos:

Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar⁵⁸⁶

Las frases de Kafka a Janouch me vienen mejor de lo que desearía Derain, pues hablan de lo que sucede a medida que avanza en la búsqueda inútil del centro del laberinto del No: “Cuanto más marchan los hombres, tanto más se alejan de la meta. Gastan sus fuerzas en vano. Piensan que andan, pero sólo se precipitan -sin avanzar- hacia el vacío. Eso es todo” (*Bartleby y compañía*, nota 68, p. 150).

Es indudable que hay similitudes obvias entre *Hijos sin hijos* y la escritura de Kafka, al que Vila-Matas no cesa de aludir a lo largo de la novela: la literatura del exilio, la literatura del absurdo... Aquí se puede avanzar sin riesgo a equivocarse que se trata de una intertextualidad macrotextual porque toda la obra del autor checo se condensa en esta novela. Aun el número de pasajes equivale a la edad de Kafka cuando murió, tal y como lo explicita el narrador de *Hijos sin hijos*:

El libro contiene 41 breves pasajes -41 eran los años de Kafka cuando murió en el sanatorio de Kierling, hoy un edificio de viviendas modestas

⁵⁸⁵ Ello inserta a Kafka dentro del círculo restringido y privilegiado de los bartlebys.

⁵⁸⁶ Del *Diario* de Kafka, 2 de agosto de 1914.

que no hace mucho visité- en los que de un modo consciente aludo a la vida, a la obra, a la ciudad del escritor checo, del hijo sin hijo por excelencia. El lector podrá, si así lo desea, jugar a descubrir las citas, pero en ningún momento el desdén o la incapacidad por reconocerlas deberá entenderlo como una limitación para la lectura, pues a fin de cuentas -no soy un escritor kafkiano, él no dejó hijos -estas citas son lúdicas y arbitrarias, puro juego y suplemento, aunque, eso sí, paradójicamente a veces las he visto encajar, con la rigurosa y enigmática precisión de un autómatas de Praga, en el relato de las difíciles existencias de *Los de abajo*- así llamaba a los marginados de sus cuentos el realista checo Jan Neruda-, es decir, de todos cuantos viajan en mi caravana de fantasmas ambulantes, ciudadanos anónimos, hombres de zapatos desatados, pobres personas y otros genios de la natación (*Hijos sin hijos*, p. 12).

Mas allá de las citas incorporadas al texto, Vila-Matas hace suyos trozos de textos o textos enteros de Kafka para compartir con él su concepción angustiosa de la existencia humana. Ambos piensan que la vida es absurda y concretan este absurdo en el terreno de la literatura. A veces las citas no son textuales como podemos comprobar en “Los cuentos que dibujan la vida”:

Mudanzas y movimientos se dan en la vida y en los mejores cuentos, que son los que dibujan la vida de modo que ésta, como en los mejores cuentos, parezca que fluye de forma instantánea o azarosa dejándose llevar por esa “circulación literalmente loca” que traza el drama de la vida al final del más inolvidable y también el más terrible de los cuentos de Kafka, *La condena* (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 247).

Otras citas y reflexiones del autor checo aparecen en *Bartleby y compañía*, en donde Vila-Matas resalta las características bartlebianas de Franz Kafka:

Último domingo de Julio, lluvioso. Me trae el recuerdo de un domingo lluvioso que Kafka registró en sus *Diarios*: un domingo en el que el escritor, por culpa de Goethe, se siente invalidado por una total parálisis de escritura

y se pasa el día mirando fijamente sus dedos, presa del síndrome de Bartleby.

“Así me va el domingo apacible -escribe Kafka-, así me va el domingo lluvioso. Estoy sentado en el dormitorio y dispongo de silencio, pero en lugar de decidirme a escribir, actividad en la que anteayer, por ejemplo, hubiese querido volcarme con todo lo que soy, me he quedado ahora largo rato mirando fijamente sus dedos. Creo que esta semana he estado influido totalmente por Goethe, creo que acabo de agotar el vigor de dicho influjo y que por ello me he vuelto inútil.”

Esto escribe Kafka un domingo lluvioso de enero de 1912. Dos páginas más adelante, las que corresponden al 4 de febrero, descubrimos que sigue atrapado por el Mal, por el síndrome de Bartleby. Se confirma plenamente que el tío Celerino de Kafka fue, al menos durante un buen número de días, Goethe: “El entusiasmo ininterrumpido con que leo cosas sobre Goethe (conversaciones con Goethe, años de estudiante, horas con Goethe, una estancia de Goethe en Frankfurt) y que me impide totalmente escribir.”

Kafka y Bartleby son dos seres bastante indisociables a los que desde hace tiempo tengo tendencia a asociar. No soy, por supuesto, el único que se ha sentido tentado de hacerlo. Sin ir más lejos, Gilles Deleuze, en *Bartleby y la fórmula*, dice que el copista de Melville es el vivo retrato del Soltero; así con mayúscula, que parece en los *Diarios* de Kafka, ese soltero par el que “la felicidad es comprender que el suelo sobre el que se ha detenido no puede ser mayor que la extensión cubierta de sus pies”, ese Soltero que sabe resignarse a un espacio para él cada vez más reducido; ese Soltero las dimensiones exactas de cuya ataúd, cuando muera, serán justamente lo que necesite.

Al hilo de esto, me vienen a la memoria otras descripciones kafkianas de ese Soltero que dan también la impresión de estar componiendo el vivo retrato de Bartleby: “Anda por ahí con la chaqueta bien abrochada, las manos en los bolsillos, que le dan altos, los codos salientes, el sombrero encasquetado hasta los ojos, una falsa sonrisa, ya innata, que debe proteger su boca, como los lentes de pinza protegen sus ojos, los pantalones son más

estrechos de lo que conviene estéticamente a unas piernas delgadas. Pero todo el mundo sabe lo que le ocurre, puede enumerarle todos sus sufrimientos.”

Del cruce entre el Soltero de Kafka y el copista de Melville surge un ser híbrido que estoy ahora imaginando y al que voy a llamar Scapolo (célibe en italiano) y que guarda parentesco con aquel animal singular - “mitad gato, mitad cordero”- que recibiera Kafka en herencia (*Bartleby y compañía*, nota 24, pp. 69-71).

Incluso Vila-Matas inserta en *Exploradores del abismo* un cuento entero de Kafka que tiene la particularidad de extenderse sobre nueve líneas y que el autor catalán titula “Otro cuento jasídico.”

4.4.3.2. Enrique Vila-Matas, James Joyce y el concepto del libro-mundo

Enrique Vila-Matas y James Joyce son autores muy destacados en la expresión de la poética de la totalidad; “esta poética de la totalidad de los objetos totales se encarna en la idea de un libro-mundo cuyos límites se extienden hasta abarcar las nociones de biblioteca o enciclopedia.”⁵⁸⁷ Este concepto de libro-mundo engloba, según el estudioso italiano Franco Moretti, obras literarias como *El Fausto* (Goethe), *Moby Dick* (Melville), *El hombre sin atributos* (Musil), *Los cantos* (Ezra Pound), *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez).

Dichas obras se caracterizan por:

su escasez, su dificultad de lectura y sobre todo su carácter “fallido” o inconcluso inspirado de la experiencia oulipiana y combinatoria propia de los 60-70; lo cual llevará a Calvino a reflexionar de forma cada vez más frecuente y articulada acerca de la posibilidad de elaborar un libro total.⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Enrique Santos Unamuno, *Literatura de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, op. cit., p. 112.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 119.

Se trata aquí de intentar contener la totalidad en los límites de la literatura y del libro físico. Este es el empeño literario al que se dedica Joyce. En efecto, el escritor irlandés es un gran adepto de la escritura total que plasma especialmente en dos de sus obras: *Ulises* y *Fennegans Wake*.⁵⁸⁹ *Ulises*, escrito de 1904 a 1921, cuenta la jornada vivida en Dublín, el jueves 16 de junio de 1904 por Stephen Dedalus y Leopold Bloom. El libro fue prohibido en Gran Bretaña y en Estados Unidos durante varios años por ser considerado como una obra “pornográfica”. Vila-Matas se pronuncia sobre dicha absurda prohibición:

O sea que el viernes de la semana pasada no celebré únicamente el aniversario del nacimiento del escritor, sino también los 74 años de la aparición de *Ulises* de forma clandestina, lo que llevó a un animado contrabando del libro, entre otros motivos por su absurda fama de pornográfico. El veredicto del juez Woolsey, un 2 de febrero de hace 62 años, dictaminó que no se trataba de una obra pornográfica, lo que permitió que con un retraso de 12 años apareciera en Nueva York el libro (*Para acabar con los números redondos*, p. 60).

En lo literario, *Ulises* revolucionó la literatura del siglo XX, pues utilizando el monólogo interior (de sus “héroes”), Joyce consigue confundirlo todo: el presente y el pasado, lo consciente y lo inconsciente, los marcos espaciales y temporales de la cultura occidental según un sistema de alusiones enciclopédicas, históricas, filosóficas, teológicas cuya referencia a la *Odisea* sólo constituye un aspecto.

La abundancia de procedimientos de escritura, de significados encubiertos, de referencias paródicas a la cultura occidental o a la propia biografía de Joyce confiere a este conjunto de alusiones y símbolos la dimensión de un recorrido sumamente iniciático. La ya aludida técnica del monólogo interior incide sobre la confusión de los puntos de vista, siendo así el procedimiento más famoso de la novela.

Además, en sus alusiones intertextuales a la obra joyceana, Vila-Matas no sólo se interesa por el carácter vasto e inacabado de *Ulises* sino también por su aspecto mestizo e híbrido:

⁵⁸⁹ Véase el subepígrafe: “La escritura total dentro de la literatura universal”.

Y poco después me vino a la memoria que *Ulises* de Joyce es una enciclopedia de los estilos. Tal vez esta obra inauguró la feliz eliminación de las fronteras entre géneros por la que cabalga cierta tendencia de la literatura actual, cierta tendencia que parece estar diciendo que, puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco... (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 214).

Dubliness es otro libro de James Joyce genéricamente inclasificable al que se refiere Enrique Vila-Matas; un libro situado en opinión del escritor catalán en los lindes de la novela y del cuento:

Viaje al fin de la noche le guiña en la oscuridad el ojo a James Joyce, no al autor de *Ulises*, por mucho que este libro cambiara el signo de la literatura liberándola de toda su retórica anterior, sino al autor de *Dubliness*, que considero, junto al Raymond Carver de *Catedral*, un libro de lectura imprescindible para todo aquel que se plantee escribir algún día relatos (*Desde la ciudad nerviosa*, p. 279).

Vila-Matas considera que *Dubliness* es el mejor de los libros de Joyce. Según el autor barcelonés, *Dubliness* es ante todo “una obra de rechazo. Circulan por ella todo tipo de personajes taciturnos o indolentes, innobles o desalentados” (*Para acabar con los números redondos*, 69).

