



ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM


Universidad Nacional de Misiones



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica
Discursiva**

Lemes, Karina Beatriz

Los extremos de la literatura en Enrique Vila Matas

**Tesis de Maestría presentada para obtener el título de
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

Director: García Saraví, Mercedes

Posadas, 2016



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN SEMIÓTICA DISCURSIVA

DIRECTORA DE TESIS: Mercedes García Saraví

LOS EXTREMOS DE LA LITERATURA EN Enrique Vila Matas

Responsable:

Karina Lemes

NOVIEMBRE

2016

INDICE

INTRODUCCIÓN -----	3
LOS AVATARES DE LA POSMODERNIDAD -----	11
LA TRANSGRESIÓN GENÉRICA COMO PROYECTO CREADOR -----	21
LA FRAGMENTARIEDAD NARRATIVA EN BARTLEBY Y COMPAÑÍA -----	35
UNA POÉTICA ENTRE LA ESCRITURA INFINITA Y EL SILENCIO -----	43
LO INFINITO: UN LUGAR COMÚN EN LA LITERATURA -----	50
POR UNA LITERATURA QUE SURGE (EN) RUINAS: <i>EL MAL DE MONTANO</i> -----	61
LA PERPLEJIDAD COMO DISPOSITIVO IDENTITARIO DEL ESCRITOR: ENRIQUE VILA-MATAS -----	71
POR UNA LITERATURA DE RIESGO: UN COMPROMISO CON LA VERDAD Y LA BELLEZA -----	80
DOCTOR PASAVENTO: UN LABERINTO ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD -----	83
CONCLUSIÓN -----	98
BIBLIOGRAFÍA -----	108

INTRODUCCIÓN

La propuesta del siguiente trabajo de investigación es reconocer, describir y analizar dos novelas del español Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948). El recorrido se asienta en un andamiaje tras las huellas de lo ensayístico, lo que permite delinear un modo de trasgresión genérica en la prosa narrativa. Este novelista propone una perspectiva en la cual los hablantes interpretan el mundo no solo desde la racionalidad sino también y en gran medida a través de las subjetividades.

Vila Matas plantea una manera de concebir la literatura que trasciende el concepto de lo genérico y esboza como motor generador la trasgresión, la hibridez y la heterogeneidad, fenómenos propios de la sociedad posmoderna.¹

Algunos rasgos que, según nuestro enfoque, caracterizan el discurso de Vila Matas son la “fragmentación”, la “deconstrucción”, la “intertextualidad”, la “interculturalidad”, el “collage”, la “heterogeneidad” y el “pluralismo”. A estas tendencias que tensan su escritura se les suman la parodia, la autorreflexividad, la metaficción, que se difuminan en las novelas convirtiéndolas en híbridas, ambiguas y palimpsésticas.²

Esa dislocación de la convención genérica indica que los géneros se potencian, experimentan cambios, y en algunas situaciones pueden estallar.

Cada uno de aquéllos está fundado por un grupo singular de pautas implícitas, que pueden compartirse con otros formatos. Estas características permiten ampliar, restringir y

¹Somos conscientes de la complejidad que suma a esta investigación el uso de este controvertido concepto, no obstante se harán las consideraciones pertinentes a los efectos de lograr precisión en el tratamiento del tema analizado.

²Mbaye, Djibril. Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la “segunda fila”. En *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 16, n° 31. Primer semestre de 2014. Pp. 203-211.

combinar normas que cuando alcanzan el límite generan un nuevo paradigma. Lázaro Carreter sostiene que todo género emerge de la superación del borde de otro anterior.³

En ciertas novelas las huellas de lo ensayístico habilitan la convergencia de lo autoficcional en la voz narradora⁴.

Las estrategias de subjetivación, ya sea autoficción o autobiografía, permiten que lo ensayístico fluya. Estos procedimientos refuerzan la presencia yoica intrínseca en el ensayo actual.

La ambigüedad propia de esta transgresión se refuerza con la paradoja, que por un lado plantea una urgencia de expresión y por otro la intención de ocultar, de disfrazar.

Las trazas ensayísticas en estas novelas exhiben dos mundos, el de la realidad y el de la ficción, el de los hechos factuales y el de la imaginación exuberante. Esta superposición genera los siguientes interrogantes: ¿hasta qué punto el ser humano no es producto de una ficción y en qué punto hay que comenzar a descomponer los cimientos de la realidad, clásicos entresijos?

En este sentido, Enrique Vila-Matas incursiona en el uso de recursos ensayísticos insertos en tramas narrativas ficcionales en las que predominan lo autobiográfico o la autoficción lo que permite fluir la subjetividad. En sus novelas habla de la desaparición del sujeto en Occidente y del afán de ese sujeto por reaparecer. La literatura vilamatasiana ha puesto en el primer plano al individuo, no solo como objeto de pensamiento, sino como sujeto de creación.

³Fuertes Trigo, Siridia. La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla. *Olivar* vol.12 no.16 La Plata jul./dic. 2011

⁴Ledesma Pedraz, M. *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén. (ed.), 1999. Pp 58

En estas obras se presenta una fluida y creciente reflexión sobre el rol del autor en la creación literaria. Sus novelas plantean la idea de que la literatura (entendida como una relación entre vida y literatura, entre autobiografía, ensayo y ficción) ya no constituye un mero pasatiempo, se convierte en un vehículo de pensamiento sobre sí misma. Al pensar sobre la vida dentro de su propia representación, la literatura adquiere una dimensión reflexiva que se ha considerado incluso superior a la de la filosofía. Dicha superioridad no recalca en la posibilidad de pergeñar teorías más o menos efectivas sino en la potencialidad de dilucidar de manera más efectiva realidades confusas, y qué otra cosa es ese afán sino más que la vida misma tal cual uno la vive a diario.⁵

Bartleby y compañía (2000) representa el primer gran éxito de ventas del autor, así como el comienzo de una etapa pujante. En este periodo publica algunas de las obras que lo han hecho más conocido: *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (1977) o *Doctor Pasavento* (2005). Las siguientes publicaciones, entre las que sobresalen *Perder teorías* (2010), *Dublinesca* (2010) y *Aire de Dylan* (2012), presumen otra etapa en el proyecto de escritura. Estas obras reúnen cavilaciones sobre la propia trayectoria como literato. Representadas en la voz de personajes, dichas reflexiones han de interpretarse como una exploración autocrítica del devenir de su poética, lo que produce una (re)concepción de la misma.

La totalidad de la escritura de Vila Matas nos presenta “...un mosaico de citas [y por el que] todo texto es transformación de otro texto”⁶, el procedimiento por el que los textos se comunican entre sí. En términos de Juan Villoro, Vila Matas se instituye: “como

⁵Bouveresse, Jacques citado en Zamorano, Julie. La literatura como vehículo de pensamiento: Georges Perec y Enrique Vila-Matas. En http://www.academia.edu/5134342/La_literatura_como_veh%C3%ADculo_de_pensamiento_Georges_Perc_y_Enrique_Vila_-_Matas

⁶Llovet. *Teoría literaria y literatura comparada*, p. 378

una figura articuladora de tradiciones dispares [de manera que] resulta casi imposible asomarse a Nabokov, Kafka, Walser, Gombrowicz, o Pessoa desde el mirador de la narrativa hispánica sin revisarlos al modo de Vila-Matas”⁷

Para Vila Matas la obra debe empeñarse por obtener un lugar entre los libros que “están como en suspensión en la literatura universal”⁸. Blanchot supone que en el espacio de la literatura gobiernan el lenguaje y la ausencia de tiempo, por eso lo interpreta como un espacio eterno donde el silencio cobra forma, donde “la poesía no es sino un ejercicio, pero ese ejercicio es el espíritu, la pureza del espíritu”⁹. Esta idea la retoma Vila-Matas y, dado que el autor sólo dispone del lenguaje (poético) para aproximarse a dicha pureza, planea escribir acorde con lo sostenido en la nota siete de *Bartleby y compañía*: “con alto sentido del riesgo y de la belleza con estilo clásico”¹⁰, desafiando la parvedad del lenguaje para amoldarse a lo absoluto.

Bartleby y compañía, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* representan la consumación de su concepción literaria. Esa escritura representó vivir “atrapado por la literatura [...] En esos días busqué llevar mi poética, libro a libro, sistemáticamente, a un callejón sin salida, con la idea de ser un héroe y demostrar, una vez tras otra, que sabía salir de las trabas que yo mismo me creaba [...] para no tener más remedio que caer en mi propia trampa y no poder continuar y tener que caer en un silencio profundo y definitivo”¹¹

⁷ Villoro, Juan. “Vila-Matas, la escritura desatada”. <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrvilloro1.html>

⁸ Vila-Matas, Enrique (2006). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, p. 25

⁹ Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, p. 80.

¹⁰ Vila-Matas. *Bartleby y compañía*, p. 34

¹¹ Vila-Matas. *En un lugar solitario*, p. 23.

En el primero de ellos trabaja la condición negativa de la literatosis¹² al centrar su atención en el grupo de escritores que se han quedado sin ideas, incapaces de escribir, sometidos a un bloqueo que paraliza su producción artística y los condena al silencio literario.

Dicha enfermedad encarna en la obra de Vila Matas ratificada por una tradición literaria que se ha ocupado de convertir el mutismo artístico en *leitmotiv* poético. Esto se ve confrontado entre *Bartleby y Compañía* y *El mal de Montano*, novelas en las que Pozuelo Yvancos observa que Vila Matas resuelve el problema del mutismo o su exceso al “enfrentarse al acto de escribir [...] lo que significa optar por la literatura y hacerlo en un discurso emocionado, de tesitura lírica”¹³.

En *Bartleby y compañía* se anticipa lo que en *Perder teoría* se define, la escritura de la novela del futuro a partir de cinco características: “la intertextualidad, las conexiones con la alta poesía, la escritura vista como un reloj que avanza, la victoria del estilo sobre la trama y la conciencia de un paisaje moral ruinoso”¹⁴. Rasgos, todos ellos, que el autor deja entrever como fragmentos constitutivos del puzzle discursivo que conforma su propia narrativa.

Estos rasgos provocan incertidumbre en el lector, la que constituye el marco perturbador bajo el cual habrá que situar la narrativa vilamatasiana. Al respecto David Roas¹⁵ manifiesta que en tanto que el autor evade cualquier discurso totalizador que pueda insinuar una perspectiva única y definitiva de observación del mundo, en su obra sólo: “queda la fragmentación, la dispersión, la descomposición del relato en una estructura

¹² Concepto acuñado por el escritor Juan Carlos Onetti.

¹³ Pozuelo Yvancos, José María. “Vila-Matas en su red literaria”. Andrés-Suárez, Irene/ Casas, Ana. *Enrique Vila-Matas*. Madrid: Arco Libros, p. 46. 2007

¹⁴ Vila-Matas, Enrique. *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral. 2010

¹⁵ Roas, David. “El silencio de la escritura”. *Enrique Vila-Matas*, pp. 141-152.

plural, compuesta por elementos heterogéneos, por múltiples fugas que rompen con las expectativas narrativas convencionales”¹⁶.

El desconcierto se torna característico en el lector vilamatasiano, pues puede hallar reflexiones autoirónicas y juegos intertextuales que le brindan un escenario en el que se exhiben sujetos fragmentarios, personajes instalados en terreno transfronterizo y sumidos en un viaje hacia la búsqueda de sentido (de sentidos). Entonces, el lector puede empatizar con el narrador Vila-Matas respecto de su lectura del libro *Finnegans Wake* cuando afirma: me sentía “con el temor de no estar a la altura de la clase de lector que espera ese libro: alguien en radical contacto con lo incomprensible y, por tanto, con el arte verdadero”¹⁷.

Por su parte, Vila-Matas concibe el mundo como un absurdo cargado de sentido. En su pluma la escritura es una aventura, que relaciona el abismo, el misterio, lo desconocido, un espacio en el que todo es extraño y en el que se plantean dudas y preguntas. La tarea del escritor es infinita, más si se tiene en cuenta que para el autor ésta no consiste solo en hacerse entender y dar una explicación racional del mundo, sino también adoptar una posición ante él.

Vila-Matas en *París no se acaba nunca* (guiño emulador a Hemingway en *París era una fiesta*) recuerda su estancia en París en donde escribiría su primera novela titulada *La asesina ilustrada*. En un juego autobiográfico se permite reflexionar sobre la metaliteratura y la autobiografía misma. Esta obra se erige en dos niveles, una el de la seudobiografía que se entrelaza con el segundo nivel en donde exhibe la manera en que

¹⁶Ob Cit. pp. 151

¹⁷ Vila-Matas, Enrique. “Doctor Finnegans y Monsieur Hire”. *La Orden del Finnegans*. Barcelona: Ediciones Alfabet, p. 34. 2010

fue concebida esa primera novela y las numerosísimas incertidumbres que ésta le provocó.

Vila-Matas presenta la multifurcación del sujeto manifiesta en el hecho de escribir diversos géneros. Al explorarlos, el escritor indaga en sus distintas máscaras para exhibir las ambiguas y sutiles dimensiones de un oficio infinito. Cada “yo” representa algo distinto para los demás, y cumple varios y diferentes roles: puede ser padre, madre, hijo, hija, hermano, hermana, pareja, amigo, colega de trabajo, etc., en función de la relación que tenga con el otro.

El experimento que el joven Vila-Matas hace en su primera novela armoniza con la concepción que tiene acerca de la literatura como una manera de ver el mundo y de vivir: “Realidad y ficción se intercambian [...]. Lo que parece ficción es una realidad y lo que aparece como realidad es pura ficción, de modo que no hay divisiones de géneros, no hay fronteras que se comuniquen entre lo real, lo vivido y lo inventado”.¹⁸

La literatura no enseña métodos prácticos sino sólo posiciones; lo demás hay que asimilarlo de la vida, y quizás aprendiendo de ella se puede crear un estilo literario, es decir:

*...lograr un espacio y un color internos en la página, un sistema de relaciones que adquiera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral.*¹⁹

El autor sostiene que lo que se considera metaficcional constituye un rasgo presente en todas las grandes obras narrativas, tanto las reconocidas clásicas como las

¹⁸ Vila-Matas, Enrique, “Lo que pasa cuando no pasa nada”, Entrevista con Guadalupe Alonso, disponible en línea: <http://www.enriquevilamatas.com/pdf/RevUnivMexico.pdf>. La confusión entre literatura y vida ha llegado a tal grado que cada una de sus obras es la manifestación de esta confusión, donde la base de la obra es su vida real y la ficción que nace a partir de ella.

¹⁹Vila-Matas, E., “Aunque no entendamos nada”, pp. 11-25.

contemporáneas, pues toda ficción posee siempre un cierto grado de construcción reflexiva que otorga al lector un papel activo en la tarea de (re)construcción del sentido último; arguye que la narrativa postmoderna no se encuentra determinada por normas existentes a priori; el autor opera sin reglas, la búsqueda de las reglas es la sustancia del texto, lo que le permite disponer de un amplio repertorio de características que para él delimitan la esfera literaria postmoderna: la deconstrucción, la intertextualidad, la heterogeneidad, la subjetividad, la ironía, el humor, el metadiscurso lúdico, la fragmentación, entre otros.

El catalán privilegia los territorios fronterizos, el limen que separa y categoriza los géneros y subgéneros, la realidad de la ficción, y que en su obra deviene en lábil materia conjuntiva, no separativa.²⁰

En sus obras cuestiona una identidad múltiple a la vez que ficticia, como se sabe sucede con las redes sociales, en donde es muy fácil crearse identidades “falsas”. Mezcla en cada libro varios géneros, trasformando a cada uno de ellos en texto “híbrido” en donde conviven autobiografía, diario íntimo, novela, ensayo e, incluso, conferencia.

²⁰ Rodríguez de Arce, Ignacio. *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta. En *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2000

Los avatares de la posmodernidad

(...)en la sociedad de los media, en lugar de una idea emancipadora modelada sobre la autoconciencia desplegada sin rostro, sobre el perfecto conocimiento de quien sabe cómo son-están (sea este el espíritu Absoluto de Hegel, o el hombre que ya no es esclavo de la ideología tal como lo piensa Marx), se abre camino un ideal de emancipación a cuya base misma están, más bien, la oscilación, la pluralidad, y en definitiva, la erosión del propio “principio de realidad.”²¹

El concepto de modernidad engloba un conjunto de corrientes de pensamiento, cuya principal apuesta fue la confianza en la capacidad de evolucionar de la especie humana. A partir del Renacimiento -en el incipiente siglo XVI pero que toma vigor a fines del siglo XVIII- se comienza a consolidar por Europa una civilización progresista cuyos pilares, según Lyotard, han sido los Grandes Relatos – la Historia, el Progreso, el Marxismo, el Totalitarismo- la Cultura homogénea.

Según esta concepción la razón constituiría la base fundamental del progreso: “El autor moderno es un hombre culto, ha leído mucho y congenia con genios que han producido obras originales. Las geniales obras ajenas son tan incitantes que el autor moderno las emula y continúa con la esperanza de que inspire a otros escritores”²². Sin embargo en este período acontecen las dos Grandes Guerras que sumen a la civilización en la barbarie y por ende comienza el descrédito del pensamiento de la Modernidad.

²¹ Vattimo, G. *La sociedad transparente*. Barcelona. Paidós. 1990. Pp 82

²² Anderson Imbert, Enrique. *Modernidad y Postmodernidad*. Buenos Aires. Torres Agüero Editor. P. 16.

Con estos dos eventos se inicia una serie de cuestionamientos hacia los Grandes Relatos, que postulan el fin de la historia, el fracaso de la idea de progreso y la ruina del hombre como especie.

De dicho descreimiento comienza a surgir lo que conocemos como la noción de la Postmodernidad. Según Gianni Vattimo los medios masivos de comunicación fundan una “sociedad transparente”. Ya no disponemos de una única visión del mundo pues se instaaura una multiplicación de cosmovisiones. Aparecen minorías dentro de minorías y todas ellas en un marco progresivo de fragmentación, se fusionan culturas con (contra)culturas e (in)culturas: prevalece el pluralismo cultural. Caen las fronteras entre los géneros, prescriben las relaciones dicotómicas: ficción/realidad, significado/significante, dominante/dominado.

El apogeo de los mass-media desterritorializa a la literatura. (Co)existen hibridadas las culturas altas y las populares, el centro y la periferia, el modelo y la transgresión. Según Alfonso de Toro, la Postmodernidad se define por la deconstrucción, el collage, la fragmentación, la interculturalidad, la intertextualidad, el pluralismo, la universalidad, la heterogeneidad, entre otros rasgos. A esta diversidad se le suman mecanismos, dispositivos que (re)configuran las variadas cosmovisiones, tales como la parodia, la autorreflexión, la metaficción, la subversión, la hibridez –cultural y genérica– la ambigüedad, el palimpsesto.

Las relaciones hegemónicas claudican y se instaaura la polifonía bajtiniana, como nueva manera de vincular culturas y géneros. El nuevo proyecto estético está concebido como (anti)arte; las novelas se tornan inclasificables, pues el milenario arte de narrar se vuelve esquivo, premeditadamente incoherente y el lector desarrolla una incomodidad

devenida de la impresión de estar leyendo (anti)novelas. El plano literario, y con preponderancia, el género novelesco deviene en heterogeneidad discursiva.

En la búsqueda de la comprensión de las características de este movimiento, que radicalmente se opondría al anterior, se hace necesario ubicarlo en la reflexión epistemológica que ha transitado por las ciencias sociales a raíz del reconocimiento de que somos las prácticas culturales que constituimos y que nos edifican. A partir de lo antes sostenido, Hayles afirma que el postmodernismo cultural es: “la comprensión de que los componentes de la experiencia humana que fueron siempre considerados como esenciales e invariables no son hechos naturales de la vida sino construcciones sociales” (1993: 327). Es decir que existiría imposibilidad de disociación entre el objeto de conocimiento y el sujeto que lo instituye y comprende.

Dichas problematizaciones incluyen las nociones de lo real y su correlato de verdad, a partir de que “lo real” establece una representación y por ello es subordinada de la “conceptualización y del lenguaje (o de los lenguajes) por medio del(los) cual(es) tal conceptualización se verbaliza en el pensamiento y en la comunicación”, ya que enunciar el mundo supone representarlo (Sifontes, 1991:10-11), así, el conocimiento deviene en un proceso de construcción de ficciones. De alguna manera, el propio Lyotard (1987), con cierta incredulidad respecto a los metarrelatos, describió un proceso de desnaturalización de la experiencia humana que implica a su vez interrogar a la narración como representación del mundo.

Por ende, lo que consideramos como experiencia del mundo, lo que denominamos realidad reviste un estatus ficcional y erige una práctica autorreflexiva, lingüística (Gaspar, 1998).

La pluralidad de los discursos que hablan de sujetos históricos se instaure mediante una gestionada consciencia de la narratividad que nutre a la cultura contemporánea –cf. Hayden, 1997-, el reconocimiento de su gesto ficcional y autorreflexivo, la incapacidad de constituirse como imágenes totalizadoras, el proceso de desnaturalización del saber y de los saberes —“Saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje”, escribió Foucault (1978:48)- echa por tierra cualquier discurso único e instaure distorsionados lugares de enunciación.

La disolución de las grandes dicotomías que constituían el pensamiento logocentrista occidental ha significado el reconocimiento de la existencia de pluralidades culturales y estéticas y de su constitución mixta y fragmentaria.

A lo antes descrito se le suma la representación de la cultura como simulacro, la redimensionalización de lo histórico en la comprobación de su carácter narrativo, la hibridación de estéticas y la estetización de la experiencia habitual, como así también la vuelta a prácticas discursivas de la modernidad consideradas obsoletas por visiones canónicas de la experiencia estética y cultural.

Algunas de las características de la interpretación contemporánea de la cultura tienen que ver con los siguientes conceptos: Discursividad, narratividad, autorreflexividad, desnaturalización, descentramiento, hibridez e intertextualidad, los cuales socavan las fronteras entre la realidad y la ficción quebrando, cuestionando la visión binaria del mundo sostenida por el logocentrismo. Este proceso ha desencadenado el desarrollo de una autorreflexión que cuestiona los supuestos fundamentos epistemológicos de la Modernidad permeando diversos campos interdisciplinarios, incluso los estudios literarios.

En este sentido se ha generado en el campo de los estudios sociales y humanísticos una consciente autorreflexión con el objetivo de revisar los fundamentos que los han formado con la intención de deconstruirlos para pensar nuevas propuestas.

Algunos de estos planteamientos tienen que ver con “la pérdida de la centralidad” de la literatura como manifestación expresiva de una época o de una cultura, como así también el cuestionamiento de aquélla como forma de conocimiento – hablamos de representación e interpretación- del mundo.

Se alude a la llamada “descentralización” de lo literario, de su “descrédito”, en donde se confronta lo literario con formas no literarias. Este planteamiento en cierta medida ha generado la pérdida de legitimidad alrededor de los estudios literarios como así también de la praxis literaria misma, particularmente la narrativa, y así ponderar otras prácticas discursivas cuyos valores se destacan por su oposición justamente a “lo literario”.

Este fenómeno trajo consigo la ampliación y reformulación de los estudios literarios y el auge de los estudios culturales que problematizan la visión que se construye sobre “lo literario” desde lugares académicos y que necesitan instalar el debate en torno a “lo literario” con relación a dicha producción. Se busca reconocer que desde la propia literatura se puede crear metaficcionalmente nociones teórico-críticas otras.

El debate debe darse sin correr “lo literario” sino (re)pensar, (re)concebir la literatura, la cultura, la historia, el sujeto y los problemas de la ficción, la representación y el lenguaje, a partir de la literatura y reconocer que es un espacio que no solo nos expresa sino que más aún, nos constituye. Esta metaficción es una mirada de la literatura hacia su poética, que permite exhibir el complejo tramado que la conforma en un espacio de

entrecruzamiento, mutación y productividad de variados, diferentes y aun contradictorios discursos.

Así se alteran e ironizan los modelos, no sólo los de la escritura, sino además los de la lectura, y se examinan los límites entre realidad y ficción, se problematiza el carácter autónomo y subordinado del mundo, en su trama interdiscursiva, intertextual, rasgo que conforma una de las pruebas más relevantes de nuestra cultura actual (Zavala, 1999). Otra actividad más que genera la disolución de las fronteras entre realidad y ficción y se discute en su hibridez la racionalidad logocéntrica binaria. La narrativa postmoderna, siendo anticanónica, autorreflexiva, intergenérica debate los modos de racionalidad de la cultura contemporánea, convirtiéndose en un mecanismo fundamental para la comprensión de la cultura como intertexto.

Hay que insistir en que no estamos hablando de un reemplazo de lo literario por formas culturales no literarias, más si concebimos desde la postmodernidad que lo que denominamos literario está constituido por un proceso productivo del relato como zona de contacto, heterodoxa, híbrida, anárquica, rizomática.

El sentido de la realidad se problematiza en la metaficción postmoderna, pues la construcción del sujeto, de la cultura y del mundo se entiende desde una práctica discursiva supeditada a la perspectiva de enunciación. Mediante la metaficción se desnaturaliza el lenguaje, el contexto, el tiempo, la percepción del mundo, los modos de percibirlo y racionalizarlo y hasta la narración como posibilidad de representación, al exceso de la “ironización de las convenciones entre autor y lector” (Zavala, 1998: 70).

