



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

TESIS DOCTORAL

Ficciones para una teoría de la novela **La poética de la conjunción** **en Enrique Vila-Matas**

AUTORA

Felicidad Juste Mompel

DIRECTOR

Manuel Asensi Pérez

TUTORA

Beatriz Ferrús Antón

A Javier y a Clara

Agradecimientos

A Manuel Asensi, por su lucidez, sugerencias y lectura atenta.

A Beatriz Ferrús, por sus atenciones y generosidad.

A Ana Casas, por acompañarme en mi primera andadura vila-matiana.

A mis padres (*In memoriam*) que tanto me han dado.

A Javier, por sus cuidados y por el regalo de su tiempo.

A Enrique Vila-Matas, por su invitación a ser una lectora activa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
Presentación: Objetivo y planteamiento	11
<i>Corpus</i> escogido	14
Trayectos de lectura	15
Aclaraciones involuntarias	21
RETRATO LITERARIO DEL AUTOR (Breve estado de la cuestión)	23
CAPÍTULO 1. LA RED LITERARIA, UNA PLATAFORMA PARA LA CONJUNCIÓN <i>Lectura de París no se acaba nunca / La asesina ilustrada</i>	35
1. Desde el principio se urden los primeros hilos	36
2. Primeros mecanismos para la conjunción de la red	40
2.1. Paralelismos	41
2.2. Paralelismos, ecos y resonancias	47
2.3. Paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas	52
3. La poética de la cita como poética del vínculo	57
3.1. Injertos: «Iba mucho al cine»	59
3.2. Fisuras: «Leía mucho a Borges»	64
3.3. Diseminación y recolección: «He visto <i>de verdad</i> »	71
4. Primera conjunción de teoría y ficción	75
4.1. Breves consideraciones al hilo de la ironía	75
4.2. El ardid de la cuartilla: conjunción de teoría y ficción	79
CAPÍTULO 2. ELEMENTOS PARA LA NOVELA DEL FUTURO <i>Lectura de Dublinesca / Perder teorías</i>	101
1. Desde el principio se urde un doble hilo: ficción y teoría	102
2. Al hilo de la intertextualidad	109

2.1. En el marco teórico de la intertextualidad	109
2.1.1. Un punto de partida: voces, dialogismo, polifonía	110
2.1.2. Intertextualidad	113
2.1.3. Transtextualidad	116
2.1.4. Otras lecturas de la parodia, el <i>pastiche</i> , el <i>collage</i>	119
2.1.5. La citación como acto de lectura y escritura	123
2.1.6. Hacia una teoría de redes	128
2.2. El hallazgo de Joyce	130
2.2.1. El hipotexto se desliza en el hipertexto	130
2.2.2. Absorción y transformación	131
2.2.3. Los personajes devienen en réplicas	135
2.2.4. Transposición y régimen lúdico	139
2.2.5. El juego de una estructura: Nabokov / Joyce	141
2.2.6. Espectáculo y representación: <i>Bloomsday</i>	147
2.2.7. La parodia del funeral	155
2.3. El hallazgo de Beckett	169
2.3.1. El nocturno en el muelle dublinés	169
2.3.2. En el reducto de una habitación	177
2.3.3. El enigma se desencadena	186
2.3.4. Instalado en lo peor	202
2.3.5. Un momento en el centro del mundo	208
2.3.6. Instalado en lo peor de lo peor	215
2.3.7. Revelación y resolución final. Giro inesperado	219
3. Conciencia de un paisaje moral en ruinas	228
3.1. El paisaje interior de Riba	231
3.2. El paisaje de la literatura	245
3.3. El paisaje exterior del mundo	252
4. Estructuras dialogantes entre ficción y teoría	263
4.1. Del salto inglés al salto de la literatura	264
4.2. De la geografía de la extrañeza a un centro desplazado	287
4.3. De lo novelesco a lo nimio	304

CAPÍTULO 3. CUESTIONES EN TORNO A LA ESENCIA DE LA ESCRITURA	331
Lectura de <i>Aire de Dylan / Chet Baker piensa en su arte</i>	
1. Desde el principio: ¿Por qué Dylan?	332
2. La frase motor del relato	334
3. Explorando la esencia de la escritura	363
3.1. ¿Qué es lo real?	364
3.1.1. ¿Qué pasa en <i>Teatro de realidad</i> ?	365
3.1.2. ¿Qué pasa en <i>Porque ella no lo pidió</i> ?	372
3.2. ¿Quién soy?	389
3.2.1. El yo y la identidad	390
3.2.2. El yo y la autobiografía o la autobiografía bajo sospecha	399
3.2.3. El yo y la máscara	409
3.3. Escrituras reflejadas	420
3.3.1. La escritura de Lancastre. La figuración de Lancastre	421
3.3.2. La escritura del narrador-escritor. La figuración del narrador	434
3.4. El escritor piensa en su arte. La figuración de Chet Baker	441
3.4.1. Desde lo contradictorio	442
3.4.2. Buscando la forma de la Forma	454
4. Continuidad y ruptura	466
4.1. ¿Qué canon es el que activa y proclama Enrique Vila-Matas?	469
4.2. ¿Qué ruptura propone?	491
CAPÍTULO 4. DIÁLOGO ENTRE LITERATURA Y ARTE	503
Lectura de <i>Kassel no invita a la lógica / Marienbad eléctrico</i>	
1. Desde el principio: un título, un mito, un paseo	504
2. Conjunción de arte y literatura	510
2.1. «Cuando el arte pasa como la vida»	511
2.2. «Un arte de las afueras de las afueras»	524
3. <i>Marienbad eléctrico</i> : un artefacto de «literatura expandida»	541

CONCLUSIONES

561

BIBLIOGRAFÍA

577

INTRODUCCIÓN

Presentación: Objetivo y planteamiento

En el caso de la obra del escritor Enrique Vila-Matas, tan poliédrica y multiforme, la pregunta «¿por dónde comenzar?» que ya formulara Roland Barthes se presenta en principio difícil y compleja de responder. Sin embargo, si atendemos a la propia naturaleza de su narrativa, por paradójico que sea, la cuestión es más optimista ya que ofrece la posibilidad de abordarla desde cualquier punto. Su «estructura de red», de entradas y salidas, de juego laberíntico, invita a escoger un hilo, una pertinencia, y empezar a desarrollarlo con la seguridad de que encontraremos el enlace, la asociación o conexión que lleva a otro punto, a otro hilo con el que se junta o se enhebra y permite recorrer un tramo de este tejido o «tapiz que se dispara en muchas direcciones»¹.

Así pues, he iniciado mi andadura por las ficciones de Enrique Vila-Matas como un acto de lectura y de análisis textual en el sentido que lo configura Barthes, entendiendo el relato subsumido a la noción de «texto» como espacio, como proceso de significaciones en marcha. En realidad, lo que he pretendido es registrar las avenidas del sentido, en donde confluyen especialmente la *voz de la ficción* y la *voz de la reflexión teórica*, atender al diálogo que establecen y entrever la apertura de su «significancia» (Barthes, ed. 1978: 149-150).

Es este movimiento de lectura y análisis, en su fuga infinita, el que guía mi primer acercamiento a la narrativa vila-matiana con el objetivo de explorar qué elementos teóricos de la novela se dan en ella. La investigación no busca una posible ubicación del escritor en un movimiento literario, ni parte de un marco teórico previo a constatar o de una teoría en la que se inscribiría el escritor. El punto de partida (y de llegada) es la misma ficción como campo de observación autónomo y propicio para desgranar cuál es la teoría que se da en ella o, por lo menos, determinar aquellos elementos *sine qua non* que configuran su teoría literaria o ese «lugar aparte» en el que se sitúa el escritor respecto a la literatura².

¹ Enrique Vila-Matas, en el texto que titula “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, habla de cierta tendencia de la literatura actual que parece estar diciendo: “puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco...” (Vila-Matas, 2004a: 192).

² El escritor nombra este «lugar aparte» en la revista *Quimera*, nº 295, Junio 2008, p. 47.

En este sentido planteé un primer título, *Ficciones para una teoría de la novela (Leyendo a Enrique Vila-Matas)*, que quería sintetizar el objetivo del trabajo y la hipótesis de investigación: la búsqueda de la posible teoría que surge *en la ficción* y se pone en práctica en el mismo acto de la escritura. El gerundio que acompañaba al título (*Leyendo a Enrique Vila-Matas*) lo subrayaba como una intención declarada de que el trabajo era en el fondo y en la forma un acto de lectura continuado, un ejercicio que implicaba una lectura atenta, activa y cuidadosa.

De manera que inicié mi camino por las ficciones del escritor, percibiéndolas como si fueran realmente una red, dejándome llevar por sus senderos laberínticos, llegando en ocasiones a encrucijadas o desconciertos, moviéndome entre contradicciones y despropósitos, pero alentada y con la confianza de que en un momento u otro se salía a una especie de llanura o planicie. Se podía hacer un alto en el camino y contemplar de otra forma los pasos recorridos para reanudar de nuevo la marcha y ver que aquel fragmento se unía con otro y éste con aquel y entre diversas conexiones se dibujaba una red que empezaba a señalizarse con otras luces. Los puntos podían empezar a unirse y me invitaban a trazar las líneas de un dibujo o *paisaje en conjunción*.

Éste ha sido el segundo tramo de mi trabajo de investigación cuando empecé a considerar la *idea de conjunción* aparentemente tan fácil de vislumbrar pero tan difícil de realizar en la escritura. A partir de ahí, mi recorrido por la red vila-matiana se convirtió en otra andadura, en un paseo por sus ficciones por los mismos laberintos pero ya perfilados, con la certeza de que se podía divisar siempre o casi siempre un *punto de convergencia* al que el escritor rendía fidelidad. Lo que me ha llevado a considerar que quizás era un punto sustancial que indicaba de alguna forma el «lugar aparte» en el que quería situarse y que en él podía habitar *una poética de la conjunción*.

Así que ha sido el mismo recorrido, este tiempo o acción continuada de lectura atenta y activa, el que ha ido desvelándome esta segunda hipótesis o nuevo matiz que se añade a la primera: la comprobación de que en la obra vila-matiana *subyace una poética de la conjunción*. Por tanto, he conjugado ambas intuiciones en el título definitivo y más representativo: *Ficciones para una teoría de la novela. La poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas*.

Título y objetivo de esta tesis que implica no sólo una lectura activa y cuidadosa, sino también una lectura creativa, la que exige a todo lector la narrativa vila-matiana.

La expresión *poética de la conjunción* la presento como *espacio de convergencia* de los distintos plurales que se concitan en sus ficciones y que se coordinan de tal forma que se constituyen en una seña de identidad específica y singular de su obra. *Poética* entendida como ejercicio de un discurso literario *junto con* las ideas teóricas que se generan en él y que crean de facto una estructura conceptual compleja.

Conjunción como palabra-idea conciliadora que es simultáneamente *acción e imagen*, en consonancia con los dos significados o acepciones del mismo término³: *conjunción* como praxis y resultado de la *acción* de conjuntar o conjuntar(se) que implica también su efecto y hace que dos o más elementos formen un conjunto orgánico o armónico en su narrativa; *conjunción* como *imagen* en un sentido metafórico, en relación con el significado que el término tiene en astrología, aspecto que tienen los astros al ocupar la misma casa celeste, que se puede trasladar también a sus ficciones cuando se da la plena *conjunción* de elementos diversos en el mismo azimut, ocupando la misma *casa de la ficción*.

Se trata de un trabajo de investigación fundamentalmente práctico, de un análisis de las distintas ficciones que pretende vislumbrar *la especificidad* de la idea de *conjunción* que rige la narrativa de Enrique Vila-Matas. Esta *conjunción* no sólo la oriento a una operación cuantitativa, al inducir de la frecuencia de sus ocurrencias la verdad de este rasgo –que también–, sino a una operación cualitativa, es decir, a las relaciones que establece, al efecto de las transformaciones a que da lugar, aquellas que definen –como señala Barthes– el hecho estructural, el estar presentes «en todas partes» y «siempre» (Barthes, ed. 1972: 70).

³ El diccionario ofrece varias acepciones para la palabra *conjunción*. Estas dos son las que se *trenzan* aquí: 1. Acción de conjuntar (se). *Tb. su efecto.* / 2. b) (*Astrol.*) Aspecto de dos astros que ocupan una misma casa celeste. Manuel Seco, *Diccionario del español actual*, vol. 1, 2011 (2ª edición).

Corpus escogido

El *corpus* del trabajo de investigación lo forman las siguientes ficciones:

París no se acaba nunca / La asesina ilustrada

Dublinesca / Perder teorías

Aire de Dylan / Chet Baker piensa en su arte

Kassel no invita a la lógica / Marienbad eléctrico

La elección responde, por un lado, a un criterio de operatividad. El hecho de delimitar o poner el acento en unas obras determinadas ofrece la riqueza de una lectura en profundidad y permite la observación directa y continuada, el *despliegue* de aquellos elementos que se articulan y se ponen en juego en el acto de su escritura. Por otro lado, se tiene en cuenta el criterio de «homogeneidad de la sustancia» (Barthes, ed. 2009: 108), ya que en estas obras se subraya la relación entre *ficción* y *teoría* de forma sustancial y progresiva.

París no se acaba nunca (2003) es una novela cuyo protagonista es un joven escritor que quiere escribir su primera novela, *La asesina ilustrada*, y pasa revista a unos elementos dados sobre el arte de novelar que nos ofrecen reflexiones de partida de gran interés. Se puede considerar como un punto de arranque significativo para el objetivo de esta investigación. Además, fue mi primera lectura de la obra del escritor, el libro que me invitó a adentrarme en su red literaria y descubrir el doble juego entre ficción y teoría. Por tanto, inicia y forma parte del proceso seguido en el estudio de su narrativa ⁴.

Dublinesca (2010) es una novela clave. Desde el principio formula unos elementos básicos que toda «novela del futuro» deberá tener. Anuncia el juego entre teoría y ficción y se complementa con *Perder teorías* (2010). Es obra convergente y múltiple, significándose como obra compleja y proteica para el análisis. Obra crisol de su producción narrativa que permitirá un análisis exhaustivo.

Aire de Dylan (2012) es la novela que sigue a *Dublinesca* y a *Perder teorías*. Entre ellas hay homogeneidad en la temporalidad que da una perspectiva interesante al análisis.

⁴ La novela fue objeto de un estudio anterior: “La red literaria de *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas. Un acto de lectura e interpretación” (2010). Trabajo de investigación (dirigido por Ana Casas Janices). Máster Oficial en Literatura Comparada. Estudios Literarios y Culturales. Universitat Autònoma de Barcelona.

Aire de Dylan ofrece otra mirada, implica una nueva revisión dirigida a la escritura ya hecha, al camino trazado y seguido por el escritor. El autor reflexiona en la ficción sobre su propia poética para seguir la búsqueda y reconciliación con su verdad literaria. El relato *Chet Baker piensa en su arte* (2011) se articula y se añade a esta búsqueda.

Kassel no invita a la lógica (2014) y *Marienbad eléctrico* (2015) fueron publicadas en el transcurso de este trabajo e incorporadas posteriormente al *corpus*, ya que ambas continúan el diálogo entre *ficción* y *teoría* haciendo partícipes a otras artes. De manera que consolidan con otro sesgo la *poética de la conjunción* en la que irá moviéndose esta investigación.

Estas lecturas son las seleccionadas, un tramo delimitado que se corresponde en gran parte con lo que el mismo autor ha llamado su “trilogía involuntaria”: *Dublínescas*, *Chet Baker piensa en su arte* y *Aire de Dylan*. Trilogía que formula como juego a sabiendas que toda pretensión de clasificación de su obra es algo ilusorio. Su obra es la imagen de un *tapiz*, de una *red* que conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, que podría enlazarse con la imagen de «rizoma» que definen Gilles Deleuze y Félix Guattari, la que remite a “un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, ed. 1988: 26).

Es un *corpus seleccionado*, sólo un fragmento o tramo que también se hace inabarcable, que no deja de abrir puertas y compuertas a otros recorridos y lecturas que se convocan en una nutrida intertextualidad, línea de fuerza que atraviesa toda su escritura. Un *corpus en movimiento* que va en muchas ocasiones desde sus ficciones a sus artículos o textos más ensayísticos para volver a la ficción, que abre otras puertas giratorias hacia las obras de otros creadores. Lo que nos invita a leer siempre entre textos, a transitar por un camino de idas y venidas, discontinuidades y fugas, también de *conjunciones* y *encuentros*.

Trayectos de lectura

La lectura es el motor y el destino de este trabajo. Todo el recorrido es por la ficción o por los fragmentos de esta ficción organizada en cuatro trayectos o capítulos que se corresponden fielmente con las lecturas seleccionadas.

El Capítulo 1 se centra en la lectura de *París no se acaba nunca* junto con *La asesina ilustrada*. Está enfocado desde la metáfora de la «red literaria» entendida en sus tres acepciones (red como tejido, red como ardid y red como conexión) que permite constatar los hilos que se entrecruzan y conducen a un primer diálogo entre ficción y teoría. La red se constituye como plataforma que propicia los movimientos de *conjunción*. En este sentido se señalan tres puntos de atención claves en cada uno de sus apartados: 1. La observación de unos primeros mecanismos que articulan los movimientos de engarce: *paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas* que establecen una singular *ars combinatoria* y remiten a una poética del vínculo. 2. La atención a *la cita* como vínculo potencial que presta nuevos hilos y cabos para seguir entretejiendo el entramado de red que se resuelve *en conjunción* de lo múltiple y diverso. 3. Un primer diálogo entre ficción y teoría a partir del recurso de una cuartilla (*leitmotiv* de la ficción) donde quedan fijados los puntos esenciales para escribir una novela y que a través de una lectura irónica se transformarán en el *Manifiesto literario* del escritor.