Señalemos, por último, que Vila- Matas no sólo se contenta con un comentario crítico sobre *Dubliness* de Joyce, sino que hace un gran homenaje al escritor irlandés en su novela *Dublínescas*, publicada en 2010 y construida en torno a un festival literario y culturalista en donde se mezclan el cruce de referencias, la convivencia de autores canónicos y la simultánea atención a la literatura, el cine y el arte.

4.4.3.3. Enrique Vila-Matas, Jorge Luis Borges y la escritura infinita

Un día a través del ensayo de Cozarinsky sobre Borges y el cine, descubrí el autor de *El Aleph*. Comparé sus cuentos en la Librería Española y leerlo fue toda una revelación para mí, me impresionó mucho sobre todo la idea -hallada en uno de sus cuentos- de que tal vez no existía el futuro. (...) Escuché a Borges decir que recordaba que una tarde su padre le había dicho algo muy triste sobre la memoria, le había dicho: “Pensé que podría recordar mi niñez cuando por primera vez llegué a Buenos Aires, pero ahora sé que no puedo, porque creo que si recuerdo algo, por ejemplo, si hoy recuerdo algo de esta mañana, obtengo una imagen de lo que vi esta mañana. Pero si esta noche recuerdo algo de esta mañana, lo que entonces recuerdo no es la primera imagen, sino la primera imagen de la memoria. Así que cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando un último recuerdo⁵⁹⁰ (*París no se acaba nunca*, pp. 147-148).

El carácter paradójico y antinómico del concepto de infinito, sus significados y potencialidades estéticas hacen de él materia privilegiada de la narrativa borgeana. Tampoco es difícil constatar la significativa presencia de la idea de infinito en la obra de Enrique Vila-Matas. Santos Unamuno habla de “horror infiniti” al referirse a unos aspectos de la poética de Borges y Calvino y Ana María Berrenechea evoca la “función desrealizadora” del infinito en la obra de Borges. El escritor argentino despliega su concepto de escritura infinita en su obra *Historia de la eternidad* (1936) y, en el campo literario, propugna conciliar la naturaleza del infinito huidiza, paradójico y terrible con su representación finita únicamente alcanzable a través de la literatura y del libro físico.

Vila-Matas comparte con Borges esta concepción posmoderna de una obra literaria total y autosuficiente, pues los escritos de sendos autores funcionan como un espejo. Además en sus respectivos libros, notamos mucha afinidad con Kafka, cuya

⁵⁹⁰ Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 147-148.

idiosincrasia está en cada uno de sus escritos. Borges y Vila-Matas se refieren a los mismos precursores: sus textos se organizan como un espejo que invierte o revierte historias ya contadas, imágenes ya revertidas. La novela ha dejado de ser un espejo que se pasea por la calle (representación interna de la realidad); más bien, es el resultado de espejos interiores funcionando dentro de la ficción misma. Esto significa que, lejos de constituir una imagen estable del mundo, la ficción, en su composición está en un proceso perpetuo de doble descomposición. Esta cuestión claramente remite a la idea borgeana de los recuerdos falsos a la que se aludía en el fragmento que reproducíamos en el inicio de este epígrafe y que, según confiesa el narrador de *París no se acaba nunca*, fue la primera que descubrió nuestro autor en la obra de Borges. La proliferación textual procede del texto mismo: escribe imitando lo que lee⁵⁹¹, del mismo modo que el recuerdo procede de otro recuerdo y no de la realidad.

La admiración de Vila-Matas respecto a Jorge Luis Borges es innegable. Prueba de ello son las citas de Borges a las que remite constantemente en sus escritos. Un ejemplo se nos ofrece en la nota 32 de *Bartleby y compañía*, la que muestra que Borges también hace la apología del silencio literario:

El día de Navidad de 1936, Jorge Luis Borges publica un artículo en la revista *El hogar*, que titula así: *Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio*. En su artículo, Borges comienza diciendo que la función poética “ese vehemente y solidario ejercicio de combinar palabras que alarmen de aventuras a quienes las oigan” padece misteriosas interrupciones, lúgubres y arbitrarios eclipses. Habla Borges del caso muy común del poeta que, a veces hábil, es otras veces casi bochornosamente incapaz. Pero hay otro caso más extraño, escribe Borges, otro caso más admirable: el de aquel hombre que, en posesión ilimitada de una maestría, desdeña su ejercicio y prefiere la inacción, el silencio. Y cita a Rimbaud, que a los diecisiete años compone el *Bateau ivre* y a quien a los diecinueve la literatura le es tan diferente como la gloria, y devana arriesgadas aventuras en Alemania, en Chipre, en Java, en Sumatra, en Abisinia y en el Sudán, pues los goces peculiares de la sintaxis fueron anulados en él por los que suministraban la política y el comercio. Borges nos habla de

⁵⁹¹ Carmen Del Río, *Jorge Luis Borges y la ficción: el conocimiento como invención*, Ediciones Universal, 2002, p. 36.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Rimbaud a modo de introducción al caso que le interesa, el del poeta argentino Enrique Banchs, de quien nos dice: “En la ciudad de Buenos Aires, el año 1911, Enrique Banchs publica *La urna*, el mejor de sus libros, y unos de los mejores de la literatura argentina: luego misteriosamente, enmudece. Hace veinte años que ha enmudecido” (...) Finalmente, Borges propone una última solución al lector que quiera resolver el enigma del silencio de Enrique Banchs: “tal vez su propia destreza le hace desdeñar la literatura como un juego demasiado fácil” (*Bartleby y compañía*, pp. 89-90).

Más allá de estas palabras de Borges y de los comentarios de las mismas, se puede notar cierta filiación estilística entre el escritor argentino y Enrique Vila-Matas. En efecto, ambos autores son dueños de una escritura culta y rebuscada. En todas sus obras, Vila-Matas se caracteriza por la búsqueda de un lucimiento verbal, la astucia retórica, el léxico ingenioso y la expresión exquisita y aguda, con lo cual sus escritos son difíciles de desenredar. Se puede decir exactamente lo mismo de Jorge Luis Borges, en cuyas obras se manifiesta su especial admiración por la prosa barroca. De hecho, ya cuando se le calificaba de joven poeta “ultraísta”, caminaba en sus escritos al lado de Góngora, Saavedra Fajardo, Espinel, Quevedo, Torres Villarroel, etc. Borges ha absorbido del barroco no solamente su regusto por la metáfora, sino “todos aquellos procedimientos que según Curtius definían el estilo manierista (un término que para Curtius es preferible al más generalizado de barroco): el estilo manierista se proponía “sorprender, causar asombro, deslumbrar.”⁵⁹²

Por otra parte, la parodia de los géneros es una constante en la narrativa de ambos escritores. Se caracteriza por la incorporación, en la novela, de materiales diversos. Este arte de escribir se desmarca de la clásica manera de narrar ya experimentada en el cuento y la novelística tradicional, pues se nota un deslizamiento entre la ficción y la no ficción, lo imaginario y lo real, así como la presencia de una fuerte dosis de articulismo. La siguiente cita muestra la afición de Vila-Matas y Borges por el hibridismo genérico:

Vuelvo al *asco de relatar* y observo que no soy capaz de tomar ninguna posición firme contra lo narrable y que más bien simpatizo con Borges cuando dice que hay algo a propósito del cuento que siempre

⁵⁹² Ernest Robert Curtius, *European literature and the Latin middle Ages*, New York, 1963, p. 282.

perdurará y que él no cree que los hombres se cansen nunca de oír y contar historias. Evoco esa frase borgeana y veo que de ella se desprende, de todos modos, cierta desconfianza hacia el porvenir de la novela, tal vez porque lo más probable es que en el futuro nazca un arte de narrar bajo otras formas, aunque, eso sí, persista el cuento. Florecerán formas nuevas, tal vez formas inmanentes, sin dimensión más allá de la razón. De todos modos, yo todavía no llego a imaginarme esas formas. Por suerte, creo. El hombre nuevo, es decir Teixeira, en su caserón vacío de la isla de Pico, tal vez las esté imaginando ahora. Creo que por suerte yo no llego a imaginarme esas formas y es mejor así, confío en no tener que conocerlas, seguir un poco como hasta ahora, tratando de transformar el arte de la novela, lo que ya es mucho. Yo sé que hay miles maneras de hacerlo y que tengo que encontrar la mía, en realidad ya la voy encontrando (*El mal de Montano*, pp. 201-202).

Por último, Vila-Matas y Borges tienen en común una singular práctica de la autoficción. En efecto, la forma autobiográfica se reviste con Borges de una característica especial. Las ficciones del escritor argentino pueden denominarse autoficciones por la forma insistente en que lo autobiográfico se introduce en el mundo ficcional provocando disrupciones.⁵⁹³ Jaime Alazraki ha notado que el personaje de “El Sur” tiene semejanzas con Borges y que la historia se refiere indirectamente a su familia y a su enfermedad de 1938-39.⁵⁹⁴

De igual manera, Rosa Penna opina que “El Sur” refleja la forma en que la muerte que Borges felizmente eludió cambió la dirección de gran parte de su escritura en cuanto al tratamiento y al contenido. Demos la palabra a la estudiosa para desvelar señales de autoficción en la narrativa del autor argentino:

Consideremos brevemente algunas ficciones que se podrían catalogar como autoficciones. Primero “Morges el memorioso”, escrita en 1942 y publicada en *Artificios* (1944) que ocurre en un lugar de Uruguay adonde Borges solía ir de niño durante sus vacaciones.

⁵⁹³ Rosa E. M. D. Penna, “Jorge L. Borges: Autobiografía y (auto)ficción”, *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Julio 1998-Junio 1999, p. 187.

⁵⁹⁴ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas-estilo*, Madrid, Gredos, 1993, p. 129.

El *Libro de Arena* contiene otra ficción. En el epílogo de la colección, Borges dice que “retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno”. Los dos personajes son uno, Jorge Luis Borges, como era en febrero de 1969 en Cambridge, Massachusetts, sentado frente al río Charles, y en 1918, Ginebra, frente al Rhone.⁵⁹⁵

4.4.3.4. Enrique Vila-Matas, Robert Walser y el concepto de la desaparición del autor en la literatura

Se trata de una novela en clave de humor y una parodia muy ingeniosa del Instituto Benjamenta de Robert Walser. De hecho, entre los alumnos del instituto se encuentran el propio Walser y el escribiente Bartleby. En la novela apenas pasa nada, salvo que, al terminar sus estudios todos los alumnos del Pierre Menard salen de ahí convertidos en consumados y alegres copistas.