Hoy el saber no tiene lindes separatistas, se tiene a un conocimiento interdisciplinar por lo que los discursos sociológico, filosófico, ensayístico, el género epistolar, la poesía, el cuento, la ficción, el testimonio se entrecruzan en el ejercicio de lo

dialógico e indagan la narratividad –literaria, cultural- en sus diversas maneras. La metaficción actual se reconoce un dispositivo intertextual, híbrido y su potencialidad productiva exhibe la esterilidad de las rigurosas divisiones entre la memoria personal y la histórica, entre vida y escritura, ensayo y ficción, ficción y biografía, literatura y testimonio.

Concebir la literatura en los tiempos actuales implica pensar en una materia heteróclita de prácticas textuales con auge en los límites mismos de la discursividad. Ahora la literatura parece gestar desde su actividad metaficcional otras perspectivas epistémicas, cognoscitivas, conceptuales, estéticas; todo ello desde su naturaleza crítica y autocrítica por su discordancia con las interpretaciones consagradas y por una constante reformulación autorreflexiva de su propio modelo.

Por un lado, la intertextualidad literaria es la particularidad esencial de la cultura postmoderna, que se da en relación con la lectura, como sostiene Zavala (1999: 129); y por otro, la metaficción constituye el espacio elegido por la intertextualidad, que se gesta en la diversidad y la discordancia, en la examinación de su praxis diacrónica y en la búsqueda de aquello que la alienta. Por estas características es que este espacio se define por ser en gran medida complejo, cuyo estatuto se (re)configura continuamente, como así también exige interpretaciones que no la circunscriban en “lo literario”.

Como se ha dicho, la hibridación genérica constituye una de las columnas del proyecto postmoderno e implica la disolución de las fronteras específicas. La concepción canónica instaurada en la Modernidad se ha difuminado en una diversidad de discursos. A partir de lo expuesto, el concepto de frontera cobra nueva interpretación, claudica su sentido de límite o demarcación divisoria, de naturaleza excluyente por la noción de límite

poroso por el que se entretejen, confluyen y convergen culturas²³ y respectivamente géneros y discursos.

La referencia a los géneros nos sitúa en el limen de la condición postmoderna, según Joachim Michael, inclusive constituye el punto de partida de esta discusión²⁴. La disipación de los géneros representa lo que sucede en el panorama social que nos toca vivir²⁵. Como bien sostiene Todorov, cada momento histórico configura su propio sistema de géneros vinculado con la ideología imperante, y como tal la muestran los rasgos de la sociedad a la que corresponden²⁶.

En esta “sociedad transparente” delineada por una revelación de enfoques, en la que, según Lyotard, se generan apropiaciones en las fronteras de la ciencia, donde se edifican territorios y sociedades definidas por “culturas híbridas”²⁷, los géneros también se han disgregado, propiciando lo que críticos tales como Irene Andrés-Suárez identifican como “textualidad múltiple”²⁸. Según su visión, teniendo en cuenta lo sostenido por Todorov, la dilución de las fronteras económicas, geográficas, ideológicas, culturales, políticas y raciales hallan su correlato en el plano de la ficción donde las formas y los

²³ Rosa María Diez Cobo. *Nueva sátira en la nueva ficción postmodernista de las Américas*. Valencia. Universitat de València. 2006.

²⁴ Michael, Joachim- Klaus, Markus Schaffauer. El pasaje intermedial de los géneros. [en Alfonso de Toro coord.: *Cartografía y estrategias de la “postmodernidad” y de la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridez” y “Globalización”*. Barcelona. Iberoamericana - Vervuert, 2006. Pp. 473-515.

²⁵ La disolución de géneros no es un fenómeno nuevo o un hecho exclusivamente postmoderno, sino que se remonta a los orígenes mismos de la literatura. Un ejemplo en la literatura española es *La celestina* que es una ingeniosa mezcla entre novela y teatro. Lo que sí defienden los críticos es que esa mezcla se ha convertido en la primera piedra del edificio postmoderno. Además veremos que muchos rasgos que definen la postmodernidad ya han sido experimentados en la historia literaria.

²⁶ Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”. En Miguel A. Garrido Gallardo (compilación de textos y bibliografía). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid. Arco/Libros. 1998. Pp. 31-48.

²⁷ García Canclini, Néstor *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Paidós. 2001.

²⁸ Andrés-Suárez, Irene (ed.). *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*. Madrid. Verbum. 1998.

perfiles se han desvanecido ostentosamente. Asimismo, se utiliza la noción de “mestizaje” para dar cuenta de los géneros narrativos.

El conflicto que padecen los Grandes Relatos conjuntamente con los Grandes Héroes que anuncian el inicio del postmodernismo ha dejado como consecuencia la aparición de minorías y seres marginales en este nuevo escenario social. Alonso De Toro reconoce que la disipación de la hegemonía de las relaciones de dominado/dominante expone no solamente una nueva forma de organizar la cultura sino que además muestra la modificación misma de los postulados de la organización. El apogeo de la narrativa popular - precisada por Alejandro Herrero-Olaizola como “narrativa del pueblo, de la gente”²⁹ - genera un espacio desde donde toman la voz los sin voces, dejados de lado por la historia. Un buen ejemplo lo constituyen la narrativa de Vázquez Montalbán, Vila-Matas, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte, Javier Casas, Almudena Grandes, entre otros.

La ficción postmoderna se asienta en una fuerte tendencia autorreflexiva: la metaficción³⁰ se ha convertido en el sello por excelencia de la Postmodernidad, sin embargo no debemos olvidarnos de su herencia vanguardista. Linda Hutcheon alude a la “ficción narcisista” y la concibe como la que se pergeña revelando los materiales y el mecanismo sobre los que se respalda la estructura³¹. Por su parte, Esther Sánchez – Pradola define como una “una ficción que reflexiona sobre la naturaleza de los sistemas ficticios, cómo se originan y de qué manera la realidad queda filtrada y transformada a

²⁹ Herrero-Olaizola, Alejandro. *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, pág. 87.

³⁰ Los críticos utilizan varios términos para designar la metaficción: novela autoconsciente (Alter), narcisista (Hutcheon), reflexiva (Boyd), autorrepresentacional (Ricardou), autogeneradora (Kelman), “surficción” (Federman). Véase Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, pág. 27.

³¹ Citada por A. María Dotras, *idem.*, P. 10.

través de distintos procedimientos narrativos”³². Observa, además, que la metaficción constituye una práctica que se incluye dentro del amplio contexto cultural denominado postmodernismo. Para Inger Christensen “La metaficción se considera como ficción cuya principal preocupación es expresar la visión del novelista de la experiencia explorando el proceso de su propia creación.”³³

El derrumbe de los discursos hegemónicos de la Modernidad ha sido el puntapié de la Postmodernidad, la heterogeneidad y la hibridez se instituyen en columnas fundamentales de esta nueva forma de concebir el mundo, apoyadas en la fragmentación. La visión unificadora y hegemónica de la Modernidad se sustituye por un estilo segmentado, devenido en unas de las características esenciales reconocidas por los críticos. Según esta perspectiva se registra la existencia de un sujeto dividido, con un discurso de quiebre contrapuesto a los discursos totalizadores y los Grandes Relatos, de minorías en progresiva difuminación, y según Enrique Anderson Imbert en arte inconcluso. Según Alberto J. Pérez, lo postmoderno surge como un momento de quiebre y de fuga de las tendencias del arte internacional³⁴. Por su parte Alonso De Toro habla de “fragmentación, montaje y repetición” partir y en clave teatral postmoderno. En el plano literario, la segmentación, como en las vanguardias, se presenta como una escritura parcelaria. Las novelas se caracterizan por una confluencia de micro relatos, superposición de microficciones, la mayoría de las veces inconexas, sin embargo forman un cuerpo identificado como novela³⁵.

³² Sánchez-Pardo González, Esther. *Postmodernismo y metaficción*. Tesis Doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 1991. P. 25.

³³ Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction*. Citado por Ana M. Dotras, op. cit., P. 10.

³⁴ Véase Alberto Julián Pérez, *Modernismo, vanguardias, posmodernidad*. Ensayos de literatura hispanoamericana, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1995.

³⁵ Evidentemente algunos esbozos de metaliteratura los podemos rastrear hasta los clásicos, cuyas “Artes Poéticas” constituirían verdaderos prolegómenos de los postulados acerca del deber ser de la literatura.

La transgresión genérica como proyecto creador

...los escritores tienen que crear las condiciones de su aparición, es decir, de su visibilidad literaria.³⁶

La actualidad nos presenta una literatura en donde los límites (si alguna vez existieron) se han desvanecido, en donde impera el quiebre, el disloque de fronteras genéricas materializado en composiciones de obras híbridas en las que confluyen varios géneros.

Es así como identificamos en la producción de Enrique Vila-Matas- y también a la del escritor contemporáneo de aquél Javier Marías- que se pergeña en la constante elucubración reflexiva sobre el papel del autor en la creación literaria, como así también acerca de las conexiones entre literatura y vida, entre autobiografía, ensayo y ficción.

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) constituye uno de los escritores españoles con alto reconocimiento internacional en la última década. Como autor de una larga lista de obras entre las que trascienden las de ficción y libros de ensayo, no obtuvo el prestigio en su tierra de manera temprana. En 1985 publica *Historia abreviada de la literatura portátil*, novela que resulta exaltada por la crítica extranjera (*Le Monde*, *The Times Literary Supplement* o *La Repubblica* le han rendido elogios) por su transgresión y originalidad. No obstante, la crítica española lo reconoce recién en el 2001 con la aparición de *Bartleby y compañía*. A este gran éxito le sucederán *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005) cuya temática versa sobre autores que han abandonado la escritura, una tetralogía que se edifica sobre las patologías de la literatura (Pozuelo Yvancos, 2007: 384).

³⁶ Vila-Matas, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005. Pp 155

Vila-Matas concibe su proyecto literario instaurándolo a partir de las relaciones de entidades universales renovables mediante otros géneros a través de la evolución natural ocasionada por la transformación y el nacimiento de géneros nuevos que se han derivado de restos, fragmentos, vestigios de otros anteriores.

La concepción sobre el relativismo y actualización –diacrónica y sincrónica- de los valores estéticos llegó con el Romanticismo, e introdujo nuevos principios de índole filosófica, estética e ideológica que afectaron a los constructos teóricos de los géneros literarios; en consecuencia la aparición de nuevas formas literarias como la novela, la autobiografía, la comedia sentimental ratifican esta idea (Rodríguez P. 1995:38).

El concepto de transgresión genérica que propone Vila-Matas presume que los géneros viven y se amplían, y experimentan una evolución y hasta en algunas circunstancias mutan en revoluciones. Cada género está constituido mediante un conjunto único de reglas tácitas, que no obstante puede intercambiarlas con otros. Dichos conjuntos regulados pueden acrecentarse mediante una o más exigencias, instituyendo un nuevo conjunto de reglas que concreta un nuevo género (cf. Ryan (1988) y Lázaro C. (1976).

De esta manera, Lázaro Carreter sostiene que todo género emerge siempre de la evolución del limen de otro anterior.

Aullón de Haro (1988:22) señala que el discurso ensayístico “describe una amplia gama de realizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica en el transcurso de los tiempos modernos como resultado último de un largo proceso de subjetivación artística y filosófica”. Es decir que interviene con semejantes procedimientos formales a la autoficción y la novela autobiográfica; a saber, la superposición de estructuras ficcionales verosímiles, ya sea por la función representativa del pasado por parte del discurso narrativo-descriptivo, o sea además por la relación con

la Historiografía siempre que encontremos una intención de veracidad reconstitutiva del referente real (1988:111).

Ledesma Pedraz define a las autoficciones “por presentarse como novelas, es decir como ficción, y al mismo tiempo por tener apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Puede considerarse un híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos” (1999:58).

En este sentido y vinculada con la hibridez genérica podríamos identificar a la novela autobiográfica, que según de Alberca “es una mezcla entre contar la vida y falsificar los hechos para hacerlos literarios, poder incluir mentiras obvias y evidentes, pero salpicadas de hechos que le han sucedido a uno mismo”, y que este tipo de novelas “responde de manera simultánea dos movimientos aparentemente contradictorios: urgencia de expresión y necesidad de ocultación. Contar lo que no se puede decir y verbalizar el tabú constituyen una necesidad y un reto para el hombre de todos los tiempos” (Alberca 2007:104).

Vila-Matas incorpora, como sus maestros, la autobiografía bajo sospecha o bien denominada autoficción – designada así por Doubrosky, 1977- una tendencia de convertir la vida del autor en materia novelesca. Es sus obras se amalgaman con maestría la novela, la crónica, el libro de viaje, el diario, el ensayo y la crítica literaria.

En las novelas autoficticias hay una superposición de mecanismos, en los que el autor comparte dos mundos, el de la realidad y el de la ficción, el de los hechos factuales y los de la imaginación exuberante, lo que nos lleva a preguntarnos ¿hasta qué punto el ser humano no es obra de la ficción y en qué punto tenemos que comenzar a descomponer los cimientos de la realidad?

En Vila-Matas se aprecia la intención de cuestionar y de propender a la mezcla de géneros que derriban las fronteras entre diversas escrituras pues elige ensamblar varios recursos ensayísticos con tramas narrativas ficcionales, como así también elementos autobiográficos y autoficcionales.

Por ejemplo en *París no se acaba nunca* (2003), Vila-Matas evoca, mediante el pretexto de la escritura de una conferencia que le han confiado sobre la ironía, los dos años de estancia en París, siendo un escritor joven, con escasos ingresos económicos y en la circunstancia de estar escribiendo su primera novela a la que titularía *La asesina Ilustrada*, en un cuarto alquilado por Margarite Duras. A estos datos hay que precisar que dicha novela emula a su vez la que escribiera Hemingway en *París era una fiesta*.

Mediante capítulos breves, Vila-Matas va construyendo una historia en la que confluyen por un lado experiencias que ostentan entidad y motivo de existencia por sí solas, y por el otro exhibe la manera en que fue pergeñando su primera novela y todo lo que dicha empresa le significó: numerosísimas incertezas, cavilaciones, cuestionamientos.

Las transgresiones en *París no se acaba nunca* circundan la escritura del ensayo como así también la de las memorias. Vila-Matas recoge nociones sobre la actividad literaria y construye un juego metaficticio reflexivo sobre aspectos de la maquinaria del arte de narrar.

Así *Paris...* se instaura sobre otras narraciones, utiliza mecanismos de intriga que mueven el andamiaje de la trama desde lo novelesco; de este modo la ficción reposa en el comentario que la voz narrativa despliega frente a un texto anterior –*París era una fiesta*.

Las referencias metaliterarias o metaficticias que el lector halla se tornan abundantes. Para ello Vila-Matas refiere a más de veinte obras con sus autores respectivos, entre los que podemos mencionar: *Viajes con mi tía* de Graham Greene, *La*

cena de Augusto Monterroso, El gato bajo la lluvia y de Ernest Hemingway, *La asesina ilustrada del propio Vila-Matas* y *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno, *Especies de espacios* de Perec, *Pálido Fuego* de Vladimir Nabokov, *Cartas a un joven poeta* de Rainer María Rilke, *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky o *El tiempo de los asesinos* de Henry Miller.

Esta estrategia se convierte, por un lado, en la exhibición del dominio y amplitud de conocimientos respecto de obras, sus autores y el campo intelectual al que pertenecieron los mismos y sus discusiones. Y por otro, en la exploración de nuevos diseños formales de estructurar discurso narrativo, tornando la obra en un mosaico edificado a partir de juegos lúdicos y asociativos en los que se amalgama el tiempo del narrador con el de otros autores de la literatura universal. Construye así una identidad múltiple que se cuestiona desde la ironía y la paradoja.

Vila-Matas trasciende los límites de la ficción y de la autobiografía mediante la novela, que se instaura como licencia literaria aceptada. En sus novelas confluyen lo que se propone como real con lo que consideramos como ficticio, y dicha conjunción edifica una nueva dimensión, lo que Alberca (2005:63) ha llamado: lo real-ficticio.

Las voces de los narradores en París...son autobiográficas, pues aluden a sí mismas más que de los otros, y refieren memorias de tramas contingentes con el propósito de comprender unos cuantos momentos de ese pasado, sin embargo sin querer explicarlos.

En esta tarea el autor usa muchos aspectos de su vida que son trastocados por una incoherente imaginación, muchos de los cuales convierten al hablante en un alter ego. En efecto, el lector se desconcierta más pues ve simultáneamente al escritor y al personaje.

La peculiaridad de muchas de las obras de Vila-Matas reside en que son híbridas, y aunque su contenido autobiográfico, en algunos casos, sea alto, su estatuto narrativo es

ambiguo. En todas ellas se socava la noción de novela como pura invención al incorporar elementos autobiográficos sin intención de ficcionalizarlos, y claudica el distanciamiento enunciativo entre autor y narrador al insinuar una posible identificación autobiográfica entre ambos. De esta manera se suprimen las fronteras que separan la autobiografía de la novela y la ficción de la crónica.

Vila-Matas desarrolla tramas mentales con poco argumento activo en las que se tejen y entretajan marañas de hilos de identidades que se desentrañan paulatinamente a lo largo de las obras. De esta manera, la novela se acerca a la prosa ensayística, pues a esto contribuye un yo heterogéneo, la preponderancia por momentos de la función informativa, la técnica de libre asociación de ideas, una escritura digresiva, todas estrategias utilizadas para reflexionar sobre el proceso de escritura.

El ensayo se hace presente como género a partir de la reflexión que desarrollan los personajes al deliberar respecto de su propia identidad por la necesidad de despojar la de otros.

Cada personaje a lo largo de la trama dispone su esencia, en los otros se configuran ellos mismos. En la novela se desvanece el umbral que interviene en la vinculación entre uno y otro, se impone al desdibujamiento y por ende la confusión total del otro para ser todos uno, e inclusive, ninguno.

Ante una época de transgresiones, la literatura constituye una posibilidad en donde manifestar dichas rupturas mediante la hibridez genérica y la disipación de las fronteras. Al respecto Vila-Matas afirma que: “Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera”.

Las novelas de Vila-Matas se edifican mientras se cuenta el origen de la historia y de qué manera será así; el relato va adquiriendo forma y el resultado final es la obra definitiva. Por su parte Pozuelo Yvancos delimita este procedimiento como un bucle:

Ir realizando la narración de cómo ha construido el texto que está el lector leyendo en ese momento, de forma que hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura, y el acto de decirlo o escribirlo. Finalmente, la historia del decir, que el narrador va componiendo, coincide totalmente con lo dicho (y escrito). Es como un espejo donde se mira la creación que está surgiendo. El lector lo que ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos lados es el rostro verdadero. (399)

Los bríos de las vanguardias históricas europeas se perciben en Vila-Matas cuyos referentes literarios en la producción extranjera emergen en el siglo XX: Beckett, Kafka, Joyce figuran evocados en sus textos, como así también tres autores característicos de la posmodernidad: Sergio Pitol, W. G. Sebald y Claudio Magris. Con estos autores comparte varias particularidades; para comenzar, la afición por el fragmentarismo y la digresión, la inclinación por el uso del paréntesis que Pozuelo Yvancos (403) corresponde con la crisis del sujeto en la posmodernidad y con el nuevo concepto de identidad disgregada que domina hoy.

En este camino, la metaliteratura constituye una de las funciones predominantes entre sus obras, la conversación sobre la literatura –sus creadores, textos y las anécdotas más variadas- se torna el primordial tema de sus novelas. El humor también está presente; se pueden reconocer visos de la ironía cervantina en sus escritos –presente en sus artículos como en *Paris no se acaba nunca*-. La misma opone Vila-Matas a Sebald, entre una imaginación luminosa y desatada y una deslucida melancolía.

Las novelas de Vila-Matas pueden leerse como la superposición y amalgamamiento de sus relatos breves tejidos magníficamente por un imperceptible hilo.

La invención desenfadada resulta ser el mecanismo por excelencia de este autor, en quien todo aparente contrasentido guarda alguna lógica. Según esta premisa es pertinente interrogarnos acerca de ¿cuántas veces transformamos nuestros recuerdos al narrarlos? ¿No acaban siendo los recuerdos, en parte, invenciones? ¿Cuánto de materia ficticia ostenta nuestra memoria? Y tras muchas otras preguntas, la definitiva: ¿es acertado seguir creyendo que la literatura es “mentira” y la vida, “verdad”?

Diversidad de géneros reunidos bajo el rótulo unificador de ficción versan sobre temas que han perturbado eternamente a Vila-Matas: el cuestionamiento de la identidad del sujeto, la vida como destino tragicómico y el arte en lucha contra la realidad.

El impulso desestabilizador del humor impregna el conjunto de sus obras las que sobrevuela un aire kafkiano de lo irreal.

Bartleby y compañía o *Historia abreviada de la literatura portátil* son novelas de indagación donde confluyen autores dispares vinculados por un particular punto en común. En las mismas se plasma la obsesión de Vila-Matas por hallar lazos que acercan autores y textos brincando por sobre las barreras cronológicas o genéricas, configurando una historia de la literatura alternativa y heterodoxa.

Cuando la autoficción se torna protagonista de un texto que puede abreviarse como un episodio autobiográfico pasado por la criba de la literatura el producto puede ser hilarante. Esto ocurre cuando Vila-Matas incrusta el episodio en el que relata cómo conoce a Margerite Duras y termina siendo inquilino de la famosa autora en París, en un cuento titulado *Más de fondo* que aparece en el volumen *Una casa para siempre* (1988). Éste a su vez puede constituir en inicio de su novela *París no se acaba nunca*.

Vila- Matas sostiene que “Las memorias podían leerse como una novela, aunque la trama no era del tipo clásico; la suya era una trama desgarrada e incierta y, al contrario del siglo pasado, no era nada tiránica, no pretendía explicar el mundo ni, menos aún, abarcar la totalidad de una vida, sino tan sólo unos cuantos pasajes de esa vida”. A partir de esta descripción, se anticipa a la sustancia de su autobiografía literaria, *París no se acaba nunca*, cuya estructura está edificada a partir de digresiones y comentarios que prescinden de la linealidad y la aspiración abarcadora clásica. El elemento vertebrador de todo el relato es el humor, con un final delirante. El relato se torna así en un himno a la amistad, a ésa que exalta Vila-Matas en sus novelas cuando se refiere con halagos a sus colegas escritores, a los que lo favorecieron en sus años de París y a los posteriores, Justo Navarro, Sergio Pitol, Roberto Bolaño, Juan Villoro, Martínez de Pisón, Alan Pauls...

El juego con la identidad y el deseo por huir socialmente enlazan con la novela *Doctor Pasavento*, cuyo protagonista aspiraba a ser un nuevo Robert Walser desvaneciéndose en la nieve.

Entre la publicación de *Recuerdos Inventados* (1994) y *Exploradores del abismo* (2007) Vila-Matas se consolida en el panorama literario español, principalmente por haber pergeñado una propuesta narrativa vitalmente desestructurada, universal y ultra literaria. En ese lapso de la publicación de una y otra aparecen las obras de mayor madurez del autor. Dicho intervalo constituye hito fundamental en su práctica escritural: la búsqueda de una manera de escribir identitaria: Vila-Matas busca escribir como Vila-Matas y hasta incluso contra él mismo. Se reconoce un estilo definido de escritura, con modelos estéticos identificables por el lector, ante un acervo que intenta mantener un equilibrio que oscila entre la intención de conformar los rasgos identitarios del escritor y la posibilidad de acopiar material para sus creaciones posteriores.

Exploradores del abismo se plantea como un ensayo evaluativo del estilo vilamatiano, un escrutinio sobre beneficios y perjuicios de este modelo ideado por él mismo y un intento de continuar o resignificar según sea necesario, hacia otras formas tal vez más convencionales. Rodrigo Fresán al respecto sostiene:

En *Exploradores del abismo* decide, por primera vez, reconocer ese influjo [vilamatiano] y, de algún modo, de frente o desde las laterales de ciertas tramas, dar explicaciones sin pedir disculpas pero sí preocupado por establecer exactamente qué fue lo que lo llevó a hacer lo que hizo, que lo lleva a deshacer lo que ya no quiere hacer y de qué manera le gustaría rehacerse.

Y en palabras del propio escritor:

Estoy seguro de que no habría podido escribir todos esos 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. Desde entonces, soy alguien que necesita de las leves discordancias con el antiguo inquilino de su cuerpo, discrepar con él ligera y sutilmente [...]. Él se moría por lo nuevo y, en cambio, para mí el mundo siempre fue viejo. Él parecía haber llegado a un callejón sin salida, a un abismo final y a los límites de la literatura, [...] yo me limité a avanzar hasta el borde del camino y cambiar. [...] Si él antes, por ejemplo, creía que la novela era una práctica irrenunciable, yo soy más flexible y busco la vida que hay en los cuentos. (Vila-Matas 13-14)

La incursión de Vila-Matas en el cuento tiene la intención de recuperar lo viejo de la literatura y la vida en la literatura, es decir, experimentar un estilo más clásico del relato, lineal y narrativo. Y lo logra por ejemplo con relatos como *El día señalado*, donde Isabelle Dumarchey, la protagonista, se fuga, durante toda su vida, del augurio de morir un día lluvioso, sedienta y de pie; o en *Amé a Bo*, un relato de ciencia ficción donde la tripulación de una nave espacial traspasa el universo y la soledad; o en *Nunca hizo nada*

por mí, donde un hombre que aguarda el transporte lee cómo un personaje se torna “más viejo y gruñón, como era de esperar, en un pequeño pueblo descuidado que él siempre describía como muerto e irrelevante” (113), en un juego en el que el lector se transfigura en personaje leído, en la dirección del cuento *Continuidad de los parques*, de Cortázar.