Este capítulo es el punto de arranque que proporciona los primeros elementos que van trenzando los correlatos de la ficción y de la teoría que irán desplegándose en los demás capítulos. Asimismo presenta la «estructura de red» como estratégica plataforma para la *poética de la conjunción*.

El Capítulo 2 recorre la lectura pormenorizada de *Dublinesca*, compaginada con la lectura de *Perder teorías*. Es el enclave en el que se formulan y desarrollan los cinco elementos esenciales para «la novela del futuro» que proclama el autor, verdaderos protagonistas de ambas obras, ordenados en tres apartados o entradas: 1. *Al hilo de la intertextualidad*. 2. *Conciencia de un paisaje moral en ruinas*. 3. *Estructuras dialogantes entre ficción y teoría*. Son tres ejes que ofrecen *leer la ficción* como si fuera la andadura de una teoría puesta en marcha o *leer la teoría* a la luz de la ficción.

Al hilo de la intertextualidad se abre con el preámbulo teórico: “En el marco de la intertextualidad” ya que se hace necesario, aunque sea de forma esquemática, señalar algunos conceptos de la novela polifónica de Mijaíl Bajtín, la práctica paragramática que propone Julia Kristeva o las distintas relaciones o transtextualidad que ordena Gérard Genette y que serán claves para entender la intertextualidad que se da en la novela. El

análisis de esta intertextualidad sigue dos trayectos o epígrafes: “El hallazgo de Joyce” y “El hallazgo de Beckett” como intertextos que muestran la condición y naturaleza de la *red intertextual* que se teje. Así, el hallazgo de Joyce no sólo conducirá hasta *Dublineses* o *Ulysses*, sino también a Borges, Nabokov, Roussel, Perec, Larkin o Milton. El hallazgo de Beckett no sólo establecerá un diálogo con *Murphy*, *Molloy* o *Malone muere*, también extenderá sus hilos a Nietzsche, Shakespeare, Hopper, Deleuze, Barthes, Italo Calvino u otros muchos. El tejido intertextual es denso y aquella vieja imagen de palimpsesto de la que hablaba Genette se evidencia en *Dublinesca* donde los textos se superponen unos a otros sin ocultarse del todo, dejando ver su transparencia.

Conciencia de un paisaje moral en ruinas es otro de los elementos teóricos que se ponen de manifiesto en *Dublinesca* proyectándose desde estas perspectivas: *El paisaje interior de Riba*, *El paisaje de la literatura* y *El paisaje exterior del mundo*. El paisaje interior de Riba sigue un recorrido intertextual a través del film *Spider* de David Cronenberg. La progresiva identificación del protagonista con Spider genera un nuevo juego del doble y la otredad. Al mismo tiempo, el paisaje interior de Riba se dibuja desde una “gravitas melancólica” que se conecta con otras intertextualidades, especialmente con Yeats y el viaje sentimental sterniano. Paisaje interior que se extiende y une con el paisaje desolado de la literatura, una literatura a la deriva, devastada por el *Poder* que se intercala entre editor y/o escritor. Todo ello converge en el paisaje exterior del mundo simbolizado en la instalación apocalíptica *TH. 2058* de la artista Dominique Gonzalez-Foerster. Nueva intertextualidad que propone y potencia un diálogo entre *ficción-teoría-arte*. Convergencia y *conjunción* de un paisaje moral en ruinas que se desmorona y que, como toda ruina, ofrecerá la posibilidad y necesidad de una *reconstrucción*.

Estructuras dialogantes entre ficción y teoría sigue la lectura atenta de los dos correlatos que se tejen en la novela: *ficción-teoría*. Se marcan tres trayectos coincidentes con tres motivos de la ficción que configuran los tres epígrafes: *Del salto inglés al salto a la literatura*, *De la geografía de la extrañeza a un centro desplazado* y *De lo novelesco a lo nimio*. A propósito del *leitmotiv* de “dar el salto” se llega a dar el salto *en la literatura*. Se desmenuzan varios matices sobre este salto que se transforma en un crisol de variaciones en torno a la defensa y reivindicación de la búsqueda de *la levedad como propuesta narrativa* al unísono con la propuesta de Italo Calvino y se reconduce hasta la

búsqueda de *otro lugar*. La búsqueda de otro lugar marca el trayecto desde “la geografía de la extrañeza” en la que se mueve Riba hacia *un centro desplazado* en la narrativa. En él se reivindica un proyecto de reformación canónica y la necesidad de una cartografía o geopoética propia que desestabilice la fijación de todo centro y lo desplace hacia lo múltiple. En este sentido, se intercalan las reflexiones de Gonzalo Navajas y de M^a Pilar Lozano sobre la novela postmoderna española junto con las aportaciones teóricas del *Nouveau Roman* que proponen Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute. Todo ello desemboca en la ética urgente de abandonar las convenciones de “lo novelesco” y orientarse hacia la aventura del lenguaje que no termina nunca: reivindicar el continuo desplazamiento del lenguaje de *lo novelesco a lo nimio* como tránsito y siempre hacia *lo nuevo, a la búsqueda de nuevos trazados en el devenir de la novela*.

El Capítulo 3 se centra en la lectura de *Aire de Dylan* y se plantea a través de unas cuestiones en torno al acto de la escritura que se inicia con *la frase motor*, para seguir con las preguntas siempre formuladas en la narrativa vila-matiana y que en esta novela tienen un sentido nuclear: *¿qué es lo real?, ¿quién soy?* El capítulo se cierra con la reflexión entre *continuidad y ruptura*, el diálogo entre la tradición y la búsqueda de lo nuevo.

La frase motor: «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien», aparece como una especie de estribillo a lo largo de la novela y abre una doble indagación. Por un lado, se descubre como motor y método eficaz que impulsa la narración. Por otro o simultáneamente, inicia una indagación teórica sobre el acto de escribir. Desde esta doble vía, se establece un fructífero diálogo y juego lúcido entre las reflexiones de Roland Barthes y Vladimir Nabokov en torno al acto de la escritura y a la figura del Autor, significándose el poder que tiene una frase para seguir el movimiento transfinito de la escritura.

¿Qué es lo real? Esta cuestión presenta el binomio *realidad-ficción* e inicia un juego equívoco y controvertido entre lo que implica el ámbito de la ficción frente al ámbito de lo real o junto a él, conjugado al mismo tiempo con la palabra *verdad*. La tríada *realidad-ficción-verdad* apela a nuevas formas de indagar sobre la realidad, a buscar otros modos de reinventar la ficción, una ficción que sirva a la Verdad, no a la Realidad. Se intercalan en esta indagación y debate el relato *Porque ella no lo pidió* como experimento

con la verdad y una breve incursión teórica sobre la ficcionalidad y los mundos posibles a través de las reflexiones de Martínez Bonati, Lubomir Doležel y Benjamín Harshaw. Finalmente la dicotomía *realidad-ficción, vida-literatura* se resuelve en una *fusión* o *conjunción* de ambas y se revela como una clave decisiva en la narrativa que propone el autor.

¿*Quién soy?* La pregunta abre una nueva reflexión y debate desde perspectivas diferenciadas cuestionando lo auténtico de la identidad frente a la multiplicidad del “yo”. Se pone de manifiesto el «pensamiento débil» que postula Gianni Vattimo abriendo la alternativa de un *sujeto débil, flexible, múltiple*, al tiempo que el valor de lo múltiple define la literatura del personaje-escritor Lancastre.

Del “yo y la identidad” se pasa al “yo y la autobiografía”. En torno del *leitmotiv* que recorre la novela, escribir las memorias apócrifas de Lancastre, se configura el juego de una mascarada que sigue apuntando la oscilación continuada de *realidad-ficción, vida-literatura*. El embrollo autobiográfico que se presenta con ironía y humor a través de la “autobiografía bajo sospecha” de Lancastre se convertirá en el híbrido *memoria-ficción-crítica*, transformándose a su vez en el *proyecto de una novela*.

El “yo y la máscara” es otra de las perspectivas sobre la cuestión de *quién soy* que conduce desde “la autoficción” a “la figuración del yo” que propone Pozuelo Yvancos. Desde esta representación imaginaria se persigue la voz que hace explícita la dualidad de su juego: “situarse fuera desde dentro, ser rostro y máscara, persona y reflejo especular” (Pozuelo, 2010: 208). En este sentido se siguen las “figuraciones” del narrador-escritor y del escritor Lancastre. Éstas se pueden considerar como dos *escrituras reflejadas* del autor Enrique Vila-Matas que, detrás de sus máscaras y bajo la voz de la ficción, sigue reflexionando sobre su propio arte, debatiéndose, contradiciéndose e incluso escenificando la trayectoria de su propia escritura. Como otra forma especial de figuración del yo se incorpora el relato *Chet Baker piensa en su arte*. Este relato se convierte en una particular obra en curso que da cuenta de su propio procedimiento: la tentativa de narrar y ensayar simultáneamente y ver qué pasa. Como resultado se ofrece el doble acto de un personaje-escritor que como crítico *trama* su ensayo o como narrador *ensaya* su trama. Personaje que podríamos considerar como otra *figura del escritor* Enrique Vila-Matas que piensa en su arte e intenta crear su nuevo artefacto, un híbrido diferente que bien pudiera llamarse

ficción crítica, en el que se comprueba la *conjunción de una «voz narrante y pensante»* que impone su resistencia a ser separada.

Continuidad y ruptura. En este apartado se da cuenta del diálogo que el escritor Enrique Vila-Matas mantiene con una tradición literaria y con la búsqueda de *lo nuevo* en literatura. Se habla del *canon* que el mismo escritor proclama y difunde desde la perspectiva que le da su doble condición de creador y de lector crítico. Un canon que puede entrever el tipo de literatura con la que se solidariza e identifica, que muestra la narrativa en la que se mira y que de algún modo estimula su creatividad. Junto a ello, se perfilan algunos aspectos en su búsqueda de una nueva vía para la novela.

El Capítulo 4 se abre con la lectura de *Kassel no invita a la lógica* y se cierra con la de *Marienbad eléctrico*. Ambas obras acrecientan la *conjunción de ficción-teoría-arte* de forma explícita y declarada. El diálogo que se establece en la ficción de *Kassel no invita a la lógica* con la cita de arte dOCUMENTA 13 (Kassel, 2013) se resuelve en una clara conjunción entre literatura y arte. Esta conjunción se secuencia en dos epígrafes.

El primero: «Cuando el arte pasa como la vida» inicia la reflexión sobre las ideas que genera el arte, los efectos que consigue y las muchas posibilidades que abre. A través del diálogo mantenido con la instalación de Tino Sehgal (*This Variation*) y la de Ryan Gander (*The invisible Pull*) se pone de relieve «el arte en sí»; un arte sin ser instrumento de nada, capaz de cambiar la realidad y abrirse a otras lógicas que llega a converger en el lema o imperativo vila-matiano, la necesidad de *ir más allá*.

El segundo: «Un arte de las afueras de las afueras» proclama en síntesis la obra como proceso, transformación y ruptura radical a través del encuentro con las obras de los artistas Pierre Huyghe (*Untilled*) y Janet Cardiff & George Bures Miller (*Forest, for a thousand years*). Las metafóricas «afueras de las afueras» insisten en la necesidad de una búsqueda incesante por terrenos nuevos y desconocidos que se sitúan fuera de los muros de un sistema. Todo ello conduce a otra convergencia o imperativo vila-matiano: superar los límites (tanto exteriores como interiores), arriesgarse, abrirse a lo desconocido, a otros registros nuevos e inesperados.

En ambos apartados o recorridos se alza la voz de un narrador-escritor que proclama su actitud de «hombre de vanguardia» que se define en el deseo o en el anhelo de lo nuevo y que va al encuentro de la fusión del arte con la vida, última conjunción y también último imperativo en la narrativa de Enrique Vila-Matas.

En *Marienbad eléctrico* el diálogo entre literatura y arte tiene otra presencia y realidad. Es el encuentro de dos creadores: el narrador-escritor (EVM) y la artista y amiga Dominique Gonzalez-Foerster (DGF). Ambos dialogan sobre el «estado de las cosas» en su particular república del arte, reflexionan y buscan la renovación de las formas. Bajo el proyecto artístico de Dominique Gonzalez-Foerster, convertir el Palacio de Cristal de Madrid en el hotel de una sola habitación, *Splendide Hotel*, exploran esa “zona invisible” donde anida el arte y se identifican como dos artesanos que ponen al descubierto sus afinidades estéticas. Son estas coincidencias las que se destacan, las que hablan de sus poéticas como si se miraran en el mismo espejo, las que permiten observar el movimiento de *conjunción y expansión* que llevan a cabo.

Aclaraciones involuntarias

Hacer esta tesis me ha supuesto no sólo un trabajo de indagación e intensa lectura, sino también un intenso e inesperado ejercicio de escritura. Sin dejar de tener como meta la supuesta objetividad y científicidad que implica toda tarea académica, he optado a la vez por otra exigencia y fidelidad más coherente a la naturaleza de esta investigación: atenerme al rigor del texto que tengo entre manos, seguir fielmente la lectura de la ficción vilamariana porque “es línea a línea como transcurre su aventura, es línea a línea como debe ser discutida”, si es que se discute (Gracq, ed. 2005: 131).

En este sentido ha sido decisiva para mí la anotación que encontré en *Crítica y verdad*: la objetividad pretendida de la obra literaria que se basa en encontrar “evidencias” contrasta con la realidad de que hay en la obra un lenguaje profundo, simbólico, que no tiene un instrumento de verificación ya que es precisamente “el lenguaje de los sentidos múltiples”. Se trata, por tanto, de una objetividad “irónica”. Barthes apela a una nueva objetividad crítica –o lectora– que no está en la elección de un código, sino en el “rigor” con el que se aplica en la obra el modelo elegido y en la necesidad de ver los vínculos que dan sentido a las palabras (Barthes, ed. 1972: 18-20).

Esta idea ha conducido buena parte de esta investigación cuyo modelo o método insiste en querer ser un acto de lectura, fundir el supuesto rigor en la lectura, ser fiel a ella y guiarme por los vínculos que ella misma establece. También podría decir que me he apoyado en una lectura como «crítica recreativa» tal como sugiere Saúl Yurkievich, la que apela al “ejercicio potenciado y confabulado de lo fruitivo con lo conceptual”, porque el texto vila-matiano “siempre me excede; se abre, se dilata, se oscurece, se elide: se me escabulle y no debo, por prejuicio o ingenuidad racionalista, sobredeterminarlo, conceptuar lo inasible, obstinar[me] en intelegir lo inescrutable” (Yurkievich, ed. 2013: 473).

Por tanto, la voz que predomina en estas páginas escritas es la voz de la lectura, la de las ficciones recorridas. La ficción es la que toma el poder. Ella me ha dado los vínculos a las distintas incursiones teóricas que se intercalan, fugas teóricas imprescindibles que subyacen y se desprenden como *historias secretas en la misma ficción* y que corroboran también, en esta andadura o método seguido, la naturaleza de la *conjunción entre ficción y teoría*.

Esta voz a partir de ahora es una primera persona en plural que asume el papel de *commentator* plenamente, redistribuye los elementos de la obra e intenta conciliar lectura y crítica para dar finalmente con “una escritura plena, es decir, asertiva” (Barthes, ed. 1972: 81).

Una voz que más que obedecer al «plural mayestático», obedece a la voz plural y múltiple de todos cuantos dicen o escriben conmigo: mi voz se aglutina con la del narrador o personaje de ficción, con la voz de otros narradores y otros personajes de otras ficciones que entran como intertextos en la obra vila-matiana y especialmente con las voces de autoridad o valiosas reflexiones de críticos y teóricos de la literatura, de pensadores, investigadores y estudiosos de la obra vila-matiana que me acompañan en esta lectura. Ésta es la acepción del plural escogido, nunca como ahora soy tan consciente de que siempre leemos y escribimos en un nosotros plural y diverso, en una necesaria polifonía de voces.

RETRATO LITERARIO DEL AUTOR

Breve estado de la cuestión

Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito.

«Me llamo Erik Satie, como todo el mundo»

Vila-Matas, *Alocución en Monterrey* (2013c: 23)

¿No será que escribimos para encontrar un lugar en el camino, un lugar en el mundo, el hogar del que tal vez venimos y al que deseamos regresar, aunque no sabemos cuál es el camino que conduce a él?

Vila-Matas, en la entrevista de Lina Meruane (2013)

La mirada más característica del artista tiene un lado sombrío, que detectamos cuando nos llega la sospecha de que nuestros autores preferidos escribieron con pericia admirable sobre la vida, pero jamás supieron nada acerca de ella. En muchos de ellos es perceptible incluso una especie de paso atrás en la relación con el mundo, un escalón extraño que les separa de la realidad. Pero sin ese escalón sería difícil comprenderlos, porque éste paradójicamente les ayudó a sobrevivir y a ser, de paso, falsos conocedores de la vida, sorprendentes narradores, grandes tarados: en el fondo, seres convencidos de que la verdad tiene la estructura de la ficción.

Vila-Matas, *Grandes tarados sin sentimientos* (2013c: 39)

RETRATO LITERARIO DEL AUTOR (*Breve estado de la cuestión*)

A modo de presentación del escritor Enrique Vila-Matas, y como síntesis, se podría recurrir a una historia abreviada a través del documental “Extraña forma de vida. Retrato literario (Enrique Vila-Matas)”. El título rinde homenaje a su libro *Extraña forma de vida*, en el que escribir se concibe como la «única forma de estar en el mundo, extraña forma de vida», y desemboca claramente en un retrato literario que dibuja los rasgos más prominentes de su personalidad literaria ⁵.