Me reí mucho con esta novela, sigo riéndome todavía. Ahora mismo, por ejemplo, me río mientras escribo esto porque me da por pensar que soy un escribiente. Para mejor pensarlo e imaginarlo, me pongo a copiar al azar una frase de Robert Walser, la primera que encuentro al abrir uno cualquiera de sus libros: “Por la pradera ya oscurecida pasea un solitario caminante” (*Bartleby y compañía*, p. 15).

Atardece, es 25 de septiembre. En un alto en la redacción de este diario he dado un vistazo al libro de Robert Walser que compré ayer, *El paseo*, y me ha sorprendido encontrarme con unas líneas que me informan de qué también el escritor suizo andaba errante en la niebla, por una carretera perdida: “A veces ando errante en la niebla y en mil vacilaciones y confusiones, y a menudo me siento abandonado (...) En el fondo lo único

⁵⁹⁵ Rosa E. M. D. Penna, “Jorge L. Borges: Autobiografía y (auto)ficción”, art. cit., p. 188.

que da orgullo y alegría al espíritu son los esfuerzos superados con bravura y los sufrimientos soportados con paciencia.” Me he dicho que era una hora propicia para identificarme con Walser (*El mal de Montano*, pp. 250-251).

De todos sus contemporáneos, Robert Walser se ha convertido -exceptuando a Kafka que no existiría sin él- en el más importante. Estas palabras muestran el papel desempeñado por este autor en la formación literaria de varios escritores muy alabados por la escritura. Su vida es una de las más apasionantes tragedias de la literatura centro-europea del siglo XX. Escribió entre 1905 y 1925 antes de sucumbir a una enfermedad mental de origen hereditario. Su escritura ha consistido en tallar exquisitas miniaturas acerca de una vida cotidiana poblada de personajes e impresiones que vienen de la noche cuando ésta es más oscura.⁵⁹⁶

En *El paseo*, un poeta sale a pasear y, ante su mirada, se alternan la belleza de la vida y el absurdo de las convenciones de la sociedad, el ruido de una voz que canta y el espectáculo del gran teatro del mundo. Entre el sabor más crítico y la más pura de las reflexiones, *El paseo* es una espléndida muestra del arte de Walser tan admirado por escritores como Kafka, Thomas Mann, Musil, Canetti, Walter Benjamin o Claudio Magris, entre muchos otros.

Vila-Matas coincide con Walser en dos convicciones acerca de la literatura y la escritura. Primero la literatura es crítica y reflexión sobre las condiciones de realización del arte cuya naturaleza es también reflexionar acerca de sí mismo.⁵⁹⁷ Luego Walser asimila su función de escritor a un paseo caracterizado por un fatal ejercicio de aparición-desaparición. La simbología de la noche y del paseo presente en su poética traduce su constante gusto de no aparecer. Vila-Matas, a su vez, plasma este concepto de escritura en su novela *Doctor Pasavento*, en donde el protagonista está habitado por la obsesión walseriana de no ser nadie y de desaparecer.

La comunicación artística entre Walser y Vila-Matas es tanto más profunda y profusa cuanto que las referencias y alusiones a Walser abundan en la obra del escritor catalán a través de varias estrategias intertextuales. En *Doctor Pasavento*, ya hemos mostrado que se trata de la personificación y la escenificación sobre el papel del escritor suizo. En *Bartleby y compañía*, son referencias claras y explícitas al escritor “loco” a

⁵⁹⁶ Robert Walser, *El paseo*, Madrid, Siruela, 2000. Traducción de Carlos Fortea.

⁵⁹⁷ Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1997, p. 31.

propósito de su afán por la desaparición, que va pareja con el gusto de silenciamiento literario:

A veces se abandona la escritura porque uno simplemente cae en un estado de locura del que ya no se recupera nunca. El caso más paradigmático es el de Höderlin, que tuvo un imitador involuntario en Robert Walser. El primero estuvo los treinta y ocho años de su vida encerrado en la buhardilla del carpintero Zimmer, en Tubinga, escribiendo versos raros e incomprensibles que firmaba con los nombres de Scapdonelli, Killalusimeno o Buonarotti. El segundo pasó los veintiocho últimos años de su vida encerrado en los manicomios de Waldau, primero, y después en el de Hérisau, dedicado a su frenética actividad de letra microscópica, ficticios e indescifrables galimatías en unos minúsculos trozos de papel (...)

De los aullidos sin ruido de Walser tenemos el amplio testimonio de Carl Seelig, el fiel amigo que siguió visitando al escritor cuando éste fue a parar a los manicomios de Waldau y Herisau. Elijo entre todos el “retrato de un momento” (ese género literario al que tan aficionado era Gombrowicz) en el que Seeling sorprendió a Walser en el instante exacto de la vida, ese momento en el que una persona, con un gesto -el movimiento de cabeza en señal de aprobación de Hölderlin, por ejemplo- o una frase, delata lo que genuinamente es: “No olvidaré nunca aquella mañana de otoño en la que Walser y yo caminamos de Teufen a Speichen, a través de una niebla muy espesa. Le dije aquel día que quizás su obra duraría como la de Cottfried Keller. Se plantó como si hubiese echado raíces en la tierra, me miró con una gravedad y me dijo que, si me tomaba en serio su amistad, no le saliese jamás con semejantes cumplidos. El, Walser, era un cero a la izquierda y quería ser olvidado.”

(...) Walser quería ser un cero a la izquierda y nada deseaba tanto como ser olvidado. Era consciente de que todo escritor debe ser olvidado apenas ha cesado de escribir, porque esta página ya la ha perdido, se le ha ido literalmente volando, ha entrado ya en un contexto de situaciones y de sentimientos diferentes, responde a preguntas que otros hombres le hacen y que su autor no podía siquiera imaginar... (*Bartleby y compañía*, p. 261).

A continuación, en *Para acabar con los números redondos*, Vila-Matas retoma citas propias de Walser, o citas comentadas por otros del autor que giran en torno a tres aspectos de la literatura: primero la literatura del desconcierto, que enmarca la escritura de Walser entre las mejores de Europa y del mundo por ser una escritura difícil de descifrar; luego la fusión de la literatura y la vida, así como el ejercicio de su quehacer literario en un territorio considerado como un “no genre’s land” a caballo entre la ficción y la realidad; por último, la negación literaria cuya incomunicación es fuente de riqueza y de forma. He aquí las diferentes citas correspondientes con los temas arriba explicitados:

Cita 1: relacionada con la estética del desconcierto

¿Qué sucedió el 15 de abril del año pasado que me pasó por alto el 118 aniversario del nacimiento de Robert Walser, uno de mis escritores preferidos? El deslumbramiento que produjo en mí la lectura de *Jakob Von Gunten* no ha vuelto a producírmelo nunca ningún libro. Entre la ligereza y la gravedad, las novelas de Walser y concretamente su prosa estirada (que no va a ninguna parte, sólo se estira y estira como quien sale de una siesta y quiere darle alegría al cuerpo), configuran una producción extraordinaria. Lluís Izquierdo (al que presumo un walserologo en toda regla) ha escrito que sus novelas son asedios, son finitas que con respecto a la realidad ensaya al escritor desvelado a Walser -dice Izquierdo- fue un caso paradigmático de exquisito autor menor, comparable al mejor de los ejemplos ingleses, y aunque la vacilación de su transcurso narrativo (sus vaivenes, sus calculados traspiés) orillen el puro juego, se salva una y otra vez porque apuesta por la vida. (*Para acabar con los números redondos*, p. 99).

Cita 2: sobre la (con) fusión literatura y vida

“Vivamos primero -escribió Walser-, que las observaciones vendrán luego por sí solas” (*Para acabar con los números redondos*, p. 100).

Cita 3: acerca de la negación de la escritura

En toda su obra habitó siempre el número cero (el único que parece redondo precisamente porque no lo es), habitó siempre la negación. No sólo esto sino toda su existencia, nos hacen pensar en el *Bartleby* de Melville, el impecable escribano que no decía nada y no aceptaba nada salvo bizcochos con comino. Una carencia originaria le aleja de esos brillantes escritores de hoy tan comunicativos. Walser era un cero y no tenía nada que comunicar. Y allí precisamente radica su riqueza. (*Para acabar con los números redondos*, p. 100).

Cita 3 bis: acerca de la negación de la escritura

Por hoy ya basta. Continuaré mañana con mis notas a pie de página. Como escribió Walser en Jakob von Gunten: “Hoy es necesario que deje de escribir. Me excita demasiado. Y las letras arden y bailan delante de mis ojos.” (*Bartleby y compañía*, p. 19).

Cita 4 sobre la desaparición del escritor

Robert Walser no estaba dispuesto ni tan siquiera a ser venerado en el manicomio, quería ser un cero a la izquierda y desaparecer. De hecho, toda su obra -miles de páginas escritas componiendo un discurso en el que brilla por su ausencia la progresión: obra inquietante desprovista de esqueleto, placer del paseo- es pura huida del éxito y de la escritura misma (“Lo que llora es prosa”, *Desde la ciudad nerviosa*, pp. 261-262).

4.4.4. Los clásicos: Goethe, Shakespeare y Cervantes o el paroxismo de la experimentación literaria

Es innegable que todos los experimentos literarios reseñados a lo largo de nuestro trabajo han sido implementados y ensayados por los precursores: Cervantes, Goethe y Shakespeare. Sin duda, éstos forman el “triumvirato” de autores que inspiran a Enrique Vila-Matas. Recordemos que muchos teóricos de la denominada literatura del agotamiento sostuvieron la idea de que estos tres hombres de letras ya experimentaron

todos los artificios literarios, trazando ya los cauces en que se inscriben las generaciones actuales.

El alemán Goethe es uno de los más destacados iconos de la cultura germánica, desplegando una actividad híbrida entre áreas de conocimiento tan variados como la arquitectura, la geología, la política, el teatro, la pintura y el dibujo. El drama de *Faust*, para cuya realización trabajó durante toda su vida, se presenta como un mito literario y un claro ejemplo de una obra infinita. Además su genio ecléctico se confirma y se afianza con los años de aprendizaje de *Wilhelm Meister* (1795-1797), que se convertirá en el modelo de un género nuevo, “el *“Bildungsroman”* (la “novela de educación”), cuyo héroe accede a la edad adulta a través de la experiencia de las realidades de la vida.

La figura de Goethe atraviesa de cabo a rabo la obra narrativa de Enrique Vila-Matas. En *Historia abreviada de la literatura portátil*, el autor catalán presenta la literatura del alemán en conformidad con los rasgos de la escritura shandy:

Tu querido Duchamp planea como un ensayo sobre la miniaturización como dispositivo de fantasía. Se trata de un texto que parece haber sido concebido como continuación de un viejo proyecto de escribir sobre la nueva Melusina de Goethe (en *Wilhelm Meister*), que trata de ser un hombre enamorado de una persona que es en realidad una persona diminuta a la que le ha sido concedida temporalmente una estatura normal, y que sin saber lo lleva consigo una caja que contiene el reino en miniatura del que ella es la princesa. En el cuento de Goethe el mundo queda reducido a una cosa coleccionable, un objeto en el sentido más literal. Como la caja del cuento de Goethe, un libro no es sólo un fragmento del mundo sino un pequeño mundo él mismo. Es como si para Duchamp, el libro fuera una miniaturización del lector que el lector habita. (*Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 83).