La exploración de esta vertiente clásica no reprime la aparición de las características más identificables del autor: el humor, la ironía, la sorpresa, las frases rotundas o las respuestas sentenciosas:

Hoy lunes, en el autobús, al volver del trabajo, he oído que una mujer le decía a alguien hablando por el móvil: -No es eso, pero estás muy cerca, casi al lado. Te quiero. Eres lo mejor del mundo. He creído que se dirigía a mí. Me he vuelto y la decepción ha sido inmensa, no porque no fueran para mí las frases, sino porque aquella mujer no se parecía en nada a la que buscaba y cuya imagen sólo llevaba en la cartera. La mujer hablaba con su novio, y así ha seguido haciéndolo. –Un bulbul es un ruiseñor persa, pensé que lo sabías. Ha dicho esto tan raro, pero no he tenido ganas ni de anotarlo. (Vila-Matas 30)

En estos cuentos Vila-Matas no renuncia a alzar su voz en contra del realismo decimonónico, que muy a su pesar prosigue cultivándose en España. En *La gota gorda*, por ejemplo, la excusa de hablar del sudor le permite discurrir sobre las dificultades de volver a la narratividad y constituye un texto en donde se exhibe la manera en que el autor concibe el relato. No se priva de desplegar una crítica punzante, mordaz a la literatura realista:

Hace un año, volví a escribir cuentos [...]. 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 duro esfuerzo, en definitiva, de contar historias de la vida cotidiana con sangre e hígado [...] Siempre me han impresionado cuentistas como Raymond Carver. Con todas sus historias de camareras y camioneros y otros seres anodinos perdidos en la grisura de una cotidianidad aplastante. Reconozco que es uno de los genios del cuento. También me gustan esos autores que, por ejemplo, describen un campo de patatas con una precisión magistral. Pero a mí siempre me ha costado

hacerlo. [...] Me he dedicado a hablar de seres corrientes y vulgares, es decir, de individuos amostazados, apopléticos y analfabetos, pero lo he pasado mal, muy mal. Y todo para que dijeran que he cambiado un poco de estilo. [...] Qué tiernos, qué personajes más deliciosos. Aunque les veo demasiada carne, nariz y hueso. Además, ¿cuántos relatos se habrán escrito ya sobre las mismas tonterías? (31-33)

En *Exploradores del abismo* Vila-Matas despliega dos itinerarios: el moderno, concebido en los últimos años por el propio escritor, y por otro, uno clásico que se expone como forma de renovación personal, forjado como desafío ante apatismo metaliteario.

Dichos trayectos son magníficamente expuestos en “Epílogo”: “Sostenía yo maquinalmente el bolígrafo apuntando hacia las cosas. Cuando me di cuenta, lo desvié de inmediato en otra dirección, en la que no había nada” (287).

Este volumen termina siendo una vuelta a la tradición provocadora, edificada sobre cuestionamientos de abismos, vacíos y peligros. Tal vez podríamos arriesgar decir que *Exploradores del abismo* despliega una batería de temas, procedimientos y referencias presentes en toda su producción literaria.

La impronta metaficticia está latente en todas estas producciones, se insiste en la referencia a escritores -Kafka, Walser, Valéry, Borges, Auster, etc.-, a lugares -Praga, Barcelona, las Azores, etc.-, a temas en torno a la escritura -invenciones de citas, en *Café Kubista*-, supuestos estéticos -*La gota gorda*-, lugares definidos justamente por la figura de escritores -como Ronda por haber vivido allí Rilke, en *Vida de poeta*-, cavilaciones sobre la perenne reciprocidad entre vida y literatura -*Porque ella no lo pidió*, etc.-. Por ejemplo, en *Café Kubista* el narrador expresa haber creado para una cita dos versos de Vladimir Holan, el local Zizkov que aparece en otra narración y, como remate, su visita a

Praga. En el artículo de prensa *La lluvia en Brighton* (Vila-Matas 2009) desarrolla la misma idea:

Veo un misterio en todo. Por ejemplo, en mi insistente tendencia a escribir los viajes antes de hacerlos y luego llevarlos a cabo lo más parecido a cómo los he escrito. [...] Recuerdo, hace meses, haber ido a Brighton habiendo escrito previamente parte de lo que allí viviría. Había leído que el tiempo sería lluvioso y había visto en internet los tonos azulados de las cortinas de los cuartos del hotel donde me hospedaría. Gracias a esta sabiduría previa, construí y escribí una sencilla secuencia que ocurría nada más llegar a mi habitación. [...] En la melancólica ciudad inglesa sucedió todo tal como había previsto (escrito, quiero decir), salvo el momento de angustia metafísica al mover con desesperación la cortina. Ahí debo decir que la desesperación, en contra de lo que tenía escrito, tuve que fingirla, lo que me hizo confirmar que no siempre que la ocasión lo requiere es fácil estar desesperado.

Estos recursos abundan y otros como las cajas chinas o la mise en abîme, donde un segundo discurso se aleja del primero y lo combina y sanciona. Esto lo podemos apreciar en *El mal de Montano*, particularmente en el capítulo dos “Diccionario del tímido amor a la vida” socava la ficción fundada en el primero:

Hay en El mal de Montano bastante de autobiográfico pero también mucha invención. No es cierto, por ejemplo, que Rosa sea directora de cine. Rosa – como muchos de mis lectores ya saben- es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna, llevamos veinte años viviendo juntos, no nos hemos casado ni por lo civil, no hemos tenido hijos, tampoco los hemos tenido con terceros. De modo que Montano no existe. Quien sí existe es Tongoy, que es, en efecto, un actor que vive en París y es algo famoso en Francia e Italia, no tanto en España. Y es totalmente verdad que su físico recuerda a Nosferatu, como también es verdad que le conocí en un reciente viaje a Chile, su país de origen. La aviadora Margot, en cambio, es alguien que no existe, está inventada por mí y cualquier parecido con un ser real es pura coincidencia. (Vila-Matas 106)

El mal de Montano termina siendo una novela compuesta por un collage de textos dispares ensalzando lo que Harvey constataba:

Lo que parece ser el hecho más asombroso del posmodernismo: su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico [...]. No trata de trascenderlo ni contrarrestarlo, ni siquiera de definir los elementos “eternos e inmutables” que pueden residir en él. El posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay. (Harvey 61)

Esta novela se instaura en el regodeo del caos textual, como lo son *Doctor Pasavento*, o *París no se acaba nunca*, o *Bartleby y compañía*.

En definitiva, Vila-Matas construye su proyecto estético horadando los géneros, por un lado sus novelas se componen de fragmentos autónomos, y por otro, sus libros de cuentos articulan sus partes como si fueran una novela, sus artículos periodísticos usan la misma narración que un relato, lo que devela un constante disloque de cualquier definición genérica:

En líneas generales, para los críticos literarios “modernistas” las obras constituyen ejemplos de un “género” y son analizadas mediante el “código dominante” que prevalece dentro de la “frontera” del género, mientras que para el estilo “posmoderno”, una obra es un “texto” con su “retórica” e “idiolectos” particulares, y en principio puede ser comparada con cualquier otro texto de cualquier naturaleza. (Harvey 61)

Una de las posibilidades posmodernas es suplir el concepto de género por el de texto o discurso. No obstante el problema del género no ha sido superado en el plano de la teoría literaria y se constituye como una discusión transversal en la literatura de Vila-Matas

La fragmentariedad narrativa en *Bartleby y compañía*

...sólo de la pulsión negativa, del rechazo, sólo del Laberinto lúcido del No puede surgir la escritura por venir.³⁷

Internet constituye un *no lugar* de naturaleza distinta a los ya conocidos, instaura una forma nueva de articular las nociones de espacio-tiempo devenidas en muestras infinitas de hiperrealidad inmediatas con tan solo hacer un clic.

Es en este contexto que la fragmentariedad caracteriza la cultura actual, la cual se potencia en todos los procesos culturales y en el caso de la literatura constituye el procedimiento compositivo del libro.

En *Bartleby y compañía* (2000) de Enrique Vila-Matas analizaremos los rasgos de la novela fragmentaria, concebida como un collage de textos breves levemente enlazados entre sí, que, conjuntamente, se incrustan con textos o citas ajenas, en algunos casos, reproducidas literalmente, y, en otros, distorsionadas a través del procedimiento denominado docuficción. Así como también nos arriesgaremos a describir lo que el uso de este procedimiento provoca en el lector que en principio describiremos como un desconcierto irritante.

Enrique Vila-Matas viene publicando libros desde hace cuarenta años. Sin embargo, el reconocimiento unánime a una obra amplia, atrevida y transgresora no le llegó hasta el final de la última década.

A menudo la crítica utiliza adjetivos como híbrido, intertextual o irónico para describir la escritura de vilamatasiana y podría decirse que su obra está intrínsecamente

³⁷ Vila-Matas, E. *Bartleby y compañía*. Barcelona. Anagrama. 2000

ligada a cuestiones relacionadas con la metaficción, el humor, el posmodernismo, la desaparición, el uso de falsas citas y de estructuras fragmentadas.

Bartleby se presenta como un mosaico de citas, exhibe así el procedimiento por el que se gestan los textos: transformados por otros textos. Vila-Matas se presenta como una figura que articula tradiciones diferentes, solo así se puede comprender la manera en que asocia a autores como Nabokov, Kafka, Walser, Gombrowicz, o Pessoa.

La escritura de esta novela representa la escritura de la novela del futuro pues confluyen en ella cinco particularidades compositivas: “la intertextualidad, las conexiones con la alta poesía, la escritura vista como un reloj que avanza, la victoria del estilo sobre la trama y la conciencia de un paisaje moral ruinoso”³⁸.

Dichos mecanismos compositivos provocan al lector una gran incertidumbre, situación que se torna compulsiva en varias, sino en todas las obras de Vila-Matas. El mismo rehúsa brindar una única perspectiva sobre la concepción del mundo, construye su universo mediante la fragmentación, la dispersión, la desintegración del relato en una estructura múltiple, constituida por factores híbridos, en definitiva, disloca las expectativas de estar frente a una narrativa convencional³⁹.

El lector no solo siente desconcierto sino que hasta puede desarrollar irritación, entendida como la provocación con estrategias textuales que alteran la calma de su lectura, y que genera en él cierta incomodidad y molestia. El malestar promovido tiene como objeto estimular la lectura crítica y está al servicio de los principios artísticos del autor: la innovación, el desafío, la incitación, el trabajo constante, la incansable búsqueda de la obra perfecta.

³⁸ Vila-Matas, Enrique. *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral. 2010

³⁹ Ob Cit. pp. 151

El lector alterna su lectura entre la fricción del goce por la ficción y la toma de conciencia de la artificialidad provocadora del relato, o, lo que es lo mismo, “la sensación inenarrable de percibir que estaba ante el tipo de escritura que mejor se relaciona con la verdad de la vida incomprensible”⁴⁰

Dicha fricción en el lector es producto del uso de una variada gama de estrategias discursivas: el uso de la metaliteratura y de la autoficción, el empleo de la intertextualidad, de falsas citas, de apócrifos y plagios, así como la categorización de escritor transgenérico y erudito. Todas ellas dislocan las certezas de la evidencia.

Vila Matas no solo provoca al lector desde sus criaturas ficcionales sino también desde sus numerosas entrevistas en donde esgrime su postura sobre que: “no existe ninguna diferencia entre la ficción y los hechos objetivos. La ficción es, en sí misma, un hecho objetivo. Si algo aprendí en París durante los años setenta, fue eso”⁴¹.

El autor diseña un discurso que “por un lado avanza, revela y por el otro retiene, oculta; se apresura a impregnar el vacío de lo que calla de la plenitud de lo que dice, a confundir dos verdades diferentes: la de la palabra y la del silencio”⁴². Es decir que dosifica satisfacer la curiosidad del lector, dejando en sus textos espacio para el fluctuar de la vacilación, lo que despierta en el lector cierto sentimiento de angustia al verse obligado a complementar con su propia imaginación los vacíos que la narración ha dejado a su paso.

Así el lector es consciente de su vulnerabilidad, de su fragilidad en la relación que mantiene con el lenguaje, deja al descubierto la desorientación de quien, incapaz ante el

⁴⁰Ob Cit., p. 12.

⁴¹Bartual, Roberto. “Entrevista a Enrique Vila-Matas”. *Factor crítico. Revista de Cultura*. <http://www.factorcritico.es/numero-de-verano-la-guerra-fria/entrevista-vila>

⁴² Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2004p. 167.

sentimiento de perturbación experimentado, puede llegar a sentirse extremadamente consternado.

Los espacios vacíos, las elipsis, las metáforas, la selectiva privación de conectores lógicos, las preguntas retóricas, los finales abiertos, las estructuras zigzagueantes, los personajes malformados y la ausencia de localizaciones fijas constituyen estrategias textuales exitosas elaboradas por el escritor para originar la irritación en el lector. La lectura se ve, así, determinada por los intereses del autor, quien, en la búsqueda de una óptima estructuración del relato, limitará sus posibilidades de interpretación.

La irritación que ello pueda despertar está estrechamente vinculada con el valor emotivo de toda práctica hermenéutica, incluido el proceso interpretativo de una obra. Dado que en él el placer se presenta como el principal efecto de lectura, seguido por el rechazo, cabe pensar el binomio placer-irritación como concerniente a la recepción de la obra literaria de Enrique Vila-Matas.

Esta irritación puede estar pergeñada por las desconexiones referenciales, por ejemplo la primera referencia a Bartleby que hace Vila-Matas está escrita en plural «los Bartlebys». Aquí se presenta un desplazamiento pues la pluralidad indica multiplicidad; Vila Matas insta una serie y con ello propone una tradición. La intención de articular una tradición se hace explícita cuando el narrador explica –como si hiciera falta– de dónde toman el nombre sus Bartlebys. De esta manera el pasaje de “Bartleby” a “los Bartlebys” representará una apropiación (incautación, robo, o, si se desea ser más ameno, préstamo de un apelativo) que haría posible la modificación de lo que ese nombre en un comienzo significaba.

Las sutilezas recrudescen más adelante pues ya no se habla de los “Bartlebys” sino de “un” Bartleby, en este caso el artículo indeterminado alude a uno entre muchos, a uno en una serie, es decir, es un ejemplo.

Un Bartleby tampoco es *Bartleby*, el de Melville, la idea es la misma. Todos pueden volverse *un* Bartleby, inclusive el narrador, porque Bartleby en el texto no es solamente un personaje; se instituye como una serie. También en las primeras páginas se hace mención a que el narrador se ha vuelto *un rastreador de bartlebys*; entonces: construir un mito es, además, la indagación de una tradición. Si, como vimos, los Bartlebys condensan el dilema de las letras contemporáneas, es de esperar que esa tradición también sea presentada como un mal, una enfermedad, un síndrome o una epidemia.

El protagonista de esta novela intenta ostentar biografías originales, ponderar aquellos episodios que tornan las vidas de sus autores en vidas poco o nada comunes. Las mismas, sean reales o ficticias, correspondan a los autores o a sus heterónimos se (auto)reconocen en una angustia vital irreparable ante la sospecha de saberse incapaz para la vida:

Álvaro de Campos, experto en decir que no había en el mundo más metafísica que las chokolatinas, y experto en tomar el papel de plata que envolvía a éstas y en tirarlo al suelo como antes —decía— había tirado al suelo su propia vida. (Bartleby y compañía, 2000: 37).

Los autores que aparecen en las notas que realiza Marcelo se bosquejan como individuos especiales, atípicos; el silencio, sus maneras de callar, sus inacciones, sus omisiones, sus no-hacer los descubría espantosamente irreverentes, originales y subversivos

Marcelo identifica distintas maneras de callar y va trazando, mediante una lista de concurrencias más o menos ocasionales; estas relaciones fraternizan a unos escritores con otros. Hay quienes dejaron de escribir porque comprendieron que no iban a poder superar lo que ya habían escrito, pues tomaron la obligación ética con la literatura de escribir una obra maestra o no escribir nada, y terminaron sobrepasados por dicha enorme responsabilidad. Otros escritores han desaparecido, personajes misteriosos que terminaron fundando leyendas, autores como Salinger, Pynchon o Gracq (Vila-Matas, 2000: 67), perennemente ocultos, como Craven –quien se disfrazó tras múltiples pseudónimos e inventó varias autobiografías y nacionalidades- o aquellos cuyo silencio literario se adjudica a su desaparición física, tal es el caso de Crane perdido en México.

Al narrador de *Bartleby...* le encantan los escritores que se esconden, se tornan personajes casi irreales, fantasmáticos, próximos a la ficción. Como ejemplo podemos citar el caso de Julien Gracq, de quien dice: “vive en su propia imaginación mundos fuera de los reales, vive en paisajes interiores y a veces en mundos perdidos, en territorios del pasado” (Vila-Matas, 2000: 66), a quien califica como “...el último gran escritor francés de antes de la derrota del estilo, de la abrumadora edición de la literatura llamémosle pasajera, de antes de la salvaje irrupción de la literatura alimenticia...” (Vila-Matas, 2000: 66).

La novela constituye un mosaico de biografías fragmentarias en pos de construir un nuevo autor bajo la tutela de aquél. A partir de un pronóstico apocalíptico –el fin de la literatura- puede resolverse una propuesta en donde el autor vuelve a ocupar un rol central. Si el laberinto de las letras contemporáneas es escribir sobre la imposibilidad de escribir, el nuevo autor tendrá un rol fundamental: la resolución del laberinto del *no*

correrá por cuenta de autores que respondan al nuevo paradigma de escritores que construyen su imagen a partir de la tensión que significa su propia desmitificación⁴³.

Para Vila-Matas hay dos tipos de escritores, uno el “de mercado”, un funcionario, un profesional fagocitado por el sistema y otro atípico que en la figura de Bartleby se hace mito y que aunque suene paradójico proviene más de la cosmovisión moderna que del posmoderno. De lo antes dicho podemos inferir que a medida que irrumpe el capitalismo y copta la industria cultural, desaparece la gran literatura, de la que apenas quedan algunos ejemplos aislados. La literatura deviene en minoritaria si la comparamos con la arrasante inclinación a la mala literatura, monótona y anodina, a la cultura del best-seller, que parece haber ganado terreno en la actualidad.

Bartleby... constituiría la novela por venir; pero para construir, hay que fundar y una fundación nunca se edifica en el vacío. La literatura que viene, “la literatura del no que se pregunta por el no”, exigirá de un mito de autor, un mito de origen que marque los caminos de la escritura literaria. Desde este punto de vista, al texto de Vila-Matas hay que pensarlo como un manifiesto mitográfico.

En esta novela se privilegia una estructura enciclopédica, reticular, que otorga al lector un cierto grado de coparticipación entre una modalidad lineal o no-lineal de lectura; a este respecto el narrador declara:

Internet, por ejemplo, es nuevo, pero la red existió siempre. La red con la que los pescadores atrapaban a los peces ahora no sirve para encerrar presas sino para abrirnos al mundo. Todo permanece pero cambia, pues lo de siempre se repite mortal en lo nuevo, que pasa rapidísimo. (2000: 12)

⁴³Schmukler, Enrique. *Bartleby y Compañía: Del mito literario al mito de autor*. En <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrschmukler1.html#n3>

Vila-Matas ejemplifica con su propia práctica literaria que la literatura es un constructo vivo que requiere de perspectivas abiertas para evitar caer en la autofagia literaria. Asimismo, el autor postula en sus obras avenirse a un espíritu cosmopolita que le permita abarcar lo que está más allá de la frontera y, en palabras de Jaime Siles, “nutrirse de lo distinto y de lo diverso que hay en la otredad”⁴⁴.

La fusión de géneros y estilos postulada en *Bartleby y compañía* resulta un ejemplo paradigmático de este modo de proceder. En él, el autor entremezcla el género epistolar con el de la ficción narrativa, dándole al libro la estructura formal de unas notas a pie de página. En este sentido, y a la luz de la obra mencionada, se puede concluir que el trabajo elaborado en base a la fusión genérica enriquece la poética del autor al convertir los textos que la conforman en múltiples voces de un conglomerado polidireccional.

⁴⁴ Siles, Jaime . *Transtextos*. Santa Cruz de Tenerife. Artemisa Ediciones. 2006. p.22.

Una poética entre la escritura infinita y el silencio

*En Walser pensaba yo a menudo. Me gustaba la ironía secreta de su estilo y su premonitoria intuición de que la estupidez iba a avanzar ya imparable en el mundo occidental.*⁴⁵

Enrique Vila-Matas constituye uno de los autores de obra más prolífica. Para muchos es considerado el novelista más original y seductor del plano narrativo español⁴⁶.

Pero no todas son alabanzas para la narrativa vilamatasiana, pues su prosa ha sido criticada por presentar excesivas reiteraciones hasta el punto de volverse obsesivas, de regodearse en un discurso que propende definitivamente al colapso al haber declinado a *contar* eventos que se retroalimenten⁴⁷.

Es innegable reconocer que la narrativa de Vila-Matas se edifica mediante una batería de temas (la transgresión, la diversidad, la escritura inconclusa, el desborde textual etc.) sus novelas han ido transmutando hacia un discurso en el que paulatinamente el referente externo va perdiendo relevancia y el argumento va desapareciendo hasta límites desconcertantes tal como ocurre en *Doctor Pasavento*. Esta vuelta obsesiva de superposición de libro tras libro, ratifica el tratamiento del mismo asunto, instaura una relación oscilante entre el alejamiento y el acercamiento reiterado a esos temas; con lo que traza una especie de laberinto cuya salida, a medida que el verbo se va desarrollando, se desdibuja cada vez más. Dicho rasgo convierte a la narrativa vilamatasiana en un proyecto denso y coherente, que alcanza sentido cabal y mayor valor considerado en conjunto.

⁴⁵ Vila-Matas, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005. P 9

⁴⁶ Consultar los trabajos reunidos en el monográfico que le dedica Cuadernos de narrativa, Universidad de Neuchâtel, 7, diciembre 2002.

⁴⁷ Mora, V. L. "La literatura del agotamiento". *Reseña de E. Vila-Matas, Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005. En <http://vicenteluismora.bitacorras.com/>.

Los libros de Vila-Matas rodean, cuestionan, complejizan, (re)configuran, reflexionan sobre la larga y nunca acabada materia del arte de la novela y la representación literaria. Dicha cuestión se potencia en sus últimas obras y reproduce una discusión que alcanza por momentos ribetes álgidos, asombrosos y atrayentes.

Sus novelas provocan interrogaciones de corte filosófico-teórico en torno a los límites del concepto de esa especie. Las mismas se pergeñan en las fronteras del género, y exhiben el problema que tiene el escritor con relación a las convenciones estéticas que constriñen su expresión. Innumerables veces el autor se ha manifestado al respecto, prefiriendo una literatura que parte de la convicción de que la vida constituye una trama continua en donde la novela debe dar cuenta al transformarse en un: “tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfica, ensayístico, histórico, epistolar, libresco... Son libros que mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto como tal”⁴⁸.

Esta concepción-de la novela como un tapiz- se vincula con el concepto de multiplicidad trabajado por Calvino, quien la considera como una enciclopedia presentada como una “red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo”⁴⁹.

En *Doctor Pasavento* menciona a Laurence Sterne como (re)-inventor – pues no debemos olvidarnos de que primeros fueron Montaigne y Cervantes- de un género literario transgresor: la novela-ensayo, pues en él confluyen realidad y ficción como relación edificante de la trama, una nueva trama que es capaz de ser contada en varios

⁴⁸ E. Vila-Matas, «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones», art. cit., pp. 192 y 202.

⁴⁹ I. Calvino, «Multiplicidad», en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela. 1989. Pp. 115-138, P. 121.

niveles: narración de acciones, exhibición del cómo narrar y reflexiones críticas sobre el arte de narrar, entre otras. (*Doctor Pasavento*, p. 28).

La novela-ensayo configurada por Vila-Matas germina en medio de una profunda crisis de la representación literaria, que no es nueva pero sí se ha profundizado en el siglo XX-XXI.

El autor ha manifestado en una entrevista que “no puede existir ya buena literatura si en ésta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de la literatura”⁵⁰. La preocupación por el agotamiento de la literatura convierte al autor al decir de la crítica en un novelista *of the exhaustion*, a partir de la expresión de John Barth expresada en 1969⁵¹.

El problema de que ya todo está escrito obsesiona hasta la paranoia. En *Paris no se acaba nunca* el narrador cuenta que cuando estaba finalizando su novela *La asesina ilustrada* se había anoticiado de que Agatha Christie había escrito *El asesino de Roger Ackroyd*, con semejante trama: el asesino era el narrador y que se lo revelaba al lector en el último momento⁵².

En esta novela Vila-Matas se interroga sobre algo más dramático: la dificultad de representar el mundo mediante la escritura. Aquí inquiere sobre si existe realmente lo real o si de verdad se puede percibir algo de verdad.

La escritura, de esta manera, se torna fuga sin retorno hacia el infinito; según sostiene Vila-Matas concibe a su propia escritura como “un viaje sin retorno [...] un viaje

⁵⁰ Echevarría, I. «Enrique Vila-Matas: “Un escritor solemne es lo menos solemne que hay”», *El País*. Babelia, n° 430, 19 de febrero de 2000, p. 7. Vid. D. Roas, «El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)», *Cuadernos de narrativa*, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, 7, diciembre 2002, pp. 129-139, p. 129.

⁵¹ Ródenas de Moya, D. «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas». *Cuadernos de narrativa*. Grand Séminaire. Universidad de Neuchâtel. 2 y 3 de diciembre de 2002. 7 diciembre 2002. pp. 141-158, p. 145.