En este documental el escritor cuenta fragmentos de su vida siempre unida a la literatura. Sus palabras se cruzan con las de uno de los críticos que más le han seguido, Masoliver Ródenas de Moya, con las del escritor Martínez de Pisón y con las de su amiga Cristina González Cubas. Conversaciones e imágenes se intercalan y van dando pinceladas de una biografía literaria abreviada. En ésta también aparece el retrato artístico que le va haciendo en el transcurso de una charla distendida el pintor Miquel Barceló en su taller de París. Retrato que es «pintura y despintura», figura y desfiguración que bien podría simbolizar a la figura del escritor que juega a ser él y a no ser él, a desdibujarse o despintarse y que define en sus contornos una personalidad literaria que se diluye en la vida, o viceversa, una vida que se diluye en la literatura como única forma de estar en el mundo.

Breve retrato literario que recoge retazos de los pasos de Vila-Matas en el París al que llegó para ser escritor, confesiones sobre su primera novela, sobre su atrevido y peculiar trabajo como redactor en *Fotogramas*, que ya predecía su actitud provocativa y su vocación de fabulador. Se habla de algunos de sus cortometrajes y de su seducción por el cine. También de la anécdota vital de su primera novela escolar escrita a los doce años, a la que siguió otra en su adolescencia que ya tuvo la crítica de no ser realista. Todos coinciden en señalar su incesante juego entre realidad y ficción y hacen referencia a su pequeño-gran libro, *Historia abreviada de la literatura portátil*. Obra que en palabras de Martínez de Pisón ya refleja el credo literario que seguiría como escritor y que Cristina González señala como libro con el que encuentra su propia libertad. Libro controvertido que según

⁵ Véase en el programa de RTVE: *A la carta*, emitido por la cadena 2 el 24 de Junio, 2016 (58.58 minutos). En línea: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-extraña-forma-vida-retrato-literario-enrique-vila-matas/3645074/>>

Masoliver Ródenas colocó a Vila-Matas fuera del *establishment* dominante en la sociedad literaria de esos años.

El escritor, visto por sí mismo y junto a las voces críticas y amigas de este documental (que también se hace eco de algunas voces enemigas del quehacer del escritor), revela las cuestiones más definitorias de su personalidad literaria. Entre ellas su ansia de ser radical, de arriesgarse y abrir otros frentes; su singular capacidad de ver y dar forma a otra realidad o realidades; su juego a lo Duchamp capaz de saber ver un objeto y darle otras lecturas. A lo que se suma su personal rareza y su deseo de ser siempre extranjero, extraño, excéntrico; querer escribir diferente y jugar a buscar la originalidad de Gombrowicz para encontrar la suya; reinventar a los escritores y a la literatura; manejar las citas para hacerlas otras y querer ser siempre otro o muchos otros. También su capacidad de saber moverse en la eterna contradicción; ser partidario de la escritura del no, del silencio, junto a la necesidad de seguir escribiendo, de creer siempre en la palabra.

Vila-Matas recuerda con entusiasmo su viaje a Varsovia. Allí tuvo lugar su encuentro con Sergio Pitol, el escritor que le condujo por el camino de la literatura, el que fuera su maestro, el que le hizo hablar de lo que quería escribir ⁶. A partir de ahí escapa de su destino, elige la escritura y empieza su andadura como un Bob Dylan: «Busco mi hogar en el camino», que en su caso lo encontró en la literatura.

Este es el rasgo a subrayar en este momento ya que da el enclave de su posición y actitud sin paliativos: *situarse en el camino*. Rasgo definitorio de su trayectoria narrativa que paradójicamente le ha conducido a otro centro, un centro felizmente desplazado, que lejos del *establishment* dominante dirige sus propios pasos por la vía de una literatura responsable, vía ética y de compromiso con lo que cree que es la literatura.

Actualmente, después de dar cumplimiento a una vasta y prolífica obra que sobrepasa los cuarenta y tantos años que lleva escribiendo, como casi las cuarenta obras

⁶ En el libro *El planeta Pitol*, fruto del Coloquio Internacional en honor del escritor Sergio Pitol (celebrado en la Universidad Michel de Montaigne – Bordeaux, 2008), Enrique Vila-Matas le dedica unas páginas tituladas: “Grandes lecciones de mi único maestro”. En estas páginas, configuradas como distintas entradas de un Diario, comenta aspectos de su relación con el que fuera su maestro genial y, entre otras cosas, destaca las *lecciones* de la narrativa de Pitol que hace suyas: la relación vida y literatura; el estilo de distorsionar lo que mira; de huir de las certezas; de contarlo todo, pero sin resolver el misterio; de descreer de todo decálogo y recetas universales; de hablar de cine, de pintura y siempre de literatura, entendiéndola como una república de las letras en libertad (Vila-Matas, 2012: 35-59).

publicadas, traducidas en más de treinta idiomas y siempre con la expectativa de unos lectores fieles a su obra, es más que evidente que el escritor tiene una presencia innegable en el panorama narrativo de nuestros días y en el ámbito de una narrativa universal. Su extensa obra lo confirma:

Mujer en el espejo contemplando el paisaje (1973), *La asesina ilustrada* (1977), *Al sur de los párpados* (1980), *Nunca voy al cine* (1982), *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *El viajero más lento* (1992), *Hijos sin hijos* (1993), *Recuerdos inventados* (1994), *Lejos de Veracruz* (1995), *El traje de los domingos* (1995), *Para acabar con los números redondos* (1997), *Extraña forma de vida* (1997), *El viaje vertical* (1999), *Desde la ciudad nerviosa* (2000), *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *Extrañas notas de laboratorio* (2003), *Aunque no entendamos nada* (2003), *París no se acaba nunca* (2003), *El viento ligero en Parma* (2004), *Doctor Pasavento* (2005), *Exploradores del abismo* (2007), *Y Pasavento ya no estaba* (2008), *Dietario voluble* (2008), *Ella era Hemingway / No soy Auster* (2008), *Dublinesca* (2010), *Perder teorías* (2010), *En un lugar solitario –Narrativa de 1973-1984–*, (2011), *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos* (2011), *Una vida absolutamente maravillosa –Ensayos selectos–* (2011), *Aire de Dylan* (2012), *Kassel no invita a la lógica* (2014), *Marienbad eléctrico* (2015), *Mac y su contratiempo* (2017), *Impón tu suerte* (2018) ⁷.

La obra ha sido objeto de varias clasificaciones o agrupaciones por parte de algunos estudiosos y críticos que han apuntado cierta evolución en su narrativa ⁸. Se ha hablado de

⁷ En el listado hemos incluido las obras consideradas como narrativas, los libros recopilatorios de ensayos y las antologías de relatos, también el último libro publicado recientemente que recoge ensayos, conferencias y artículos. A los que hay que añadir otros libros con autoría compartida: *La orden del Finnegans* (2000) junto con los autores Eduardo Lago, Jordi Soler, Antonio Soler, Malcolm Otero, José Antonio Garriga Vela; una nueva edición a la que se suman los autores Ignacio Martínez de Pisón, Marcos Giralt Torrente y Emiliano Monge con el título *La Orden del Finnegans. Lo desorden* (2013); la edición bilingüe *De l'imposture en littérature / De la impostura en literatura* con Jean Echenoz (2008); *[escribir] París* con Silvia Molloy (2012) y *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou* (2010) / *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou* (2013).

⁸ Una de las clasificaciones más concretas es la que establece Cristina Oñoro en su tesis doctoral, *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna* (2007), al dividir la producción del escritor “en tres etapas según prime el elemento lúdico

una primera “fase de indagación ontológica” a partir de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985-2000). A la que ha seguido otra etapa calificada como “metaliteraria” en la que quedarían enclavadas *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* y que tal como bautizó su editor Jorge Herralde (Editorial Anagrama) se ha configurado como “la Catedral *metaliteraria*” del escritor (2000-2005), también llamada “la trilogía metaliteraria”⁹. A partir de *Exploradores del abismo* se ha señalado un giro importante en su narrativa (también por parte del mismo Vila-Matas) pero sin llegar a definirse la condición de esa nueva etapa. Se han apuntado algunas notas como la presencia de un tono más serio o reflexivo, una mayor consistencia en la trama, así como un cambio de estructura¹⁰. El mismo escritor juega con estas divisiones y así se pronunciaba en su conferencia *La levedad, ida y vuelta*:

Hasta llegar al relato *Porque ella no lo pidió* de mi libro *Exploradores del abismo*, mi obra se dividió en dos partes. En la primera, creo haber desplegado una intensa indagación sobre el sinsentido. Y en la segunda (en deliberada coincidencia con la tan metaliteraria segunda parte del *Quijote*) me dediqué a construir una automitografía. En mi tercera y última —supongo— etapa, busco literalmente el difícil brillo de lo auténtico, aproximarme a la verdad a través de la ficción, acercarme a esa verdad que hay en todo camino propio. Dicho de otro modo: tratar de no traicionarme nunca a mí mismo (Vila-Matas, 2013c: 209)¹¹.

(1973-1984), la indagación ontológica (1988-1999) o la afirmación de la escritura como espacio en el que conjurar el silencio (2000-2005)” (Oñoro, 2007: 272). Sin embargo, quedan fuera de estas etapas *Historia abreviada de la literatura portátil*, que analiza en un epígrafe aparte con el título “La novela como *ReaDy-made*” (316-337), y *París no se acaba nunca* que, tal como reconoce, “no se ajusta a los rasgos de este ciclo” (373) y la presenta como “la revisión irónica de la formación de un escritor” (403). Lo que nos da medida de la dificultad de toda agrupación o intento crítico de encuadre o clasificación, a lo que se suma que esta clasificación sólo llega hasta la producción de 2005.

⁹ José M^a Pozuelo nombra como “tetralogía del escritor” a *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* y *Doctor Pasavento*. Un conjunto narrativo ficcional en el que destaca los muchos vínculos que se establecen entre estas novelas: la temática metaliteraria, todas tratan de “escritores en diferentes tesituras”; el juego de ilustraciones que presentan sus portadas; la sintaxis narrativa que da lugar a una forma de narración que se despliega en múltiples entradas y motivos que se implican y relacionan; el juego de rostros y máscaras o las *figuraciones del yo* que se manifiesta en todas ellas (Pozuelo, 2010: 174-231).

¹⁰ En este sentido, Pozuelo ha señalado a propósito de *Dublínscas* un cambio de estructura narrativa que ha girado desde lo fragmentario a lo unitario; no obstante, a pesar de considerar cierto planteamiento-nudo y desenlace, los temas, la naturaleza de la voz y la perspectiva narrativa siguen siendo las de siempre (Pozuelo, 2014: 226-227). Lo que a nuestro entender no deja de desdibujar una estructura aparentemente más clásica o unitaria y seguir imponiéndose el juego laberíntico de temáticas, cruces de centros y perspectivas vila-matianas que mantienen su estructura de red.

¹¹ *La levedad, ida y vuelta* se pronunció en el ciclo de conferencias *El libro como universo*, 2012. Está

Esta tercera etapa que señala Vila-Matas es la que sigue defendiendo en entrevistas y otras conversaciones poniendo énfasis en esa nueva búsqueda que emprende en torno a la verdad y que parece encontrar en la misma ficción. La cuestión y debate sobre la autenticidad y la originalidad están presentes en esta nueva etapa, en *Aire de Dylan* tendremos la oportunidad de ver cómo se apela a la única autenticidad posible, la de no traicionarse a sí mismo. Por otro lado, en su último libro (por ahora), *Mac y su contratiempo*, juega e insiste en el debate sobre lo original, declara la idea de la repetición como motor de la literatura, para concluir que “no existe la originalidad, todo es trasmisión y repetición desde el origen de los tiempos”¹².

Ante el intento de clasificación entendemos que en el caso del escritor que nos ocupa es un asunto menor. Su obra, claro está, sigue una evolución, hay un camino recorrido y por consiguiente se diferencian unos tramos pero todos ellos parecen andarse y desandarse para volver de nuevo sobre los mismos pasos. La trayectoria vila-matiana ya está anunciada desde su primera etapa y sigue reafirmandose: el juego está al principio de su obra, en el intermedio y en sus últimas obras; la indagación ontológica sobre la condición de la ficción sigue estando formulada en las preguntas que siempre se suceden y atraviesan con distintos sesgos toda su narrativa; la reflexión sobre la literatura, ya sea sobre la literatura del no o del silencio, ya sea sobre la necesidad de seguir diciendo; el lenguaje y el valor potencial del diálogo intertextual e intratextual es otra línea que lejos de enmarcar etapas y establecer clasificaciones desborda líneas divisorias y hace del conjunto de su obra ese «tapiz que se dispara en muchas direcciones» y que es la seña inequívoca que aúna etapas y recorridos y despista todo intento de clasificación o división. Subrayamos el carácter unitario de su obra cuyos motivos, temáticas, personajes, espacios, lecturas o situaciones siempre son “recurrentes” (Masoliver Ródenas, 2007a: 126-127). Más que una línea segmentada de etapas y agrupaciones advertimos una circularidad. Todo

publicada en el video del 18 de mayo de 2012 por la Biblioteca Nacional de España. Más tarde aparece como texto inédito en su libro *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou* (Vila-Matas, 2013c: 209-223). Texto que consideramos de gran importancia por las líneas que sugiere en torno a su propia evolución, a su escritura portátil y a la relación que mantiene con la levedad, tal como veremos a lo largo de nuestro trabajo. En la bibliografía final damos las dos referencias aunque citaremos esta conferencia por su libro *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou* (2013).

¹² Palabras del escritor en la entrevista de Elena Hevia: Enrique Vila-Matas: “Esta es mi novela más original porque va en contra de la originalidad”. *El Periódico*, 14 de febrero, 2017. Idea que reitera en otras entrevistas, como en la de Xavi Ayén: “En la literatura no hay progreso ni cambio, sólo repetición”, *La Vanguardia*, 14 de febrero, 2017.

vuelve en sus ficciones, rueda de una obra a otra con más o menos proyección, siempre aparecen los vínculos que la hacen ser un conjunto. En esta visión de conjunto la imagen que propone Miguel Ángel Muñoz nos parece más elocuente:

Hablo de planeta Vila-Matas porque creo que su obra es absolutamente coherente y cerrada sobre sí misma, aunque en una paradoja literaria siempre busque fugas internas, nuevos territorios que no salgan de su mundo personal. Inquietud constante en un mundo absolutamente definido. En sus primeros libros están todos sus temas esbozados, tratados de un modo u otro. A partir de ahí ha indagado en ellos, libro a libro, como bajando a una mina (Muñoz, 2010).

Visión de conjunto que Ricardo Piglia vislumbra así: “el conjunto de las novelas de Enrique Vila-Matas podían ser leídas como una obra única en la que se narra –desde distintos ángulos– la historia imaginaria de la literatura contemporánea (Piglia, 2011). También Sergio Chejfec destaca que su obra “exige ser leída íntegramente, como una unidad”:

[...] cada novela, ensayo o cuento es un fragmento, pero un fragmento que ilumina los demás; se trata de una obra en proceso, marcadamente experimental, pero cada libro responde a una pregunta planteada en el anterior: a pesar de las apariencias, las piezas de su universo literario encajan con prodigiosa precisión (Chejfec, 2008: 35).

En nuestra lectura y análisis comprobaremos líneas de unión (*o conjunción*) que ensartan fragmentos de sus ensayos y de sus cuentos en una u otra novela, y viceversa; piezas que se retoman y vuelven a ubicarse con nuevos ecos y sentidos; preguntas sobre la naturaleza de la ficción que se plantean los escritores de sus novelas reformuladas de nuevo. Veremos que las piezas escogidas: *París no se acaba nunca*, *Dublín*, *Perder teorías*, *Aire de Dylan*, *Kassel no invita a la lógica* y *Marienbad eléctrico* muestran la agilidad y destreza del artífice que *experimenta, juega, encaja o transforma las partes en un todo*.

El ámbito académico también se hace eco de su presencia que ha ido gestándose paulatinamente. Se ha señalado que Enrique Vila-Matas empezó como autor de minorías, con un reconocimiento público y de los medios de comunicación que contrastaba con un vacío crítico¹³. En los inicios de los años noventa ya emergía su figura en México, Venezuela, Colombia, Perú, Argentina y Chile. Su *Historia abreviada de la literatura portátil* se convertía en “célula radiactiva, lenta pero sostenidamente, en un objeto de culto entre escritores, primero, y lectores, después” (Cordero, 2008: 26). Su iniciativa literaria fue celebrada por autores latinoamericanos como Pitol, Monterroso, Bolaño, Villoro, Fresán y Álvaro Enrigue y sería más tarde cuando fuera acogido en el ámbito académico español gracias a la iniciativa de destacados catedráticos como Fernando Valls, José María Pozuelo, Mercedes Monmany o Domingo Ródenas de Moya (Ríos Baeza, 2012: 16). Su reconocimiento fue tardío en España¹⁴.

Con la publicación de *Bartleby y compañía* (2000) y la concesión del XII Premio Rómulo Gallegos (2001) por *El viaje vertical*, al que siguieron: el Premio Ciudad de Barcelona (2001) y el Prix du Meilleur Livre Étranger (2002) por *Bartleby y compañía*, el

¹³ Este vacío crítico lo señala de forma minuciosa Cristina Oñoro en su tesis doctoral, en el epígrafe titulado “Entre la aclamación pública y el vacío crítico”. Tras una búsqueda bibliográfica por estudios completos acerca del autor, capítulos de libros, artículos, prensa especializada, revistas universitarias y de índole académica, alerta de esa falta de trabajos monográficos o de cierta envergadura sobre Vila-Matas (Oñoro, 2007: 27-54).