Esta cita es un ejemplo de las muchas de Goethe que pueblan e irradian la novela de Vila-Matas. En un pasaje de *Bartleby y compañía*, el escritor barcelonés se compara a Goethe, autor de plagio, pues se adueñó e incorporó los textos de Marianne Jung a su célebre *Diván* occidental-oriental.

Shakespeare, a su vez, es un gran inspirador de Enrique Vila-Matas, sobre todo en lo referente al mestizaje de géneros. A la vez trágico y truculento, tierno y cínico, lírico y sórdido, el teatro de Shakespeare consta de 37 piezas que a menudo se suelen dividir en cuatro periodos. Ya desde el primer periodo (1590-1595), el dramaturgo afronta todos los géneros, no dudando en confundir lo trágico y lo burlesco, lo trivial y lo sublime, en estas piezas, bebiendo en todas las fuentes de la tradición teatral. En este periodo, Shakespeare experimenta la comedia, la tragedia y la farsa, en obras como *La comedia de los errores*, *La arpía amansada* o *Romeo y Julieta*. El segundo periodo (1595-1601) ha sido dominado por las grandes comedias situadas en las fronteras de la bufonería (*Las alegres cotillas de Windsor*) y la fantasía (*El sueño de una noche veraniega*). A partir de 1601, el tono de sus obras se ensombrece. Las comedias se volvieron tragicomedias mientras que las grandes estrategias prestadas a la historia escenifican la fatalidad de la impotencia (*Hamlet*), de los celos (*Othello*) y del arribismo (*Macbeth*), de la desesperanza y la locura (*El Rey Lear*). Después de la tragedia románica de *Coriolan*, Shakespeare volvió a la ironía melancólica de sus primeras obras al escribir sus dramas románticos (*Pericles*, *El cuento de invierno* y *Tempestades*). Alternando el verso y la prosa, la escritura de sus piezas se fundamenta en una experimentación y una invención constantes para mezclar todos los registros y disimular bajo la profusión de imágenes la mentira puesta en boca de Hamlet: “palabras, palabras, nada más que palabras.” En resumen, la obra de Shakespeare es tan amplia, tan heteróclita y heterodoxa que Lautréamont afirma que “chaque fois que j’ai lu Shakespeare, il m’a semblé que je déchietais la cervelle d’un jaguar”.⁵⁹⁸

Pues bien, un ejercicio de poética aplicada pone en evidencia la presencia de Shakespeare en la novela de Enrique Vila-Matas, si bien se trata de una aparición fugitiva y esporádica, como en este breve pasaje de *El mal de Montano*:

Sea como fuere, la inesperada aparición de Hamlet me ha recordado una idea que había yo tenido por la noche en el hotel mientras no podía dormir. Era una idea de algún modo relacionada con el fantasma de Hamlet y que tenía como fin ayudar a Montano a superar su angustia de escritor bloqueado. Había llegado a esa idea de la siguiente forma: durante la noche, no pudiendo dormir, había encendido de pronto la luz de mi cuarto y había

⁵⁹⁸ Shakespeare, *L’enciclo*, Paris, Bordas, p. 509.

creído ver que una araña se arrastraba sobre el suelo alfombrado. La araña, incauta y apresurada, venía renqueando torpemente hacia mí, se detuvo, vio de pronto la sombra gigantesca ante ella y, sin saber si batirse en retirada o seguir avanzando, observó el enorme enemigo. Como apenas me moví, ella cobró ánimos y prosiguió adelante, con una mezcla de imprudencia, astucia y miedo. Al pasar junto a mí, estuve a punto de aplastarla porque me repugnaba, pero en lugar de eso levanté la alfombra y la ayudé a escapar, le perdoné la vida. ¿Por qué? Pues porque mi filosofía fue más allá del gesto impulsivo demasiado fácil, de la misma manera que Hamlet -pensé en ese momento- duda en *saber* (para no hacer nada) o menospreciar el saber a favor de una vieja costumbre moral que llamamos venganza y que en el fondo es un gesto demasiado fácil y animal. En esa duda radica parte de la grandeza de *Hamlet* de Shakespeare, tal como he explicado en mi penúltimo libro (*El mal de Montano*, p. 31).

La importancia de Shakespeare en la configuración del santoral literario de Enrique Vila-Matas es innegable; santoral para cuyo enriquecimiento y ampliación Cervantes ha jugado un papel determinante al lado de Shakespeare y Goethe.

La obra de Cervantes reposa sobre una profunda hibridación genérica, simbolizando la falsa oposición entre lo real y lo ideal, la verdad concreta y la verdad poética. Es obvio que Vila-Matas ha tenido presente a Cervantes en muchos aspectos de su poética: la oscilación del escrito entre la realidad y la ficción, así como la experimentación de una multiplicidad de géneros.

Al igual que Cervantes, Vila-Matas ha hecho de su obra narrativa el baluarte de lo que, según el propio autor, es “la verdadera literatura, es decir un diálogo intertextual y supratemporal, hablado en un lenguaje exclusivo que sólo pueden entender y manejar en toda su complejidad los verdaderos escritores.”⁵⁹⁹ En la obra de Vila-Matas, encontramos numerosas referencias y alusiones al *Quijote*. Para ejemplificar, refirámonos a *Bartleby y compañía*, en donde Vila-Matas muestra cómo se despide Cervantes de la creación literaria, un “adiós” sobrecogedor e inolvidable que nadie más ha escrito para despedirse de la literatura y la escritura:

⁵⁹⁹ Julia Otxoa, “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas: pequeño diccionario en tres actos”, art. cit., p. 57.

Entre los que en el *Quijote* han renunciado a la escritura tenemos el canónico del capítulo XLVIII de la primera parte, que confiesa haber escrito “más de cien hojas” de un libro de caballerías que no ha querido continuar porque se ha dado cuenta, entre otras cosas, de que no vale la pena esforzarse y tener que acabar sometido “al confuso juicio del necio vulgo”.

Pero para despedidas memorables del ejercicio de la literatura, ninguna tan bella e impresionante como la del propio Cervantes. “Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo esto. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir.” Así se expresaba Cervantes el 19 de abril de 1616 en la dedicatoria del *Persiles*, la última página que escribió en su vida.

No existe una despedida de la literatura más bella y emotiva que ésta que escribió Cervantes, consciente de que ya no podía escribir más.

En el prólogo al lector, escrito pocos días antes, había ya manifestado su conformidad ante la muerte en términos que nunca podría suscribir un cínico, un escéptico o un desengañado: “!Adiós, gracias; donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!” (*Bartleby y compañía*, pp. 133-134).

4.4.5. Conclusiones sobre el análisis del perfil intertextual de la escritura de Enrique Vila-Matas

Como bien es sabido, la obra narrativa de Enrique Vila-Matas es polimorfa y compleja. Este capítulo se ha dedicado a mostrar una faceta clave de la novela del escritor catalán: su carga alusiva e intertextual regada por savias de distinta índole y nutrida por autores esparcidos por Europa y por el mundo, pertenecientes a diversos horizontes geográficos y sensibilidades artísticas. Es así como hemos mostrado a lo largo de este capítulo que la novela de Vila-Matas es un aluvión de citas y un *collage* de referencias y alusiones intertextuales procedentes de escritores.

Hemos pretendido demostrar que todos los autores que conforman el santoral literario y artístico de Vila-Matas comparten con el autor catalán las mismas marcas

poéticas y los mismos convencionalismos estético-discursivos. Ello quiere decir que para ser competente en la recepción literaria de la escritura vilamatiana, hay que activar y definir el intertexto lector, o sea, el conocimiento de las claves para la valoración y la reficcionalización de los elementos lingüísticos y narrativos del discurso presentado con la síntesis de los discursos de los autores estudiados en el presente capítulo.

Así, el lector forma parte del marco generativo del propio texto, al activar el intertexto de la obra de Vila-Matas. De hecho, el tejido literario de Enrique Vila-Matas emplea hilos sutiles que vinculan sus restos formales y temáticos, sus tramas estructurales y su misma intencionalidad, a partir de componentes retomados de las obras anteriores de escritores que se mezclan en la creación reelaborada. Este intertexto se nos presenta como un conjunto de textos (de los escritores mencionados) que entran en relación con un texto dado (el de Vila-Matas). En el siguiente cuadro, intentamos representar el proceso de reelaboración de textos anteriores para producir el texto en curso de lectura, con miras a la percepción de fenómenos interdiscursivos.

<p>Textos previos (hipotextos): Categoría de los escritores españoles: Marías, Millás, Cercas Categoría de los escritores extranjeros contemporáneos: Bolaño, Magris, Pitol, Sebald, Tabucchi Categoría de los escritores precursores: Kafka, Joyce, Borges, Walser Categoría de los escritores clásicos: Goethe, Shakespeare, Cervantes</p>
<p>Relaciones intertextuales (intertexto discursivo, intertexto lector): autoficción o ficcionalización del autor, hibridismo genérico, estallido de la instancia narradora, literatura dentro de la literatura, reescritura intertextual, intratextual y macrotextual</p>
<p>Texto producido (hipertexto): novelas de Enrique Vila-Matas</p>

A raíz de este cuadro que resalta las relaciones de conexión entre la obra de Vila-Matas y los libros que la han precedido, nos proponemos presentar ahora otro cuadro onomástico de citas sacadas de algunas novelas del autor catalán.