⁵² Vila-Matas, E. *París no se acaba nunca*. Barcelona. Anagrama. 2003. P. 183.

al fin de la noche”⁵³. En definitiva, dicho viaje no es alcanzado por la vista “el infinito campo de los posibles se extiende y, si por casualidad, lo real se presentara ante nosotros quedaría tan fuera de los posibles que, en un brusco desmayo, iríamos a dar contra ese muro surgido de repente y nos caeríamos pasmados” (p. 28). Así, la postura de Vila-Matas se asienta sobre una actitud escéptica que no brinda resoluciones ni palabras balsámicas, sino que propicia interrogaciones que a veces se tornan extenuantes.

El género novela hace rato que ha discutido la eficiencia de las grandes tramas y con ellas el concepto clásico de realidad, organizado por las leyes del azar. Vila-Matas ha ido construyendo su proyecto estético a partir de estas interrogaciones con lo que se fue clarificando la imposibilidad de explicar el mundo mediante un discurso unívoco, totalizador, lo que lo ha llevado a explorar, experimentar con modelos narrativos alternativos: “Ya que se han perdido todas las ilusiones de una totalidad representable, hay que reinventar nuestros propios medios de representación”⁵⁴ manifiesta el narrador de *Bartleby y compañía*

En *El mal de Montano* el narrador corrobora que “el mundo se halla desintegrado, y sólo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil”⁵⁵.

La reflexión de Vila-Matas sobre la dificultad de representar el mundo lo ha obsesionado hasta el punto de concebir la existencia de una poética del silencio. De esta manera *Bartleby y compañía* se constituye como un catálogo de escritores que han decidido dejar de escribir para convertirse en los “escritores del NO”.

⁵³ E. Vila-Matas, «Encuentro digital con Enrique Vila-Matas» En <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2002/12/568/>

⁵⁴ Vila-Matas, E. *Bartleby y compañía*. Barcelona. Anagrama. 2000. P. 68.

⁵⁵ Vila-Matas, E. *El mal de Montano*. Barcelona. Anagrama. 2002. P. 135.

En *Doctor Pasavento* traza repetidamente el fin hacia donde avanza la literatura actual: “Va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición”⁵⁶. La posibilidad de ir más allá es desaparecer: “Desaparecer, ése era el gran reto. Se trataba de no olvidar que yo siempre había pensado que hay que intentar ser infinitamente pequeño, que seguramente es la perfección misma” (*Doctor Pasavento*, p. 26).

Esta literatura reconoce al silencio como una posibilidad de construir una alternativa que, aunque suene paradójal, ha sido cuestionada al plantear esta situación contradictoria en la que se utiliza el lenguaje para esgrimir que el lenguaje y por lo tanto la literatura no funcionan⁵⁷. Más bien, lo que se intenta hacer comprender es que la manera de hacer literatura “a lo clásico” no funciona en el medio actual. En la aparente contradicción se gesta el proyecto estético de Vila-Matas, se edifica en permanente oscilar, en constante tensión irresuelta.

Para evidenciar esta crisis los narradores de sus novelas hablan desde el conflicto (*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca*, *Doctor Pasavento*) y desde allí experimentan, ensayan múltiples y diferentes caminos de salida sin dejar de tropezar en el intento. En este trajín reconocen la no existencia de absolutos, de la relatividad subyacente en toda verdad y que la misma es experta en el arte del esquivo, sin embargo aún y así ninguno de ellos deja de buscarla. Con ella se va construyendo una trama que, aunque insustancial e intermitente, existe en todas las novelas citadas.

Dichas novelas parten de la construcción de un narrador que su vez se constituye en novelista que descrea y cuestiona las tramas. Así, la historia sirve a Vila-Matas como artefacto para exhibir su irrealidad. En este sentido, hemos de citar a un autor admirado

⁵⁶ Vila-Matas, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005. P. 12.

⁵⁷ Roas, D. Art. cit., p. 132.

por Vila-Matas, Sergio Pitol, quien sostiene que “En mi caso el interés por lo nuevo jamás logró mitigar mi pasión por la trama. Sin ella la vida me ha parecido siempre disminuida. Contar cosas reales y deshacer y al mismo tiempo potenciar su realidad ha sido mi vocación”⁵⁸.

El silencio y la escritura constituirían las dos caras de una moneda, dos procesos interconectados capaces de producir aun en la Nada misma pues lo aquél conduce a éste. De esta manera se da corporeidad al *síndrome de Bartleby*, del escritor imposibilitado de escribir, y en dicho síndrome se gesta latente el inverso, es decir el del que no puede dejar de escribir, ambos resultan íntimamente vinculantes⁵⁹:

...hay un punto en común entre los desmesurados Gadda y Musil: ambos tenían que abandonar sus libros porque estos se les volvían infinitos, los dos acababan viéndose obligados a poner, sin desearlo, un punto final a sus novelas, cayendo en el síndrome de Bartleby, cayendo en un tipo de silencio que detestaban: ese tipo de silencio en el que, dicho sea de paso, y salvando todas las insalvables 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. 63-64).

La obsesión de contenerlo todo en la escritura, paradójicamente, lleva a la nada, a un mutismo absoluto y por lo tanto, a la desaparición. Ahora bien, el sendero también existe en sentido contrario: del silencio a la escritura sin fin, o dicho en términos calvinianos: de la *levedad a la multiplicidad*.⁶⁰

⁵⁸ Pitol, S. *El arte de la fuga*. Barcelona. Anagrama. 1997. P. 174.

⁵⁹ Vila-Matas, E. *Bartleby y compañía*. Barcelona. Anagrama. 2000. Pp. 62-63.

⁶⁰ Calvino, I. «Levedad» y «Multiplicidad», en *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., pp. 13-41 y pp. 115-138. D. Roas identifica también la escritura de Vila-Matas con los valores postulados por Calvino de «levedad» y «multiplicidad» (art. cit., pp. 137-138).

Vila-Matas especula al respecto de estos valores de la literatura y contradictoriamente esa indagación termina en la dificultad de representar el mundo mediante la escritura, confluye en una escritura infinita, puesta en práctica por el autor y termina siendo otro de los temas de su proyecto estético.

Vila-Matas sostuvo en una entrevista: “Hay un verso que dice “en el centro del vacío hay otra fiesta”, en esa otra fiesta se reúnen los suicidas, los shandys, los montañanos, los bartlebys y otros figurantes de mi escena literaria. Algún día acudiré a esa fiesta, cuando la obra esté completada”⁶¹. La cuestión es, entonces, seguir escribiendo sin parar, pasando revista de las posibles respuestas que otros en otros tiempos han dado a esta problemática.

⁶¹ E. Vila-Matas, “Encuentro digital con Enrique Vila-Matas”. En <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2002/12/568/>. Pp2

Lo infinito: un lugar común en la literatura

*Debía estar contento yo de ser lo que era, feliz de ser un poema errante. Y luego me dije que el poeta que había escrito ese poema había perdido identidad en un vagabundeo infinito y hasta había perdido su nombre.*⁶²

“El orden y la inteligencia que distingue constituyen su vocación”, sostuvo Eco⁶³. Es decir que advirtió como particularidad esencial del arte occidental que jamás consentirá concluirse o diluirse en la contemplación de la multiplicidad y el caos del mundo, más bien intentará dominarlo y reconstituirlo, redefiniéndolo mediante leyes de la probabilidad y la estadística.⁶⁴

A partir del reconocimiento de que el infinito, entendido como totalidad, huye de nuestro limitado entendimiento, el escritor se ve obligado en edificar en su intelecto la representación del infinito como constructo cerrado a través de construcciones simbólicas⁶⁵.

Estos han sido algunos de los procedimientos pergeñados para poder asir y dar cuenta de esa infinitud del mundo pues han entendido que lo concluido en su finitud y limitación jamás podrá reconocer a las infinitas posibilidades del mundo

En *París no se acaba nunca* el narrador no sólo enumera todas las deudas que su pensamiento tiene contraídas con Borges (pp. 112-113), sino que incluso llega a afirmar que a Borges deben los modernos nada menos que la posibilidad de seguir escribiendo (p. 113).

⁶² Vila-Matas, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005. P 113

⁶³ Eco, U. *Obra abierta*. Barcelona. Ariel. 1984 p. 273

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 274.

⁶⁵ Santos Unamuno, E. *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino en la era digital*. Cáceres. Universidad de Extremadura. 2002. P. 44.

En Borges el Aleph, el Zahir condensan la perfección esa tensión dialéctica entre el silencio y la escritura de la que venimos hablando.

En estas obras que se conciben estimuladas por un anhelo de representar el infinito actual y simultáneo, las obras pretendidamente abiertas y potenciales que resultan de estos proyectos no dejan por ello de ser finitas y limitadas.

Otra alternativa es la que se sostiene en la idea de que el único orden que el hombre podría imponer a la situación en la que se halle es mediante el (des)orden de la organización estructural que inste a una toma de conciencia de la situación.

Entonces, ante la poética de la totalidad, se avizora una alternativa que da cuenta de la infinitud del mundo, lo que en términos vilamatasianos es “el arte del extravío” (*Bartleby y compañía*, p. 22) o simple “parloteo” (*Doctor Pasavento*, p. 94).

En *Doctor Pasavento*, recordando a Sterne, alude a la novela edificada casi totalmente mediante digresiones. Sostiene que la divagación o digresión constituye una habilidad perfecta para lograr el efecto de tiempo ilimitado, pues al retardar la conclusión reduplica el tiempo en el interior de la obra instituyéndose una fuga perpetua (p. 28).

Vila-Matas actualiza mediante sus personajes a toda esa tradición literaria que ha trabajado el problema de la representación de la totalidad del universo.

Los narradores- escritores de las obras mencionadas abordan el tema del *alpha* y el *omega* de una novela, como planos imposibles que delimitan y falsean la realidad. En *Bartleby y compañía* se alude a la cuestión, es decir, por dónde iniciar una novela y sobre el comienzo imposible (pp. 19-20). Por su parte, en *París no se acaba nunca*, refiere el narrador que Marguerite Duras le consultó por la novela que estaba escribiendo, a lo que éste le respondió, ingenuamente, que ya la había terminado y a Duras “esto le hizo mucha

gracia, como si le asombrara o encontrara inverosímil que los libros pudieran tener un punto final” (p. 194).

En esta novela aparece, también, la historia de Moll, un joven mallorquín que escribía un libro infinito que le posibilitaría “justificarse ante la muerte” (pp. 141-142).

Quizá sea en *Doctor Pasavento*, en donde Vila-Matas ha reflexionado más sobre la cuestión de la fuga sin fin; en este sentido de la escritura como un desplazamiento sin retorno hacia el infinito. Morante sostiene que ha escrito un microtexto que refiere “la desaparición de una certeza que hasta hace pocos años era entre nosotros incommovible, la certeza de que todo tuvo que empezar en algún momento” (*Doctor Pasavento*, p. 68). Los personajes sostienen un diálogo vinculado a cómo el arte contemporáneo ha debatido los conceptos de principio y fin, con la consecuencia de perder la confianza en los argumentos al sostener que ningún fragmento de la vida es una historia cerrada, es decir, con argumento, con principio y final. Morante dice que la literatura “consiste en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene. A mí me parece que la vida no tiene trama, se la ponemos nosotros, que inventamos la literatura” (*Doctor Pasavento*, p. 66).

Vila-Matas no solo actualiza estos viejos cuestionamientos vinculados al principio y final de un relato sino que además, por medio de sus personajes que son novelistas, ensaya diversas estrategias narrativas de representación de la totalidad del mundo, con más o menos acierto.

En *Doctor Pasavento* el narrador-escritor se ve provocado a poner en práctica el procedimiento sugerido por Perec (otro autor que fantaseó con representar la totalidad del mundo en su obra). Se trata de cotejar la rue Vaneau, donde se ubica el Hôtel parisino en el que se hallaba alojado con el Paseo de San Juan de su niñez, luego de ser ambos descriptos en su totalidad (*Doctor Pasavento*, p. 75).

En “Ahí tienes una crónica” nos devela, con un *quantum* de ironía y escepticismo, que se le ocurrió hacer “una crónica catálogo de las esquinas más peculiares de Barcelona”.

Se esboza en tono casi jocoso lo nodular de la materia: ante el fracaso del escritor por su imposibilidad de catalogar todas las esquinas de la ciudad (es decir la totalidad del universo), debe resignarse para referirse solamente a las esquinas más representativas, y así no sentirse desilusionado del todo⁶⁶.

Se trata de mantener bien abiertos los ojos ante el caos que circunda al mundo y registrarlo todo para después intentar organizarlo, así Vila-Matas rememora algunos experimentos narrativos del grupo literario al que perteneció Perec y Calvino⁶⁷, consistentes en enumerar los objetos, acopiar todos los datos del mundo, en una pretensión al infinito por adición.

Vila-Matas presenta una actitud de alejamiento irónico hacia este proyecto de totalidad fundado en la enumeración. Calvino ya había tomado cierto recaudo en este sentido, pues era consciente de la imposibilidad de pergeñar una totalidad enumeradora. Calvino en su ensayo “La máquina espasmódica” alude al proyecto enciclopédico de Carlo Emilio Gadda (escritor presente en la narrativa vilamatasiana) y su ineludible frustración y la desilusión gnoseológica consiguiente⁶⁸.

⁶⁶ E. Vila-Matas, “Ahí tienes una crónica”, en *Desde la ciudad nerviosa*, op. cit., pp. 84-86, p. 85. La extraña habilidad de agotar un lugar cualquiera, de registrar todo lo que ocurre en un punto concreto del planeta, ha tenido frecuentes resonancias en la literatura y el arte contemporáneos. Un ejemplo de esa tentativa la encontramos en la película *Smoke* (1995), de Wayne Wong, basada en un guión de Paul Auster.

⁶⁷ El protagonista de *El caballero inexistente*. Agilulfo [de Italo Calvino], “combate su crisis de personalidad con una actitud enumeradora, como si se tratara de un hombre-máquina, una especie de calculadora” (E. Santos Unamuno, op. cit., p. 47).

⁶⁸ Santos Unamuno, E. *op. cit.*, pp. 79-80. Santos Unamuno revisa con detenimiento todos los trabajos donde Calvino trata de estas cuestiones. Llega a la conclusión de que en el autor italiano se combinan dos actitudes: “Si por un lado, se tiende a enumerar los objetos, a acumular los detalles del mundo, por otro resulta indispensable dar una forma al conjunto, escapar del infinito por adición que acecha en la actitud

En dicha habilidad enumeradora, un hallazgo definitivamente conduce a otro y así hasta el infinito; sin embargo, el escritor debe detenerse en algún momento y es allí donde la frustración lo invade.

Bartleby y compañía se edifica como una tentativa de libro infinito con una curiosa estructura narrativa, conformada por 86 notas a pie de página de un texto invisible en donde se hace un inventario y catálogo de escritores con *síndrome de Bartleby*, es decir de pulsión negativa o atracción por la nada. Vila-Matas confiesa que la organización de la trama como así también su estructura le exigieron reglas que aunque arbitrarias fueron exigentes, rigurosas pues debían conferir al diseño del libro “una fuerza centrífuga de gran libertad textual y con notable tendencia –no prevista por mí– al acto de creación continuo, inagotable, infinito”⁶⁹. De esta manera, y con cierto dejo irónico, Vila-Matas exhibe otro tipo de modelo literario.

De este modo, estamos en presencia de un ejemplo de la *poética de la totalidad*, definida como una obra potencial, cuya disposición desea funcionar metafóricamente como ensayo de la *totalidad del universo*. A este respecto, el autor en cierta ocasión sostuvo: “A mí me parece que *Bartleby y compañía* en ningún momento se debilita al final, sino todo lo contrario, sigue tan pujante como al comienzo; sigue pujante, entre otras cosas, porque su estructura es infinita, tal vez porque el texto comentado es invisible, no está en el libro, y nadie, por tanto, conoce su final”⁷⁰.

No obstante, al libro infinito el autor ha de colocarle irrevocablemente el punto final:

enumeradora, una aversión hacia el carácter ilimitado de un proyecto de enumeración exhaustiva” (Santos Unamuno, *op. cit.*, p. 48).

⁶⁹ E. Vila-Matas, “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, art. cit., pp. 193-194.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 205.

*Precisamente fue al descubrir que Bartleby y compañía se abría a la creación inagotable cuando comprendí ya del todo que debía ponerle punto final, salvo que quisiera arriesgarme a que llegara un día, dentro de unos años, en que me aburriera del texto infinito y sintiera la tentación de redondearlo, de redondear lo que nunca se podría redondear*⁷¹.

Lo expuesto alberga una paradoja que no deja de resultar caótica y frustrante, declara Vila-Matas: “desde que di por terminado el libro y cerrado el inventario de escritores del No, voy sufriendo sin pena la aparición de nuevos bartlebys”⁷².

Sostiene en la entrevista citada: “Se trata de un libro infinito y, por tanto, tenía que darle un final en el momento oportuno, que es lo que hice”⁷³.

En 179 páginas, Vila-Matas muestra un opúsculo muestrario de los *escritores del No*, un libro que pretende ser infinito y se consume en su finitud. De esta paradoja nace la conciencia vilamatásiana acerca de la imposibilidad física de concebir materialmente el *Libro Total* mediante una variada gama de procedimientos enumerativos. Sin embargo, no acaba su búsqueda. Aludimos a esos escritores que en el desvío y la postergación han constituido un arte del (no) decir.

Alrededor de estos temas ha escrito sus novelas más virulentas. Rodríguez Fischer afirma que, a propósito de *Bartleby y compañía*, y a pesar de la errabundia⁷⁴ opta por “la felicidad del arte del extravío” (p. 22) que parece ser la única ley compositiva⁷⁵.

⁷¹ Ibid., p. 205.

⁷² Ibid., p. 195.

⁷³ Vila-Matas, E. “Encuentro digital con Enrique Vila-Matas”. En <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2002/12/568/>

⁷⁴ Gómez Trueba, Teresa. La obra narrativa de Enrique Vila-Matas entre la poética del silencio y la escritura infinita. En *Bulletin hispanique*, 110-2 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 14 février 2014. URL: <http://bulletinhispanique.revues.org/779>. P, 17

⁷⁵ A. Rodríguez Fischer, “Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 635. Mayo 2003. Pp. 85-92.

Sobre el vagabundeo y extravío reflexionarán los personajes, y por supuesto es un camino que jamás se recorre de forma lineal. En *Bartleby y compañía* se hace referencia a *Tristram Shandy* de Sterne, donde sostiene 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. (p. 62).

En las novelas analizadas hay una clara y deliberada discontinuidad del discurso, suspendido con repetidas y casi obsesivas digresiones sobre cualquier cosa, convirtiéndose en la esencia de la obra. Valls, respecto de *El mal de Montano*, considera que Vila-Matas es un “trapecista que salta de un personaje a otro, de un género a otro”⁷⁶.

Ese pivotar de un lugar a otro retrasando la conclusión se acentúa en *Doctor Pasavento*, lo que impide que el lector logre reconocer la materia narrada. Esta obra está constituida como un mosaico de pequeños detalles marginales deja de ser así la justificación última del relato.

En sus relatos los autores que tienen preferencia son los que convierten la literatura en vida, los que pretenden escribir minimalistamente, acerca de aquello que no reviste aparente importancia. Son narraciones en las que supuestamente no pasa nada o hasta en las que pasan cosas fingidamente casuales. En este sentido, el narrador de *Doctor Pasavento* dice respecto de Robert Walser: “El amo y señor del parloteo, de la escritura por la escritura” (*Doctor Pasavento*, p. 94).

Walser es un escritor que narra con justa y extrema ausencia de intención, el más representativo de los escritores de novelas sin mensaje:

⁷⁶Valls, F. “Don Quijote de las Azores o el último novísimo” [reseña de E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002]. Quimera. 226. febrero 2003. Pp. 68-69

Su peculiaridad como escritor consistía en que nunca hablaba de sus problemas o de las cosas que le motivaban. Era un escritor sin motivo, alguien que escribía con una extrema ausencia de intenciones, con una asombrosa ausencia de finalidades externas al texto mismo. De ahí que los miles de páginas que escribiera compusieran una obra indefinidamente dilatable, elástica, desprovista de esqueleto, un prolongado parloteo que escondía la ausencia de cualquier progreso del discurso (Doctor Pasavento, p. 126).

En estas novelas se pondera una y otra vez ese tipo de literatura que considera que cualquier acontecimiento, por más banal y cotidiano que pudiera parecer, puede ser objeto de atención poética. Al respecto, recordemos que los shandys de su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) tan sólo llevaban en sus equipajes “obras miniaturizadas que reflejaban todas, sin excepción, su absoluto desdén hacia lo que se considera importante, grave, fundamental”⁷⁷.

El proyecto estético que Vila-Matas parece estar condenado a ratificar que el asunto en arte carece de valor artístico, es decir de que, en palabras de Macedonio Fernández “la invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos”⁷⁸.

Bartleby y compañía, *El mal de Montano* y en especial *Doctor Pasavento* parecen haber sido pergeñadas mediante la técnica del *método del lápiz* con el que el autor suizo escribió sus microgramas, delimitados por el tipo y tamaño de papel donde eran escritos. El texto o «parloteo elástico» de Robert Walser, rememora el narrador de *Doctor Pasavento*, terminaba sin más problema cuando se acababa el papel. El principio poético y ético por el que se presidía el autor tan ponderado por Vila-Matas estaba relacionado con el rol que el azar había puesto en sus manos (*Doctor Pasavento*, p. 158).

⁷⁷ Vila-Matas, E. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona. Compactos Anagrama. 2000. Pp. 49-50.

⁷⁸ Fernández, M. *Museo de la Novela de la Eterna*, op. cit., p. 254.

El azar es precisamente otra de las obsesiones vilamatasianas, pues parecería que es el azar quien propicia el desvío narrativo del que tanto escribe. La idea de la cual se parte es aquella que sustenta que cualquier versión que se ofrezca de las manifestaciones del mundo es aleatoria o complementaria de un número infinito de posibles versiones. En última instancia, se alude al surgimiento de lo que en filosofía se denomina pluralismo.

En sus novelas más populares, las que han facilitado un amplio reconocimiento - *Historia abreviada de la literatura portátil, Bartleby y compañía, El mal de Montano, Doctor Pasavento*- se aprecia cómo el paso de un asunto a otro de un shandy a otro, de un bartleby a otro, etc., jamás parece sucumbir a la idea de necesidad, sino de manera gratuita, por el mero azar⁷⁹. No obstante, estamos ante otro de esos temas que obsesionan al autor que, en este caso, oscila en el dilema, nunca resuelto entre el azar o la creencia en una extraña conexión entre las cosas que, aun siendo misteriosa e inexplicable, pudiera existir.

El narrador de *Doctor Pasavento* termina por creer en que lo que parecía mera coincidencia ocultaba una rara y misteriosa relación entre las cosas que sólo de cuando en cuando centellaba dejándose ver: "...le hablé de la rue Vaneau y de las extrañas conexiones que había yo captado en ella. "Ahí sí que uno nota que podría ser que estuviera todo muy conectado. La rue Vaneau me parece un microcosmos de la tensión del mundo entero", le dije." (*Doctor Pasavento*, p. 199). En definitiva, germina en él la idea de una secreta comunicación y relación entre las partes del universo.

⁷⁹Pozuelo Yvancos, J. M. "Vila-Matas en su red literaria". *Cuadernos de narrativa, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel*, 2 y 3 de diciembre de 2002, 7, diciembre 2002. Pp. 31-43, p. 34.

En estas novelas se reflexiona sobre la estética y el arte de construir las novelas sobre la base de un extravío narrativo donde a partir del azar el narrador va de un asunto a otro, en donde se gesta una estructura narrativa aparentemente desordenada.

En *París no se acaba nunca*, el narrador alude a las instrucciones que le había dado Marguerite Duras para escribir una novela, pondera dos: *unidad* y *armonía*. Al respecto, el narrador le pregunta a su amigo Raúl Escari sobre el tema y este le aclara: “No es cuestión ni de unidad ni de cierta tolerancia hacia las divagaciones. El asunto es más profundo o complejo de lo que parece. Que los párrafos se comuniquen entre ellos. Nada más ni nada menos” (p. 149).

La escritura, como cualquier otra operación de arte, por mucho que quiera aparentar el desorden y caos del pensamiento, no deja de ser un intento de conferir una forma a lo que no la tiene. La escritura siempre será el ejercicio de una razón que intenta reducir las cosas a claridad discursiva.

Vila-Matas indaga sobre sí mismo (sin llegar una vez más a ninguna respuesta concluyente), al tiempo que confiesa su vocación por mezclar teorías opuestas:

Siempre he querido saber si estaba con aquellos grandes escritores –Tolstoi, por ejemplo– para quienes la existencia tiene, a pesar de todas las angustias que nos crea, un sentido, una unidad. O bien con aquellos –Kafka, Beckett– que nos han revelado la insuficiencia de irrealidad de la vida, el sinsentido de ésta: todos esos escritores que nos han descubierto la imposibilidad de vivir, e incluso la imposibilidad de escribir, y que nos han puesto en contacto con la odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia⁸⁰.

⁸⁰E. Vila-Matas. “Aunque no entendamos nada”. *Cuadernos de narrativa, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel*, 2 y 3 de diciembre de 2002, 7 (diciembre 2002). Pp. 11-25, p. 15.

El arte narrativo de Vila-Matas se dispone como una escritura ensayística infinita que vaga por un entrampado laberinto⁸¹, inquiriendo entorno al futuro de la novela y el problema de la representatividad literaria. La base de esta poética se instaura ensayísticamente en una permanente tensión dialéctica, entre el orden y el azar, lo cerrado y abierto, entre el silencio y la escritura sin fin.