¹⁴ A propósito de que fuera galardonado con el XX Premio Herralde de Novela (2003) por *El mal de Montano*, señalaba Fernando Valls: “Respecto de la valoración del conjunto de la obra de Vila-Matas llama la atención lo mucho que ha costado que se le prestara la atención que merecía. Ha tenido que ser reconocido fuera con importantes premios para que aquí se le hiciera justicia. Hoy por hoy, parece indiscutible, es uno de los narradores españoles más singulares y valiosos” (Valls, 2003: 302). El mismo Vila-Matas también reconocía su situación de este modo: “El gran problema que tienen los escritores españoles de hoy es la visibilidad internacional. En mi caso particular, yo creo que ese problema lo he roto de fuera hacia dentro, trabajando contra el superficial canon nacional que algunos críticos nefastos crearon en los años ochenta. En vista de que no encajaba en esa narrativa nueva española (donde se jaleaba la mera copia de los mejores estilistas del famoso boom latinoamericano), opté por escribir una literatura no nacional española. Y así Italia, Francia, México, Venezuela o Argentina se acercaron a mi obra mucho antes de que ésta fuera mínimamente comprendida por mis conciudadanos. Me inscribí en una tradición literaria mestiza en la que caben italianos como Claudio Magris, germánicos como W. G. Sebald, franceses como Perec, mexicanos como Sergio Pitol y argentinos como el inefable Borges; la aportación española creo que me vino dada por la línea de Juan Benet y los experimentos literarios de Javier Marías”. Vila-Matas: “¿Una narrativa invisible?” (*La Nación*, 15 de abril, 2007).

*A partir de aquí citaremos los artículos o textos de corte más ensayístico de Enrique Vila-Matas, ya sea en el cuerpo del trabajo o en las notas a pie de página, mencionando el título del texto en cuestión y consignando entre paréntesis el medio y la fecha de publicación o sólo el año de publicación (sin las letras adicionales, dado que hemos manejado varios textos correspondientes al mismo año). La mayoría de ellos pueden verse en la web del escritor. En línea: <<http://www.enriquevilamatas.com/textos.html>> En la bibliografía final están ordenados siguiendo el año de publicación para facilitar su localización.

XX Premio Herralde de Novela (2003), el Premio Nacional de la Crítica (2003), el Médicis Roman Étranger (2003) por *El mal de Montano*, su reconocimiento se hace definitivo y emerge su figura como escritor singular con un original proyecto narrativo. Su obra ha seguido cosechando otros premios y distinciones de prestigio por *Doctor Pasavento*, *El viajero más lento*, *Dublinesca*, *Aire de Dylan* y *Exploradores del abismo*. También ha sido galardonado con premios al conjunto de su obra: Premio Formentor de las Letras (2014), Premio Fil de Literatura (México, 2015), Premi Nacional de Cultura de la Generalitat (2016), Premio Feronia-Città di Fiano (Italia, 2017), Prix Ulysse (Francia, 2017), Lisbon Festival Film (Portugal, 2017).

La primera referencia al estudio de su obra está en las conferencias y comunicaciones presentadas en el “Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas” celebrado en la misma Universidad (2-3 de diciembre de 2002) y que posteriormente se publicaron en *Cuadernos de Narrativa* (2004) (reeditado en el 2007) al cuidado de Irene Andres-Suárez y Ana Casas. El libro se abre con el texto de Vila-Matas “Aunque no entendamos nada”, con algunas de las líneas más sugerentes de su narrativa y la reivindicación de lo incomprensible como un estímulo creativo de largo alcance. Le siguen los artículos y estudios de Julia Otxoa, José María Pozuelo, Irene Zoe Alameda, Yvette Sánchez, Alessandra Giovanni, Rebeca Martín, Carlota Casas Baró, Fernando Valls, Juan Antonio Masoliver Ródenas, David Roas y Domingo Ródenas de Moya. Se completa con una esmerada compilación por parte de Rebeca Martín y Fernando Valls de referencias bibliográficas (artículos varios, entrevistas, crítica y reseñas sobre sus libros hasta entonces publicados).

Un segundo libro compilatorio es el editado al cuidado de Margarita Heredia: *Vila Matas portátil. Un escritor ante la crítica* (2007). Aquí se recogen nuevos artículos y textos ensayísticos sobre su obra de escritores y críticos como: Sergi Pàmies, Roberto Bolaño, Soledad Puértolas, Rodrigo Fresán, Justo Navarro, Joan de Sagarra, Sergio Pitol, Javier Cercas, José María Guelbenzu, Ignacio Martínez de Pisón, Antonio Tabucchi, Ray Loriga, Juan Villoro, Jordi Llovet, Christopher Domínguez, Mercedes Monmany, Álvaro Enrigue, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Ignacio Echevarría, Fernando Valls, Domingo Ródenas de Moya, Alan Pauls y José María Pozuelo, entre otros. El libro incluye un DVD, *Café con shandy*, con una interesante charla entre Enrique Vila-Matas y Juan Villoro que

da entrada a reflexiones sobre la escritura, la lectura, la crítica y el particular universo vilamatiano.

En el 2008 la revista *Narrativa* le dedicó un número monográfico con el título “Explorando los abismos de Vila-Matas” (número 8, enero-marzo de 2008), al cuidado y dirección de Magda Díaz y Morales y Carlos Manzano que agrupa reseñas y apuntes sobre algunas de sus obras, junto con un texto del autor y una entrevista por Ana Solanes. También la revista *Quimera* se hizo eco de su obra (número 295, junio de 2008) con el “Dossier Enrique Vila-Matas. El centro excéntrico” coordinado por Diómedes Cordero, con las aportaciones críticas de Javier Argüello, Javier Avilés, Sergio Chejfec, Diómedes Cordero, Cristina Oñoro y la entrevista de Marc García, Mario Amadas y Unai Velasco.

Otros libros colectivos que responden a nuevos encuentros de estudiosos de su obra son: *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción* (2012), con artículos y textos ensayísticos en torno a la metáfora del espejo en la escritura vilamatiana, y *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas* (2013), fruto del coloquio celebrado en la Universidad de Perpignan en torno a una geopoética del autor.

Una referencia crítica e imprescindible es el libro de José M^a Pozuelo Yvancos: *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E.Vila-Matas* (2010), análisis exhaustivo sobre las novelas de Vila-Matas (*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* y *Doctor Pasavento*) que se centra en las “figuraciones del Yo” como una alternativa a la denominada autoficción literaria.

Cabe mencionar también la genuina página web del escritor, mapa o red, con diversas entradas que ofrecen referencias sobre artículos y aspectos generales de su obra, junto con entrevistas, reseñas, textos del propio autor y de otros, el blog *Ayudante de Vilnius*, galería de imágenes, eventos e informaciones varias como otra fuente de referencia imprescindible. Tal como señala Pablo Sol Mora su portal no es solo un archivo o fuente de información, sino una auténtica *boîte-en-valise* virtual, un museo personal en la red (Sol Mora, *Diccionario Vila-Matas*, 2016).

En cuanto a las tesis doctorales sobre su obra cabe destacar los trabajos de:

Cristina Oñoro Otero: *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna*. Tesis que realiza un amplio y

desarrollado análisis de la obra del autor desde su primera novela hasta *Doctor Pasavento*, enmarcando su narrativa en la poética de la postmodernidad. Universidad Complutense de Madrid (2007). Gonzalo Martín de Marcos: *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*. Estudio que desarrolla estos dos motivos tan arraigados en la narrativa vilamatiana. Universidad de Valladolid (2009). Sorina Dora Simion: *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*. Trabajo que lleva a cabo un análisis retórico-general enclavado en la poética de la transmodernidad. Universidad de Bucarest (2012). José Enrique Navarro Serrano: *Editoriales globales, bibliodiversidad y escritura transnacional: Un análisis de la narrativa de Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño* (2013). Tesis que defiende la idea de que el marco metaficcional de la obra de ambos autores es un enfoque novedoso de una escritura transnacional. Universidad Texas-Austin (2013). Julia González de Canales: *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*. Aquí se aborda la obra del autor desde la perspectiva de la recepción literaria. Universidad de St. Gallen (2014). Olalla Castro Hernández: *Entre-lugares de la Modernidad: “La trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*. Tesis que emplaza la obra del escritor en un *entre-lugar* o Tercer Espacio donde la Modernidad y sus contradiscursos cohabitan, dialogan y se entrecruzan. Universidad de Granada (2014). Julie Zamorano: *Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas*. Trabajo de investigación que defiende la ficción como lugar del pensamiento literario y de la concepción del mundo del autor. La Sorbonne, París (2015). Papa Mamour Diop: *Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad*. Universidad de Valladolid (2015). Investigación que da una visión globalizadora de la narrativa vilamatiana desde una perspectiva diacrónica que llega hasta la producción de 2007. Y la más reciente, la presentada por Alfredo Aranda Silva: *La escritura articulista y ensayística de Enrique Vila-Matas. La crítica de un escritor*. Estudio de su producción periodística y ensayística desde 1968 hasta 2012. Universidad de Barcelona (2017). Estudios a los que se suman otros trabajos académicos de distinta índole de las universidades de España, Latinoamérica y Francia especialmente.

En síntesis, señalar que la obra de Enrique Vila-Matas va teniendo una creciente atención en el ámbito de lo académico, su escritura es una invitación al estudio de la literatura y a la comprensión del hecho literario.

En este sentido, esta investigación pretende acercarse a la comprensión de su obra a través de *la relación implícita entre ficción y teoría* que él mismo traza en sus ficciones, que está *en la misma ficción* y que permite una mirada atenta y detenida. Diálogo que se ha apuntado de forma general en el conjunto de su obra como elemento a destacar y que de forma tan certera precisa José María Pozuelo: “cuando hablamos del trazado de una poética y de una teoría implícita en ella, no puede ser nunca el dibujo propiamente meta-teórico, es decir la relación o estudio de lo que Vila-Matas diga sobre la Literatura, sino si ha sido capaz de decirlo *con* su literatura y *desde* su literatura misma, único discurso realmente relevante para todo escritor y el único que finalmente lo justifica” (Pozuelo, 2007a: 35-36, la cursiva es del autor).

Bajo este enfoque y perspectiva se orienta esta tesis, leer la teoría que pueda darse *en la misma ficción*, una lectura que demanda la propia *casa de la ficción* que ha construido y sigue construyendo el escritor *en el camino* de su andadura. La casa de la ficción donde cohabitan y conviven *la conjunción de una «voz narrante y pensante»*, la voz de un escritor que piensa, escribe y trama como acción conjunta e inseparable. La casa de la ficción que nos abre sus puertas y compuertas a las historias secretas o a las teorías camufladas que anidan en ella.

CAPÍTULO 1

LA RED LITERARIA, UNA PLATAFORMA PARA LA CONJUNCIÓN Lectura de *París no se acaba nunca* / *La asesina ilustrada*

Espacios de conjunción también, de libertad y juego para el lector, ya que le abren, como subraya Yser, un abanico de combinaciones virtuales entre las cuales unas pueden ser cronológicas, otras temáticas, establecerse alrededor de un personaje o de un motivo descriptivo o narrativo, una imagen, un término recurrente.

Geneviève Champeau (2011b: 76)

Mi especialidad siempre ha sido hallar conexiones entre todas las cosas [...] Mi obra puede ser leída como un continuo en el que se van mezclando historias y géneros: mis libros de artículos fluyen hacia mis novelas que fluyen hacia mis ensayos que fluyen hacia mis cuentos.

Enrique Vila-Matas, en la entrevista de Jorge Carrión (2015)

LA RED LITERARIA, UNA PLATAFORMA PARA LA CONJUNCIÓN

La metáfora de «la red literaria» es nuestro punto de partida. El crítico Pozuelo Yvancos define la literatura de Vila-Matas con estas palabras:

[...] cualquiera que conozca la literatura toda de Vila-Matas sabe que la metáfora que más le va es precisamente la de la red, o sus metonimias de “tejido” o la borgiana de laberinto, cuando no sea 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, 2007a: 33).

Coincidimos con estas apreciaciones que inciden en la misma cuestión de fondo: el entramado complejo lleno de hilos que se entrecruzan y anudan, de caminos laberínticos, de múltiples entradas y salidas que constituyen la narrativa de Vila-Matas. A las que se suma nuestra propia apreciación, la red no sólo es *tejido*, sugiere otras acepciones: red como *ardid* y red como *conexión*. Una «red literaria» que anunciamos como plataforma estratégica que propicia *la acción e imagen de conjunción* tal como veremos a lo largo de nuestra lectura.

1. DESDE EL PRINCIPIO SE URDEN LOS PRIMEROS HILOS

Nos situamos en el principio de *París no se acaba nunca*, en el marco de los primeros capítulos, ya que desde estas primeras páginas se empieza a *urdir la red* en la que vamos a movernos. Señalamos el doble sentido que nos ofrece el mismo término: *urdir* en el sentido de preparar los hilos y disponerlos con habilidad para empezar su entramado y *urdir* en su sentido figurado de maquinarse, de disponer la intriga o la estrategia.

Observamos cómo se disponen y preparan los primeros elementos. El primer capítulo empieza como novela. *In media res*, un narrador en primera persona nos cuenta una anécdota de su vida: su participación en el concurso de dobles del escritor Ernest Hemingway. Nos manifiesta con ironía su empeño en parecerse a él y su decepción y humillación al llegar a ser descalificado del concurso. Desde estas primeras líneas ya se apuntan los primeros hilos del juego ser y parecer: *la impostura, el simulacro, el doble* que irán desarrollándose y enredándose a lo largo de toda la novela. A partir de este hecho

concreto, el narrador sigue contándonos que se marchó a París e, inmediatamente, en un presente actual que se sitúa en “este último mes de agosto”, nos desvela el objetivo de su viaje: ir a París para tomar notas y revisar irónicamente los dos años de juventud que pasó en esta ciudad y que resume y sintetiza en una frase, allí “fui muy pobre y muy infeliz”. Esta es la primera *frase-cita-eco*, la denominamos así provisionalmente y subrayamos dos cuestiones sobre ella.

Es una *frase-cita* que toma de Hemingway y la invierte, contrapone o trasvasa a su situación: “a diferencia de Hemingway, que fue allí ‘muy pobre y muy feliz’, yo fui muy pobre y muy infeliz” (Vila-Matas, 2004b: 10). Es la primera referencia literaria y el inicio de un juego con lo literario, jugar con las frases, con los textos de otros y reinventarlos, adecuarlos a su conveniencia y a sus intenciones. El mismo autor Vila-Matas nos habla de ello y de cómo le supone un verdadero y feliz hallazgo hacerse con las referencias literarias, cuando nos dice: “Cuanto más me gusta un texto, más ganas tengo de dar mi visión de la misma secuencia [...] Y de ahí que disfrute mucho, cuando el texto ya es mío y ya me he apropiado de él” (en Villoro, 2007b: 418-419).

Es una *frase-eco* que inaugura la *intertextualidad*, el diálogo con otros textos y que irá teniendo su propia *resonancia* en otros momentos. Surgirán otras frases o ideas, reiteraciones o resonancias a modo de estribillos que se glosarán en distintos episodios, precisando su sentido en nuevos contextos. Son *frases-eco* que actuarán como elementos de cohesión en la estructura fragmentaria en la que se construye la novela. Subrayamos, pues, esta idea: la referencia literaria, *la cita como eco y resonancia*, como mecanismo que cohesionan y compacta la red, como *elemento básico de conexión*.

En el siguiente párrafo, la voz del narrador nos dice que cuando ya regresaba a Barcelona, ya había transcurrido el mes de agosto, en el avión de vuelta, ve un pliego de notas en su asiento con el título: *París no se acaba nunca*. Ante esto muestra su sorpresa porque casualmente él tenía que dar en breve una conferencia en Barcelona bajo el mismo título, qué coincidencia. Como lectores entramos en este primer juego del azar y de las casualidades y paralelamente comprobamos el “extrañamiento” en el que se sitúa su autor. Se trataba del mismo pliego. El narrador lo acababa de dejar en el asiento y acto seguido lo había olvidado.

A partir de este párrafo y de este incidente caben señalar otras cuestiones. Todo se ha configurado a modo de treta, es el primer *ardid* del autor que ha servido para entrar en otra convención de la escritura. Ya no estamos leyendo una novela, ahora vamos a asistir a una conferencia. De inmediato, la imagen de la red nos ofrece una segunda acepción: *ardid*, *trampa*, *treta*, *estrategia*, ya que estas indicaciones genéricas ofrecen un juego de equívocos y ambigüedades, de confusión de planos en la lectura. Si estábamos entrando en un pacto lector con unas ciertas convenciones, ahora se subvierten y se desestabilizan.

De manera que advertimos que estamos en un terreno movedizo, en un espacio dinámico en donde *todo está en proceso*. Así, de la presentación de la novela, de su propósito o motivo inicial, llegamos a la conferencia. La transformación ha sido rápida y ágil, cuestión de unas líneas, cuestión de ese giro que acostumbra a dar Enrique Vila-Matas y que podríamos denominarlo, a falta de otro neologismo y como diría el mismo autor, «una vuelta de tuerca» que hace que todo esté en cambio, en devenir, en transformación. Aparece, por tanto, otro elemento decisivo: la improvisación como técnica y como elemento deliberado y sutil que irá desplazando toda escritura sólida, monolítica y se irá configurando como una “escritura portátil”, que adquiere las connotaciones de estar en proceso, en tránsito; de ser ligera y nómada, de estar en constante movimiento.

Efectivamente, el siguiente capítulo se dirige a un genuino lector-oyente al que se le dice desde la primera frase: “Me verán a veces improvisar” (11). Todo el capítulo se configura a modo de *exordio* improvisado. Como advertencia, el autor nos dice que se instala en la ironía. Subrayamos *el pacto irónico* como intencionalidad y como hilo transversal que dará más consistencia a la red que se irá tejiendo en direcciones oblicuas y variadas, desviándose y desviándonos.