Autores	<i>Bartleby y compañía</i>	<i>París no se acaba nunca</i>	<i>El mal de Montano</i>	<i>Desde la ciudad nerviosa</i>	<i>Historia abreviada de la literatura portátil</i>
André Breton			p. 25		p. 21
Antonin					p. 36

*Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e
intertextualidad*

Artaud					
Scot Fitzgerald		p. 44	p. 78		p. 38
Laurence Sterne	p. 154				p. 43
Miriam Cendras					p. 47
Vicente Huidrobo					p. 50
Ramon Gomez de la Serna					p. 63
Jorge Luis Borges	pp. 134-135		p. 147 p. 225	p.304	p. 76 p. 304
Walter Benjamin			p. 124		p. 80 p. 111
Robert Walser	p. 15	p. 219	p. 120 p. 178 pp. 250-251 p. 282	p. 261 p. 263	p. 91
Tristan Tzara					p. 97
César Vallejo					p. 104
Juan Rulfo	p. 16				
Arthur Rimbaud	p. 21 p. 100	p. 124			
Marguerite Duras	p. 26	p. 41 pp.170-171 pp. 178-179 p. 204 p. 214	p. 39	p. 191 p. 329	
Valery Larbaud	p. 28				
Pepin Bello	p. 30				
Bobi Bazlen	p. 31				
Daniele Del Giudice	p. 32				
Stendhal	p. 39				
Joseph Joubert	p. 57				
Gyorgy Luckacks	p. 57				
Franz Kafka	p. 69 p. 109		p. 75 p. 139	p. 247	

	p. 110 p. 122		p. 157 p. 192 p. 264 p. 270 p. 292		
Juan Benet	p. 73			p. 196	
Albert Camus	p. 76				
Fernando Pessoa	p. 91		p. 182		
Hofmansthal	p. 94				
Paul Valéry	p. 98				
Georges Pérec	p. 102		pp. 33-34	p. 53 p. 65 p. 262	
Stéphane Mallarmé	p. 102				
Antonio Tabucchi	p. 107		p. 182	p. 39 p. 85 p. 167 p. 183 p. 208 p. 227	
Pere Gimferrer	p. 115			p. 181	
Oscar Wilde	p. 117				
Miguel Cervantes	pp. 133-134			p. 243	
Álvaro Pombo	p. 139				
Witold Gombrowicz	p. 141		p. 145 p. 152	p. 238	
Ludwig Wittgenstein	p. 142				
Hermann Melville	p. 153				
Samuel Beckett	p. 155		p. 218		
Julien Gracq	p. 161				
Giorgio Agamben	p. 168				
Claudio Magris	p. 173		p. 157 p. 189 p. 200 p. 260 p. 301	p. 178 p. 226	
Léon Tolstoï	p. 179				
Gabriel García		p. 21		p. 302	

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Márquez					
Ernest Hemingway		p. 37 p. 81 p. 94 p. 105 p. 137		p. 305	
Vladimir Nabokov		p. 42		p. 297	
Jules Renard		p. 47			
Luis Cernuda		p. 51			
Gerard de Nerval		p. 53			
Marcel Duchamp		p. 59			
Michel de Montaigne		p. 73	p. 306		
Ricardo Piglia		p. 78	p. 16 p. 97 p. 107 p. 143	p. 305	
Antonio Quiroga		p. 102			
Paul Valéry		p. 107	p. 202 p. 277		
Marcel Proust		p. 153			
Pío Baroja		p. 166			
Gustave Flaubert		p. 178			
André Gide		p. 215	p. 112 p. 292 p. 296		
Justo Navarro			p. 18		
Shakespeare			pp. 30-31		
Wilfred.G. Sebald			p. 42 p.188 p. 192 p. 289		
Macedonio Fernández			p. 70		
César Aira			p. 77		
Maurice Blanchot			p.78 p. 247		
Oscar Wilde			p. 91		
Robert Musil			p. 114 p. 123		

			p. 179 p. 200 p. 303		
Goethe			p. 122	p. 321	
Friederich Nietzsche			p. 122		
Alejandra Pizarnik			p. 127		
Virginia Woolf			p. 141		
Cesar Pavese			p. 178		
Michaux			pp. 170-171	p. 255	
Lobo Antunes			p. 195		
Jules Renard			p. 196		
Juan Villoro			p. 198		
Josep Pla			p. 198	p. 61	
Ramón Costa Baena			p. 279		
James Joyce				p. 104 p. 193 p. 214	
Javier Cercas				pp. 245-246	
Juan José Millas				p. 267	
José María Merino				pp. 246-247	
Italo Calvino				p. 211 p. 214	
Truman Capote				p. 190	
Elias Canetti				p. 133	
Charles Baudelaire				p. 130	
Henry de Montherlant				p. 74	
Barnardo Atxaga				p. 78	
Juan Ramón Jiménez				p. 72	
Paul Auster				p. 69	
Vázquez Montalbán				p. 63	
Pedro Salinas				p. 50	

*Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e
intertextualidad*

Augusto Monterroso				pp. 48-49	
Sergio Pitol				p. 45	
Sergi Pamiès				p. 38	
Bruno Schulz				p. 36	
Jaime Gil de Biedma				p. 30 p. 253	
Mario Vargas Llosa				p. 303	
William Faulkner				p. 244	
Adolfo Bioy Casares				p. 275	
Ignacio Echevarría				p. 277	

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Podemos inferir, a través de esta tesis doctoral, que la propuesta estética de Enrique Vila-Matas provoca desesperación, incomodidad y rechazo en el lector ingenuo, pues se trata de una concepción atípica y singular de la literatura⁶⁰⁰ que no tiene nada que ver con los planteamientos de la novelística tradicional. Dicho proyecto literario consta de dos momentos clave: una fase que llamamos de formación y aprendizaje y otra en la que Vila-Matas va insertando su escritura en un canon literario, integrado en la actualidad por autores como Sebald, Tabucchi, Pitol, Magris, Bolaño o por la reciente generación de escritores españoles shandy, tales como Marías, Cercas o Millás, entre otros.

En esta trayectoria literaria y artística, iniciada con la publicación de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), Vila-Matas ha ido reflexionando sobre la literatura, mientras desguazaba el género “novela” y analizaba las profundas patologías en torno a la escritura literaria. Además, el corpus de obras reseñadas en el presente estudio aborda, de manera iterativa y obsesiva, el diseño metaliterario de la novela, la polifonía textual (con la presencia de dobles y alter ego), el hibridismo genérico, el elocuente silencio de los escritores enmudecidos, el brillante alegato a favor de la literatura, la escritura infinita que aparentemente contrasta con la poética de la brevedad y de la exactitud. Se trata esencialmente de novelas que no son meros libros sino que forman parte de un amplio mosaico de referencias, citas, evocaciones literarias y culturales que conforman lo que Jorge Herralde, que edita la casi totalidad de sus obras, denomina la catedral metaliteraria de Enrique Vila-Matas.⁶⁰¹

En dichas novelas, las sorpresas se suceden, las invenciones se imbrican con naturalidad con los datos biográficos, el texto se abre en muchas direcciones, los estilos se mezclan y se entrelazan, la atmósfera de ambigüedad crece. Por todo ello, hay que agradecer a Vila-Matas esta apuesta artística -que ha sabido mantener con el tiempo- y esa sana rareza que continua abriendo nuevas vías en la literatura actual, tan necesitada

⁶⁰⁰ Dice Fernando Valls que las novelas de Vila-Matas no son fáciles de apreciar aunque en su lectura detenida se disfruta sin problemas de su siempre compleja lectura (Fernando Valls; “Don Quijote de las Azores o el último novísimo”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., pp. 300-304.

⁶⁰¹ Jorge Herralde, “Vila-Matas y la conquista de América”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., pp. 345-353.

de humor y profundidad ante la aburrida complacencia de lo convencional-establecido. Esta especial poética de la novela se plasma continua e intensamente en las 23 obras que conforman el corpus de esta tesis doctoral. Los datos biográficos apuntan a un escritor de gran proyección internacional, quizás más conocido fuera que dentro de España, traducido a 27 idiomas. Las obras analizadas conllevan un denominador común: el de borrar los lindes entre la realidad y la ficción, pues las referencias autobiográficas asimilables a las del autor Vila-Matas se diluyen en la obra del escritor catalán dentro de una trama argumental y literaria que las fagocita.

Por otra parte, las novelas, asentadas en escasas tramas narrativas, son largas disertaciones en las que se engastan las reflexiones e introspecciones de personajes profundamente enganchados a la literatura y el arte. Por lo tanto, las obras de Vila-Matas no son meras novelas sino también manuales de teoría literaria, colecciones de cuentos o recopilaciones de conferencias dictadas sobre distintos temas relacionados con la literatura y el arte de escribir.

Lo dicho hasta aquí se puede comprobar de manera profusa en casi todas las obras del corpus, desde *Mujer en el espajo contemplando el paisaje* (1973), hasta *Exploradores del abismo* (2007). Como bien aparece en el primer capítulo, las obras publicadas antes de 1985 se construyen en torno a un hilo argumental débil. Son las obras de aprendizaje e iniciación literaria, en contraposición con los escritos de la madurez y de la confirmación literaria y artística, surgidas a partir de la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*. De hecho, en este primer capítulo, nos hemos interesado particularmente por la tetralogía de Vila-Matas, es decir *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005), por las contuidades temáticas entre dichas obras que reposan sobre un dispositivo narrativo armonizado. Este conjunto ficcional está construido en torno a un personaje de papel metaliterario, aquejado de mutismo literario (*Bartleby y compañía*), de patología literaria (*El mal de Montano*), de desaparición de la cartografía literaria (*Doctor Pasavento*), u obsesionado por el perfeccionamiento de su formación en el complejo oficio de escritor (*París no se acaba nunca*).

A lo largo del segundo capítulo, esta tesis doctoral ha arrojado luz sobre el concepto de escritura infinita muy codiciada por Enrique Vila-Matas; escritura infinita en cuya búsqueda se apoya la esencia y la razón de ser de su macro-obra. En este sentido, su novela aparece como una enciclopedia abierta y una red de conexiones

tendientes a representar una totalidad potencial, conjetural y plural. Para concretar este libro-universo o novela-enciclopedia (términos con los que designamos la noción literaria de una obra total y autosuficiente), Vila-Matas se vale de estrategias combinatorias, tales como la *mise en abyme*, que crea una circularidad infinita dentro de un espacio finito, la literatura digresiva, a través de lo que se ha llamado el arte del extravió (*Doctor Pasavento*), el parloteo (*Bartleby y compañía*), el arte de la interrupción o de la interferencia.

En la misma línea y como intentamos mostrar a lo largo del tercer capítulo, la propuesta estética de Vila-Matas reposa sobre la hibridación genérica y la autoficción, es decir una verdad contada en forma de ficción. Mediante la permanente ficcionalización del autor, este concepto de autoficción permite a Vila-Matas renunciar a tener una caótica relación con los acontecimientos de su vida e intentar autocrearse, modelar su propio personaje y su propia biografía para uso del lector, y para uso de sí mismo, por supuesto. En la narrativa del autor catalán, el mecanismo de figuración del yo es muy complejo y se desarrolla a modo de un cajón de sastre, con el afán de embrollar la narración y despistar al lector. Por eso, en la mayoría de las obras, la instancia narrativa corre a cargo de un yo innominado e indeterminado y se cristaliza en la emblemática figura del doble o alter ego.

En este orden de cosas, hemos demostrado en este trabajo como confluyen el ensayo y la novela en la obra de Enrique Vila-Matas y como convergen sutilmente la vertiente crítica y el eje narrativo⁶⁰². Por ello, hemos analizado la mezcla de las capas narrativas y discursivas que se plasma en las digresiones metaliterarias y en un constante proceso de literofagia, por lo que la literatura se nutre de y para sí misma.