⁸¹ Señala Pozuelo Yvancos varias metáforas que podrían representar a la perfección toda la obra de Vila-Matas: la «red», el «tejido», el «laberinto» o «la que ejecuta Kafka en el Agrimensor de *El castillo*, con sus constantes entradas y salidas en un viaje que podría proyectarse hasta el infinito» (Pozuelo Yvancos, art. cit. p. 31).

Por una literatura que surge (en) ruinas: *El Mal de Montano*

La urna —nos dice Borges— es un libro contemporáneo, un libro nuevo. Un libro eterno, mejor dicho, si nos atrevemos a pronunciar esa portentosa o hueca palabra. Sus dos virtudes son la limpidez y el temblor, no la invención escandalosa ni el experimento cargado de porvenir (...) La urna ha carecido del prestigio guerrero de las polémicas.⁸²

Enrique Vila-Matas gesta una literatura atiborrada de citas, de libros y autores. Sus novelas se edifican a la manera de abreviadas historias portátiles de la literatura, en las que dicha historia concierne al movimiento y re-visitación de resúmenes, citas, dobles, enfermedades, géneros menores en una memoria innovada de la literatura. Por ejemplo, en *El Mal de Montano* hay una gran alusión a múltiples autores que despuntaron en el género del diario íntimo Dalí, Gide, Gombrowicz, Mansfield, Henri Michaux, Pavese...Este mecanismo alusivo también se usa en *Bartleby y compañía*, y además esgrime que ese profuso inventario de autores han confesado ser ágrafos absolutos.

En *Historia abreviada de la literatura portátil* hallamos un antecedente de esta situación, esta obra no es más que la historia novelada de las aventuras de los portátiles, que constituyen las efigies melancólicas de los los Shandys, o lo que es lo mismo de Duchamp, Valéry Larbaud, Aleister Crowley, TristanTzara, y otros tantos evocados alrededor de la literatura de vanguardia.

Pensar en clave temática la historia de la literatura, de una historia demarcada de la literatura en términos de Sollers, resalta la inquietud de Vila-Matas por la temporalidad de la historia narrada. En sus novelas reconocemos otra historia vinculada con la memoria,

⁸² Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Barcelona. Anagrama. 2000. P 36

una que termina siendo otra historia de la literatura. Así estas obras innovan una memoria literaria, y hasta en ocasiones un personaje puede personificar esa memoria.

Según esta concepción, cada texto, cada acto de literatura estipula su referencialidad estética, y cada discurso, como reinscripción iterable, lo hace especialmente. Una composición que fuera sólo auto-referencial se suprimiría pues lo que advierte la literatura está por llegar, comprometida pero no decidida de antemano, siempre a la espera. Con respecto a la reinscripción material del signo y, por ende, la relevancia de la retórica en este desarrollo, hemos aludido al mismo tiempo a una relación de interrupción del significado y de la referencia.

Derrida sostiene que no hay literatura sin este vínculo aplazado, lo que significa suspense, pero además filiación, pues todo lenguaje refiere a algo otro que sí mismo o al lenguaje como algo otro (Derrida, 1992b:48). Derrida advierte cuál podría ser el papel de la crítica literaria en referencia a dichos actos de inscripción, de responsabilidad, de literatura.

La crítica literaria supone: “un acto, una firma literaria o contra-firma, una experiencia inventiva del lenguaje, en el lenguaje, una inscripción del acto de lectura en el campo del texto que es leído” (Derrida, 1992:52). Lo que implica que la crítica literaria debe intervenir de la *inventio*, aunque al mismo tiempo, no se pueda desentender de otro aspecto de la retórica, la memoria o de una re-consideración de la memoria retórica:

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 es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Termino de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores, Soy un enfermo de literatura. (El Mal de Montano: 5).

La historia de la literatura que prefigura y edifica Vila-Matas le es heredada de Borges, estampada magistralmente en la figura de Pierre Menard y que se instituye como un magistral proceso de explotación. En *París no se acaba nunca* el protagonista luego de evocar y aludir a esta influencia, rememora a Funes, el memorioso, y lo cita: “Tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales”, y seguidamente hace referencia a dos cuestiones paralelas, a las alteraciones de las obras de arte y al ser en otro. Ciertamente el ser en otros zanja el misterioso dictamen de Funes:

No paraba de hallar ideas en Borges y en quienes comentaban su obra y decían, por ejemplo, que remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo, eso es algo que de pronto entendió perfectamente el principiante que yo era. Con la ayuda de unos textos que me pasó Boutade, me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos pudiéramos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar el ejercicio de las letras, es decir, que pudiéramos nada menos que seguir escribiendo. (París no se acaba nunca: 164-5).

Vila-Matas mediante el trastrocamiento y profanación del discurso apocalíptico “el fin de los grandes relatos” presenta el umbral de una nueva condición de la literatura, alude a un artificio que posibilita proseguir escribiendo. Si reconocemos que el significado de la deconstrucción es revelar que las cosas, textos, instituciones, tradiciones, sociedades no invisten significados definibles, que no poseen tarea prescrita o determinable y que constantemente transgreden las fronteras que ocupan, la lectura de un texto, sea retórico o político, siempre está por llegar. Cada vez que se ambiciona fijar el significado de una cosa de reglarlo en lo que sería su *telos* originario, la cosa misma y todo lo demás se fuga. Así entendemos que la deconstrucción es la indagación de lo

quimérico de la lectura, que es la condición de posibilidad de estos discursos, los mismos en vez de ser derrotados por su imposibilidad se sustentan de ella. Lo legible no posee origen, es memorial, nos antecede a nosotros y a nuestra lectura, constituye lo por venir, en el sentido estructural de una promesa que, en su afirmación y no cumplimiento, es un doble-vínculo.

En este sentido la lectura del texto estará siempre por venir; y esta promesa de lo que está por venir, del suceso en tránsito es lo que Derrida designa como la invención del otro. Así la deconstrucción puede ser pensada como una cierta ente-lequia.

Entonces siempre que estemos ante la deconstrucción, ésta exige creatividad, imaginación, producción, intuición, descubrimiento (Derrida, 1987:35). Inventar se instala en el intervalo entre concebir y revelar. La invención es hallar por primera vez; encontrar es inventar cuando la experiencia de encontrar *tiene* lugar por primera vez (Derrida, 1987a:35). Toda invención debe socavar el estatuto (Derrida, 1987:38); deberá forzar su sistema que es social y discursivo, exhibirá el reajuste contable y homogéneo a la que el régimen de la invención es subordinado cuando se programa:

Saturado de tanto mezclar la invención con lo autobiográfico y crear así textos de ficción, quisiera yo ahora que el lector conociera mucho mejor mi vida y personalidad, no esconderme detrás de mis textos de creación. (El Mal de Montano, 62)

Dicha invención calculada, diagramada constituye la invención que no se contrapone a la invención del otro pues la oposición dialéctica corresponde al régimen de lo mismo. La invención del otro promueve la llegada de una alteridad aún inanticipable, estar preparado para esta venida del otro es lo que se llama deconstrucción (Derrida, 1987:53).

Al respecto Vila-Matas presenta:

Escritor esquivo donde los haya, Traven utilizó, tanto en la ficción como en la realidad, una apabullante variedad de nombres para encubrir el verdadero: TravenTorsvan, Arnoldo, TravesTorsvan, Barker, TravenTorsvanTorsvan, BerickTraven, TravenTorsvanCroves, B. T. Torsvan, RetMarut, Fred Marut, Robert Marut, Traven Robert Marut, Fred Maruth, Fred Mareth, Red Marut, Richard Mauruth, Albert Otto NaxWienecke, Adolf Rudolf Beige Krauss, Martínez, Fred Gaudet, Otto Wiencke, Lainger, Gotees Ohly, Antón Riderschdeit, Robert Beck-Gran, Arthur Terlelm, Wilhelm Scheider, Heinrich Otto Baker y Otto Torsvan.

Tuvo menos nacionalidades que nombres, pero tampoco anduvo corto en ese aspecto.

Dijo ser inglés, nicaragüense, croata, mexicano, alemán, austriaco, norteamericano, lituano y sueco.

Uno de los que intentaron escribir su biografía, Jonah Raskin, por poco se vuelve loco en el intento. (Bartleby y compañía, 72)

En *Memorias para Paul de Man* (1986: 20): "Si hay una finitud de la memoria, es porque hay algo del otro, y de la memoria como memoria del otro, que viene desde el otro y retorna al otro." Con respecto a Traven, aparece la invención de sí mismo como otro, y la imaginación en la memoria de Vila-Matas como otro en una serie significativa registrada en la memoria. En términos de Derrida esto reta cualquier totalización y nos reenvía a una escena de alegoría, a la ficción de la prosopopeya y a la tropologización del duelo (Aguilar: 2009, 4).

El narrador de *El Mal de Montano* viaja a Nantes para reunirse con su hijo afectado por una enfermedad de índole literaria. Uno de sus padecimientos es la visita de las memorias de otros escritores, más precisamente ese día lo hace la memoria de Justo Navarro y Julio Arward. Montano - apellido que toma de su madre- poco después de publicar su novela en donde expone un extraño caso en donde los escritores renuncian a escribir, queda suspendido en la escritura y bloqueado muta en un irremediable ágrafo. Esto le recuerda al protagonista el relato que escribe Jorge Luis Borges *La memoria de*

Shakespeare, en el que un hombre le ofrece la memoria de Shakespeare, de la tarde en la que escribió el segundo acto de Hamlet:

Al cabo de unos treinta días, la memoria del muerto me animaba. Durante una semana de curiosa felicidad, casi creí ser Shakespeare. La obra se renovó para mí. Sé que la luna, para Shakespeare era menos la luna que Diana y menos Diana que esa oscura palabra que demora: moon. (Borges, 1997: 395)

La luna se constituye como esa oscura palabra que dilata como huella dispuesta a la repetición que avanza o desanda entre el nombre propio y el acto performativo de nombrar. La luna oscila entre Diana y la palabra “moon” como Traven entre sus nombres.

La deconstrucción instaura en la novela-ensayo una ética de la hospitalidad con el otro mediante la invención, en donde no hay una retórica configurada de antemano sino abierta a la indecisión, que trasciende lo anticipable. Promueve un espectro en el que se evidencia un tiempo dislocado del aparecer, del venir que no mantiene una línea temporal sino que la transgrede.

El cuento que escribe Montano para librarse de la parálisis de la escritura concentra y condensa:

...de manera admirable, en siete escasas pero intensas cuartillas, toda la historia de la literatura, enfocada como una sucesión de escritores habitados imprevistamente por la memoria personal de otros escritores que les antecedieron en el tiempo: la historia de la literatura vista con la cronología cambiada, pues empieza por la época contemporánea —Julio Arward, Justo Navarro, Pessoa, Kafka— y se remonta hacia el pasado —Twain, Flaubert, Verne, Hölderlin, Diderot, Sterne, Shakespeare, Cervantes, Fray Luis de León, entre otros—, hasta llegar a la epopeya de Gilgamesh; la historia de la literatura vista como una corriente extraña de aire mental de súbitos recuerdos ajenos que habrían ido componiendo, a base de visitas imprevistas, un circuito cerrado de memorias involuntariamente robadas. (El Mal de Montano, 40)

Montano se recupera de su dolencia cuando escribe demorando en la memoria de la escritura: “Qué rara es la memoria, y qué raro es todo, pero la memoria más...” (El Viaje Vertical: 156). Sostiene el protagonista de *El Viaje Vertical*: “Y qué raros son los recuerdos cuando son, además, inventados” (157). Así, el cuento que escribe Montano se convierte en una buena alegoría de la escritura. La alegoría tiene un papel principal en este tópico derridiano, pues la misma supone la apertura ineluctable al otro; así, la alegoría constituiría otro nombre para la invención del otro (Derrida, 1987:13), que exhibe la experiencia de la imposibilidad.

El padre de Montano, el crítico literario, quien padece la enfermedad de la literatura trata de identificarse con su hijo. En la segunda parte de la novela, nos dice que lo relatado es un segmento de su novela y por tanto constituye un invento, así en esta parte el enfermo de *El mal de Montano* se inclina a transfigurarse en la misma historia de la literatura: “Ya sólo faltaba”, añadió Tongoy, “que te nos quieras convertir en la historia de la literatura, hasta ahí podíamos llegar”. (*El Mal de Montano*: 116).

En la repetición del presente, la presencia del presente reintroduce una traza de impureza espacial, esto es la no identidad en la auto-presencia. La traza es la íntima relación con el exterior, con la apertura a la exterioridad en general (Gasché 1979:194).

Esta traza, archi-traza, es la ausencia irreducible, ausencia que no es entendible como la ausencia de una presencia, es la alteridad absoluta, lo completamente otro. A este otro es al que se debe abrir toda deconstrucción, a su escucha, a su espera. Esta heterogeneidad radical se anuncia a sí misma como tal como la marca material de una ausencia. Esta manifestación de lo absolutamente otro coincide con su ocultación, con su retirada para volver a mostrarse.

La aporía en literatura guarda relación con su propia historicidad, con la responsabilidad ante una institución (ficticia) histórica. Su historia “está construida como la ruina de un monumento que básicamente nunca existió” (Derrida, 1992:42).

Lo propio del acontecimiento literario ocupa en este acaecer de una relación singular entre lo único y su iterabilidad: “El año pasado, sin ir más lejos, me sirvió para refugiarme en él cuando quedé trágicamente bloqueado como escritor tras publicar *Nada más jamás*, mi libro sobre los escritores que renuncian a escribir”. (*El Mal de Montano*: 63). Dicha especialidad, supone un deber, un compromiso, un lazo, que conlleva, a su vez, más de dos firmas, más de un acontecimiento. Ello implica una toma de decisión imposible. El reconocimiento de la indecidibilidad es efímero, el primero de dos gestos. El resultado de esta indecidibilidad es un gesto ético hacia la alteridad (Aguirre: 2009, 7).

El discurso literario se torna improbable pues no hay decisión posible sobre el significado que produzca, sobre su lectura o interpretación.

La obra está fragmentada en 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”, y en cada una de las mismas se plantea un género que luego se disloca con la transgresión. De esta manera, el relato serpentea por formas genéricas otras: el ensayo crítico, la autobiografía imperfecta, el opúsculo manual perentorio de teoría literaria, el diccionario de autores, la conferencia, la colección de cuadros de costumbres; así se ubica en la tradición borgeana, concibe su proyecto de escritura tal si fuera un dispositivo estratégico para leer, cavilar y escribir sobre sí mismo como si fuera una invención literaria.

El Mal de Montano se instituye como un artefacto diverso, disidente y estrambótico en el que las apostasías se exponen como modos alternativos de lectura e interpretación de textos que se desarrollan mediante el motivo del doble.

Lo que cuestiona Vila-Matas en esta obra es el modelo de la ficción, exhibe su construcción misma de la ficción a partir de un episodio que articula de forma diagonal y excesiva la vinculación entre la literatura y la vida. Si entendemos que toda ficción constituye un modo particular de figurar la realidad; la habilidad consiste en edificar una conexión entre literatura y vida en la autenticidad de lo expresivo, o sea, una verdad inconclusa pero dicha de forma enérgica, o se puede aludir a la realidad contando con que el paso de la sola participación de los hechos generales se corrobore con la simple verificación de su ocurrencia; los textos que se definen como autobiográficos abrevan indistintamente en una u otra posibilidad.

La autoficción está compendiada en un pasaje revelador de la novela:

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 Factor Borges. Hay en lo que acabo de decir un claro deseo en el fondo menos extraño que el deseo 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 del parasitismo literario del Gran Borges, en torno a un tema —el del vampirismo libresco que en las calles de Nantes me había mantenido muy inquieto y preocupado y que se solucionó de golpe al convertirme en parásito literario de mí mismo, descubrimiento feliz que tal vez podría haberme llegado antes de haber sabido aquel día de la existencia de El factor Borges. (70)

En esta cita asistimos a una declaración de principios acerca de cómo concibe Montano su programa de escritura en estrecha vinculación con la vida, pues frente al problema de obtener autenticidad-originalidad recurre a la acción de reconstruirla ficcionalmente. *El Mal de Montano* se pergeña como un libro heterogéneo, construido

mediante fragmentos de lectura, de derivaciones genéricas, de traslaciones y umbrales entre el mundo y el texto.

La novela explota al máximo la lógica de la parcialidad, de la virtualidad entendida como aquello que tiene virtud para producir un efecto, la virtud de *El Mal de Montano* es justamente producir algo en esos espacios inacabados, en sus partes y no en el todo, expone contantemente la mutación genérica:

Cuando firmé yo una entrevista a Justo Navarro que en realidad se había hecho él a sí mismo, del mismo modo que en la página de al lado podía leerse una entrevista que había hecho yo mismo pero que firmaba Justo Navarro. (5)

Así fueron las cosas ayer por la noche en este cuarto de hotel donde ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela. (15)

Juzgo orientador decirles que venir a este Museo de Literatura de Budapest me obligó en Barcelona a interrumpir la novela que estoy escribiendo en torno precisamente al tema de los diarios personales de los escritores. Esa novela es al mismo tiempo un diario, mi diario de escritor de escritor enfermo de literatura, hoy en Budapest doblemente enfermo, a causa del hambre, de mi hambre de artista en ayunas. (126)

La autoficción, de la manera en que la forja Vila-Matas en esta obra, admite que el sujeto de la escritura/lectura están constituidos por un conjunto de citas, de fragmentos, de reverberaciones de la distorsión de otros textos deslizados/desintegrados como iteraciones (re) escritas que simulan no ser originales.

La perplejidad como dispositivo identitario del escritor: Enrique Vila-Matas

*Quien escribe con sentido del riesgo anda sobre un hilo y, además de andar sobre él, tiene que tejerse un hilo propio bajo sus pies.*⁸³

Enrique Vila-Matas pergeña una noción de autor en sus novelas que inaugura un nuevo plano, un entre-lugar –un in-between- que no necesariamente es absolutamente moderno pues advierte el *continuum* semiótico, la trama intertextual que forja cada texto, la existencia y potencia de todas las voces que se entretajan con la propia de cada escritor, pero tampoco posmoderno pues coloca el esfuerzo en hallar una identidad de escritor original, una voz auténtica, una hebra de literatura propia, si bien reconoce que la misma sólo puede emanar de una mixtura, reinterpretación, re-configuración del conjunto de voces y escrituras de las que se sustenta la literatura de todo autor.

Vila-Matas concibe su literatura en el “riesgo”, lo que implica que la misma sea pensada en el entrecruzamiento de otras literaturas ajenas, que asimile y reelabore otras voces. Básicamente alude a una literatura que transgreda y desplace fronteras, que se anime por recorrer zonas poco definidas y hasta sin definir, que deambule el silencio y surja de la experiencia de lo ignoto. La idea de literatura que sustenta deviene tanto del arte modernista como de las vanguardias estéticas, y más aún considera al escritor como el único capaz de concebir en el lenguaje lo particular y lo singular, de preservar al verbo de los fosilizados conceptos de la ciencia y la filosofía e indagar en consideraciones impensadas, forjar una nueva realidad mediante sus metáforas.

El proyecto estético-literario vilamatásiano se asienta sobre cierta exaltación e idealización de la casta de escritores que denomina sección angélica, es decir ese

⁸³ Vila-Matas. *El Mal de Montano*. Barcelona. Anagrama. 2002. P 38

conjunto de escritores que abrazaron el riesgo como dispositivo creador asentado sobre el disloque y hasta profanación de los propios códigos literarios para engendrar una escritura original, turbadora, exótica, ya sea desde la provocación de las convenciones literarias en la forma o el estilo o por la instauración de mundos y realidades personales, que provoquen a la lógica moderna, en donde confluyan lo inverosímil, lo absurdo y lo insólito. En este sentido los autores que menciona son: Joyce, Kafka, Musil, Beckett, Walser, Marguerite Duras, Rulfo, Pessoa, Salinger, Cravan, Gimferrer, Perec, Verlaine, Cheever, Sebald..., referentes que provocaron una conmoción en el concepto de lo literario a partir de textos inscriptos en los horizontes históricos en los que aparecieron.

En Vila-Matas persiste el valor aurático de la obra de arte, una consideración en referencia al autor como una unidad de cierta manera superior, con características particulares que lo constituyen en la diferencia, lo extravagante, lo singular y lo original (dichos rasgos, por un lado, lo aíslan del resto de los hombres y hasta pueden llegar a tornarlo un incomprendido por los demás; pero como contrapartida lo dotan de la posibilidad de crear mundos de ficción que superen la realidad misma. Por ello se instaura el deseo, que Vila-Matas comparte con sus personajes, que es el de vivir en la literatura, elevar a la misma por encima de la realidad.

Dicha noción de autor⁸⁴ aparece en tres de sus novelas, a saber, *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*; sin embargo, en todos sus textos la escritura advierte ecos de infinidad de escrituras precursoras por lo que se reconoce como una escritura rémora.

⁸⁴ Noción que cuestiona la encumbrada en la modernidad y sobre la que dieron cuenta de manera crítica sobre la crisis de la racionalidad ilustrada.

La figura del escritor en esta trilogía constituye una confluencia entre la concepción del poeta como semidiós y la que surge de las teorías barthesiana y blanchotniana sobre la muerte del autor. Sin embargo, Marcelo Montano, Andrés Pasavento o Rosario Gironde siempre pergeñan un plano de la potencialidad pues también corporiza la ilusión, el deseo de concebir una literatura nueva, diferente y por ende de voz y personalidad auténticas, singulares. Y precisamente la diferencia se instaaura a partir de la otra-forma de re-ensamblar, re-significar la literatura precedente. Este gesto los convertiría en autores.

Hay en Vila-Matas "...“la voluntad de ser uno mismo a pesar del conocimiento de que son los demás quienes nos crean” (Vila-Matas, 2008: 14). Y con respecto a la problemática del autor sostiene: “Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces” (Vila-Matas, 2011: 304).

En su artículo “Me llamo Tabucchi, como todo el mundo”, Vila-Matas avizora la idea de que el escritor atraviesa el concepto moderno de genio, de originalidad mediada por la concepción modernista y vanguardista del escritor, y la idea posmoderna de la escritura como un espacio desde el que nadie o toda la literatura habla a la vez, donde desarticula el concepto de autor: “Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito” (Vila-Matas, 2011: 304).

Cierto modelo de escritor queda plasmado en las primeras hojas de *Doctor Pasavento* identificado como alguien no común: “Pensé en lo mucho que los escritores aparecían en mi vida, en mis sueños, en mis textos” (Vila-Matas, 2005: 13). Dicha reflexión constituye el eje nodal de *El mal de Montano*. Este concebirlo todo a partir de la literatura da nombre a la novela, en la que una vez más prosigue con la fascinación del narrador-personaje por este linaje de escritores del que antes se mencionó.

Según Vila-Matas la literatura y sus autores con mayúscula son: “mucho más fascinantes que el resto de los mortales, pues son capaces de llevarte con asombrosa facilidad a otra realidad, a un mundo con un lenguaje distinto” (Vila-Matas, 2005: 13).

Y los autores que Andrés Pasavento escoge para constituir su “sección angélica” constituyen: “seres atormentados que parecen estar viviendo en un lugar aparte. Suelen estar angustiados y ser muy inteligentes y, de no estarlo o no serlo, se las apañan para parecerlo” (Vila-Matas, 2005: 13).

Así, Vila-Matas forja una idea de literatura en cierta medida idealizada y hasta mitologizada, pues sus personajes padecen una fascinación por una imagen abstracta del escritor y la escritura, por un modelo del escritor extraño/diferente, un profanador del dispositivo moderno de la concepción de la escritura, alguien existencialmente angustiado, apartado de la realidad y a la que hasta el propio Vila-Matas tiende a retirarse cuando ficcionaliza su propia existencia.

La actitud de los narradores-escritores es la de los jugadores que, aunque socaven las reglas del juego del que forman parte, no pueden evitar sentirse seducidos hasta el extremo. No es raro que haya hasta una idealización del objeto que los seduce; así, los personajes vilamatásianos son proclives a diferenciar la literatura que califican de buena, auténtica, verdadera, de la que se ha cristalizado, la que ocupa el centro de un sistema literario muchas veces y cada vez más vinculado con las exigencias de un mercado y que a la vez se repudia, por apócrifa y mediocre.

La obsesión de Rosario Gironde, en *El mal de Montano*, es terminar con los enemigos de lo literario, aquellos que conspiran en contra de la buena literatura y desean su desaparición. La legítima literatura estaría pervertida por aquélla mediocre y masiva

contra la que hay que enfrentarse para salvar la dignidad literaria de aquellos escritores que no se han rendido ante las exigencias de la moda y el mercado.

Los personajes vilamatasianos se constituyen en la incansable búsqueda de una literatura de culto, excéntrica, transgresora, rupturista y hasta displicente con respecto a las convenciones de su tiempo, por ello, situada en el borde del centro. Si bien los mismos se reconocen como marginales, periféricos, su discurso se enuncia desde una perspectiva canónica de la literatura y su concepción de canon se acerca más a las instituciones académicas regidas por valores y normas enclavadas más en la modernidad que en la cultura del neoliberalismo.

La noción de escritura que se configura en Bartleby, Montano y Pasavento siempre vale la pena, pues la misma aparece entrecruzada con la voz y la propia acción escritural de sus personajes-narradores y emerge de la incomodidad, de la extrañeza con la propia identidad y con la otredad, con el adentro y el afuera, con el mundo de la conciencia y con el plano de lo real. Dicho disgusto no necesariamente se manifiesta como una divergencia o sinsabor, antes bien puede surgir como una anomalía y es en ella donde se regodean estos personajes:

No somos de aquí. Y sólo la literatura parece ocuparse con seriedad de nuestro espanto (...). Los hombres normales han mirado a Kafka siempre con extrañeza, en realidad con la misma extrañeza con la que él les miraba a ellos, consciente de que no tenía un lugar en este mundo (...); un Kafka que siempre quiso transmitirnos que aquello que se nos antoja una alucinación inimaginable es precisamente la realidad de cada cual. (Vila-Matas, 2005: 115)

Desde esta lógica, toda escritura de ficcionalización surge de una molestia con la realidad, sin ella no habría intención de modificarla, interpelarla o trastocarla mediante la ficción si se estuviera en franco acuerdo con el imaginario social al que se corresponde.