La ironía será un hilo que servirá para atar cabos, justificar situaciones, establecer giros y seguir dando vueltas de tuerca. Una ironía también avalada por las referencias literarias. Por un lado, Pascal para subrayar o ilustrar el paso que hay entre burlar y ser burlado. Por otro lado, Cervantes como modelo ¹⁵. El narrador destaca la ironía cervantina que es en el fondo la que le gusta y practica, a la que define como “benévola y compasiva”, la que se mueve “entre la desilusión y la esperanza” (11). En realidad todo el capítulo se ha

¹⁵ Enrique Vila-Matas ha hecho mención en otros lugares y de forma reiterada a esta ironía desde la perspectiva cervantina. Cervantes como gran modelo está presente en el propio canon vila-matiano que veremos de forma más destacada en el apartado: *Continuidad y ruptura*.

configurado como pacto entre escritor-lector-oyente, cerrándose con un: “¿De acuerdo?” que deja explícitamente en el aire el papel activo que va a tener el lector.

En el tercer capítulo se inicia la historia propiamente dicha: “Fui a París a mediados de los años setenta y fui allí muy pobre y muy infeliz” (12). De nuevo la frase del *incipit* se retoma y nos devuelve la conexión con el principio. Arranca la historia que podríamos resumir diciendo que el narrador nos cuenta que fue a París para llevar una vida de escritor como la que relata Hemingway en *París era una fiesta*, para encontrarse con la bohemia de escritores y con el desespero de escribir su primera novela: *La asesina ilustrada*¹⁶. Nos lo cuenta desde la perspectiva de la madurez, desde la ironía y la distancia del tiempo. Podríamos decir que se presenta como un libro de memorias, aparece un yo autobiográfico, pero se trata de un yo ficcional, la “autoficción” atraviesa las páginas, será otro hilo del tejido que va a ir enredándose y que irá tejiendo la ambigüedad en este nuevo entramado¹⁷.

Sobre la experiencia biográfica de *París no se acaba nunca*, Vila-Matas nos dice al respecto: “Es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado. Y es que, como se dice en el libro, un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles” (Pàmies, 2007: 332)¹⁸. La frase en cuestión incide como diría Manuel Alberca en “un cambio o desplazamiento en la intención biográfica”. Se trata de un “pacto ambiguo”, enclavado entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco e identificado como autoficción, que utiliza de manera consciente y explícita, a veces también tramposa, la experiencia autobiográfica (Alberca, 1996: 10-11). En este sentido podemos constatar desde este comienzo que ya se han hecho evidentes tres de los rasgos que Alberca señala como propios del pacto ambiguo: “el fingimiento de género, la

¹⁶ En realidad se corresponde con la segunda novela del autor. Vila-Matas clarifica y puntualiza sobre su primera novela: “Por mucho que lo afirme repetidamente en *París no se acaba nunca*, no fue *La asesina ilustrada* mi primer libro, sino el segundo. Por motivos de la trama (una historia en gran parte autobiográfica, pero puntuada por algunas ficciones necesarias para hacer más creíble esa trama), me convenía decir que en París fue donde escribí mi primer libro. Pero el primero fue *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, libro escrito tres años antes, en 1971, en la trastienda de un colmado militar en el norte de África, concretamente en la melancólica Melilla” (Vila-Matas, 2005a: 9).

¹⁷ Al respecto indicamos el artículo de Alba del Pozo, “La autoficción en *París no se acaba nunca*”, que analiza cómo se articula el concepto de autoficción en la novela y los recursos de forma y contenido que se ponen de manifiesto para diluir la experiencia biográfica en la experiencia literaria (Del Pozo, 2009: 91-103). Nos detendremos en este fenómeno de la autoficción en el Capítulo 3, a propósito de la lectura de *Aire de Dylan*.

¹⁸ En la novela es Raúl Escari quien dice la frase “también una biografía es una ficción entre muchas posibles” en la conversación telefónica que mantiene con el narrador, al hablar sobre la conferencia-autobiografía-ficción que está preparando (Vila-Matas, 2004b: 104).

hibridación y mezcla indisoluble y el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal” (14).

En síntesis, cabe señalar que desde el principio tenemos algunos de los hilos dispuestos: la impostura, el simulacro y el doble; el hallazgo fortuito de la frase-cita o eco que hace la escritura; el entramado de una estructura abierta; la mixtura de géneros, el mestizaje; un pacto ambiguo e irónico en el que se sitúa sobre todo *la figura de un escritor* que como los demás narradores de las ficciones vila-matianas va a hablar de su escritura, de su oficio y de la literatura que anhela.

Por tanto, desde este preciso momento podemos seguir su trazado. Iniciamos un acto de lectura que tiene como objetivo recorrer la red que se nos tiende (red como tejido, red como ardid) e intentar ver cómo se convierte con su propio dinamismo en una red conectada –tercera acepción que añadimos– que dará la unicidad a esta obra múltiple y polimórfica y que nos permitirá observar la estructura de red como una *estructura de conjunción*. En este sentido observaremos en primer lugar unos primeros mecanismos de engarce que dan las líneas de juntura a este tejido reticular para continuar con la cita como poética del vínculo. Luego nos detendremos en *la figura del escritor* que aparece en esta novela: en el joven escritor que quiere escribir o que está escribiendo su primera novela para ver cómo arranca la voz de la ficción *con* la voz de la teoría. O lo que podríamos apuntar como primera *conjunción de teoría y ficción*.

2. PRIMEROS MECANISMOS PARA LA CONJUNCIÓN DE LA RED

En este primer trayecto de la lectura seguimos el trazado al *hilo del doble*, observando cómo se va gestando el deseo del narrador de ser Hemingway a través del diálogo intertextual que se establece entre *París era una fiesta* de Ernest Hemingway (1964) y *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas. Ponemos nuestra atención en cómo se articula este diálogo, en los primeros mecanismos de conjunción: *paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas*, que ejercen los movimientos y engarces con los que se teje y anuda la red, los que permiten a su vez que queden depositados en su fondo aquellas cuestiones más valiosas que podríamos denominar *posos significativos*.

2.1. Paralelismos

Después del concurso de dobles, la primera mención a Hemingway es una breve caracterización, un boceto impresionista, rápido, que dibuja su perfil de hombre de acción y que está mencionado *desde la perspectiva del doble*. El autor nos dice que a partir de la lectura del libro de recuerdos de París decidió *ser como Hemingway*: “y decidí que sería cazador, pescador, reportero de guerra, bebedor, gran amante y boxeador, es decir, que sería como Hemingway” (Vila-Matas, 2004b: 12).

El deseo de *ser en otro* se pone en evidencia y sobre todo observamos que ese deseo se realiza *desde la literatura*. Parecerse, ser, vivenciar las mismas experiencias literarias, recorrer los mismos espacios, reconstruir los mismos escenarios literarios. Empieza el juego del *como Hemingway*: A es como Hemingway, B es como Hemingway, C es como Hemingway, siempre desde la lectura o desde la escritura. En las reglas de este juego podríamos aplicar el “recurso de la otredad”¹⁹ del que habla Casas Baró: “Se trata en definitiva de escapar de la mediocridad de la realidad refugiándose en la experiencia de la otredad a partir de su recreación (y, en el fondo, creación) literaria” (Casas Baró, 2007: 103).

Seguimos esta recreación-creación a través de varios pasajes en los que se establecen paralelismos, asociaciones y ensamblajes entre los dos textos. Así, cuando el narrador llega a París por primera vez (se trata de un viaje que realiza de adolescente en unas vacaciones de Semana Santa) revivirá en un bar del boulevard Saint-Michel la misma situación descrita por Hemingway en el primer capítulo de *París era una fiesta*:

Hacia frío y llovía esa mañana y, al tener que refugiarme en un bar del boulevard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de *París era una fiesta*, cuando el narrador, en un día de lluvia y frío, entraba en «un café simpático, caliente, limpio y amable» del boulevard Saint-Michel y colgaba su vieja gabardina a secar en el perchero y el sombrero en la rejilla de encima de la banqueta, y pedía un café con leche y comenzaba a escribir un cuento y se ponía caliente con una joven que se sentaba sola a una mesa del café, junto a una ventana (Vila-Matas, 2004b: 13).

¹⁹ Carlota Casas Baró menciona el recurso de la otredad a propósito de la obra *Una casa es para siempre* de Enrique Vila-Matas, en donde la figura del personaje-ventrículo se convierte en el *alter ego* del escritor, asumiendo una pluralidad de voces.

Este es el primer paralelismo que se establece sin necesidad alguna de justificación, al *dictum del azar*²⁰ y de la coincidencia, “la trama se ha predispuerto como tejido de asociaciones en una contigüidad tan futil como caprichosa” (Pozuelo, 2007a: 36-37). El *dictum del azar* se sitúa en las antípodas del proyecto de causalidad narrativa que regía las estéticas de la novela realista. Como nos recuerda Pozuelo Yvancos, Aristóteles vinculó el concepto de verosimilitud (*eikós*) con el de necesidad (*anagkais*), idea nuclear de su *Poética*, que ha edificado la narratología y la propia función narrativa. En este sentido una de las cosas que advertimos como lectores de Vila-Matas es que ante el principio de causalidad se impone el principio de gratuidad, el azar, las asociaciones: “Este es el emblema de la novela, carecer de dirección en el seno de un caos de asociaciones que impone su carácter libérrimo” (Pozuelo, 2007a: 37). El narrador hace lo que hace Hemingway, sigue literalmente sus pasos y movimientos. Está ahí, en el mismo París, con la misma lluvia, entrando en el mismo café y estableciendo el primer guiño a su doble al vivir literalmente la misma situación.

Se vuelve a establecer otra analogía o paralelismo al recordar el episodio de Hemingway y Scott Fitzgerald en los lavabos del restaurante Michaud. Ahora, el narrador selecciona una anécdota del capítulo 19 de *París era una fiesta*, la traslada al capítulo 4 de *París no se acaba nunca*, la inserta *al hilo de la memoria* y se apropia de ella siendo él mismo el que vive la situación, a la que da un nuevo giro a través del humor:

Fui a París este agosto y, al pasar con mi mujer por la esquina de la rue Jacob con Saints-Pères, vino a mi memoria el célebre episodio en el que Hemingway, en los lavabos del restaurante Michaud, aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald. Me acordaba con tanta precisión de esa escena de *París era una fiesta* que la repasé mentalmente a una gran velocidad y hasta sentí la tentación de mirarme la polla y, en fin, la repasé de forma tan veloz que en pocos segundos me quedé sin ella, sin la escena, la polla continuó en su sitio (15).

²⁰ El *dictum del azar* será una constante deliberada y recurrente en toda la novela (y en general en la narrativa de Vila-Matas), el narrador se topa una y otra vez con la casualidad: de repente se encuentra con un libro que le sugiere algo; de pronto se le ocurre tal o cual cosa; un día tiene un encuentro fortuito; otro día ve casualmente en una revista la fotografía de alguien o encuentra fortuitamente una crítica respecto a algo, y en muchas ocasiones viene al azar una frase de alguien que le da pie para seguir encontrando más asociaciones y vínculos azarosos.

Como señala Mamour Diop en este episodio concreto vemos que a través del recurso de la memoria ²¹ se articulan los niveles narrativos y discursivos “en un *continuum* del discurso que los ensambla y unifica [...] La memoria desempeña este papel de articulación y de interferencia, que permite lo que Adam denomina ‘l’homogénéité sequentielle de la machine narrative’, mediante el paso de un nivel de enunciación (‘Fui a París este agosto y, al pasar con mi mujer por la esquina de la rue Jacob con Saints-Pères’) a otro nivel de enunciación (‘el célebre episodio en el que Hemingway, en los lavabos del restaurante Michaud, aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald’), dos niveles conectados por ‘vino a mi memoria’ ” (Diop, 2009: 34).

A partir de estos primeros episodios, podemos empezar a establecer como lectores el *modus operandi* que Vila-Matas irá desarrollando en la construcción de su propio texto (a través del texto o de los textos de otros) y que podríamos secuenciar esquemáticamente en estos pasos: 1. Elección de la referencia (cita, fragmento, situación) que le interesa. 2. Traslación a su nuevo contexto a través del *dictum del azar*, de la coincidencia, de la memoria o de la evocación. 3. Inserción en el nuevo texto a través del mecanismo de la analogía o del paralelismo. 4. Apropiación a través del recurso de la ironía o del humor.

Mecanismos que seguirán operando y generando más guiños a lo Hemingway, desde actos tan simples y cotidianos como preparar los mismos “instrumentos de escritura” para escribir como si fuera Hemingway, hasta el juego de mimesis más complejo. De forma que la sombra del doble va adquiriendo tal consistencia que llega a producirse un doble juego de espejos en dos momentos que señalamos a continuación.

Uno a propósito del juego que establece el narrador al inventarse o imaginar un *odradek*. Se trata de la criatura kafkiana que el narrador “ve” en La Closerie des Lilas, medio escondido entre la puerta y la barra. Construye en su imaginación “ese cachivache o armatoste en forma de carrete, con sus hilos viejos y rotos, esa especie de ser animado, que sobrevive a todo y a todos” ²², y le pone un nombre, lo identifica con el *odradek* Scott:

²¹ Si “la memoria es el medio por el cual los narradores vilamatianos erigen la alusión como arte narrativo” (Diop, 2009: 33), en el caso de *París no se acaba nunca*, constatamos que este recurso se multiplica, el campo léxico del recuerdo se amplía y reitera. Proliferan verbos y expresiones tales como: me acordé de, recordé, recordando, a lo máximo que llego es a recordar, me es imposible no recordar, el hecho es que el recuerdo de aquel día, recuerdo especialmente, recuperaré el recuerdo enterrado... Los recuerdos se inventan y reinventan pero ahí están, hilando los fragmentos de una memoria selectiva y literaria que teje su propio tapiz.

²² El *odradek* aparece en el cuento de Franz Kafka, *Las preocupaciones de un padre de familia*, donde se habla de un ser llamado *odradek* y se describe su aspecto y curiosas características. A primera vista tiene

El *odradek* Scott (así lo llamo yo, que soy la única persona del mundo que tiene tratos con él) es la memoria viva de las relaciones entre Fitzgerald y Hemingway. No es nada más que eso, lo cual, bien mirado, es mucho. ¿O no es mucho ser la memoria de aquella amistad entre los dos escritores?

Sospecho que sus hilos viejos y rotos pertenecen a una banda magnética en la que él tiene grabados para su desesperación todos los encuentros y desencuentros de la pareja. Conoce todo lo que pasó entre los dos. Se llama a sí mismo Scott y se identifica con el autor de *El gran Gatsby* y lucha para que Hemingway (que para él soy yo) no olvide nunca lo que pasó [...] Es el alma, es el diablo, es el *odradek*, es la memoria de esa relación entre Hemingway y Fitzgerald. En los días de mi juventud en que yo frecuentaba mucho La Closerie, él, considerando que yo era Hemingway, me recordaba siempre, en el nombre de Fitzgerald, las anécdotas más olvidadas de nuestra historia de colegas enfrentados [...] Entré este agosto en La Closerie y no le vi. Fui sin mi mujer, para evitar que ella me reprochara una vez más que ande siempre con la imaginación de que me voy pareciendo a Hemingway, y sobre todo para que ella no descubriera que en La Closerie mi imaginación ha creado un *odradek* que me habla a mí como si yo fuera Hemingway (54-55).

Acaba de crear otra figura del doble: un completo artificio kafkiano en donde lo absurdo y lo inútil cobra sentido y utilidad, sirviendo precisamente para jugar a ser otro. El narrador-personaje es Hemingway, el *odradek* es Scott. Ahora la identificación da un paso más allá y recuerdan juntos cosas vividas aunque sea a partir de la imaginación –los recuerdos siempre son inventados–²³. El juego va *in crescendo*, hemos pasado de la comparación A es como Hemingway a la identificación A es Hemingway.

el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana, cubierto de pedazos de hilos, pero es algo más, se mueve, se esconde, no se deja atrapar; es un conjunto absurdo y misterioso, un sinsentido inquietante. Vila-Matas habla de *odradeks* diversos en *Historia abreviada de la literatura portátil*. Aquí dedica el capítulo *Laberinto de odradeks* a estas criaturas que adquieren diversas formas: sombras, fantasmas, espectros, carretes de hilo, alfiler clavado en una cinta, golems... siempre unidos a la figura del “doble” (Vila-Matas, 2009: 54-64). También vuelve a hablar del *odradek* en su ensayo “Aunque no entendamos nada” mencionándolo como “uno de esos objetos híbridos e inútiles –tan inútiles como el mundo– ante los que Kafka sentía asombro y extrañeza y que a menudo –porque no entendía nada de ellos– le parecían ‘un vergonzoso misterio’ ”(Vila-Matas, 2007:11). El *odradek* se menciona en otros lugares de su narrativa, se constituye como elemento recurrente que admite diversas lecturas y sentidos.

²³ La literatura de Vila-Matas también se alimenta del recuerdo que pierde sus límites entre la autobiografía y la ficción y se suma a la autobiografía bajo sospecha que suscribe. Con el tono humorístico e irónico de su “Autobiografía caprichosa” nos confiesa algo sobre este juego acerca de los *recuerdos inventados*: “escribí un libro que se llamó *Recuerdos inventados*, donde me apropiaba de los recuerdos de otros para construirme mis recuerdos personales. [...] El hecho es que con el tiempo aquellos recuerdos se me han vuelto totalmente verdaderos. Lo diré mas claro: *son mis recuerdos*” (Vila-Matas, 2007: 17).

Otro momento donde se hace evidente la complejidad del doble es en el episodio en el que entra en escena un personaje peculiar, un tipo llamado Alfonso, el exiliado que se vestía del mismo modo que Hemingway. Un día el joven narrador le increpó sobre su indumentaria a lo Hemingway (descrita de la misma forma que en *París era una fiesta*), a lo que respondió sorprendentemente: “Es que soy Hemingway. Yo creía que ya te habías dado cuenta” (160).