A partir de ahí hemos emprendido un estudio comparativo, en el cual equiparamos la labor artística de Vila-Matas con la de muchos otros escritores con los que el autor catalán mantiene una viva comunicación intertextual y que acaban formando su santoral literario.

El texto de Vila-Matas se nos ofrece como un gigantesto palimpsesto que nos ha permitido una lectura intertextual del mismo en el último capítulo. Hemos mostrado que dicho texto funciona como un espejo que transforma, invierte y revierte otros textos ya escritos, otras historias ya contadas u otros estilos ya manidos. De allí, en torno a su escritura, se conforma todo un proyecto estético de la escritura de la Biblioteca

⁶⁰² Carmen M. Del Río, *Jorge Luis Borges y la ficción: el conocimiento como invención*, op. cit., p.36.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Universal, en cuya labor son partícipes escritores que hemos clasificado en cuatro grupos. Por supuesto, no estamos ante una pálida copia de los textos ya escritos y leídos; la narrativa de Enrique Vila-Matas se nos presenta como una invención y una re-creación de los mismos. Se vale de un sistema de referencias de distinta índole: textuales, modificadas, inventadas y repartidas entre autores españoles y extranjeros, contemporáneos y clásicos. En este sentido, la escritura, según Vila-Matas, es una actividad de lectura y reescritura infinita de textos que surgen de otros textos y que remiten a textos originales perdidos o borrados.

Por último, cabe señalar que la escritura del autor catalán se despliega en fondo de dicotomías, contradicciones y encuentros. A lo largo de nuestro análisis, hemos detectado una constante oscilación entre la reivindicación del placer de la escritura y la escritura negativa de los bartlebys, el afán de aparición y desaparición del escritor en su narrativa, el balanceo entre una poética a la vez digresiva y exacta, familiar y extraña, extensa y breve; todas “paradojas” que confieren a la escritura vilamatiana su carácter anómalo y heterodoxo, por cuanto que se dirige a un lector incrédulo, inquieto y sabio que participa activamente en el proceso de recreación y reelaboración de la novela.⁶⁰³

⁶⁰³ Por ello dice Balzac que “lire, c’est créer à deux” (leer es crear a dos).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

Vila-Matas, Enrique, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona, Anagrama, 1973.

-, *La asesina ilustrada*, Barcelona, Anagrama, 1977.

-, *Al sur de los párpados*, Barcelona, Anagrama, 1980.

-, *Nunca voy al cine*, Barcelona, Anagrama, 1982.

-, *Impostura*, Barcelona, Anagrama, 1984.

-, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 1985.

-, *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama, 1988.

-, *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991.

-, *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 1992.

-, *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama, 1993.

-, *Recuerdos inventados*, Barcelona, Anagrama, 1994.

-, *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Anagrama, 1995.

-, *El traje de los domingos*, Barcelona, Anagrama, 1995.

-, *Extraña forma de vida*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

- , *Para acabar con los números redondos*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- , *El viaje vertical*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- , *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- , *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- , *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- , “Por qué es usted tan posmoderno?”, *El País -Babelia*, 14 septiembre de 2002, pp. 21-26.
- , *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- , *Aunque no entendamos nada*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- , *El viento ligero en Parma*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- , *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- , *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Bibliografía secundaria

Albaladejo, Tomás, “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas”, *La novela contemporánea española. Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea Española* (eds. María D. de Asís Garrote y A. Calvo Revilla), Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala, 2005, pp. 11-31.

Avilés, Javier, “Reseña crítica de *Exploradores del abismo*”, *La insignia*, 10 de diciembre de 2007, p. 5.

Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004.

-, “El último libro de Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 179.

Bradú, Fabienne, “*Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas”, *Letras libres*, Enero de 2006, [en línea].

Burnside, John, “Salva académica contra la plaga de libros malos”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 183.

Casas Baró, Carlos, “Las voces del ventrílocuo”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 7, 2002, pp. 87-94.

Castro, Antón, “Un espía de las letras”, *Narrativas Revista de narrativa contemporánea en castellano*, n° 8, 2008, pp. 15-17.

Conte, Rafael, “Lejos de Veracruz”, *ABC Literario*, 21 de julio de 1995.

-, “La aventura de la “no” escritura”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 204.

De Marcos Martín, Gonzalo, *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2009.

De Miguel, Pedro, “El alto riesgo de escribir”, reseña crítica de *Bartleby y compañía*, www.elmundolibro/2000/09/12.

Díaz y Morales, Magda, “Reseña de *El mal de Montano*”, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, n° 8, 2008, pp. 23-25.

Díaz Navarro, Epicteto, “El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz y Enrique Vila-Matas”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 14, 2007, p. 13.

Domínguez Michael, Christopher, “El príncipe de los shandys”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007, p. 61.

*Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e
intertextualidad*

Echevarría, Ignacio, “*Lejos de Veracruz*”, *El País, Babelia*, 22 de Abril de 1995, p. 11.

-, “La escritura como supervivencia. Una novela extravagante y seductora de Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, pp.

Ferro, Roberto, “*El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas: ¿un homenaje a Emilio Renzi?”, *Revista hispanista*, nº18, pp. 1-9.

Fresán, Rodrigo, “Espía de sí mismo”, *Página 12, Radar*, pp. 3-8.

-, “Reseña crítica de *Exploradores del abismo*”, *Letras libres*, Octubre de 2007, p. 11.

-, “La casa de la escritura. Conversación con Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 314.

García, Faustino Angel, “Reseña de *Exploradores del abismo*”, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, nº 8, 2008, pp. 27-28.

Gatito Viejo, “Reseña de *Doctor Pasavento*”, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, nº 8, 2008, pp. 25-26.

Giovannini, María Alessandra, “El secreto de la “pareja eléctrica” o la ambigua relación entre el arte y la realidad”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 7, 2 y 3 de diciembre de 2002, p. 70.

Gómez Trueba, Teresa, “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, *Bulletin Hispanique*, Tome 110, nº 2, 2008, pp. 537-558.

Goytisolo, Luis, *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus, 1995.

Gramusset, François, “Auteurs sans oeuvres, esquisse anatomique de *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”, en *Recherches et travaux, 64: Figures paradoxales de l’auteur XIX et XX siècles*, *Revue de l’Unité de Formation et de Recherche de Lettres Classiques et Modernes*, Université Stendhal de Grenoble, 2004, pp. 32-71.

Guelbenzú, José María, “Otro camino para la novela”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, pp. 217-218.

Heredia, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007.

Herralde, Jorge, “Vila-Matas y la conquista de América”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, pp. 345-353.

Lindon, Mathieu, “Mort de celui qui lira”, *Libération*, 2003, p. 13.

Lombard Salinas, Julio, “Algunos apuntes sobre *El viento ligero en Parma*”, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, n° 8, 2008, pp. 19-22.

Martín, Rebecca, “La impostura como forma de vida. A propósito de *Impostura* de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 7, 2002, pp. 77-85.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, *La vanguardia*, 28 de febrero de 1997, p. 42.

-, “Enrique Vila-Matas, la casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 7, 2002, pp. 113-127.

-, “El nuevo Don Quijote” en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 267.

Mayor, David, “Vila-Matas pierde pie”, en *Revista Electrónica Internacional*, 14, 2003, pp. 41-46.

Miñana, Luisa, “Pasavento o Matrix- Una lectura”, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, n° 8, 2008, pp. 17-19.

Monmany, Mercedes, “Manual para conspiradores”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 64.

Moreno, Javier, “Reseña crítica de *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*”, *Deriva.org*, Junio de 2007, p. 6.

Navarro, Justo, “El literatura es el mito”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 158.

Noguerol Jiménez, Francisca, “Lecturas ca(s) uales: Enrique Vila-Matas y la literatura en español.”, en *Geometría fractal: transposiciones a la obra de Enrique Vila-Matas*. III Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Enrique Vila-Matas. Puebla (México), 7. 8. 9 de noviembre de 2012, pp. 1-20.

*Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e
intertextualidad*

Otxoa, Julia, “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas: pequeño diccionario en tres actos”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 7, 2002, pp. 129-139.

Pozuelo Ivancos, José María, “Enfermo de literatura”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 269.

-, “Creación y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 388.

-, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

Roas, David, “El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 7, 2002, pp. 129-139.

Ródenas de Moya, Domingo, “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 7, 2002, pp. 141-158.

Sada, Daniel, “*El viajero más lento*”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 96.

Sánchez, Ivette, “De miradas indiscretas y textos invisibles”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Université de Neuchâtel, 7, 2002, 59-68.

Sánchez García, Faustino Ángel, “Reseña de *Exploradores del abismo*”, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, nº 8, 2000, p. 27.

Sanfeliu, Miguel, “Reseña crítica de *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*”, en *La tormenta en un vaso*, 7 de junio de 2007, p. 3.

-, “Vila-Matas, viaje alrededor”, *Narrativas Revista de narrativa contemporánea en castellano*, nº 8, 2008, pp. 15-18.

Tejada, Armando, G., “Enrique Vila-Matas: «El canon literario español está dictado por las mafias»”, en *Babab*, 6, enero 2001 [en línea] <http://www.babab.com/n06/enrique-vilamatias.htm>.

Valls, Fernando, “*Hijos sin hijos: los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas*”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, pp. 105-124.

-, “Don Quijote de las Azores o el último novísimo”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, p. 302.

Vauthier, Bénédicte, “Transfiguraciones y juegos de las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas)”, *Hispanogalia, Revista hispanoamericana de pensamiento, literatura y arte*, III, 2006/2007, pp. 181-194.

Vidal-Foch, Ignacio, “Escritura y desamparo”, en *Entrevista con Ignacio Vidal-Foch*, *La vanguardia*, 27 de marzo de 1996.

-, “La realidad ganará siempre al escritor realista”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007.

-, “Breve autobiografía literaria”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, pp. 19-28.

Vila-Matas, Enrique, “Plan para el más allá”, *El país*, 17 de enero 2006.

Vila-Matas, Enrique, “He pasado a ser disidente de mí mismo. Entrevista con Ana Solanes”, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, nº8, 2008, pp. 4-10.

-, “Un catalogo de ausentes”, *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, nº 8, 2008, pp. 10-14.

Villoro, Juan, “Una conversación con Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas, portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Editorial Candaya, 2007, pp. 422-429.

Zoe Alameda, Irene, “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp 49-63.

Bibliografía general utilizada

AA. VV. *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, col. Cuadernos, Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias, Xalapa, Universidad veracruzana, 2006.

Adam, Jean Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Agamben, Giorgio, *Bartleby et la création*, Saulxières, Arcé, 1995.

Aguirre, Jesús, “Prólogo” en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 8-10.

Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*, Madrid, Gredos, 1993.

Albaladejo, Tomás, “E pluribus unus: discursos en la novela y discursos de la novela”, en *Ínsula*, 754, octubre 2009, pp. 9-13.