Los escritores que sirven de modelo para los personajes vilamatasianos son precisamente autores a los que su realidad les incomoda, no les permite alcanzar la tan ansiada felicidad, son los que aborrecen la abnegación, son los que el propio Vila-Matas identifica como *grandes tarados*:

Caminan sin rumbo, desorientados solitarios, creadores constantes de mundos únicos y excepcionales, grandes tarados. Últimos supervivientes de un agónico modo de mirar. Nada que ver con los escritores que consideramos normales, todos tan felices, siempre con buena conducta y las rodilleras impolutas, buenos chicos que no añoran sus mesas de trabajo, pues tienen el vacío instalado en ellas, lo que les permite precisamente pasear con naturalidad por los salones del mundo (Vila-Matas, 2013: 53).

El conjunto de escritores que forman parte del canon vilamatasiano se identifican por una conducta divergente, pues se manifiestan mediante cierta angustia existencial o imposibilidad para comprender y a su vez ser comprendidos por los demás –Kafka- cierta inclinación a la melancolía –Pessoa- cierta conducta de rechazo hacia lo constituido –Walser-. En todos ellos dicha incapacidad se manifiesta en la inhabilidad por relacionarse; por ende, exhiben una existencia de extrema soledad que los hace proclives al silencio, la locura y hasta el suicidio. Dicha conducta los obliga a proponer un mundo posible, alternativo, en donde la escritura se torna la actividad solitaria por excelencia pues las vinculaciones con los otros solo existen en un nivel simbólico.

Estos individuos estrambóticos, con pensamientos aciagos sobre la sociedad de la que forman parte no constituyen el espíritu de la época, pues la sensación de ser diferentes muchas veces los torna en personajes angustiados, con extravagantes costumbres, que en los casos extremos desembocan en desenlaces rotundos.

Vila-Matas ha logrado forjar su propia alegoría sobre el ser escritor, los shandys, bartlebys, oblomovs, pasaventos y montanos emergen por todas partes, instituyendo una tipología con la que pretende clasificar a los escritores que selecciona.

A partir de la reescritura de una serie de arquetipos de escritor instaurados por el Romanticismo, el Modernismo o incluso las Vanguardias –raro, dandy, loco, bohemio, extravagante, poeta maldito, genio atormentado, entre otros- Vila-Matas funda un concepto de escritor que conserva el aura del que aludía Benjamin. De ahí que no se corresponda con el escritor fagocitado por el sistema y el mercado, tampoco se corresponde con la figura del escritor profesional posmoderno, un trabajador común que puede pasar tantas horas frente a una computadora y que una vez que su obra ve la luz debe iniciar una romería por los medios para promocionarla.

Los escritores-personajes a los que Vila-Matas da vida son aquellos que pertenecen a la etapa moderna del capital, pues en este tiempo ser literato estaba cargado de una serie de evocaciones eruditas e íntegras, las que se aspiraba a cierta excelencia del espíritu, una autocracia del alma.

En aquellos casos en que los autores pertenecen a la contemporaneidad inmediata, su extravagancia los salva de incorporarse a la mediocre mayoría. Estos son personajes que ostentan una particular valentía, confundida muchas veces con locura, pues se enfrentan a las reglas economicistas del mercado literario vigente, además buscan una literatura nueva que se diferencie de tanta trivialidad posmoderna, para volver a ostentar el resplandor de otros tiempos.

Por su parte, Pasavento como crítico literario quiere combatir a esos escritores que él denomina *topos*, pues los identifica como *enemigos de lo literario* y los asocia con el escritor capitalista dominado por sus vanidades, aquél que después de un éxito replica la

fórmula una y otra vez des-aurizando el arte de la escritura. Paradójicamente, Andrés Pasavento combate algo de lo cual se siente cercano, se obsesiona por alejarse de esa imagen y acercarse a lo que evoca una figura como la de Walser, modelo del escritor vocacional, privado, secreto, que escribe para sí, que desprecia los honores y el reconocimiento, que desea “respirar en las regiones inferiores”, pues desde allí obtiene su materia prima para continuar escribiendo y desde donde logra instaurar una voz literaria personal y emancipada.

Los escritores de esta trilogía evocan al mismo Vila-Matas- quizás hasta como él mismo anhela ser- autores de la periferia, de cierto culto, con un lector potencialmente reducido. Y paradójicamente es en este círculo circunscripto en donde se configura su prestigio, valor y distinción.

Además de contar con estos atributos, el escritor vilmatasiano es un ser sin igual, con particularidades que lo diferencian y apartan de la masa. Ostenta una intuición extraordinaria y un olfato especial para encontrar en el mundo *fulgores poéticos*, chispazos de verdad extraviada en algún instante del derrotero moderno hacia el progreso.

Es un escritor moderno, con el atributo simbólico del escritor moderno que pertenecía a la tradición moderna de la negatividad, del momento de crisis de la racionalidad ilustrada; el objetivo es situarse en el borde, en el límite, habitar los entre-lugares, no pertenecer a ningún espacio y por ende desafiar las normas.

Marcelo, el narrador de *Bartleby y compañía*, construye un tipo con el personaje de Melville, con los escritores del No. Por su parte, Montano constituye la reescritura del mito moderno de “...un Quijote en armas contra los enemigos de lo literario”. Lleva al extremo la locura de Alonso Quijano quien creía que todo era parte de una novela de

caballerías, se empeña en transformar todos los signos de la realidad externa en literatura, atribuyendo a toda realidad carácter literario y considerando que toda fantasía de índole literaria es más que real hasta el punto de querer encarnarse en la literatura para, como el caballero de la triste figura, combatir a sus enemigos.

Pasavento, en cambio, se esfuerza por lograr acercarse al mito de Walser, un escritor suizo solitario y secreto cuyo mayor mérito fue su rechazo a la notoriedad y esforzarse por desaparecer eligiendo la soledad y el silencio, y recluirse en un sanatorio de Herisau y en la escritura privada de sus ininteligibles microgramas. La obsesión de Andrés por emular a Walser no es otra cosa que su anhelo por alcanzar el estatus de escritor tipo/ mito que tanto admira.

Por una Literatura de riesgo: un compromiso con la verdad y la belleza

...un texto, si quiere tener validez, debe abrir nuevos caminos y tratar de decir lo que aún no se ha dicho.⁸⁵

Vila-Matas asume una posición de riesgo al rechazar la línea dominante y por ende, de éxito y replicarla al infinito. Aboga por un tipo de escritor que tenga la voluntad de decir la verdad, de creer en lo que dice y decir lo que cree, cuya tarea sea la de traspasar lo pueril, lo conveniente, lo instituido para aventurarse a viajar sobre la línea de frontera, explorarla y tratar de ampliarla:

En una descripción bien hecha, aunque sea obscena, hay algo moral: la voluntad de decir la verdad. Cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral (...). El escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio, el autor de productos literarios convencionales nunca fracasa, no corre riesgos, le basta aplicar la misma fórmula de siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de siempre (Bartleby y compañía, 2000: 12).

En *Bartleby y compañía*, *El Mal de Montano* y *Doctor Pasavento* se enfrentan dos tipos de escritores, los de riesgo y los moderados. Aquél que se niega a acatar lo impuesto por la Posmodernidad esclavizada por el Mercado, cuyo éxito está supeditado a lo estrictamente comercial, un escritor de vanguardia, alguien que cuestiona permanentemente todo lo normativo y por lo tanto alguien impetuoso frente a este escritor servil, aborregado, normativizado, alguien detestable y detestado y por lo tanto no merecedor de dedicarse a la literatura. Al primer tipo pertenecen los escritores que citan Marcelo, Gironde y Pasavento, al segundo, Andrés, quien observa que se ha vuelto eso que odia y propone como mecanismo de salvación un camino hacia la desaparición.

⁸⁵ Vila Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona. Anagrama. 2000

En estos escritores-narradores se percibe una obligación con la verdad y con la belleza, más allá de que sean conceptos anacrónicos y discutibles. Lo que hay es una exaltación de la literatura como una práctica intelectual y ética que debe trascender las exigencias del mercado y de la industria cultural, todo aquello que condene a la literatura a la repetición despojándola de este modo de su gesto creador:

Es innegable que la prosa se ha convertido en un producto más del mercado: algo que es interesante, distinguido, esforzado, respetado, pero irremediabilmente insignificante. Queda preguntarse, sin embargo, si no hay una sola salida (...). Y entonces, a veces uno cree ver señales para seguir navegando, porque vislumbra los casos de un puñado de escritores que captaron la gravedad del momento y lo que escribieron fue enfermizo y canibalesco, absurdo y exasperado, pero paradójicamente también feliz y auténtico. Fueron esencialmente gente zumbada —escritores obsesivos, maníacos, trastornados en el buen sentido de la palabra— que escribieron de un modo más desesperado que la revolución, lo que en cierta forma los convirtió en herederos indirectos de los misántropos desahuciados de antaño. Sus obras fueron increíblemente honestas y tuvieron un poder liberador (Vila-Matas, 2013: 37).

De esta manera la idea de literatura que maneja Vila-Matas en la serie *Bartleby-Montano-Pasavento* está instalada en un entre-lugar, que no pertenece a la Modernidad ni a la Posmodernidad, propugnada por un tipo de escritor que se niega a ser fagocitado por la turbulencia posmoderna de la indolencia moral. Con este concepto se instaura un *tercer- espacio* desde donde pueda emanar ese escritor que Vila-Matas ha intentado bosquejar en esta trilogía: “La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende desligarse con la más absoluta indiferencia” (*Bartleby y compañía*, 2000: 12).

El deber moral del escritor de riesgo es mirar la realidad con una contemplación atenta, de tal manera que surja en dicha observación algo nunca antes visto. Por lo tanto habría una vuelta más a los imperativos del Romanticismo, el Modernismo y las Vanguardias que a la apatía posmoderna. Así la actitud que debe ostentar este escritor es

la del inconformismo y el permanente cuestionar lo institucionalizado, pues la literatura realmente digna de ser llamada como tal es aquella que no se resigna a avanzar por el sendero de la repetición, más aún cuando ella se ha convertido en un negocio mortalmente desapasionado:

Si intentamos trazar una línea de flotación que sostenga alguna forma de coherencia de los modelos constantemente convocados por Enrique Vila-Matas la hallaríamos entre dos puntos. Por un lado estaría la reflexión: casi todos los autores citados han construido una literatura fundamentalmente reflexiva, ubicable en un quicio entre novela y ensayo. Y por otro, estará el hecho de que se trata siempre de una literatura inestable, descentrada, a la que es difícil asignar una racionalidad determinada (...). Podría decirse que los autores preferentemente citados por Vila-Matas coincidirían con ese momento de la cultura europea en que el sujeto estable, que proporcionaba una entidad sólida, se ha disuelto. Serían todos, y no sólo los filósofos allegados, herederos de Nietzsche (Pozuelo Yvacos, en Ríos Baeza, 2012: 259).

En la parvedad vilamatásiana de la literatura reside una asección implícita o, al menos, la expectación en una asección de índole estética y moral, una afirmación de que la belleza y la verdad emerjan retraídas, sin revelarse objetivas e inapelables. Constituye una afirmación dúctil, pero no laxa, que dista de la masa amorfa posmoderna en donde todo es farragoso y todo resulta indistinto y por ende, común.

Doctor Pasavento: Un laberinto entre la ficción y la realidad

*Pues yo creo que sí, que ése es nuestro destino, pero que, mientras tanto, lo mejor que podemos hacer es adentrarnos en los laberintos de una gran conspiración internacional.*⁸⁶

Aquellos aspectos que no son relevantes para la vida real pueden ser recuperados por la literatura, y pueden tornarse distinguidos en la ficción.

Dicho pensamiento puede identificarse en las novelas de Vila-Matas, quien repetidas veces ha apelado a una afirmación de Nabokov: “la ficción es ficción, calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y la verdad”; puesto que “todo gran escritor es un gran embaucador”⁸⁷ al relatar la realidad se distancia de ella. No obstante, algunas combinaciones entre literatura y vida se tornan irrupciones forzadas de la ficción en lo real⁸⁸. Al respecto, Rosa Montero reflexiona sobre la fluctuación del ser humano y del entorno, revelando cómo las fronteras entre ficción-realidad y persona-personaje son imposibles de delimitar. La autora problematiza la desnaturalización de la experiencia humana, e interpela a la narración en tanto representación del mundo. Para ello se sirve de la metaficción como un espacio que interroga a los discursos culturales creando otros nuevos objetos imaginarios.

Esto habilita a considerar que existen diversos modelos de ficciones, múltiples representaciones del mundo: “la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción” (Saer, 1997), más bien podría considerarse como una “bifurcación hacia lo poético” como

⁸⁶ Vila-Matas, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005. Pp 231

⁸⁷ Vila-Matas en *El mal de Montano* aconseja al narrador Monsieur Tongoy que en su conferencia pasara de la ficción a la realidad, sin olvidar que la literatura es ficción, y apoyando sus argumentos en esta cita de Nabokov.

⁸⁸ Han sido muy variadas las injerencias de la ficción en el mundo real. Nos referimos al recuerdo de los sueños, a los proyectos idealistas y utópicos, al delirio mental, etc.

designa Bernardo Atxaga (Atxaga, 2003) al modo de nombrar la realidad desde dos concepciones opuestas: la materialista, la racional.

Al respecto, Vila-Matas analiza el vínculo entre la realidad y la ficción mediante el relato que tiene lugar en la Rue Vaneau (París) del que inclusive ha compuesto múltiples adaptaciones⁸⁹: “Me pareció –afirma el escritor– que no contaba con una historia personal más adecuada para ilustrar hasta qué punto la ficción y la realidad se fundían en mi vida” (*Doctor Pasavento* 2007: 14).

Lo que sucede en la rue Vaneau desata una cadena de vinculaciones de ideas; Vila-Matas entabla una correlación clara entre los episodios de aquella calle y *Nadja*⁹⁰ de André Breton, que revela la concurrencia en la vida del escritor y en la del narrador, de distintos hechos que son motivadores de lo que acaece.

Doctor Pasavento da cuenta de lo antes dicho. En principio hay que reconocer que los topónimos mencionados en la novela son reales. Los mismos son los primeros que reconoce el lector y los interpreta como reales, así la inserción de lo referencial en el marco de la ficción altera el orden mismo de lo que se considera como realidad hasta posicionarlo en el plano literario mediante lo ficticio (Pozuelo Ivancos 2002: 38). Esta calle, la Rue Vaneau de París, constituye la referencialidad de lo real exterior que irrumpe en el mundo de Pasavento. Desde la rue Vaneau hasta la ficticia Lokunowo, Pasavento va yendo de ciudad en ciudad pergeñando una circularidad en donde la más ínfima

⁸⁹Parece ser que hay tres versiones del mismo relato: la primera se publicó en el suplemento cultural del periódico El País (11 octubre 2003), la segunda apareció en la revista hispano-mexicana “Letras Libres” (diciembre 2003) y la tercera se presentó en un encuentro en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, con el título “Fricciones: la realidad funciona igual que la ficción” (Vila Matías 2003).

⁹⁰Hay un eco en *Nadja*, novela en parte autobiográfica, en la que el protagonista recorre con Nadja las calles de París. Es una narración “plural” que incluye dibujos, fotografías y pinturas de sus colegas surrealistas. El autor pretende eliminar las fronteras entre sueño-realidad, y razón-locura. El propio Vila Matas se sorprende en una entrevista (Encuentros Digitales 2005), de que los críticos no hayan encontrado ese lazo entre ambas novelas.

coincidencia constituye un pretexto para el siguiente, en una trama en donde realidad y ficción dejan de ser dispositivos diferentes.

A veces la recurrencia a apelar al detalle con exactitud, que imprime un verosimilismo tal que es difícil distinguir entre lo que es y no es ficción. La dualidad realidad-ficción perdura desde el propio origen de la literatura. La ficción en estas novelas - *Doctor Pasavento* y *Nadja*- puede identificarse como “novelas a noticias” (Mainer 2005), ya que se edifican sobre el supuesto de que contribuyen a entender la realidad. El punto de partida es la experiencia de la realidad, lo que se modifica es la condición de ponderar la verosimilitud. Los relatos de Vila-Matas se remontan a la reconfiguración de un pasado que no se sustrae a la poética de quien lo rememora como un paraíso exótico o de alguien que intenta evocar lo que quiso ser y no fue.

Basanta pondera el inicio de *Doctor Pasavento* como un “proyecto de disertación acerca de la realidad y la ficción para consumirse después en la indagación de las más angustiosas obsesiones del escritor, con especial recurrencia de la paradoja sentida por el creador entre la vanidad y el olvido”⁹¹. Con dicha aserción alude a dos particularidades en el texto: en principio apunta a la sutileza y maestría con que Vila-Matas asimila la realidad y la ficción en un ejercicio de “pensamiento narrado” como lo define él mismo. El personaje-escritor, en reflejo con el autor y en clave metadiscursiva problematiza la naturaleza de la creación literaria se posiciona frente a la misma, y elabora una declaración de principios, una poética sobre la concepción de la ficción y su representación.

Por otro lado, se plantea la desaparición del personaje que oscila entre la soledad y la locura como refugio y en ella se ahonda más todavía. La pulsión vital de la novela va

⁹¹ Basanta, Ángel. “Doctor Pasavento”. En www.elcultural.es, martes 4 de septiembre de 2007

en aumento a medida que el narrador-protagonista asume su dedicada desaparición: a partir de un viaje a Sevilla y su amparo en la mencionada calle parisina hasta su escamoteo en un hotel de Nápoles e incluso su ida a los lugares visitados por su escritor admirado: Robert Walser.

En toda la producción literaria de Vila-Matas y en especial en *Doctor Pasavento* se desandan mecanismos de autoficción y metaficción, ligados directamente con la posmodernidad.

La memoria constituye un elemento fundamental a partir del cual se crea la identidad y realidad de un sujeto, y si reconocemos que todo lo creado por la memoria es en cierta y gran medida una ficción coherente –o una mentira (auto)verosímil- entonces ¿es posible sostener lo siguiente: “La realidad es ficción, es decir, artificial”? Con esta afirmación se quebrantaría irremediablemente el sima que separa la diégesis literaria – ficción- de la diégesis real –mundo no literario de la realidad- y estaríamos reconociendo que la realidad en la que vivimos, lo que aparece almacenado en nuestra memoria como real, es tan veraz como aquello que se encuentra en la ficción. Precisamente esta idea es sobre la cual se edifica *Doctor Pasavento*.

En dicha novela se esgrime desde el comienzo la cuestión de separar ambas ontologías. La archi-famosa dicotomía realidad-ficción está sobremanera presente en la mente del narrador, y es lo que lo estimula a iniciar su viaje. Ya en la página 9 anuncia la razón del mismo, dialogar “...con Bernardo Atxaga en torno a las relaciones entre realidad y ficción.” (2005:9). Sin embargo, en toda su narración confluirán hechos y personajes que admitimos como reales, con existencia en la realidad física fuera de la diégesis del relato, con entelequias de ficción, con idéntica categoría.

De esta manera, Vila-Matas usa la biografía y la realidad combinadas con el mundo de ficción literaria para concebir un todo, lo que surge como interrogante es: ¿ese todo es real o es ficcional?

La respuesta que se dé destruirá o no los límites entre ontologías, yendo más allá de la implicación filosófica de la intertextualidad y la transducción.

Albaladejo Mayordomo, en su artículo “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas” expone lo siguiente respecto de la intertextualidad en las obras del escritor barcelonés:

Para Roland Barthes, la literatura es escritura sobre el mundo, mientras que la crítica es escritura sobre la escritura. Sin embargo, al tener en cuenta que la literatura se hace parte del mundo y es parte del mundo, la literatura puede ser también considerada escritura sobre la escritura (en Calvo, 2005, p. 12).

En relación con el tema de la intertextualidad y la transducción, Albaladejo Mayordomo sostiene una idea que colisiona contra *Doctor Pasavento*: “La literatura se hace parte del mundo y es parte del mundo”, no sería del todo cierta considerando la narrativa de Vila-Matas. En esta obra la literatura no es parte del mundo, antes bien es el mundo pues no hay diferencia de lo que aceptamos como realidad ya que es estimado como realidad. Esta es la razón por la cual en la obra, confluyen la biografía, la autobiografía, los recuerdos –memorias- y la ficción, pues todo forma un conjunto ensayístico, todo es real. De esta manera, hallamos datos sobre el Vila-Matas real o de la biografía de Robert Walser y los años que pasó en Herisau, y además participan activamente sujetos ficticios como el personaje de la historia de Jakov Von Gunten o el muy ambiguo Thomas Pynchon. Entonces, frente a lo que Albadalejo Mayordomo propone acerca de que la conjunción entre la realidad y la ficción tiene como producto “una construcción que en su conjunto es plenamente ficcional” (en Calvo, 2005, p. 15),

podemos sostener que en *Doctor Pasavento* dicho conjunto logra verse como cabalmente real.

Si concluimos que «realidad es hasta cierto punto ficcional» (Waugh, 1990, p. 16)⁹² puesto que es una construcción parecida a la literaria, además se admitiría que la ficción, es una realidad compuesta por diversas identidades semejantes a las del abismo interior del sujeto/arcón de identidades⁹³. Observar la literatura “...es como sumergir la mirada en algo profundo, angustiosamente abisal.” (Walser, 2003: 57), donde uno terminará hallándose a sí mismo y a sus múltiples personalidades.

Otxoa sostiene “Sólo es posible encontrar el ser en la ficción, con este hallazgo Vila-Matas supera la tragedia del ser en el tiempo” (en Andrés-Suárez, 2002: 29). Esta autora brinda una perspectiva optimista para la sobrevivencia del sujeto –igualmente si fuera real o ficticio-.

En cambio o como contrapartida, Emile Cioran puede dar el aspecto negativo de este juego de ficciones: “Nuestra misión es realizar la mentira que encarnamos, lograr no ser más que una ilusión agotada” (2002: 54). De esta manera, el individuo, real o ficticio, es en una realidad ficticia o en una ficción real que deviene de su propio mundo profundo de identidades.

Por su parte, José María Pozuelo esgrime que “la hipotética distinción entre novela y mundo, entre libros y realidad es indecible y afirmarla es tan artificial como su negación” (en Andrés-Suárez, 2002: 32). El individuo se ve constituido en la ficción y viceversa, existe a la vez real por consentimiento y es ficticio en su interior de memoria.

⁹² «“Reality” is to this extent “fictional”», Waugh, 1990, p. 16. Traducción de Romero-Jódar, Andrés. Reflexiones sobre la identidad con Doctor Pasavento de Enrique Vila-Matas. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2010, vol. 28 247-265

⁹³ Romero-Jódar, Andrés. Reflexiones sobre la identidad con Doctor Pasavento de Enrique Vila-Matas. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2010, vol. 28 247-265

Sin embargo, siempre se halla en el texto como continuación de su ficción: “En lo que yo escribo sospecho que no hay más que una ceremonia íntima y egoísta, una especie de interminable y falsificado chisme sobre sí mismo, destinado, por tanto, a una utilización estrictamente privada” (*Suicidios ejemplares*, 1991: 64).

Doctor Pasavento exhibe no solamente la identidad real del sujeto en su mundo ficticio, sino que además la ficcionalidad del individuo en el mundo aprobado como real.

En estas producciones asistimos a un trastocamiento de concepciones que van del sujeto con existencia unívoca –sujeto cartesiano- de la adecuación entre realidad y verdad a la edificación de un sujeto plural, múltiple, fragmentario, etc. A raíz de esta concepción se discute el valor de la mimesis, con lo que se impugnan los principios de la verosimilitud, de tal manera que como secuela se genera la ausencia de límites claros entre realidad y ficción y se instala la noción de la literatura como póiesis, es decir, la generación de mundos posibles que no son el reflejo del nuestro.

La narrativa posmoderna justamente trasciende la posibilidad de ofrecer una copia de la realidad, antes bien aspira a exhibir “el espejo roto de la ficción” (Pozuelo Yvancos, 1993). En otros planos del arte también se problematiza la ficcionalidad de la obra y se incita a observar el principio de realidad que puede inducirnos a creer que estamos ante “lo real” cuando sólo es el artificio y recreación de la realidad.

El sujeto histórico se aparta del novelesco, de lo cual emerge una multiplicidad de discursos entre los que podríamos incluir imaginaciones y anhelos, ambos exaltados libremente respecto de la intimidad del autor, mecanismo que habilita los desdoblamientos del sujeto.

Los datos supuestamente autobiográficos constituyen materia prima de la autoficción que se rememora entre la fantasía y la realidad. De esta manera el autor

(re)vive otras vidas en la piel del personaje literario, mediante otra identidad en la que confluyen armónicamente características propias con las deseadas, muchas veces exhibiendo miedos, incertidumbres y hasta experiencias que no ha vivido.