La respuesta sirve para dar otra vuelta de tuerca a la situación. El narrador lleva el juego a sus máximas consecuencias, convirtiendo *la ficción* de Alfonso en una nueva realidad que le brinda la oportunidad de encontrarse cara a cara con Hemingway, de poder hablar con él y averiguar todo cuanto le interesa, subrayándonos de este modo una de sus ideas recurrentes: *creer en la ficción igual o más que creer en la realidad*,

[...] si era Hemingway (que no lo era, claro) tenía yo una oportunidad única de entrevistarlo. Y, de lo contrario, no pasaba nada: la ficción siempre ha sido ficción y hay que creer en ella cuando aparece con gracia. Cuando esto sucede, hay que ser consciente de que se trata de una exquisita ficción y, sabiéndolo, creer en ella. Uno no debe ser remilgado ante situaciones de este estilo. Si Alfonso decía que era Hemingway, lo más práctico que yo podía hacer era dar por buena su afirmación y pasar a interrogarle para ver cómo se defendía siendo el que decía ser (161).

Entre el juego de la realidad y de la ficción, entre el ser y el parecer, la impostura y el simulacro, se despliega una conversación-entrevista en la que el narrador-personaje (como entrevistador) y el personaje Alfonso (haciendo gala de la lucidez de un Hemingway) nos desvelan secretos de la escritura, *experiencias en la praxis literaria* que actuarán a modo de sutiles *ecos y resonancias*. En este sentido destacamos lo siguiente:

[...] en la redacción se producen sorpresas infinitas. Y que por suerte es así, porque la sorpresa, el sesgo repentino, la frase que se presenta en el momento preciso sin que se sepa de dónde viene, son el dividendo inesperado, el fantástico empujoncito que mantiene activo al escritor [...] «Señor Hemingway, ¿cambian el tema o la trama de un personaje a medida que uno escribe?» «Algunas veces uno sabe la historia», dijo cubriéndose la cara como si estuviera boxeando, «y otras veces uno inventa esa historia a medida que escribe y no tiene la menor idea de cómo van a ir las cosas. En realidad

todo cambia a medida que se mueve. Eso es lo que produce el movimiento que produce el cuento. Algunas veces el movimiento es tan lento que no parece estar moviéndose. Pero siempre hay cambio y siempre hay movimiento.» [...] No suelo contarlo todo, me rijo por el principio del iceberg. La historia secreta de este encuentro constrúyala usted con lo no dicho, no voy a ser yo el que trabaje siempre (160-163).

Nos detenemos en estas respuestas del entrevistado “Hemingway”:

En la primera se subraya la importancia de la improvisación, ya lo apuntamos desde el principio, la escritura tiene una buena dosis de imprevistos y de azar. El proceso de la escritura, afortunadamente, es un descubrimiento, un hallazgo representado en esa frase que surge fuera de todo pronóstico y lógica. Eso es lo que salva la escritura, lo que salva a la literatura y lo que salva al escritor ²⁴.

Esta idea se reitera, *se hace eco* en otros momentos cuando nos dice: “la constancia del hábito de escribir suele estar en relación con su absurdo, mientras que las cosas brillantes solemos hacerlas de repente” (63). Vuelve a insistir en ello uniéndolo a la trayectoria de Hemingway, al desenlace final de sus días cuando ya no conseguía la frase: “ ‘Ya no viene’. Y lloró. Ya no volvió a escribir más” (223).

En la segunda respuesta advertimos otro *eco* del principio expresado ahora como idea absoluta: la referencia a la praxis de la escritura como transformación constante, el cambio hace a la escritura, la trama es un devenir continuo, todo está en proceso; “el argumento de un libro es la actividad de tejerlo” como dice Pozuelo, y como responde Vila-Matas: “se hace estructura al andar” (en Vidal-Folch, 2007: 307).

Idea que vuelve a reiterarse como estribillo: “Nada en la vida es inmutable, todo es modificable”, “Nada es inmutable, todo es modificable”. A partir de aquí aplica esta idea en relación a la obra de Flaubert y salvando las distancias a su propia obra, en este caso a la escritura de *La asesina ilustrada* (Vila-Matas, 2004b: 58).

²⁴ Hemingway apela a la importancia de la frase en su novela *París era una fiesta*. Cuenta que en los momentos en que no arrancaba la escritura pensaba: “No te preocupes. Hasta ahora has escrito y seguirás escribiendo. Lo único que tienes que hacer es escribir una frase verídica. Escribe una frase tan verídica como puedas”, y añade que siempre había una frase verídica que sabía, que había observado o que había oído decir, como si tuviera una clave de aquellas frases que hacen a la escritura (Hemingway, ed. 1991: 20).

Vila-Matas también apela a esa búsqueda o hallazgo de la frase con la que entra y sale de la escritura, es una idea recurrente y obsesiva que recorre “la escritura del sí” y “la escritura del no” de su obra. En *París no se acaba nunca*, en la página final, al cierre de la novela, saldrá metafóricamente de la vida de París como se sale de una frase (Vila-Matas, 2004b: 233).

En la tercera respuesta se hace mención, dentro del marco humorístico en que se sitúa, a la famosa teoría del iceberg, a *lo no dicho*, y asertivamente se invita al joven entrevistador a ponerla en práctica. Dicha teoría vuelve a retomarse, vuelve su *eco* cuando el azar lleva al joven escritor a ver un documental sobre escritores americanos en París y escucha al propio Hemingway hablar de su teoría:

«Trato de escribir», le oí decir, «de acuerdo con el principio del iceberg. Sólo una décima parte es lo que vemos del iceberg, el resto está bajo el agua. La historia que no está en el cuento, la que está bajo el agua, se construye con lo no dicho, con lo sobreentendido y la alusión» (204).

Seguirá resonando en el episodio del viejo bohemio Bouvier, que tiene su propio secreto que le mantiene vivo y que no llegará a revelar jamás, estableciendo un paralelismo con la mismísima teoría del iceberg: “Ya lo decía Hemingway en su tesis sobre el cuento, en su famosa teoría del iceberg: lo más importante nunca se cuenta” (183). Aquí expande con gran habilidad el eco de la idea ya que no sólo se circunscribe en el ámbito de una historia, de una ficción, sino que la hace extensiva al ámbito de la vida. Subrayamos esta apreciación: *la proyección de lo narrativo en lo vital*, el camino en el que converge literatura y vida.

Por lo tanto cabría decir que las referencias que se han seleccionado, trasladado, insertado y apropiado llevan consigo no solo los hilos de un entramado sino que ponen en movimiento y *tejen intuiciones y reflexiones sobre el acto de la escritura*, intencionalidad significativa que subrayamos.

2. 2. *Paralelismos, ecos y resonancias*

Las reflexiones sobre el acto de la escritura continúan a través de *ecos y resonancias* que reiteran aquellas ideas claves que el narrador quiere destacar. Ponemos como ejemplo el cuento de Hemingway, *El gato bajo la lluvia*, que escoge el narrador y lo traslada en distintos momentos de la novela. Lo inserta de distintas formas, siempre apropiándose y configurándolo de otro modo pero con *las mismas resonancias sobre la reflexión literaria* que quiere anudar bien en la red literaria.

Transcribimos el cuento en cuestión para poder establecer las conexiones que se producen:

Les leí ese cuento en el que una pareja de jóvenes norteamericanos, probablemente recién casados, de viaje por Italia después de la Segunda Guerra Mundial, están en un cuarto de hotel y se aburren. Fuera llueve, tienen una habitación en la segunda planta, que da al mar y a una plaza en la que hay un monumento a la guerra en medio de un jardín de grandes palmeras y verdes bancos. Mientras el marido lee tranquilamente en la cama, ella se muestra nerviosa y se preocupa de un gato que en la calle, bajo uno de los bancos verdes, trata de evitar las gotas de agua que caen por todos lados sobre su refugio. «Voy a buscar a ese gatito», dice ella. «Iré yo si quieres», se ofrece el marido desde la cama. «No, voy yo», dice ella. Se establece una conversación banal, aunque chispeante, construida con el célebre talento que tenía Hemingway para escribir diálogos. Al final, ella baja con una camarera a la calle y no encuentra lo que buscaba. «Había aquí un gato», dice ella. «¿Un gato bajo la lluvia?», pregunta la camarera, y se ríe. Al regresar a la habitación, le cuenta al marido que el gato ya no está y después se estudia de perfil en el espejo, primero de un lado y después de otro, y se fija en la nuca y en el cuello y le pregunta al marido si no le parece que le convendría dejarse crecer el pelo. «A mí me gusta como está», dice el marido, y sigue leyendo. Tocan a la puerta y es la sirvienta que trae un gato que lucha por zafarse de los brazos que lo sujetan. Es un regalo del dueño del hotel (21-22) ²⁵.

Anotamos las *referencias-resonancias* que se derivan del cuento y describimos el proceso que hemos observado.

El cuento de Hemingway lo transcribe y lo traslada a su conferencia. Lo deja ahí, insertado en el nuevo contexto en que se sitúa. A continuación pide al público presente o al «lector implícito»²⁶ que le ayude a buscar un sentido al relato de Hemingway que nunca ha entendido (a pesar de que esté considerado como el mejor cuento del mundo, según la autoridad que le otorga García Márquez). El hecho es que pone en antecedentes al público hablando de la maestría de Hemingway y de su forma de operar en la escritura:

²⁵ Se trata de una versión abreviada que hace Vila-Matas del cuento original de Hemingway *Cat in the Rain* (1925). Véase en Hemingway (ed. 2013: 205-209).

²⁶ El «lector implícito» no posee una existencia real, no se corresponde con un sustrato empírico. Es una abstracción que sólo existe en función del texto: “encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores” (Iser, ed. 1987: 64).

Para interpretarlo, no pierdan nunca de vista que Hemingway fue un maestro en el arte de la elipsis y que en todos sus cuentos lograba siempre que lo más importante de la historia que contaba no apareciera en el relato: la historia secreta del cuento se construía con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión (21).

Ha subrayado aquella idea o reflexión que le interesa: *Lo no dicho*²⁷. Reflexión que también está explícita en *París era una fiesta* cuando dice el narrador: “[...] uno puede omitir cualquier parte de un relato a condición de saber muy bien lo que uno omite, y de que la parte omitida comunica más fuerza al relato, y le da al lector la sensación de que hay más de lo que se ha dicho” (Hemingway, ed. 1991: 76).

Luego seguirán otros momentos que le sirven para agitar esta idea y ponerla en movimiento a través del *mecanismo de la resonancias*.

Primera resonancia. Episodio de Scott y Hemingway. En *París era una fiesta*, Hemingway nos habla de sus encuentros y desencuentros con Scott Fitzgerald²⁸. Pues bien, en *París no se acaba nunca* se retoma uno de los episodios más “estrambóticos” sobre uno de estos desencuentros entre ambos escritores. El narrador establece una analogía entre el cuento de *El gato bajo la lluvia* y la situación que se desarrolla en la habitación del hotel de Chalon-sur-Salonne entre Scott y Hemingway:

²⁷ La idea de “lo que no se dice”, lo que permanece oculto o en secreto, es relevante en Vila-Matas quien en uno de sus escritos shandys, “La vida según Hemingway”, sigue el hilo de estas reflexiones y alude al mismo cuento de *Un gato bajo la lluvia*. Transcribimos sus palabras: “No se puede hablar de la evolución del cuento moderno sin pensar en Hemingway, ‘Un cuento siempre cuenta dos historias’, ha dicho Ricardo Piglia, para quien el cuento clásico –Poe, Quiroga– narra en primer plano una historia y construye en secreto la otra, y el efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie, mientras que en cambio, en la versión moderna del cuento –Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses* y desde luego Hemingway–, se relatan dos historias como si fueran una sola [...] Como ha señalado García Márquez, lo mejor que tienen los cuentos de Hemingway es la impresión que causan de que algo les quedó faltar, y eso es precisamente lo que les confiere su misterio y belleza [...] Es impresionante la maestría que despliega Hemingway en este relato, ya que logra que se note la ausencia de la historia que falta [...] la soledad de las parejas, que diría Dorothy Parker, es la historia secreta que subyace bajo la descripción trivial de los intentos de una jovencita recién casada por proteger a un gatito desamparado que bien podría ser el hombre que comparte su luna de miel” (Vila-Matas, 2004a: 270-271).

Este cuento también es motivo del artículo de Vila-Matas, “El gato bajo la lluvia en Bellaterra”. Aquí se lee ante un público universitario (los estudiantes de la universidad de Bellaterra) y se les invita a que participen en las posibles interpretaciones que sugiere. Del mismo modo se insiste en lo estimulante que resulta lo no dicho o lo no entendido para abrir otras puertas (Vila-Matas, 2000).

²⁸ Concretamente los capítulos 17, 18 y 19 narran cómo se fragua esta amistad y cuentan algunas de las situaciones que vivieron ambos escritores (Hemingway, ed. 1991).

Es muy curioso constatar que el diálogo que se estableció en esa habitación de hotel de Chalon-sur-Saone y que Hemingway transcribe en *París era una fiesta* recuerda la situación y los diálogos de *El gato bajo la lluvia*. Fitzgerald parece desempeñar el papel femenino mientras que Hemingway trata de leer con calma en la habitación del hotel y espera que pase el chaparrón [...] un exigente Scott Fitzgerald, entre las nieblas del alcohol, habla en un tono idéntico al de la mujercita del cuento del gato y la lluvia: «Quiero tomarme la temperatura», dice Fitzgerald, «y luego quiero que nos sequen la ropa y que tomemos un expreso para París, y llegar lo más pronto posible al Hospital Americano de Neuilly.» Hemingway trata de no ponerse nervioso y le dice que la ropa no está todavía seca. Y es interrumpido por Fitzgerald: «Quiero tomarme la temperatura.» Y ya sólo le habría faltado añadir: «Y quiero un gato que se acueste en mi falda y ronronee cuando le acaricie» (Vila-Matas, 2004b: 45).

Segunda resonancia. Hemingway regresa a París y le cuenta a su mujer lo que le ha sucedido con Scott y la conclusión a la que ha llegado: “que nunca hay que salir de viaje con una persona que no amamos” y, a partir de la respuesta de su mujer, vuelve a establecerse la analogía con el cuento, apoyándose ahora en la metonimia del ronroneo del gato y dejando de mencionar la lluvia:

Que el episodio del hotel Chalon-sur-Saone está emparentado con *El gato bajo la lluvia* lo aprueba de algún modo el ronroneo («como el de un gato») de la mujer de Hemingway cuando éste en *París era una fiesta*, después de decirle que no piensa viajar nunca más con personas a las que no ame, le propone a ella ir a España. «Pobre Scott», acaba diciéndole Hemingway a su mujer. «Pobre todo el mundo. Ricos los gatos que no tienen dinero», añade ella (46).

Tercera resonancia. El narrador y su mujer, en su estancia en París en el mes de agosto, se disponen a buscar el famoso Dingo Bar donde justamente se conocieron Scott y Fitzgerald. Recorren la rue Delambre y nada, no hay rastro del local. Luego regresan a su habitación del hotel y se vuelve a evocar el cuento. El “pobre Scott” como eco abre la nueva resonancia que se resuelve sin gato pero con lluvia:

«Pobre Scott», le dije yo también a mi mujer en París a mediados de agosto de este año, ya de vuelta en nuestro cuarto de hotel sin haber hallado en la rue Delambre rastro

alguno del Dingo Bar. «Pobre, pobre Scott», dijo entonces mi mujer, «¿sabes qué? Ahora vuelvo, voy a buscar el Dingo en Internet, voy a ese cibercafé de la esquina, seguro que averiguo en qué número de la calle estuvo ese bar.»

Yo estaba tumbado en la cama, medio absorto en la lectura de un periódico. «No te mojes», le dije, y sin darme cuenta hablé como el personaje de *El gato bajo la lluvia* (46).

La idea está ya lanzada desde distintos frentes encadenándose en el juego de felices coincidencias y resonancias. La referencia del cuento se ha expandido y ha sido un motivo recurrente que se ha insertado en la trama, ya forma parte de ese todo, del tejido de la red que se va construyendo. Consecuentemente detectamos que hay una voluntad manifiesta de atrapar algo y dejarlo depositado en su fondo, la reflexión que suscribe el narrador en torno a la escritura: *lo no dicho, el misterio de lo que queda faltó en la historia*.

Entre resonancias, idas y venidas, las reflexiones se cruzan y anudan. Si retomamos la primera presentación del cuento en la conferencia y fijamos las respuestas que dan los supuestos oyentes vemos que son respuestas diversas y disparatadas, todo un despropósito lleno de humor e ironía. Sin embargo, entre todas ellas, el narrador destaca y selecciona la que más le interesa para concluir el resultado de tantas interpretaciones sobre el cuento y para deslizar la siguiente idea:

Finalmente, una señora de cierta edad dijo: «¿Y si el cuento es así y punto? ¿Y si no hay nada que interpretar? Tal vez el cuento es del todo incomprensible y ahí radica su gracia.» [...] No me gustan los relatos con historias comprensibles. Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre (23).

Otro poso, otra reflexión: *no entender* tiene sentido y es precisamente lo que importa a fin de cuentas porque abre una nueva puerta al acto de la escritura. Es la reflexión que se une a la propia concepción de la obra literaria. El mismo autor, en su ensayo “Aunque no entendamos nada”, nos habla de la importancia, necesidad e incluso satisfacción de no entender del todo, defendiendo aquellos textos que tienen la cualidad de ser “incomprensibles”, ya que impulsan de este modo la creación. Desde esta perspectiva reivindica la fascinación que le produce la aventura, el abismo o misterio que hay en todo

texto; esa *línea de sombra* que no comprendemos, donde las dudas y las preguntas no se aclaran nunca; donde tal vez *la acción esté en la penumbra* (Vila-Matas, 2007:12)²⁹. De manera que tenemos un suma y sigue: a *lo no dicho* se añade *lo no entendido* y se unen en el todo de la escritura, en definitiva, en la literatura.