Alberca, Manuel, “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, (1996), pp. 9-19.

-, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

-, “El pacto ambiguo (Bonus Track)”, *Ínsula*, 754, octubre 2009, pp. 14-18.

Alonso, Santos, *La novela en la transición*, Madrid, Puerta de Sol, 1983.

Alter, Robert, *Partial Magic: The novel as self-consciousness genre*, California, California University Press, 1975.

Andres-Suárez, Irene, *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998.

-, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010.

Arana, Juan, *Jorge Luis Borges o la eternidad de lo efímero*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Arenas Cruz, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del discurso ensayístico*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1997.

-, “El ensayo como clase de textos del género argumentativo: un ejemplo de Ortega y Gasset”, en Belén Hernández, Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 43-58.

Arriaga Flores, Mercedes, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2001.

Aullón de Haro, Pedro, *Los géneros ensayísticos*, Madrid, Taurus, 1987.

-, *Teoría del ensayo como categoría polémica y programación en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum, 1992.

-, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.

-, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, en Belén Hernández, Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.) *El ensayo como género*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 13-23.

Badir, Sémir, *Le Métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Collin, 1997.

Baetens, J. et al, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Bakhtine, Mikhail, “Du discours romanesque”, en Mikhail Bajtine (ed.) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 85-233.

-, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

-, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 2001.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 2004.

Barrault Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, Ed du levant, 1996 [primera edición en 1949].

Barrenecha, A. M., “La escritura de *Rayuela* de Julio Cortázar”, en GOIC, C. (*Diccionario de terminología literaria*), 1998, pp. 410-414.

Barth, John, “The literatura of exhaustion”, en Bradbury Malcom (dir.), *The Novel today: contemporary writer on Modern Fiction*, 1977, pp. 70-83.

*Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e
intertextualidad*

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

-, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1968.

-, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

-, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1972.

-, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

-, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

-, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo III, 1987.

Basanta, Ángel, *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990.

Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan, 1998.

-, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2006.

Baudrillard, Jean, et al, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998.

Becerra Grande, Eduardo, *Ficción consumada. Ficción inagotable. La experiencia del lenguaje y el problema de la escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral, 1996.

Belén Hernández, "Prefacio", en Belén Hernández, Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 7-9.

Bencomio, Amadeli, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

Benjamin, Walter, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Benvéniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.

Bermúdez Martínez, María, *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, 2001.

Bessière, Jean, *Roman, réalités et réalismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Bident, Christophe, *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, Champ Vallon, Seyssel, 1998.

Blanchot, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

-, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

-, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1994 [primera edición en 1955]

-, *Le livre à venir*, Paris, Editions Gallimard, 1994.

Blasco, Javier, “La compartida responsabilidad de la escritura del Quijote”, en *Criticón*, 46, 1989, pp. 41-62.

Bleznick, Donald W., *El ensayo español del siglo XVI al XX*, México, Joaquín Mortiz, 1964.

Borges, Jorge Luis, *Historia universal de la Infamia*, Madrid, Alianza, 1983.

-, *Borges oral*, Madrid, Alianza, 2000.

Bunge, Mario, *A la caza de la realidad. Controversia sobre el realismo*, Barcelona, Gedisa, 2005.

Burunat, Silvia, *El monólogo interior como forma de narrativa en la novela española*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1980.

Butor, Michel, *L'emploi du temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1982.

-, *La modification*, Paris, Les Editions de Minuit, D. L ., 1982.

Calvino, Italo, “Multiplicidad”, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998, pp. 115-138.

Campos, Jorge, *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Casas, Ana, *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco-Libros, 2012.

Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2003.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

-, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets, 2005.

-, *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets, 2006.

Chambers, Ross, *Loiterature*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1999.

Chomsky, Noam, *La linguistique cartésienne*, Paris, Seuil, 1969.

-, *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 1969.

-, *Réflexions sur le langage*, Paris, Flammarion, 1977.

Ciplijauskaitė, Birutė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1998.

Ciurana Roger, Emilio, *Edgar Morin: introducción al pensamiento complejo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

Clark Katherina y Michael Holquist, *Mikhail Bajtin*, Belknap, Harvard University Press, 1984.

Collin, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1986.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

Cuadrat Hernández, Esther, "La teoría poética de Juan José Millas", *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 5, Universidad de Neuchâtel, Grand Séminaire, 2002, pp. 63-76.

Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

De Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, 29, 1991, pp. 113-118.

De Obaldia, Claire, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

Debord, Guy, *La société des spectacles*, Paris, Gallimard, 1996.

Del Prado, J., "El yo como problema: apostillas a la autobiografía y modernidad literaria", en Marta Giné y J. M. Sala-Villdaura (eds.), *L'escriptura i la vida*, Lleida, Puguè Editors/ Universitat de Lleida, 1998, pp. 13-40.

De los Ríos, Valeria, "Desde la ciudad nerviosa: la ciudad mediada de Enrique Vila-Matas", *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales*, nº 8, 2008, pp. 4-5.

Diez-Canedo, Enrique, *Conversaciones literarias*, México, Joaquín Mortiz, III, 1964.

Domínguez Caparrós, José, “Algunas ideas de Bajtin sobre la autobiografía”, en José Romera (ed.), *Escritura autobiografía. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1993, pp. 177-186.

Dotras, Ana, M., *La novela española de metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.

Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Seuil, 1977.

Dufief, Pierre y Dufief, Simone, *Pour (re) lire Balzac*, Paris, Omnibus, 1999.

Duras, Marguerite, *Vice-consul*, Paris, Gallimard, 2010.

Eberenz, Rolf, “Enunciación y estructura metanarrativa en la autobiografía”, en Antonio Laza Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausana, Hispánica Helvética, 29, 1991, pp. 37-51.

Eco, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Biblio Essais, 1987.

-, “El extraño caso de la intentio lectoris” [traducción de Consuelo Vásquez de la Praga], *Revista de Occidente*, 69, 1987, pp. 5-28.

Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.

-, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2000.

Ferrer Sánchez, José Luis, *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*, Madrid, Anaya, 1992.

Ferreter Mora, José *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1951.

Ferenc, Feyer, “Historicidad y novela”, *Letra internacional*, 15-16, 1989, p. 33.

Forster, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1998.

Foucambert, Jean, *Cómo ser lector: leer es comprender*, Barcelona, Laia, 1989.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Foucault, Michel, "Qué es un autor", en *Filosofía y Literatura (Obras esenciales I)*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329-360.

Foulquié, Paul, *Diccionario del lenguaje filosófico*, Barcelona, Labor, 1967.

Fowler, Alistair, *Kinds of literature: introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press, 1982.

Gadamer, Hans Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.

Gracia Fanlo, María Pilar y María Teresa Herrero Fernández, *Estudio crítico de Beatus Ille*, Zaragoza, Mira Editores, 2006.

García Rodríguez, Javier, y Mercedes Villarías, "Bordes lines, Border lies. Algunos ejemplos en la nueva narrativa española", *Ínsula*, 754, octubre 2009, pp 26-31.

Genette, Gérard, "Frontières du récit", en *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 42-56.

-, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

-, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

-, *Palimpsesto. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

-, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Genon, Arnaud, "Les coulisses de l'autofiction", en *Acta Fabula*, Louvain-La-Neuve, vol. 8, 3, 2007, pp. 46-62.

Gignoux, Anne-claire, *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Godeau, Florence, *Récits en souffrance. Essais sur Bartleby (Melville), La métamorphose et le terrier (Kafka), L'innommable (Beckett)*, Montréal, Editions Kiné, 2001.

Goicoechea, Alicia Redondo, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo veintiuno de España Editores, 1995.

Gómez de Baquero, Eduardo, *El Renacimiento en la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924.

Gómez Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

Gómez Trueba, Teresa, “El mundo hecho pedazos: multiplicidad en la novela y el cine contemporáneos”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 31 (1), 2006, pp. 93-117.

-, “El nuevo género de las novela anti género”, *Letras hispanas. Revista de Literatura y Cultura*. Edición especial: “Manifestaciones narrativas en el siglo XXI”, 4 (1), 2007. [En línea] <http://letrashispanas.unlv.edu/>

-, (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Libros del Pexe, 2007.

-, “Esa bestia omnívora que es el yo...” El uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas”, *Bulletin of Hispanic Studies*, University of Glasgow, vol. LXXXVI, nº1 (january 2009), pp. 67-83.

-, “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” española contemporánea”, *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 754, octubre 2010, pp. 2-5.

Grohmann, Alexis, “Literatura y digresión: la errabundia de *Negra espalda del tiempo*”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 1997, pp. 135-144.

Guillén, Claudio, “La plurinovela”, en *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura* 693, septiembre 2003, pp. 1-16.

Haas, Gerhard, “Essai und roman”, en *Essay*, Metzler, Max Niemeyer, 1969, pp. 58-85.

Habermas, Jürgen, “El posmodernismo, un proyecto incompleto”, en AA. VV., *La posmodernidad*, Barcelona, Kayros, 1998, p. 20.

-, *The Philosophical discourse of Modernity*, Oxford, Polity Press, 1990. Trad. Frederik Lawrence.

Harshaw, Benjamin, “Fictionnality and the fields of reference. Remarks on theoretical framework”, *Poetics Today*, 52, 1984, pp. 227-251.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *The phenomenology of spirit*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

Hernández Hernández, Darío, *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*, Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2012.

Herpoal, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografía por mandato*, Amsterdam, Editions Ridopi B.V., 1999.

Holquist, Michael, *Bajtin and his word*, Texas, University of Texas Press, 1990.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Hutcheon, Linda, *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Iser, Wolfgang, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en Francisco Mayoral (ed.), *El acto de lectura. Teoría del efecto estético* (Traducción de J. A. Gimbernat y M. Barbeito), Madrid, Taurus, 1987, pp. 215-243

Janelle, Jean-Louis y Viollet, Cathérine (eds.), *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, 2007.

Jarauta, Francisco, “Fin de siècle: ideas y escenarios”, en Teresa Rocha (ed.), *Miscelánea vienesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, pp. 29-36.

-, “Para una filosofía general del ensayo”, en Belén Hernández, Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 37-41.

-, “Reflexiones transversales sobre filosofía y literatura”, en AA VV, *Literatura y filosofía en la crisis de los géneros*, Madrid, Fundación Juan March, 1999, pp. 49-66.

Jaworsky, Philippe, *Melville, le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986.

Jenny, Laurent, “La stratégie de la forme”, en *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 75-82.

Joyce, James, *Ulises*, Barcelona, Lumen, 1994.

Kafka, Franz, *El castillo*, Madrid, Cátedra, 1998.

Kassé, Maguèye, “Le message de Goethe aux Nègres nouveaux. Universalité et réception africaine”, in Martin Brunkhorst, Gerd Rohmann und Konrad Schoell, *Klassiker-Renaissance Modelle der Gegenwartsliteratur*, Stauffenburg, Verlag, 1991, p. 101.