Vila-Matas representa en *Doctor Pasavento* la oscilante relación entre la aparición-desaparición del sujeto en la novela europea, lo que el mismo escritor sintetiza como la “historia de la subjetividad desde Montaigne a Blanchot”. El autor forma parte del mundo ficcional, al transmutarse entre narrador y personaje –instaura un juego entre autor/narrador/personaje- categorías desde las cuales socava y relativiza los límites entre la realidad y la ficción, y así se sitúa en el plano de la autoficción. La primera persona se construye con datos autobiográficos, verificables extratextualmente que aluden a ambientes y autores identificables y que responden a su mundo cultural. Esta estrategia de hacer confluír la identidad entre autor-personaje-narrador constituye un efectivo recurso para potenciar la verosimilitud, lo que al incrementar la autenticidad de lo relatado ayuda a borrar los márgenes entre realidad y ficción. El escritor se ficcionaliza mediante la estructura imaginaria creada por él mismo y la identidad personal de la ficción es comprobable fuera del texto, si bien no se lo nombra explícitamente.

En *Doctor Pasavento* aparecen mentados escritores contemporáneos de existencia real (Atxaga, Borges, Benet), como escritores representantes de la literatura de todos los tiempos (parte de Homero a Neruda, con lo que la lista es extensa y casi infinita), actrices (Ingrid Caven), y hasta personajes no famosos, pero reales, como la profesora Yvette Sánchez. Todo lo expuesto contribuye a borrar las lábiles fronteras entre la realidad y la ficción. La inclusión abigarrada de datos históricos –biográficos y literarios- verídicos vinculados con el narrador y con personajes reales constituyen las columnas que sustentan el escenario de verdad para una ficción que se elabora desde una aparente verosimilitud

realista propuesta a partir de la escritura como espacio de novela. Los cimientos de *Doctor Pasavento* se asientan sobre las reflexiones, las evocaciones asociadas, las lecturas que diversifican la memoria, y construyen una vida.

Vila-Matas sostiene en una entrevista realizada para La Vanguardia (Josep Massot, 2005), su identificación con Pasavento-personaje. Como así también su identificación con Robert Walser, uno de los personajes recurrentes reconocido como precursor de Kafka, por el que el protagonista se siente profundamente conmovido y por el que el propio Vila-Matas afirma estar encandilado y de quien pondera el extremo desprecio por todo tipo de poder, incluso su renuncia a cualquier aspiración de éxito, de prestigio. Y lo más extraño es la admiración por “esa caligrafía suya que, en el último período de su actividad literaria, antes de recluirse en manicomios, se fue haciendo cada vez más pequeña, hasta el punto de que le llevó a sustituir el trazo de la pluma por el del lápiz⁹⁴, porque sentía que éste se encontraba más cerca de la desaparición, del eclipse”.

Lo atrayente de Pasavento es la intención de dispersarse como sujeto mediante la escritura, ilustrada en el acto de escribir con lápiz como manera de desfigurar la propia identidad. Sin embargo, Pasavento reconoce la paradoja íntima entre la escritura y la intención de desaparecer cuando sostiene que: “en la historia de la desaparición del sujeto moderno, la pasión por desaparecer es al mismo tiempo un intento de afirmación del yo” (Basanta 2007: 194). Así el narrador se instala en constante paradoja cuántica cerca de la puesta en escena de su aparición-desaparición: “¿Querer desaparecer y al mismo tiempo ser reconocido?”.

En las primeras hojas de la novela figura la respuesta: “Sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas

⁹⁴Se refiere a los microgramas de Robert Walser, Escritos a lápiz, Siruela.

suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo” (Doctor Pasavento 2007: 7). Ésta se instaura como una idea recurrente e incluso consta en declaraciones del propio Vila-Matas (*Encuentros Digitales*, 2005). Otro elemento del plano real es el episodio en donde Pasavento va al encuentro con el escritor Bernardo Atxaga en Sevilla, deliberadamente presentado para desdibujar los lindes entre la realidad y la ficción. Respecto de dicho encuentro con Atxaga Vila-Matas responde:

En el mundo real, llegué puntual a las ocho de la tarde del 16 de diciembre de 2003 a mi cita con Atxaga en la Cartuja de Sevilla. Hay pruebas de eso. En “Doctor Pasavento”, en cambio, el narrador llega también puntual a esa cita, sólo que con un año exacto de retraso. El 16 de diciembre del 2004, a las ocho de la tarde, Pasavento se presenta en la Cartuja. No hay nadie. Hasta que de pronto aparece un hombre de voz ronca y aire fantasmal que le susurra unas palabras que aún me hacen temblar hoy cuando las recuerdo. (Massot 2005) La misma anécdota la rememora en la novela (Basanta 2007: 306-307).

Su desaparición es contada por el propio Pasavento a modo de delirio y a su vez dicho relato se constituye como un ensayo dedicado a ese evento; al mismo tiempo aparece focalizada en la figura de Robert Walser y sobre el pensamiento empeñoso de que la rue Vaneau tiene el papel principal en esa intriga. Además la novela se funda sobre la base de viajes ficticios y reales que Vila-Matas/ Pasavento/Pichón llevan a cabo en la búsqueda de un lugar donde puedan ser ellos mismos sin el freno del pasado. También puede interpretarse como la sumersión en la locura y el reconocimiento de la demencia desde el punto de vista de quien la sufre.

La creación literaria está presente en el hecho de que sea por medio de la escritura que se cuenta el abandono; este mecanismo permite recorrer variadas discusiones que terminan siendo una sola: el acto de escribir. Al respecto el propio Vila-Matas sostiene en una conferencia pronunciada en la Universidad de Neuchâtel:

¿La realidad y la ficción! Mira por dónde he ido a parar al eterno debate de las letras españolas. ¿Por qué existe esa manía tan española, esa afición tan nacional a preguntarme, siempre que publico un nuevo libro, cuánto hay de real y de autobiográfico en él? Da igual que publique una novela sobre un loco que anda suelto por Veracruz a que publique una sobre la vida de los esquimales en Guanajuato. Siempre la misma cuestión: ¿Qué porcentaje de verdad hay en lo que usted cuenta? Durante un tiempo, con paciencia, me he limitado a dar cuerda al reloj de Nabokov: “La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador”. Y punto. Pero ya me he cansado. Porque a fin de cuentas, no hay día en que no vea cada vez más borradas por mis propios pies las fronteras entre la realidad y la ficción sobre las que bailo. Pero la pregunta nacional sigue ahí, como un dinosaurio inamovible. ¿Hay realidad en su ficción? [...] Últimamente, [...] me limito a citarles a Boris Vian (“todo en mi novela es verdad porque todo está inventado”), o bien a mí mismo (“también un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles”) y muy especialmente a Roland Barthes: “Toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica”.

Yo creo que mis libros deberían ser vistos como lo que realmente siempre han sido: libros escritos por personajes de novela. (Andrés-Suárez /Casas 2002: 17)

Estas palabras refrendan la idea que sostiene un sector de la crítica sobre la narrativa española de los últimos años y es que la misma está dando un giro importante. La noción acerca de la novela, y principalmente del sujeto narrativo, está surgiendo hacia una nueva dirección.

El cuestionamiento acerca de que si *Doctor Pasavento* es o no una novela es comprensible si atendemos a cómo está compuesta: una fusión de géneros, un tirante juego entre novela –de intriga- y ensayo – de evocación-, entre poesía y teatro, memoria y diario. Lo que termina siendo revelador para el lector es la idea de que para comprender la vida, nuestra identidad, tal vez, sea necesario hacerlo desde un enclave literario.

El narrador y protagonista de esta novela inicia una travesía hacia la desaparición, alentada por el hecho de reconocer que “nadie piensa en él”, que “no lo busca nadie” y es

en esta instancia en que evoca a Robert Walser, quien se esfuma después de estar recluido durante varios años en un centro psiquiátrico en Herisau, sin escribir nada, aislado de la literatura y del mundo exterior.

El temperamento de Pasavento se caracteriza por la singularidad paradójica que se instaaura entre el deseo de desaparecer y el anhelo de ser advertido, buscado y hallado. Vila-Matas coincide con el personaje en este deseo de estar y no estar al mismo tiempo. Dicha idea ya había sido presentada por el escritor en “El arte de desaparecer” relato que aparece en *Suicidios Ejemplares*, en el cual la historia concluye en una reflexión “La obligación del autor es desaparecer” (Vila Matas 1991: 76).

Al desaparecer el sujeto se produce una multiplicidad del yo difuminado en varios interlocutores del narrador; así, la historia puede constituir un viaje de ocultamiento del yo, enmascarado entre los elementos verbales de los que Robert Walser, el escritor modelo de Pasavento llama “fantasía poética”: “Otra hoja cae, sin ruido alguno, y toca también la línea del horizonte, todo sucede en un único instante, en mi imaginación, en este atardecer en el que hoy por fin no llueve” y finaliza con el deseo del protagonista de componer un poema, tras desaparecer de sí mismo, “unos versos de despedida mirando al margen un hotel junto a un jardín olvidado y frente a un abismo” (*Doctor Pasavento*, 2007: 35).

La locura es el tema que derivado de la soledad autoimpuesta por el personaje permite confundir los límites entre la realidad y la ficción; es en el mundo de los psiquiátricos donde se extravía el camino hacia la razón: “yo, como narrador, no sabía cómo hacerlo para que le resultara verosímil al lector el hecho de que mi protagonista se quedara a vivir en el manicomio” (*Doctor Pasavento*, 2007: 142). En este pasaje tienen

injerencia decisiva personajes reales como la profesora Ivette, pues es la que acompaña al escritor y debe negociar con el director del nosocomio el ingreso de uno o de ambos.

Vila-Matas ha confesado alguna vez que siente predilección por la libertad que le otorga el escribir, esto sumado a la libertad que le permite crear un personaje “loco” mediante el cual puede decir las cosas sin restricciones. Aquí la locura en realidad es sólo un mecanismo narrativo pues considera que: “los locos que están locos de verdad; suelen ser unos imbéciles notables”.

En esta novela se instaura un humor lúdico e irónico que ayuda a la deformación de la ficción y funda una (in)definición del binomio realidad-ficción. El humor que se pergeña es un absurdo en donde conviven personajes reales como Bernardo Atxaga o el doctor Kägi. Intempestivamente surge una realidad como la de Oriente Medio, documentada, el fallecimiento del antisirio Rafik Hariri en Beirut, mientras que contemporáneamente muere Miguel Bauçà, escritor catalán a quien el protagonista considera su doble, pues se le ha adelantado en su afán por disiparse. La presencia de estos personajes permite la multifurcación de las voces del protagonista: “Aquí para todos soy el doctor Pynchon... Mi verdadera vida la vive por mí Ingravallo”, y cerca de Lokunowo se dispone a vivir “emboscado”, y desdoblado en dos, el narrador subsiste en esta tierra destruida percibiendo cómo Ingravallo “se va, pero se queda, pero se va”. Con estas reflexiones se consuma la novela: “Le veo proseguir su camino y veo cómo da un paso más allá y, por la callejuela húmeda, oscura y estrecha, acaba llegando a su rincón, y allí, sin sonido ni palabras, aparte se queda ya.” (*Doctor Pasavento*, 2007: 239).

La intención de desaparecer en esta novela se torna fundamental para la historia que no es otra que exhibir la complejidad que atraviesa el escritor en su avatar con el proceso escritural. El personaje no solo irá cambiando de ciudad sino también de nombre

–Pasavento, doctor Pynchon, doctor Ingravallo- convirtiéndose en heterónimos de Vila-Matas, identidades asumidas por el autor: “Yo he acudido –como el autor que soy de sus días- en representación suya.” (*Encuentros Digitales*, 2005). Dichas desviaciones de la identidad responden a la idea de que el sujeto deviene en un constructo temporal y como tal puede extinguirse.

Vila-Matas deja entrever en sus obras una idea acerca de la literatura, que está más allá de los géneros, por ello entabla una relación de complicidad con el lector:

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, [...] 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 [...] obligado por las circunstancias del tiempo que le ha tocado vivir–, a practicar, más que el género autobiográfico, el autoficticio. (El mal de Montano, 2002: 73)

Uno de los intentos de la crítica en los últimos años ha sido tratar de hallar una distinción entre autobiografía y ficción. Vila-Matas (auto)inventa su autobiografía, mediante la escritura (re)crea su biografía y su personalidad. Así, el autor exhibe las operaciones que realiza para modelar su propio personaje y su biografía para el lector. Hay una distribución de los hechos reales en perfecta armonía con los recursos inventados y con lo que el personaje hubiese querido ser.

El componente referencial posee una realidad histórica en la autoficción, la misma adjudicada a la imaginación de las obras de ficción.

Vila-Matas da una vuelta más al mecanismo inventado, entre otros, por Tabucchi, una rara forma de practicar la autoficción para desorientar a los que inquietan datos

biográficos en las novelas, el que consiste en inventar un recuerdo⁹⁵ y repetirlo hasta que se torne verdadero, ejemplo de ello es el cuento “Los Tabucci”, texto autobiográfico en el que todo es invento.

En Vila-Matas la obra de ficción se torna materia prima de la realidad, compone un mundo narrativo que termina reemplazando al mundo real, pues no solo piensa narrativamente sino que vive narrativamente ese mundo. En este plan sin lugar a dudas el uso de la primera persona ayuda a destruir, socavar los límites entre la realidad y la ficción, como así también los lugares, personajes y situaciones recurrentes.

⁹⁵El contenido del recuerdo inventado es el siguiente: cuando Tabucci tenía diez años y Vila Matas cinco, coincidían en sus veraneos familiares en dos torres contiguas en Cadaqués. Vila Matas se subía a una tapia para observar a otro niño más mayor y a veces le decía: “-Antonio, Antonio, -¿Qué? -Los adultos son estúpidos”.

Conclusión

”Hacia dónde va la literatura?”, le habían preguntado. “Va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición”, había contestado impertérrito.⁹⁶

La propuesta de la Postmodernidad que cuestiona a la literatura, al sujeto fuerte, fundamento de la Modernidad propicia el surgimiento de un yo otro extremadamente individualista, desentendido ante cualquier responsabilidad ética, estética e intelectual con la realidad, un individuo fuertemente impasible frente a cualquiera de los ideales clásicos de Verdad, Bondad y Belleza, que si bien son (re)planteados en cada momento histórico y ajustados a las exigencias del inconsciente hegemónico de cada época, han sobrevivido en el pensamiento occidental desde Platón a Kant, pasando por San Agustín. El análisis de este sujeto deshumanizado nos instala de vuelta en ese entre-lugar teórico que hemos rastreado e intentado caracterizar durante toda esta propuesta de trabajo.

Las novelas de Vila-Matas retoman este sujeto y sus avatares para vincularlo con una de las prácticas más discutidas de esta tan mentada postmodernidad: la escritura literaria.

Bartleby y compañía representa el primer gran éxito de ventas del autor, así como el comienzo de una etapa pujante. En esta novela, el coleccionista de bartlebys se aísla de la vida, aparentemente por voluntad, lo que hace más consciente el sinsentido de la misma, y lo que desencadena esta situación es la necesidad de refugiarse en la ficción y de reconocer lo que hace de su existencia algo irreconocible con la de los otros.

Marcelo, el protagonista de la novela, no decide escribir sobre los que dejaron de escribir de modo inerme, este suceso: el bloqueo literario de los otros, el silencio, la

⁹⁶ Vila-Matas, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005. P. 12

agrafía, en definitiva el abandono de la literatura actúa como el *phármakon* griego, antídoto y veneno a la vez. El grado de sugestión que alcanza por los motivos de esos autores que desistieron de escribir puede constituir una manera de contrarrestar la enfermedad: la literatosis.

Este personaje al dedicarse a discurrir sobre quienes dejaron de escribir logra, por un lado, sentirse menos solo en su silencio literario, y así dejar de apreciar como una desilusión el no haber podido convertirse en la juventud en el escritor que anhelaba ser, de no haber podido seguir en la literatura luego de publicar su primer y único libro, casi un cuarto de siglo atrás, y de esta manera, poder abandonar la parálisis literaria y volver a emprender la escritura.

Al compilar ese muestrario de escritores relativamente conocidos, pues es un grupo minoritario, ubicados en la periferia en relación con la literatura más aceptada en sus respectivos contextos –tal vez la atipicidad de los mismos devenga del tipo de literatura que producían, narrativas extrañas, de creaciones particulares que supusieron cierto quiebre con los gustos y modas dominantes- que se hundieron en el silencio, Marcelo redime su propio mutismo.

La intención de Marcelo es documentar su propia imposibilidad para la escritura por lo que la compara con estos bartlebys de la historia, con la de aquellos escritores que pondera entusiastamente, preservando así su propio silencio como una íntegra y perspicaz elección personal, hasta reconociendo en este gesto un signo de elegancia que lo acerca a los bartlebys que admira.

Marcelo al escribir sobre ese distinguido Club Bartleby se incluye en él, se convierte a sí mismo en afiliado de honor del club para así relacionarse con sus escritores más apreciados. Por otro lado, dicha afiliación constituye una estrategia para atenuar

cualquier fracaso, de no lograr culminar a término su obra, de finalizar sus notas a pie de página, de caer de nuevo en el silencio, de esa decisión de dejar de escribir tal como esa lista de reconocidos y admirados escritores que supo construir. La estrategia vuelta dispositivo es bifronte, a la vez que explica su propio silencio literario de 25 años, logra (re)surgir de él, una posibilidad más para ensayar el ser el escritor que habría deseado ser en otros tiempos. Así, Marcelo conjura su enfermedad, a reconocerse haber sido un triste oficinista para comenzar a ser por fin el escritor que su bloqueo de cuarto de siglo no le había permitido alcanzar.

Marcelo concibe un nuevo texto o mejor dicho un (anti) texto mediante sus 85 notas a pie de página, una excentricidad de este narrador que imagina la formalidad de su escritura en donde abunda el paratexto sin texto. Estos elementos que configuran un umbral del texto sin que se logre determinar si forman o no parte de él - vestíbulo o zona indecisa⁹⁷ - se instituyen en sí mismos en un texto, en el único texto al que los lectores tienen acceso.

Estas 85 notas rodean a un texto que no existe o que por lo menos está omitido, entonces cabe cuestionarse ¿cuál es ese texto ausente o inexistente?, ¿cuál sería su materia de estar presente, de no constituir un abismo, una ausencia? Estas interrogaciones acecharán al lector en todo momento, aunque el texto esté ausente o sea invisible, está funcionando todo el tiempo, creando efectos de sentido, que incide en ese obstáculo de la literatura cuya historia y motivación se inquieren en las 85 notas que Marcelo pergeña.

La única literatura posible que Marcelo concibe constituye aquélla que se funde sobre su propia imposibilidad, que escudriña la misma y solamente desde ella se vuelve posible, la no presencia del texto a favor del paratexto establece una metáfora del

⁹⁷ Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid. Taurus. 1989

reconocimiento de esa imposibilidad de la literatura que contradictoriamente se torna en posible cuando se vuelve en discurso a partir de la duda acerca de sí.

Las biografías de los autores reales son narradas de la misma manera que las de los de los personajes de ficción como Bartleby o Von Gunten, así se logran desvanecer los confines entre literatura y realidad mediante una acción que se realiza en ambos sentidos: así como los escritores reales son tratados como ficcionales, son literaturizados, los de ficción son tratados como sujetos de carne y hueso. Lo que resulta de este mecanismo es la nulidad de la distancia entre la literatura y la vida, el diseño de una realidad concebida desde la literatura y diferente donde lo referencial pierde total relevancia, así todo lo que pasa a formar parte de la ficción se concibe más real, auténtica que la propia vida.

Así, *Bartleby y compañía* anuncia lo que en el ensayo *Perder teoría* se precisa, el proceso de la escritura de la novela del futuro mediante cinco características como bien lo sostiene Vila-Matas: las conexiones con la alta poesía, el triunfo del estilo sobre la trama, la intertextualidad, la escritura percibida como un reloj que progresa, y la percepción de un paisaje moral ruinoso⁹⁸. Atributos, todos ellos, que el autor deja entrever como fragmentos constitutivos del rompecabezas discursivo que representa su propia narrativa.

Marcelo sigue acopiando escritores, interrelacionándolos e incorporándolos a su lista. Podemos aludir, como ejemplos, la descripción de dos individuos extraños que lograron entablar un rara amistad: Beckett y Joyce (Vila-Matas, 2000: 45) y las semejanzas razonables entre Musil y Gadda, a quienes sus novelas se les tornaban en eternas hasta el punto de obligarlos a dejarlas a medias (Vila-Matas, 2002: 63).

Marcelo intenta incluir en su lista de Bartleby's Club a algunos de sus escritores admirados, que en realidad jamás abandonaron la escritura, por lo que no podrían formar

⁹⁸ Vila-Matas, Enrique. *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral. 2010

parte de los bartelbys; el protagonista cavila acerca de cómo la acción de poner un punto final a una obra constituye también tornarse en un bartleby. Concluir con un proyecto literario supone caer en el silencio y así constituirse en un escritor de No –aunque sea momentáneo-, del mismo modo que rehusarse a culminar un texto supone la misma cuestión. Felisberto Hernández constituye un buen ejemplo pues no termina sus cuentos, los deja carentes de un final; o también Felipe, el amigo de infancia de Marcelo, creador de poemas de un solo verso que deliberadamente jamás concluye; o de Carlos Emilio Gadda, quien dejaba sus novelas sin concluir, pues sostenía que se le iban haciendo eternas a medida que las escribía (Vila-Matas, 2002: 63).

Cada uno de ellos forma parte de una clase especial de bartelbys que, aun eligiendo hacerlo, no fueron capaces de hacerlo del todo, de arribar al final, de avizorar un cierre. Ellos encarnan una manera particular de aceptar la dificultad de la literatura de alcanzar su término, un modo particular de asumir los presupuestos teóricos devenidos en plena crisis de la Modernidad, sin declinar por ello a la escritura. En esta peculiar forma de exhibir el síndrome bartleby, el silencio literario se genera dentro de la propia obra, que nunca se concluye, que se deja voluntariamente tullida, como metáfora de la asimetría de la propia realidad

En *El Mal de Montano* examina la incansable búsqueda de un nuevo concepto de sujeto ético, reconoce que su mundo está continuamente en crisis y advierte que puede enfrentarlo con un pensamiento crítico que no incurra en fundamentalismos, y mucho menos dogmas, como lo había hecho el inconsciente moderno del poder, pero que tampoco festeje con juicio ligero e irresponsable el quiebre con el pasado, la muerte y el fin de todo aquello que nos vinculaba a la Modernidad.

En esta novela asistimos a una crítica a este sujeto postmoderno caracterizado por Baudrillard o Lipovetsky, como un individuo neonarcista, consumista que se resiste a toda responsabilidad para con la alteridad y a toda obligación con la realidad, como así también una ponderación de cierto humanismo, que no necesariamente corresponde al de la Modernidad normativa, antes bien una (re)lectura del mismo desde la actualidad, revela cierta presencia ética y estéticamente comprometida.

En *El Mal de Montano* aparecen los topos, enemigos de lo literario, descriptos como animales medio ciegos que edifican sus galerías bajo tierra, que trabajan contra la literatura sin que se los pueda ver para hacerles frente. Este nuevo hombre representa Teixeira, un individuo desprovisto de alguna humanidad. Aquéllos relacionan la tradición con un determinado concepto de sujeto que opera en ese mismo hábito que interpela Vila-Matas. Así concluimos que si reconocemos que la literatura está en riesgo, es porque el mismo sujeto moderno lo está.

El uso de materia prima diversa y disímil torna a *El Mal de Montano* una obra sin principio ni fin, que se sitúa en una zona bisagra del relato de una vida y que puede ser reconocida como un conjunto de lecturas. En Vila-Matas, este compendio de lecturas edifica un dispositivo de funcionamiento, una enrevesada retícula de instrucciones, de maneras de figuración y reglas de cómo escribir sobre ese tema tan escurridizo como la propia vida. La obra se torna ensayo, modelo de figurar la vida como un mapa de lecturas, una adición de citas de otros que instaura un proyecto abierto a la lógica que administra la autoficción de un escritor, algo que pudo bien haberse llamado *Compendio abreviado de una vida portátil*⁹⁹.

⁹⁹ Ferro, Roberto. *El mal de Montano de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?* En <http://www.hispanista.com.br/revista/El%20mal%20de%20montano.pdf>

Por otra parte, *Doctor Pasavento* constituye la novela vilamatasiana en la que se evoca, exalta y ficcionaliza al escritor suizo Robert Walser, convirtiéndolo en un mito literario. Andrés Pasavento rememora a Walser como un escritor claramente mitificado e inventado, como consecuencia de esta inclinación por literaturizar la realidad. La figura que compone Vila-Matas de este suizo está hecha con retazos imaginados, de la ficción vilamatasiana, y también de la propia ficción walseriana pues el escrito “real” se mimetiza con los personajes de sus libros – en el Robert Walser que pergeña Pasavento confluyen también Joseph Martí, protagonista de *El ayudante*, o Jacob von Gunten, o el Simón de *Los hermanos Tanner*, que, por si fuera poco, ha pasado además por el filtro de la mirada de Karl Seeling, quien ayudó a transformarlo en un mito literario, pues inmortalizó al escritor suizo en sus *Paseos con Robert Walser*.

De esta manera Vila-Matas se alinea en una raigambre de escritores atraídos por la figura de Walser -Canetti, Kafka, Seeling, Calaos, Coetzee, entre otros- para quienes el escritor suizo constituye un modelo de honestidad y de humildad, de entrega a la literatura y de repudio a las trivialidades que con frecuencia se asocian a ésta, casi una imagen emblemática de la literatura “pura”, no corrompida por el mercado. Walser se convierte en la narrativa vilamatasiana, como también se aprecia en distintas recuperaciones de su figura, en el “escritor símbolo” de rechazo tajante al poder, a la Modernidad monológica y sus axiologías, que refrenda la idea de la explotación capitalista difuminada con fuerza en cada una de las nociones que colocó en circulación. Así Walser es evocado como símbolo ético y como mito literario. Andrés Pasavento reconoce que no puede ver en este escritor a una persona sino más bien a un personaje literario.