2. 3. *Paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas*

Abrimos este epígrafe destacando el capítulo 68 como ejemplo final en el que a los paralelismos, ecos y resonancias se añaden asociaciones y fugas en un movimiento del texto que vuelve al punto de partida, al principio. El capítulo, como muchos otros, es un ejemplo no solo del *modus operandi* de Vila-Matas sino de su *ars combinatoria*. Tal como señala Julia Otxoa, vemos que se estructura su discurso narrativo a través de unas “herramientas esencialmente lúdicas y asociativas” (Otxoa, 2007: 31). Todo el capítulo se construye con este juego de ágiles asociaciones, de rápidos giros y desvíos que se engarzan y generan el propio movimiento y dinamismo del texto reticular y la conexión final que se produce.

Describimos brevemente los movimientos que hemos observado atendiendo a los nexos que se establecen.

Primer movimiento. Empieza el capítulo con la voz impersonal de:

Dice la leyenda que Hemingway, armado de una metralleta y acompañado por un grupo de la Resistencia francesa, el 25 de agosto de 1944, tras cuatro largos años de ocupación alemana, se adelantó unas horas a la entrada de los aliados en París y *liberó* el bar del Ritz, el famoso Petit Bar de la rue Cambon. Exactamente la leyenda dice que Hemingway *liberó* las bodegas del hotel (Vila-Matas, 2004b: 136, la cursiva es del autor).

²⁹ Sobre el texto “Aunque no entendamos nada” precisamos que hay varias versiones. La primera apareció publicada en *Letras Libres*, diciembre de 2001. Hay una segunda versión homónima publicada en *El País*, 28 de junio de 2003 y una tercera más ampliada que presentó el autor en el Grand Séminaire de Neuchâtel. *Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, 2-3 de diciembre de 2002, publicada posteriormente en Arco / Libros con el título *Enrique Vila-Matas* (2007). Este texto también aparece en la recopilación de artículos y ensayos del autor titulada *Aunque no entendamos nada* (2003). Citamos por Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.): *Enrique Vila-Matas* (Grand Séminaire de Neuchâtel. *Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, 2-3 de diciembre de 2002). Madrid. Arco / Libros, 2007, pp. 11-27.

Hemingway, convertido ahora en personaje novelesco y legendario, sigue protagonizando episodios. El narrador escoge la anécdota legendaria y la sitúa en un tiempo concretísimo: día, mes y año del acontecimiento y, utilizando ese hilo irónico que todo lo atraviesa, construye un acontecimiento histórico entre la resistencia y la liberación de las bodegas del hotel. La acción se desarrolla en “una casi permanente nebulosa de champagne y coñac” en la que aparece el enemigo de Hemingway, personalizado en el escritor André Malraux que entra en el hotel “con un pelotón de soldados a sus órdenes” en calidad de “coronel con lustrosas botas de caballería” y se ríe del “manejo de desarrapados que estaban a las órdenes de Hemingway, el liberador del bar del Ritz”. El caso es que uno de los desarrapados de Hemingway dice: «*Papa, on peut fusiller ce con?*» («Papá, ¿podemos fusilar a este gilipollas?») (136-137). El narrador deja suspendida en este punto la acción.

Segundo movimiento. Rompe la linealidad de lo que se venía diciendo y en un segundo movimiento abre un nuevo párrafo con la misma fecha situada en otro tiempo: “El 25 de agosto de este verano”. Aquí nos cuenta que fue con su mujer al Petit Bar (ahora llamado Bar Hemingway) para “celebrar el 58 aniversario de la liberación del bar”. Al entrar, se encuentra con una atmósfera muy parecida a la nebulosa de una borrachera general. Quiere salir de allí, no es lo que esperaba, e irónicamente y parafraseando a Hemingway nos dice: “no era el Paraíso”. A lo que le responde enigmáticamente su mujer: «Pero es preferible al Paraíso». Y ambos observan que la gente se ríe. No saben por qué (137-138). Vuelve a dejar suspendida la acción.

Tercer movimiento. Añade un tercer movimiento que actúa como contrapunto y fuga. Se abre un nuevo párrafo a través de la evocación y la memoria inicia la línea de fuga y propicia las digresiones que se suceden: “Recordé que, cuando era joven y vivía en París, iba a aquel bar, que todavía se llamaba Petit Bar, y nadie se reía de mí. Al contrario, allí hubo hasta quienes me tomaron muy en serio y me dieron consejos, muchos consejos” (138). A partir de aquí empieza a rememorar el primer consejo que le dio Vicky Vaporú (en realidad no era suyo sino que lo tomó prestado de *El Gran Gatsby*). De ahí parte una fuga en la narración que deriva a encuentros casuales en las claras mañanas de París con Vicky Vaporú en donde se entremezclan preguntas sorprendentes de Vicky y respuestas obligadas del joven escritor hasta que nos vuelve a mencionar la coincidencia que se repite:

“la risa”, que de pronto aparece de la manera más inesperada en una escena cotidiana que se sitúa “en la cola del pan” (escena interesante que habla de “falsificaciones”, otro nexo que apuntamos ahora, ya que volverá a repetirse como eco y como elemento de cohesión en otro momento).

La risa vuelve a ser el elemento evocador que engarza de nuevo con el Petit Bar repitiendo la frase-eco, que vuelve a actuar como resonancia: “Cuando era joven (pensé), en este bar nadie se reía de mí, y, es más, me daban consejos y me tomaban más en serio” (139). De la risa a la frase y de la frase al siguiente consejo que le dieron en el mismo bar. Esta vez nos habla de lo que le dijo el actor Jean Marais (que en realidad no era de Marais sino de su maestro Cocteau) al enterarse de que quería ser escritor: «Fabricate un doble de ti mismo», dijo Marais, «que te ayude a afirmarte y pueda incluso llegar a suplantarte, a ocupar la escena y dejarte tranquilo para trabajar lejos del ruido» (140).

De este modo concluye todo lo dicho en este consejo-reflexión. La fuga ha servido para darnos otra clave importante: la necesidad de un *alter ego*, *del doble que se puede fabricar*, construir, inventar en el arte de la escritura.

Cuarto movimiento. Depositada ya la idea-frase en la red se reforzará aún más aplicándola en el cuarto movimiento que establece el paralelismo definitivo: el principio y el final del capítulo se ensartan contraponiéndose los dobles ya *fabricados*.

En el principio aparecía la pareja: Hemingway-Malraux, en el final aparecen los *dobles* respectivos: el narrador-personaje y su mujer. Todo cuanto acontece va desarrollándose de forma idéntica al primer movimiento: vuelven a liberarse las bodegas del Ritz (esta vez a cuenta de los daiquiris), vuelve el encontronazo, desplegándose un campo léxico y semántico de la batalla que mantienen el narrador y su mujer. El escritor-narrador se convierte en otro Hemingway con sus propios “desarrapados”, su “ejército personal”. Hasta su mujer lo corrobora: «Estoy cansada de ti, Hemingway» (140).

La identificación con el doble añade un matiz nuevo. Ahora es su propia mujer quien lo identifica, el vocativo es ya una llamada y no una aclaración del tipo A = B, ahora sólo está el segundo término B, sólo está Hemingway. Paralelamente su mujer, “hija y nieta de militar”, va recordando al coronel Malraux. Ingeniosamente los daiquiris pasan a llamarse “cócteles Malraux” que nos suenan a cócteles molotov. Hasta que aparece la misma frase detonante del encontronazo militar, el narrador le dice a su mujer:

«¿No estarás pensando que te quiero fusilar?»

[...] Siguió una refriega militar, yo en mi papel de *papá* Hemingway y ella en el de Malraux. Siguió una refriega terrible y yo perdí la guerra y dos dientes, y también perdí la confianza en mí y la confianza en ella. A mi mujer no pude más que odiarla cuando al día siguiente me dijo que estaba más guapo. «Con dos dientes menos, ya no te pareces tanto a Hemingway», ironizó (141, la cursiva es del autor).

Se cierra el capítulo con paralelismos, simetrías, juegos semánticos y humorísticos. Así cerramos su retícula, con este esquema o cartografía de los movimientos y engarces que acabamos de describir:

Movimiento1 La anécdota legendaria	Movimiento 2 Traslación de la anécdota	Movimiento3 Contrapunto y fugas	Movimiento 4 Vuelta al principio
TIEMPO 25 Agosto, 1944	25 Agosto de este verano	El joven escritor	25 Agosto de este verano
ESPACIO Petit Bar (Hotel Ritz)	Petit Bar (Bar Hemingway)	Petit Bar/su barrio de París	Petit Bar (Bar Hemingway)
AMBIENTE Nebulosa de champagne y coñac	Nebulosa de borrachera general <i>fugas</i>	Nebulosa de daiquiris
PERSONAJES Hemingway-Malraux	El narrador y su mujer	El joven escritor-Vicky y Marais	El narrador y su mujer
MOTIVO Liberación de las bodegas	58 aniversario de la Liberación de las bodegas	Encuentros casuales	58 aniversario de la Liberación de las bodegas
ELEMENTO TEMÁTICO La risa	La risa <i>contrapunto</i> La risa - Lo serio	La risa
ACCIÓN Encontronazo Hemingway-Malraux	<i>Queda suspendida la acción</i>	La charla y los consejos.	... <i>Se retoma la acción</i> Encontronazo El narrador y su mujer
DESENLACE El deseo de fusilar		“Fabricate un doble”	El deseo de fusilar

La retícula se va armando, se configura su tejido a través de *paralelismos, analogías, ecos, resonancias, asociaciones y fugas*. Se asocia discontinuidad y continuidad a través de una poética analógica (Champeau, 2011b: 80). Un *ars combinatoria* que hace del artificio un juego casi natural en el que todo se conecta y converge. Movimientos y

engarces que finalmente se resuelven en una *sintaxis en conjunción* que unifica y concierta los desconciertos al tiempo que atrapa en la red la reflexión que le interesa al narrador: *fabricate un doble*. Fabricar, hacer, construir, elaborar, inventar. El verbo añade nuevas connotaciones al doble: no se trata de tenerlo, o de parecerse a, o de ser como; sino de hacerlo, de construirlo, de elaborarlo, *de inventarlo*. Además es una orden, se trata de un consejo en imperativo que se impone de alguna forma como algo necesario y vital para escribir. La reflexión queda insertada, bien anudada a la red. O lo que es lo mismo: “la sustitución, los paralelismos y las simetrías realzan los significados profundos” (Simion, 2012: 210).

El doble se va fabricando, su hilo se va tejiendo e –“ironías del destino”– se tensa en nuevas direcciones (comprobamos, una vez más, que no hay dirección única ni unívoca, siempre aparecen desvíos, vueltas y contradirecciones). Si hasta aquí veníamos hablando al hilo del doble de Hemingway, ahora se intercala otro doble. Nos referimos a otro doble literario, al escritor Thomas Mann, cuando el narrador nos dice:

Ironías del destino. Cuando en *La asesina ilustrada* describí la ordenada disposición de los objetos en la mesa de Juan Herrera, no podía ni imaginar que, con el tiempo, a lo largo de más de un cuarto de siglo, yo acabaría teniendo en Barcelona siempre el mismo escritorio y cuidaría hasta extremos patológicos y con supersticiones de todo tipo la disposición de mis objetos sobre la mesa de trabajo, es decir, que me convertiría en un escritor sedentario, en un Thomas Mann cualquiera.

¿Soy conferencia o novela? ¿Soy Thomas Mann o Hemingway? (77).

La ironía mueve cualquier hilo a su capricho desestabilizando toda certeza. Todo es ambiguo una vez más: ¿Quién soy? ¿Soy lo que escribo? ¿Soy como escribo? ¿Soy como vivo? “¿Soy?” Ironías del destino que tejen y destejen juegos de planos e identidades. Si hasta ahora el deseo de ser Hemingway se ponía una y otra vez de manifiesto, ahora se cuestiona otra posible identificación. Todo cambia: el ser es uno y es otro u otros; pero siempre observamos que se articula toda dualidad desde la literatura. Antes quería ser Hemingway, el escritor que vive y que escribe, personificando la literatura “nómada”. Luego –“ironías del destino”– se ha convertido en lo contrario, en el escritor que no vive, que solo escribe o que vive en la literatura, personificando la literatura “sedentaria”. A

continuación pasa a personificarse en las propias convenciones literarias: “¿Soy conferencia o novela?” “¿Soy literatura nómada? ¿Soy literatura sedentaria?”

Volverán estas resonancias en el juego de dobles y disyuntivas entre los escritores Mallarmé-Rimbaud³⁰ y en los propios personajes que crea para su novela *La asesina ilustrada*, Juan Herrera y Vidal Escabia. Seguirá la disyuntiva que no se resuelve. Sólo quedará la certeza de *la literatura como doble definitivo*.

3. LA POÉTICA DE LA CITA COMO POÉTICA DEL VÍNCULO

En este tramo de la lectura ponemos el foco de atención en el valor primordial que adquiere la cita intertextual. No sólo porque a través de ella el joven escritor asienta y confirme, disienta, replique o la transforme en juego y artificio que impulse el acto de la escritura, sino porque también se descubre como un elemento estético para una *poética del vínculo*. La podemos considerar como otro mecanismo de engarce para cohesionar la red, para conectarla y extenderla. En este sentido podemos observar cómo se engarzan y se traban a través de ella otros mecanismos que denominamos: *injertos, fisuras, diseminación y recolección* que se suman a los que acabamos de señalar en el apartado anterior.

En *París no se acaba nunca* se exhibe un nutrido mundo escrito. Disponemos de un ovillo muy enmarañado de novelistas, poetas, dramaturgos, escritores universales, críticos y teóricos de la literatura, pensadores, filósofos, cineastas. Artistas e intelectuales, clásicos y contemporáneos, innovadores todos. Citamos por orden de aparición en la novela a los autores (no recogemos ni los títulos de las obras ni los personajes de ficción que deambulan por ella, tampoco incluimos a Ernest Hemingway, Marguerite Duras y Raúl Escari que aparecen de una forma más relevante como personajes en la ficción):

Pascal (11), Cervantes (11), Copi (14), García Lorca (14), Cernuda (14, 51), Scott Fitzgerald (15, 54, 137), Cludio Magris (15), Graham Greene (18, 137), Augusto Monterroso (19), Alfredo Bryce Echenique (19), Kafka (19, 52, 53), Proust (20, 34, 115), Julien Gracq (24), Rimbaud (25, 72, 74, 75, 76, 124, 125, 142, 145, 146), Mallarmé (25, 72, 74, 75, 76), Ullan (31), Lautréamont (31, 72), Perec (32, 39, 103), Vaughan (35), Celan (35), Joseph Losey (37), Yves Montand (38), Roland Barthes (38, 61, 79, 99), Cortázar (39, 135), Philippe Sollers (39, 99), Unamuno (41, 62), Vladimir Nabokov (42), Marcel Duchamp (47), Rilke (47, 62, 63), Arrieta y Javier Grandes (49, 51), Guy Debord (49, 51), Rafael

³⁰ En el siguiente epígrafe, *Fisuras: «Leía mucho a Borges»*, volveremos a retomar esta dualidad al hablar de las referencias a Borges.

Alberti (50), Nicholas Ray (51) Gérard de Nerval (52, 53, 54), Flaubert (58, 178), Rainer Maria Rilke (61, 62, 63, 64), Cioran (70), Julia Kristeva (99), Marcelin Pleynet (99), François Wahl (99), Hölderich (72), Nietzsche (72), Sade (72) Jarry (72), Artaud (72), Roussel (72, 142, 172, 205), Montaigne (73), Foucault (73), Sarduy (73), Woody Allen (73), Macedonio Fernández (74, 193), Fernando Savater (74), Platón (77), Ricardo Piglia (78), David Hockney (79), Burgess (95), Gil de Biedma (102), Horacio Quiroga (102), Gertrude Stein (104, 105, 106), Joyce (105), Erza Poun (105), Paul Valery (107), André Gide (113, 215), Stendhal (113), Wilde (114), Ramón Eder (115), Jules Renard (116), Virginia Woolf (120, 218), Louis-Ferdinand Céline (125, 207), Jean Delannoy (126), Victor Hugo (126), William Burroughs (127), Wim Wenders (129), Walter Benjamin (129, 130, 131, 207), Edgardo Cozarinsky (131, 147), Susan Sontag (131), Godard (132), Bernardo Bertolucci (135), Ingrid Bergman (137), Graham Greene (137), Truman Capote (137), Borges (142, 147, 193, 194, 195, 196, 225), Generación del 27: Cernuda, Salinas, Larrea, García Lorca y Guillén (142), Juan Ramón Jiménez (142), Antonio Machado (142), Blas de Otero (142), Claudio Rodríguez (144), Henry Miller (145, 146), Sergio Pitol (151, 152), Boris Vian (158), Pío Baroja (164, 165, 166, 167), Louise Collet (178), OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle): Georges Perec, Marcel Bénabou, Italo Calvino y Raymond Quenau (172, 232), André Blavier (173), Juan Marsé (173, 174), Juan Benet (174), Eduardo Mendoza (174), Julio Ramón Ribeyro (175), Pessoa (194), Orson Welles (194, 195, 196), Hoffman (196), Coleridge (196), Samuel Beckett (211, 218, 219), Dante (212), Benoît Jacquot (213), Maurice Blanchot (213, 214), Jacques Lacan (214), André Gide (215), Robert Walser (219).