Kellman, Steven, *The self-Begetting Novel*, Nueva York, Columbia University Press, 1980.

Kristeva, Julia, *Semiotiké*, Madrid, Ayuso, 1969.

Kundera, Milán, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Lagmanovich, David, *La otra mirada. Antología del microrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2005.

Lalande, André, *Vocabulario crítico y técnico de la filosofía*, Buenos Aires, Librería “El Ateneo”, 1953.

Larbaud, Valéry, « Sous l’invocation de Saint-Jérôme », en *Technique*, Paris, Gallimard, 1946.

Latorre Madrid, Miguel A., *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

Lázaro Carreter, Fernando, “Sobre el género literario”, en *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 113-120.

Lecarme, Jacques, Philippe Lejeune y Serge Doubrovsky, “L’autofiction: un mauvais genre”, en *Autofictions & compagne*, Paris, Université de Paris X, 1993.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

-, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

Linon-Chipon, S., V. Magri-Mourgues, S. Moussa, “Préface”, en Christine Montalbetti, *Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque*, Presses de l’Université de Rennes, pp. VII-IX.

Lipovetsky, G., “Modernisme et post-modernisme”, en *L’ère du vide. Essais sur l’individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993.

López Castro, Armando, “Cernuda y el discurso autobiográfico”, en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y Sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, La Coruña, Universidade da Coruña, 2001, pp. 209-227.

Lorrigo, Francisco, “Le réalisme comme anthropologie du réel”, en Jean Bessière (coord.), *Roman, réalités et réalismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 41-53.

Lozano Mijares, María del Pilar, *La novela posmoderna española*, Madrid, Arcos Libros, 2007.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002.

Machado, Antonio, “Discurso pronunciado en Valencia en la Sesión de Clausura del Congreso Internacional de Escritores”, *Hora de España*, 8, 1937, Valencia, pp. 81-95.

Maglica, Céline, *L’écriture autofictionnelle de Serge Doubrovsky*, Dijon, Université de Dijon, 2002.

Magris, Claudio, *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Mainer, José Carlos, “Géneros literarios y géneros filosóficos”, en AA VV, *Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros*, Madrid, Fundación Juan March, Cuadernos de la Fundación Juan March, 1999, pp. 17-48.

Marcos, Aymar, “L’oeuvre comme possibilité. Pour une approche comparée de la littérature négative”, en *Trans-*, 1, Décembre 2005.

Marías, Javier, “Autobiografía y ficción”, en *Literatura y fantasma*, 1993, p. 65.

-, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

Marías, Julián, “Ensayo y novela”, en *Ensayos de convivencia*, en *Obras*, Madrid, Revista de Occidente, vol. III, 1964, pp. 242-247.

Martín, Rebecca, “La destrucción de la biografía. La figura del doble en dos cuentos de Javier Marías”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, pp. 232-245.

Martínez Bonati, Félix, *La ficción literaria (su lógica, su ontología)*, Universidad de Murcia, 1999.

Martínez, José Luis, “Introducción”, en José Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 124-127.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.

Martín Santos, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Critica, 2005.

Maziarczik, Ana, “Enrique Vila-Matas et la littérature de l’épuisement”, *Post-Scriptum*, 13, Printemps 2011, pp. 1-8.

Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector. El espacio de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

Millás, Juan José, “Literatura y realidad”, *Revista de Occidente*, 85, junio de 1988, pp. 124-129.

-, “El revés de la trama”, en Marina Mayoral (coord.), *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra, pp. 97-105.

Minds, Stephen, “Beyond philological fundamentalism”, en Mary Orr (ed.) *Intertextuality: debates and contexts*, Cambridge, Polity, 2003, pp. 49-50.

Molero de la Iglesia, Alicia, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, Peter Lang, 2000.

Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1990.

Molinié, George, *Eléments de stylistique*, Paris, P.U.F., 1986.

-, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F., 1993.

Mondolfo, Rodolfo, *Arte, religión y filosofía de los griegos*, Buenos Aires, Columba, 1961.

-, *Breve historia del pensamiento antiguo*, Buenos Aires, Losada, 1969.

-, *El pensamiento antiguo: historia de la filosofía greco-romana I. Desde los orígenes hasta Platón*, Buenos Aires, Losada, 1969.

Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México D. F., Era, 1980.

Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1994.

Muñoz Acebes, Francisco Javier, *Literatura y reflexión: el relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.

Muñoz Molina, Antonio, *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

Navajas, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Editores de Mall, 1987.

Noguerol Jiménez, Francisca, "Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español", *Ínsula*, 754, octubre 2009, pp. 19-26.

Orejas, Francisco, G., *La metaficción en la novela española contemporánea entre 1975 y el fin de siglo*, Barcelona, Arco-Libros, 2003.

Ortiz, Lourdes, *Urraca*, Madrid, Debate, 1982.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Owens, Craig, “El discurso de los otros: los feministas y el posmodernismo”, en AA. VV., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998.

Pageux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Collin, 1998.

Paquette, Jean-Marie, “Forme et fonction de l’essai dans la littérature espagnole”, *Etudes littéraires*, 5, 1, 1972, pp. 75-88.

Paul Arranz, María del Mar, “Nuevas y viejas formas de narrar: sobre el relato hipertextual, los nuevos géneros y el futuro de la novela”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 29, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 38-60.

Pérec, George, *W ou le souvenir d’enfance*, Paris, Denöel, 1988.

Pérez Parejo, Ramón, *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2002, pp. 171-232.

Perrin, Jean-François, “La réflexivité dans la littérature d’imagination”, en Jean-Paul Germain (dir.), *Métafictions, (1670-1730)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l’intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Pinget, Robert, *Quelqu’un*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

Pitol, Sergio, *El arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 1997.

-, Pitoll, Sergio, *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Pittarello, Elide, *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2001.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1989.

Puertas Moya, Francisco Ernesto, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XX: el ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2003.

Platon, *La République*, Paris, Gonthier, 1963.

Pozuelo Ivancos, José María, “El género literario ensayo”, en Belén Hernández, Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-191.

-, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Ensayos literarios, 2010.

Prieto Fernández, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998.

Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995.

Rico, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española 9. Los nuevos nombres 1975-2000*, Primer Suplemento, Barcelona, Crítica, 2000.

Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

-, “Hermeneutic models”, *Poetics Today*, vol. 4 (1983), pp. 7-16 (“Modelos hermenéuticos”, traducción y notas de Vicente Bernaschina Schumann, 2004).

-, “Criterios para el análisis del estilo”, en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 89-108.

Rimmon-Kennan, Shlomith, *Narrative fiction contemporary poetics*, London and New York, Seldan Raman, 1983.

Roas, David, *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco, 2010.

-, “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (Ed.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2005.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

Robin, Régine, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction ai cibersoi*, Montréal, XYZ, 1997.

Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista*, Barcelona, Península, 1998.

Rodríguez Pequeño, Mercedes, “Conciencia artística, ejercicio hermenéutico y recreación literaria en la configuración genérica de la novela española actual”, *Ínsula*, 754, octubre 2009, pp. 18-22.

Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad

Romera Castillo, José, “La literatura de signo autobiográfico (el escritor, signo referencial de su escritura)”, en José Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1991, pp. 13-46.

Rosenberg, John, “Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millas”, *Anales de Literatura Contemporánea*, vol. 21, núm. 1-2, 1996, p. 151.

Sánchez, Ivette, “El discreto encanto de la asimetría”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 5, Universidad de Neuchâtel, 2000, pp. 77-89.

Sánchez Escarpeta, José Ángel, “Carlos Monsiváis”, en *La palabra y el hombre*, nº 88, octubre-diciembre 1993, pp. 158-164.

Sánchez-Pardo, Esther, *Posmodernismo y Metaficción*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

Sánchez-Torres, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993, pp. 133-135.

Santos Unamuno, Enrique, *Literatura de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Besançon, Université de Besançon, 1995.

Schentjes, Pierre, “L ‘ironie””, en *Dictionnaire des termes littéraires*, pp. 307-308.

Senabre, Ricardo, “Género de aluvión”, en *Metáfora y novela*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2005.

Sicart, Pierre Alexandre, *Autobiographie, Roman, Autofiction*, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse II, 2005.

Simon, Claude, *Georgiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981.

Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa española, 1975, 2ª edición.

Solera, Pedro, *Cuentos invisibles*, Madrid, Alfaguara, 2003.

Soubeyroux, Jacques, “Présentation”, en Jacques Soubeyroux (dir.), *La biographie dans le monde hispanique (XVI-XX siècles)*, Saint-Etienne, Cahiers de GRIAS, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 2000, pp. 7-9.

Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

Starobinsky, Jean, *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1994.

Steiner, George, *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969.

-, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994.

-, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1991.

Sterne, Laurence, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr Yorick*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Tortosa, Virgilio, “Un caso especial de autobiografía: la autobiografía de ficción”, en José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1993, pp. 399-406.

-, *La construcción del individualismo en la literatura del fin de siglo. Historia y autobiografía*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2001.

-, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

Tseu, Lao, “Tao-To-Ting” en *Philosophies taoïstes I*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 49-75.

Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Guadarrama, 1977.

Uscatescu, Goerge, *Fronteras del silencio*, Madrid, Editorial Nacional, 1967.

Valls, Fernando, “Julio Llamazares sin trampas”, *Químera*, 80, 1988, p. 25.

-, “Entre el artículo y la novela: la “poética” de Juan José Millas”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 5, Universidad de Neuchâtel, 2000, pp. 115-131.

Vauthier, Bénédicte, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

Villanueva, Darío, *El comentario de los textos modernos: la novela*, Gijón/Valladolid, Ed. Júcar y Acena, 1989.

-, *Historia y crítica de la novela española 9, los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.

*Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e
intertextualidad*

- , “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1993, pp. 15-31.

- , *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994.

- , “Para una pragmática de la autobiografía”, en *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 95-114.

- , *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.

Villanueva, Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 volúmenes, Madrid, Alambra, 1980.

Wabgou, Maguemati, “Blanchot y la cuestión de la escritura: una lectura comparada con Sartre”, en *Maurice Blanchot: la escritura del silencio*, *Revista Anthropos*, 2001, pp. 142-156.

Walser, Robert, *El paseo*, Madrid, Siruela, 2000 (Traducción de Carlos Fortea).

Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice as Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1994.

Webber, A. J. *The Doppelgänger: double vision German literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Weintraub, Kart Joaquim, “Autobiografía y conciencia histórica”, *Suplementos Anthropos*, 29, 1990, pp. 18-33.

White, Hayden, “The historical text as literary artifact”, *Ciclo*, 3, 1974, pp. 277-303.

Zavala, Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

Zoe Alameda, Irene, “La voz narrativa como voz constante”, *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel, 1997, pp. 73-89.