El escritor catalán se ha convertido en uno de los principales responsables en la construcción del canon de Robert Walser en el ámbito hispano, en la ponderación de su rol, en su rescate de las arcas del olvido y en su propagación, sobre todo gracias a *Doctor Pasavento*, a la indestructible presencia del escritor helvético en sus otras novelas y artículos a lo largo de los años.

Vila-Matas, según sostiene Roberto Solano en su artículo “La inquebrantable ingenuidad”¹⁰⁰, concede a Walser el estatus de héroe moral de la literatura, lo convierte en el modelo de una literatura colmada de dignidad, una literatura de prestigio, una literatura minoritaria que jamás podrá confundirse con una literatura de masas, comercial, con todo lo que ello implica.

La presencia de Walser en la trilogía vilamatasiana -Bartleby-Montano-Pasavento- ha influido descomunalmente en el plano de las letras hispánicas, tanto así que para muchos de sus lectores, antes que ser el escritor de *El ayudante* o *Jakob von Gunten*, constituye un autor vilamatasiano, es decir un personaje más salido de la ingeniosa pluma del catalán. La (re)lectura de las obras de Walser, en estos últimos tiempos esta signada por esta trilogía, tamizada por la escritura de Vila-Matas, que sin lugar a dudas delimita la recepción de la obra del escritor suizo en los lectores actuales y no tanto, dato más que relevante es el hecho de que las reediciones de las obras de Walser coinciden con el éxito que significó la salida al mercado de *Doctor Pasavento*.

Vila-Matas reconoce en la figura de Walser al escritor puro, auténtico, verdadero; adjetivos desconocidos en la cosmovisión posmoderna-, alguien comprometido ética y estéticamente con la literatura y con la verdad – aunque la misma ya no revista un

¹⁰⁰ Solano, Roberto. *La inquebrantable ingenuidad*. En http://elpais.com/diario/2005/11/19/babelia/1132361414_850215.html

carácter universal sino particular-, divergente, quien se resiste a ser alienado por la tendencia neoliberal a convertirlo todo en una industria capitalista vacía de algún contenido revolucionario. Es decir, en su acepción etimológica y por ello fuertemente poético, algo que agita, remueve, turba, algo que impacta y provoca cambio rápida y profundamente, imposibilitando volver a ser el mismo, o lo que pasa con la buena literatura (Castro Hernández: 2015).

El poder –el que deviene del neoliberalismo, capitalismo- delinea la identidad del sujeto moderno; la misma termina siendo un traje demasiado ceñido que casi se confunde con la piel, este traje esta prefigurado por el inconsciente del dominio: obreros de fábrica o escritores, personas de éxito o fracasados, siempre según la escala de valores de la lógica capitalista. De estas y otras variadas etiquetas trata de escapar Pasavento, lidia por despojarse de esa identidad-escama (Castro Hernández: 2015, 35), de esa identidad-coraza de escritor de prestigio que lo condiciona a ser sólo esto. Lo que se coloca en tensión es la idea de que la identidad es un constructo, un dispositivo que no siempre queda holgado, las más de las veces presiona, constriñe y moldea.

La máxima de Barthes que determina la muerte del autor se asume en la Postmodernidad. El crítico francés exhibe y examina la noción de autor y establece su carácter histórico, su naturaleza de constitución discursiva impregnada de la ideología burguesa del capital. Se cuestiona la idea de que el autor sea invención de la Modernidad burguesa, como bien lo explica Castro Hernández: el poeta que permite reflejar su alma, su yo más íntimo, en el discurso lírico, el Autor-Dios, el poeta-profeta, son además ideas de ese proyecto moderno del Sujeto que coloca en jaque el estructuralismo (2015, 36).

El texto no contiene rasgo original del autor, el mismo es diferido en y mediante el lenguaje, como bien lo explica Barthes, el escritor se circunscribe a reproducir un gesto

siempre preliminar, nunca original, la única potestad que ostenta es la de fusionar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que jamás se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera ‘expresarse’, al menos debería saber que la ‘cosa’ interior que tiene el propósito de trasladar no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto (2009: 80).

A partir de lecturas que hacen Barthes, Blanchot y Derrida se coloca la atención sobre la escritura y los textos, se corren de la escena de análisis las consideraciones acerca de las condiciones materiales del escritor y la escritura, rechazando la historicidad de los textos, la crítica marxista, la historiografía literaria –ya sea en clave positivista o del materialismo histórico- o la crítica biografista.

Las discusiones actuales reconocen la obsolescencia de las nociones de la Modernidad y prefieren ahondar el análisis instaurando nuevas categorías a partir de la capacidad de transgredir la norma y de cuestionar la ideología dominante, de reconocer otras sendas al lenguaje y la creación verbal, de concebir propuestas innovadoras y experimentales, en clave ensayística que acopien lo mejor de la tradición en que se reconocen y que también rechacen la extrema mercantilización de la literatura en la actualidad. Vital es explorar el entre-lugar en el cual hoy día aparece situado el escritor y desde donde poder repensar el campo literario.

La tarea que lleva adelante Enrique Vila-Matas en la trilogía metaliteraria objeto de nuestro análisis, es la de ensayar la fragilidad de la práctica literaria, su visión crítica le exige experimentar, examinar al autor desde otro espacio novelesco-ensayístico donde predomina el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma, y exhibir los criterios éticos y estéticos que la Postmodernidad ha dejado a un lado.

BIBLIOGRAFÍA LITERARIA DEL CORPUS

- Vila Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona. Anagrama. 2000
-*El mal de Montano*. Barcelona. Anagrama. 2002
-*Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005

BIBLIOGRAFÍA LITERARIA DEL AUTOR

Enrique Vila-Matas

Novelas

- La Asesina Ilustrada. Mujer en el espejo contemplando el paisaje. Impostura. Nunca voy al Cine. Incluidas en *En un lugar solitario*. Barcelona. Lumen. 2011
- *Suicidios ejemplares*. Barcelona. 1991
- *Una casa para siempre*, Barcelona. Anagrama. 1988
- *Hijos sin hijos*. Barcelona. De Bolsillo. 1993
- *Recuerdos inventados*. Primera antología personal. Barcelona. Anagrama. 1994
- *Extraña forma de vida*. Barcelona Anagrama 1997
- *El viaje vertical*. Barcelona. Anagrama. 1999
- *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid. Alfaguara. 2000
- *Exploradores del abismo*. Barcelona. Anagrama. 2007
- *Dietario voluble*. Barcelona. Anagrama. 2008
- *Ella era Hemingway / No soy Auster*. Barcelona. Alfabia. 2008
- Vila-Matas / EchenozDel *´imposture en littérature / De la impostura en literatura*. Francia. EditionsMeet. 2008
- *Perder teorías*. Barcelona. Seix Barral. 2010
- *Dublinesca*. Barcelona. Seix Barral. 2010
- *En un lugar solitario*. Barcelona. DeBolsillo. 2011
- *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona. DeBolsillo. 2011
- *Aire de Dylan*. Barcelona. Seix Barral. 2012
- *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona. Seix Barral. 2014
- *Porque ella no lo pidió*. Nueva York. New Directions. 2015

Ensayos

- de *El viajero más lento. (El arte de no terminar nada)*

- *El traje de los domingos*. Madrid. Huerga& Fierro. 1995
- *Para acabar con los números redondos*. Barcelona. Pre-textos. 1997
- *Desde la ciudad nerviosa*. Barcelona. Alfaguara. 2000 (ed. aumentada en 2004)
- *Extrañas notas de laboratorio*. Venezuela. El otro, el mismo. 2003 (ed. aumentada en 2007)
- *Aunque no entendamos nada*. Barcelona. J.C. Sáez editor. 2003
- *El viento ligero en Parma*. México. Sexto Piso. 2004 (Madrid, 2008)
- *Y Pasavento ya no estaba*. Barcelona. Mansalva. 2008
- *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona. Debolsillo. 2011
- *Fuera de aquí*. Conversaciones con André Gabastou. (Galaxia Gutenberg). 2013

Entrevistas

- *En un lugar solitario*, Barcelona, DeBolsillo Mondadori. 2011
- “*Lo que pasa cuando no pasa nada*”, Entrevista con Guadalupe Alonso, disponible en línea: <http://www.enriquevilamatas.com/pdf/RevUnivMexico.pdf> [página consultada el 25/11/12].

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ENSAYO

- Adorno, Theodor. “La forma del ensayo” en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel. 1962
- Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1997
- Aullón de Haro, Pedro. *Teoría del ensayo*. Madrid: Editorial Verbum. 1992.
- Casas, Arturo. “*Breve propedéutica para el análisis del ensayo*” En <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/casas.htm>.
- Clemente, José E. *El ensayo*. Bs.As. Ed. Culturales Argentinas. 1961.
- Escalante, Evodio. *Acerca de la supuesta hibridez del ensayo*. En versión digitalizada: <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/11/sem-evodio.html>
- De Montaigne, Michel. “De Demócrito y Heráclito”, *Ensayos*, I, L. Traducción de Constantino Román y Salamero. Buenos Aires. Aguilar. 1962. Pp. 303-305.

- Giordano, Alberto. *Modos del Ensayo*. De Borges a Piglia. Rosario. Beatriz Viterbo Editora. 2005.
- Gómez-Martínez, José Luis: "Krausismo, Modernismo y ensayo". Ponencia presentada en 1977 en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Universidad de Florida). Publicado originalmente en *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987: pp. 210-226. Versión digitalizada: <http://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/modernismo.htm>
- Grüner, Eduardo. *Un género culpable*. Rosario. Homo Sapiens Ediciones. 2000
- Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo" (1920). En *El Alma y las formas. Teoría de la novela*. México. Grijalbo. 1985.
- Maiz, Claudio. Problemas Gnoseológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género. *Acta Literaria, n° 28*. Universidad de Concepción. Concepción- Chile. 2003
- Mattoni, Silvio. *El ensayo. La crítica de la cultura en Adorno*. La irrupción de la subjetividad en el saber. Córdoba. Epóke. 2001
- Ortega y Gasset, José. "Lector..." (1914). En *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Revista de Occidente. 1963. Pp. 1-2.
- Percia, Marcelo. *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Bs. As. Lugar Editorial. 2001
- Rest, Jaime. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires. CEAL. 1982.
- Starobinski, Jean ¿Es posible definir el ensayo?», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575. 1998.
- Todorov, T. *Poética*. Bs. As. Losada. 1975
- Weinberg, Liliana. *Para pensar el ensayo*. México. FCE. 2004. Versión digitalizada: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/primer.htm>
- ----- *Situación del ensayo*. México. FCE. 2004. Versión digital: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/situaci.htm>
- ----- "Ensayo, interpretación y procesos de simbolización" en *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México. CCYDEL-UNAM. 2003. Pp. 492-529.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CAMPO INTELECTUAL- SEMIOSIS- GÉNERO

- AAVV. *Boletín 9*. Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. 2001
- AAVV. *El canon literario*. Madrid. Arco/Libros S.L. 1998
- Achúgar, Hugo. *Parnasos fundacionales, letra, Nación y Estado en el siglo XIX*. En Revista Iberoamericana Vol. LXIII; núm. 178-179. Enero-junio 1997, 13-31.
- Anderson Imbert, Enrique. *Modernidad y postmodernidad*. Buenos Aires. Torres Agüero Editor. 1997.
- Arán, Pampa. *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba. Epoke. 2001. Pp. 41
- Arán, Pampa. Barei, Silvia. *Texto. Memoria. Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba. El Espejo Ediciones. 2005
- Barthes, Roland. *El placer del texto. La lección inaugural*. Bs.As. Siglo XXI. 2004
- ----- . *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI. (2004).
- Baudrillard, Jean *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Cairos, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- Calvino, Ítalo “¿Para quién se escribe? (El estante hipotético)” en *Punto y aparte*. Barcelona: Brughera. 1983.
- ----- *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Ed Siruela. 1998.
- Cioran, Emile M. *El aciago demiurgo*. Madrid. Taurus. 1984
- ----- . *Ese maldito yo*. Barcelona. Tusquets. 2002
- De Certeau, Miguel. *La cultura en Plural*. Bs.As. Editores Nueva Visión. 1999
- De Toro, Alfonso. *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid. Iberoamericana. 1999.
- ----- . *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones*

- sobre Latinoamérica*. Madrid. Iberoamericana. 1997.
- ----- . Cartografía y estrategias de la “postmodernidad” y de la “postcolonialidad” en *Latinoamérica. “Hibridez” y “Globalización”*. Barcelona. Iberoamericana – Vervuert. 2006.
 - Deleuze, Gilles- Guattari, Félix. *Rizoma*. Bs.As. Pretextos. 2000
 - Derrida, Jacques. “This strange Institution called literature”: an *Interview with Jacques Derrida, en Acts of literature (Derek Attridge edit.)*. London - New York, Routledge. 1992
 - ----- . *La difunta ceniza*. Buenos Aires. Ed La Cebra. 2009
 - ----- . *Memorias para Paul de Man*. En http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/de_man.htm
 - ----- “La ley del género”, (“La loi du genre”, en *Glyph*, 7, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982. Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.
 - Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen. 1990
 - ----- . *Sobre Literatura*. Ed. Rquer. Barcelona. 2002
 - Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Bs.As. Tusquets Editores. 2005
 - Gálvez Acero, Marina. “Reflexiones sobre lo postmoderno “avant la lettre”: un problema de hermenéutica”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 28. 1999. Pp. 211-226.
 - García Berrio, Antonio.- Huerta Calvo, Javier. *Los géneros Literarios: sistema e historia (Una Introducción)*. Madrid. Cátedra. 1995
 - García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Paídos. 2001.
 - ----- . *La producción simbólica*. México. Siglo XXI. 1979
 - Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Gedisa. 1983
 - Genette, Gerard. *Figuras II*. Barcelona. Lumen. 1989.
 - ----- . *Palimpsestos*. Madrid. Taurus. 1989.
 - Goffman, Erving: “Los ritos de las relaciones en público” en *Relaciones en público*. Madrid. Alianza. 1983. Incluido en Magadan, Cecilia *Blablaba. La*

- conversación. Entre la vida cotidiana y la escena pública.* Buenos Aires. La Marca.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad.* Madrid: Amorrortu, 1999.
 - Hayles, Katherine. *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas.* Barcelona, Gedisa. 1993
 - *Historia de la Literatura Hispanoamericana.* Madrid. Ed. Castalia, 1986 (p. 378). Citado por M^a del Carmen González-Cobo Dávila en *Anales de Literatura Hispanoamericana, n^o 17.* Ed. Univ. Complutense. Madrid. 1985. Versión digital: www.ucm/BUCM/revistas/rll/02104547/articulos/ALNJ8888110105A Iberoamericana – Vervuert. 2006. Pp. 473-515.
 - Lázaro Carreter, Fernando. “Sobre género literario” en *Estudios de poética.* Taurus. Madrid. 1979.
 - Ledesma Pedraz, Manuela. (ed.). *Escritura autobiográfica y géneros literarios.* Jaén: Universidad de Jaén. 1999
 - Lotman, Iuri: “El texto y la estructura del auditorio”. En *La semiósfera - Semiótica de la cultura y del texto.* Universitat de Valencia. Frónesis. Cátedra. 1996
 - Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna.* Madrid. Cátedra. 1987
 - Mbaye, Djibril. Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la “segunda fila”. En *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades,* año 16, n^o 31. Primer semestre de 2014.cPp. 203-211..
 - Michael, Joachim; Klaus Schaffauer, Markus. “El pasaje intermedial de los géneros”. En Alfonso de Toro coord.: *Cartografía y estrategias de la “postmodernidad” y de la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridez” y “Globalización”.* Barcelona.
 - Parret, Herman. *Semiótica y Pragmática.* Bs.As. Editorial S.A. 1993
 - Raible, Wolfgang: “¿Qué son los géneros?”, en AAVV: *Teoría de los géneros literarios.* Madrid. Arco. 1988
 - Rama, Ángel. *La ciudad letrada.* Hanover. Ediciones del Norte. 1986.
 - ----- . *Transculturación narrativa en América Latina.* México, Siglo XXI, 1987. 3^a. Edición.

- Ricoeur, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile. Ed. Andrés Bello, 1983. Traducción, prólogo y notas: Victoria Undurraga.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá. Editorial Universidad Nacional. 1995
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier. *Ficción y géneros literarios*. Madrid. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 1995
- Rosa, Nicolás. "Prolegómenos a una historia de la crítica literaria argentina". En *Punto de vista* n° 12. Junio-julio 1993. Pp. 9-10.
- -----, "El olvido textual". En *El arte del olvido*. Rosario. Beatriz Viterbo. 2004
- -----, "Lecturas impropias" en *La lengua del ausente*. Bs. As. Biblos. 1997.
- Ryan, Marie-Laure. "Hacia una teoría de la competencia genérica". En Miguel Ángel Garrido (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid. Arco Libros. 1988
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires. Debate. 2004.
- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid. Ediciones. Akal. 2006
- Todorov, Tzvetan. "Los géneros literarios" en *Introducción a la literatura fantástica*. Bs.As. Tiempo Contemporáneo. 1972
- -----, *Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores. 1996.
- -----, *Simbolismo e interpretación*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1991
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona. Paidós. 1992
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Península. 1980
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona. Editorial Crítica. 1988

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA LITERARIA

- Aguilar, Antonio. Literatura y deconstrucción: Lectura de Enrique Vila-Matas. Los escombros de la teoría. En *Revista Observaciones Filosóficas*. <http://www.observacionesfilosoficas.net/litydecons.html>
- Andrés-Suárez, Irene / Casass , Ana (eds): *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas; 2-3 de diciembre de 2002*. Madrid: Arco Libros. 2002
- Andrés-Suárez, Irene. *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*. Madrid. Verbum. 1998.
- Atxaga, Bernardo: “Palabras contra la monotonía”. *Diálogo entre Bernardo Atxaga y Enrique Vila Matas*, presentado por Santiago Eraso, 2ª jornada de “Fricciones”. UNIA, Arte y Pensamiento, Universidad Internacional de Andalucía. 2003
- Bartual, Roberto. “Entrevista a Enrique Vila-Matas”. *Factor crítico. Revista de Cultura*. <http://www.factorcritico.es/numero-de-verano-la-guerra-fria/entrevista-vila>
- Basanta, Ángel. “Doctor Pasavento”. En www.elcultural.es, martes 4 de septiembre de 2007.
- Beverly, John. *Against Literature*. Minneapolis. University of Minnessota Press. 1993
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bouveresse, Jacques citado en Zamorano, Julie. *La literatura como vehículo de pensamiento: Georges Perec y Enrique Vila-Matas*. En http://www.academia.edu/5134342/La_literatura_como_veh%C3%ADculo_de_pensamiento_Georges_Perec_y_Enrique_Vila_-_Matas
- Brodsky, Roberto. “Crónica de un hombre enfermo de literatura”. En <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrbrodsky1.html>.

- Calvo Revilla, Ana y De Asís Garrote, M^a Dolores: La novela contemporánea española. *Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea Española*. Madrid. Serie Lengua y Literatura del Instituto de Humanidades Ángel Ayala– CEU, 2005.
- Catelli, Nora. “Hablemos de escritores”. *EL País*, 7 de diciembre de 2002, p. 7. También *El Mercurio*, Chile, 21 de diciembre de 2002, p. 12.
- Corominas i Julián, Jordi. *Conversaciones con Enrique Vila-Matas* (1), (2), (3). Número Cero, 4 junio 2013.
- Diez Cobo, Rosa María. *Nueva sátira en la nueva ficción postmodernista de las Américas*. Valencia, Universitat de València, 2006.
- Dotras, Ana María. *La novela española de metaficción*. Madrid. Júcar. 1994. En ligne le 01 décembre 2011, consulté le 14 février 2014. URL: <http://bulletinhispanique.revues.org/779>
- Fernández, Felipe. “Refinado juego intelectual”. *La Nación*. Buenos Aires. 22 de junio de 2003, p. 5.
- Ferro, Roberto. *El mal de Montano de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?* En <http://www.hispanista.com.br/revista/El%20mal%20de%20montano.pdf>
- Fresán, Rodrigo. “*Exploradores del abismo, de Enrique Vila-Matas*”. 2011. <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan1.html>>.
- Fuertes Trigal, Siridia. “La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla”. En *Olivar N° 16* (2011), 95-108, CETCL, IdIHCS, FaHCE, UNLP - CONICET.
- García de León, Encarnación. Laberintos entre la ficción la realidad en *Doctor Pasavento* de Vila Matas. Actas XVI Congreso AIH. En http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_160.pdf
- Gaspar, Catalina. “Realidad, ficción e ideología: la productividad interdiscursiva”. *Escritos en arte, estética y cultura*. (Caracas), N°7-8, 63-69. 1998
- -----, “Metaficción postmoderna y debate académico: algunas reflexiones.” *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* Número 23, enero-junio de 2001, pp. 7-16.

- Gómez Trueba, Teresa. La obra narrativa de Enrique Vila-Matas entre la poética del silencio y la escritura infinita. En *Bulletin hispanique*. 110-2 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011. URL: <http://bulletinhispanique.revues.org/779>.
- González de Canales Carcereny, Julia. *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*. En [http://verdi.unisg.ch/www/edis.nsf/SysLkpByIdentifier/4272/\\$FILE/dis4272.pdf](http://verdi.unisg.ch/www/edis.nsf/SysLkpByIdentifier/4272/$FILE/dis4272.pdf)
- Herrero-Olaizola, Alejandro. *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid. Editorial Verbum. 2000.
- Isava, Luis Miguel. “La herejía de las refutaciones: reflexiones en torno a la noción de crítica como articulación de los discursos filosófico y literario” en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. (Caracas). Año 6, N° 11, 35-50. 1998
- Llovet, Jordi. *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel. Ed. 2005.
- Mainer, José Carlos. *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama. 2005
- Marsé, Juan. “El caso del escritor desleído”, en *El cuento de la Isla del Tesoro*. Madrid: Alfaguara. 1994
- Martínez Rubio, José. *El cuestionamiento de un género: la narrativa breve de Enrique Vila-Matas*. En http://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/Cuestionamiento_0.pdf
- Massot, Josep. *Entrevista: “Enrique Vila Matas publicó Doctor Pasavento”*. La Vanguardia, Cultura. 2005
- Molero De La Iglesia, Alicia. “El sujeto complementario de la autoficción”, en *Religión y Cultura*, L, pp. 327-350. 2004
- Pérez, Alberto Julián. *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor. 1995.
- Pozuelo Yvancos, José María. “Enfermo de literatura”. En *ABC*, 23 de noviembre de 2002, p. 9.
- ----- . “Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción”, en *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, pp. 227-249. 1993

- ----- . “Vila-Matas en su red literaria”, en Andrés Suárez, Irene / Casas, Ana (eds.), *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas; 2-3 de diciembre de 2002*. Madrid: Arco Libros, pp. 31-43. 2002
- ----- . “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”. *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*. Ed. Margarita Heredia. Barcelona. Candaya. 2007. 388-404.
- ----- . “Final de partida”. *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*. Ed. Margarita Heredia. Barcelona. Candaya. 2007. 384-87.
- ----- . “Vila-Matas en su red literaria”. Andrés-Suárez, Irene/ Casas, Ana (eds.) *Enrique Vila-Matas*. Madrid: Arco Libros. 2007
- Roas, David. “El silencio de la escritura”. *Enrique Vila-Matas*. <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrroas1.html>
- Ródenas de Moya, Domingo. «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas». *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire. Universidad de Neuchâtel. 2 y 3 de diciembre de 2002. 7 diciembre 2002*. pp. 141-158, p. 145.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html
- Romero-Jódar, Andrés. Reflexiones sobre la identidad con Doctor Pasavento de Enrique Vila-Matas. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2010, vol. 28 247-265
- Rozas, Ramón. La bendita enfermedad. *El Progreso*. Lugo, 29 dic. 2012.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, Espasa-Calpe. 1997
- Sánchez-Pardo González, Esther. *Postmodernismo y metaficción*. Tesis Doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 1991.
- Santos Unamuno, Enrique. *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino en la era digital*. Cáceres. Universidad de Extremadura. 2002
- Schmukler, Enrique. *Bartleby y Compañía: Del mito literario al mito de autor*. En <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrschmukler1.html#n3>

- Sifontes, Lourdes. *Más allá de la metaficcionalidad: representación e hiperficción en la narrativa deneviana. Trabajo de ascenso presentado a la Universidad Simón Bolívar*. Sartenejas. Venezuela. 1999
- Siles, Jaime (2006). *Transtextos*. Santa Cruz de Tenerife: Artemisa Ediciones
- Vila- Matas, Enrique. “El alfabeto de los géneros”, en *Quimera*, núm. 263-64. 2005
- ----- . “Aunque no entendamos nada”, en *Cuadernos de narrativa n° 7*, Andrés-Suárez, I. y Casas A. (coordinadores), Universidad de Neuchâtel, 2002, pp. 11-25.
- Villoro, Juan. “Vila-Matas, la escritura desatada”. <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrvilloro1.html>
- Zavala, Lauro. “Cuento y metaficción en México: a propósito de ‘La fiesta brava’ de José Emilio Pacheco”. Universidad de México, N° 564-565. Febrero 1998. Pp 68-70. 1998
- ----- . “Un modelo para el análisis textual” en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca. Universidad Autónoma del Estado de México. 2ª ed., 127-157. 1999