Hay tantos cabos en este hilo de citas y referencias que podemos escoger uno al *dictum del azar* –como hace aparentemente el narrador–, podemos empezar, por ejemplo, por lo que dice el mismo narrador a propósito de *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky:

[...] las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elocuencia al discurso: las citas o residuos culturales se incorporaban a la estructura de una forma prodigiosa, pues, en vez de sumarse al resto del texto plácidamente, chocaban con él elevándose a una imprevisible potencia y convirtiéndose en un capítulo más del libro (132).

El fragmento que citamos, por lo pertinente para abrir este apartado, nos ofrece estas características sobre las citas:

a) Se menciona una *cita-injerto*, algo que se coloca en un texto pero que se ha de acoplar perfectamente, casi *vitalmente*, *orgánicamente*, para que dé su propio fruto o su

propia transformación. Por tanto, se desprende la primera caracterización de la cita: *hay un brote nuevo*.

b) Se trata de brotes, injertos aparentemente caprichosos pero no lo son. Sólo es la apariencia, no hay capricho ni gratuidad. Por el contrario, inferimos que *hay un sentido*. Sentido o intencionalidad que tendremos que descubrir o desvelar tras esa falsa o primera apariencia caprichosa.

c) Las citas son exponente de elocuencia, hablan con más propiedad en el discurso. Son las que hacen el discurso. *Interpelan y se alzan con voz propia*.

d) Son residuos culturales, algo que queda, *un poso* cargado de connotaciones que se entronca con la tradición, con lo que permanece como cultura. Y sobre todo no son un añadido ni una suma. Operan de otra forma, el efecto que producen es imprevisible, no se puede concretar su alcance, sólo sabemos que actúan potencialmente, cuantitativa y cualitativamente, proyectando una multiplicidad tal que pueden prestar casi infinitos hilos y cabos para seguir entretejiendo el cuento de nunca acabar.

Partiendo de estas premisas nuestra lectura intentará aproximarse y ver: ¿Cómo se ha injertado la cita en la estructura del texto? ¿Qué sentidos o intenciones se hacen más evidentes? ¿Cuál es el alcance de su potencial elocuencia? Para ello diversificamos el análisis a través de estas frases-eco: «Iba mucho al cine», «Leía mucho a Borges», «He visto *de verdad*», que dan el punto de arranque a distintos trayectos de lectura que recogen referencias al cine, a la literatura o a una idea o reflexión recurrente. El recurso de la variación prevalece en esta poética analógica que asocia recurrencia y cambio, movimientos propios de este tejido reticular que ahora despliega sus variantes a partir de estas frases-ecos o motivos reiterados.

3.1. *Injertos: «Iba mucho al cine»*

«Iba mucho al cine» es la frase-eco con la que se abren anafóricamente seis capítulos consecutivos: 62, 63, 64, 65, 66 y 67. Frases-ecos que podemos considerar como «estribillos configuradores» que en su posición anafórica adquieren “fuerza centrípeta, sea desde el punto de vista semántico, sea estructural, oponiéndose o contraponiéndose al fragmentarismo dominante, uniendo, vinculando, y siendo un instrumento para realizarse la coherencia y para hacer resonar, reforzar las direcciones importantes en que se dispara el

tapiz, en el que radian las cadenas significantes” (Simion, 2012: 165) ³¹. Su eco reiterado establece el nexo entre ellos y marca el corte que permitirá el injerto.

El aspecto imperfectivo del verbo “iba” mantiene en el mismo plano durativo la acción continuada durante estos capítulos que se estructuran como unidades autónomas y que paralelamente establecen semejanzas y progresiones entre ellas. Como semejanzas podemos decir que cada uno de los capítulos ofrece la misma ordenación: se escoge un film del que se destaca un elemento que actúa como impulso, como trampolín, trasladándose de la pantalla cinematográfica a la vida del joven escritor en París e insertándose en la historia ³² que se narra en la novela. Se traslada a *la vida de la novela*. Ésta es la ordenación que se produce en la superficie del texto, pero de forma progresiva, y esto es lo que más nos interesa en nuestro análisis, se van introduciendo otros elementos que oscilan del cine a la literatura: citas o injertos que se relacionan con la escritura y que van calando en el fondo del texto.

Primer «Iba mucho al cine». Se escoge el film *Johnny Guitar* y se destaca como elemento *el héroe*. Se impulsa la fascinación que ejerce el héroe desde la pantalla hasta el hechizo que ejerce “la terraza iluminada” (lugar en donde vive el actor que encarnó al personaje, lugar en el que ahora habita el héroe). El héroe ha pasado del cine a la historia de la novela, está ahora en esa terraza de París, junto al Sena, y protege de alguna forma los pasos inciertos y vacilantes del joven escritor. El cine ha llegado a la vida de la novela, ha quedado inmerso en la historia que se nos cuenta, en las vivencias del joven escritor. La ficción de la pantalla incorporada y transformada en la ficción de la novela.

Segundo «Iba mucho al cine». Se escoge el film *Notre Dame de París* y se destaca como elemento *los personajes protagonistas*. Del personaje de la bella *Esmeralda* se llega

³¹ Sorina Simion habla de estos «estribillos configuradores» a propósito de otras novelas de Vila-Matas (*Una casa es para siempre*, *Lejos de Veracruz*) que ponen de manifiesto el papel central que desempeña la repetición a nivel morfológico, sintáctico y semántico, estableciendo paralelismos, especularidad y símbolos (Simion, 2012: 163 y ss.). En el caso de *París no se acaba nunca* la figura de la repetición, los paralelismos y el juego de cadenas de sintagmas recurrentes es más que evidente, tal como vamos comprobando en su lectura.

³² Atendemos a la terminología que establece Gérard Genette al diferenciar los tres sentidos que implica la palabra relato: el enunciado narrativo, la sucesión de acontecimientos y el acto de narrar considerado en sí mismo. En relación a ellos diferencia “relato” (enunciado o texto narrativo), “historia” (conjunto de acontecimientos o contenido narrativo) y la “narración” (el hecho narrativo, el que produce tanto el relato como la historia y, por extensión, la situación real o ficticia en la que se produce) (Genette, ed. 1989b: 81-83).

al *Hotel Esmeralda* que mantiene y encierra en su nombre y en sus habitaciones el enigma, lo desconocido, el misterio. El joven escritor recorre estos espacios y llega hasta el mítico territorio de *Quasimodo*, a lo alto de Notre Dame. Ahí descubre otra historia misteriosa, desconocida, con otros protagonistas relacionados con la historia que se nos cuenta (se trata de un encuentro entre Raúl Escari y William Burroughs); el joven escritor vive el episodio con extrañeza, como si se tratara de una historia enigmática y perturbadora. La ficción de la pantalla queda incorporada y transformada en la ficción de la novela.

Tercer «Iba mucho al cine». Se escoge el cortometraje *Tres long plays americanos* de Wim Wenders y se destaca como elemento *la banda sonora*. La música del *rock and roll* atraviesa la pantalla y llega a la banda sonora de la vida del joven escritor. El poder evocador de la música se une a la elocuencia de la cita de Walter Benjamin que hace referencia a la construcción de la casa de nuestra vida y al olvido de aquellas “antigüedades extrañas” que permanecen enterradas en sus fundamentos. A partir de la cita, se produce una larga fuga a los sótanos de la casa-vida del joven escritor para rescatar la canción de The Beatles, *Twist and Shout*, ya que fue todo un descubrimiento vital, unas señas de identidad de su generación, su educación sentimental. Se tejen los paralelismos y se pasa de la superficie del texto a un primer fondo. Al final de la fuga volvemos al cine para situar al héroe, esta vez el héroe es el *rock and roll*. Empieza el mestizaje cine y literatura, mientras se impulsa otra cita de Walter Benjamin, calando en la escritura: “de todo lo ocurrido nada debe ser considerado perdido para la historia” (131), todo hay que rescatarlo, aunque sea de los soterrados fundamentos. No hay que descartar nada, no hay que poner límites. *Todo llega a la escritura*.

Cuarto «Iba mucho al cine y Edgardo Cozarinsky también». Llegados a este punto la frase-anafórica sufre una progresión en la forma y en el fondo, se une al escritor y al cineasta Edgardo Cozarinsky. Todo en uno. Se establece el mestizaje entre cine y literatura con más fuerza a través de algunas de sus películas y de la lectura de “su ensayo sobre Borges y el cine, y también [de] su estudio sobre el chisme como procedimiento narrativo y otros textos, todos siempre muy hechizantes” (131). Entre el cine y la literatura la fisura ya está suficientemente preparada para injertar *Vudú urbano*, que prestará su hilo y elocuencia al poner de manifiesto las características de la escritura que se quieren impulsar y que han de calar hondo.

A saber: la importancia de la estructura híbrida, la apelación a la mezcla de géneros, el mestizaje, la incorporación de las citas a la estructura novelesca. Recogemos algunos fragmentos que siguen dando cuenta de esto a través del método Cozarinsky-Godard:

Vudú urbano daba la impresión de haber sido escrito por Cozarinsky tras haber tomado muy en serio aquello que proponía Godard de hacer películas de ficción que fueran documentales y documentales que fueran como películas de ficción. *Vudú urbano*, que era un libro que se adelantó a otros que después mezclaron el ensayo con la ficción y que por tanto avanzaba nuevas e interesantes tendencias para la literatura, parecía compuesto de narraciones que eran como ensayos y ensayos que eran como narraciones. Era, por otra parte, un libro cargado de citas en forma de epígrafes que hacían pensar en aquellas películas de Godard que estaban sembradas de citas (132).

Es de destacar que en toda esta reflexión no hemos observado la presencia o la interferencia de la ironía. Al parecer, en este tramo de la red no se ha cruzado este hilo transversal al que nos tiene acostumbrados su narrador. Constatamos que se ha depositado como una *reflexión seria* que no está desestabilizada, al contrario, se ha situado como punto estable y fijo, como *injerto que dará su propio fruto*. Así lo confiesa el narrador cuando nos dice:

Algunos de mis libros de los años ochenta y noventa derivan en parte, aunque supongo que inconscientemente, del cine de Godard. Y creo que algo también de la estructura novelesca de *Vudú urbano* de Cozarinsky, de esa estructura en la que las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elocuencia al discurso [...] Creo que el artefacto literario de *Vudú urbano*, ese libro escrito por alguien que a mí me parece que se sentía cómodo sintiéndose una persona desplazada, influyó sobre todo en mi novela sobre conjuras portátiles, pero esa influencia la recibí a mediados de los ochenta y pertenece, por tanto, a un periodo de mi biografía literaria alejado del que abarca esta conferencia de tres días, que no habla de conjuras sino más bien de conjurar mi juventud revisándola irónicamente (132).

Interpretamos que hay una pequeña concesión a su personalidad literaria en un momento importante en donde emerge una idea crucial de la escritura y de su propia escritura: *la mixtura de géneros, las citas y referencias insertadas en la estructura de la novela*. La idea ha quedado suficientemente anotada. A la vez comprobamos que también se ha trasladado a la narrativa del escritor adulto.

Quinto «Iba mucho al cine, a ver India Song». Aquí pasa directamente a seleccionar la película de Marguerite Duras: *India Song*. Ya no necesita destacar ningún elemento de la pantalla y trasladarlo a la novela. Ahora toda la película se sitúa en el contexto de la historia que se nos narra, forma parte de la trama. El joven escritor presencia el rodaje del film junto con sus amigos, acompaña a Duras para escoger el escenario esencial, el Palacio Rothschild del Bois de Boulogne, que se convierte en el jardín colonial donde se desarrolla el film. La atmósfera del cine invade París extendiéndose como un hechizo, la ciudad de las luces se llena de lirismo: “La luz blanca del verano parisino adquiriría el color del monzón. A Marguerite, en el día del preestreno, le encantaba que le preguntaran en qué región de la India había rodado la película” (134).

El capítulo se ha configurado como experiencia cinematográfica aludiendo al rodaje, a la realización y al estreno del film. Una película independiente que forma parte de la historia. El cine injertado en la novela.

Sexto y último «Iba mucho al cine». En este último capítulo hay un camino de ida y vuelta que concluye el recorrido de esos días de cine. Se escoge el film *El inconformista* de Bertolucci y se destaca como elemento *la forma de contar la historia*:

[...] lo que más me había fascinado siempre de aquella película tan diferente de todas era la manera nada ortodoxa de contar la historia, una historia que avanzaba a base de saltos, como se avanza cuando se está haciendo una novela y uno no sabe qué va a pasar y si va a llegar al final (135).

Vuelve el motivo de la escritura, la manera de proceder y la fascinación por contar de otra forma. Siguen afinidades entre cine y literatura. Y de la cita de Bertolucci se pasa a la cita de Cortázar, escritor que tiene una manera no ortodoxa de contar la historia, avanzando “de casilla en casilla”. Ambas referencias entran en relación y potencian *la idea de la narración como juego y como movimiento libre*:

Y yo me preguntaba qué día me atrevería a comenzar una novela con ese espíritu de juego que había encontrado en Bertolucci y Cortázar, saltando de casilla en casilla con la libertad primitiva que tuvo en sus inicios el arte de contar (135).

El narrador sigue el juego, actúa libremente y salta de casilla hasta *El último tango en París*, film que le ofrece la oportunidad de identificarse de nuevo con el protagonista, esta vez con el personaje que interpreta Marlon Brandon, también desorientado en París. Se conecta el primer *Iba mucho al cine* (recordemos al joven escritor perdido y desorientado por las orillas del Sena, mirando a la terraza iluminada de su héroe) con este último tramo, donde el joven escritor se ve reflejado en la pantalla (desorientado y desesperado, como Brandon, aunque sea por otros motivos). Siguen las semejanzas en la superficie del texto, en la forma, y sigue la reflexión en el fondo cuando concluye diciendo:

Eran días en los que el cine era un espejo. Un espejo incluso de mi desorientación porque no ignoraba —y sufría por ello— que, del mismo modo que el cine organizaba la realidad visual, las buenas novelas organizaban la realidad verbal. Yo todo eso, por ejemplo, no lo ignoraba, pero, sin embargo, a pesar de que había encontrado el juego narrativo y los saltos de casillas y los patrones ideales para relatar, no sabía cómo podía organizar esa realidad (135).

Es la segunda confesión del narrador de la que destacamos el doble juego de espejos. Por un lado, la superficie del espejo que refleja irónicamente su historia en el París que está viviendo. Por la otra cara, el espejo que refleja sin ironía, en tono serio y reflexivo, la imagen de la escritura que quiere destacar: el patrón ideal al que quiere tender su escritura, las propias reglas de su juego narrativo, *sus propias casillas*. Están ahí reflejadas, ahora tendrán que atravesar el espejo y organizar la realidad de la escritura.

Es la última imagen de estos días de cine, el último plano largo y detenido, un nuevo *poso o reflexión* depositado en el fondo del texto, injertado en la estructura de la red.

3.2. Fisuras: «Leía mucho a Borges»

Las referencias a Borges se hacen *desde la lectura* que descubre el joven escritor, *la lectura es la fisura* y el punto de entronque de las referencias borgianas. Como

indicábamos más arriba, es a través de la lectura del ensayo de Cozarinsky (sobre Borges y el cine) cuando el joven descubre al autor de *El Aleph*. Y lo que subraya de este primer descubrimiento es que Borges se revela como *una fuente de ideas*. De manera, que si antes se entoncaban las referencias al cine a partir de «*Iba mucho al cine*», ahora se entoncan las referencias a Borges a partir de *apelaciones a su lectura*, mientras va leyendo a Borges y va rescatando sus ideas.

Primera apelación a la lectura de Borges: leerlo fue toda una revelación para mí.

La primera idea que rescata de uno de sus cuentos es la de que “tal vez no existía el futuro” (147), relacionándola con las palabras que en el capítulo anterior había puesto en boca de Henry Miller cuando decía que “no había futuro”, y que también conecta al hilo del discurso de la novela cuando dice que “el futuro era un espejismo” (146). De forma que *la idea* situada en tres contextos distintos se conecta estratégicamente en este momento y se va extendiendo. Como si se tratara de una *idea portátil*, va trasladándose a través de pequeñas casualidades a una conferencia que da el mismo Borges en la secreta librería Zékian. Este espacio, físico y simbólico al mismo tiempo, es suficientemente amplio para dar cabida al desarrollo de la idea: brota a sus anchas la teoría de Borges sobre la refutación del tiempo (el futuro, el pasado y los recuerdos). La conferencia tiene su efecto: *la referencia literaria en el nuevo contexto se expande, aumenta su proyección y alcance insertándose de forma natural y fluida en el discurso del texto.*

A la vez apreciamos, como lectores, que la referencia va tomando cuerpo desde dos perspectivas simultáneas y complementarias. Por un lado se formula en clave de humor, cuando el joven escritor la vivencia y la aplica a su propia situación, concentrando todo el discurso en esta frase: “Fui a Zékian sin futuro y salí sin pasado”, desmitificando así la complejidad del tema y produciendo un efecto cómico en su ensamblaje (147). Luego, en contraposición, nos ofrece la perspectiva desde la reflexión filosófica, desembocando todo el discurso en una idea paralela a la del principio, concluyendo la reflexión con estas frases: si “tal vez no teníamos futuro”, ahora “tal vez no tengamos recuerdos de nuestra juventud” (148). Frases simétricas que han abierto y cerrado el “círculo del tiempo”, configurando la primera casilla de Borges (capítulo 71) y dejando a buen resguardo su primera temática.

Se produce “un salto de casilla”. El narrador aplica sus patrones y llegamos a la segunda casilla de Borges (capítulo 93). Observamos que ambos capítulos siguen una ordenación simétrica y se cohesionan al hilo de la lectura de los cuentos de Borges. Si tenemos en cuenta que Borges nos habla de su atracción por el mundo de las ideas y de la lectura como inspiración y motor de su creación ³³, podemos afirmar con más propiedad que *la apelación a la lectura* por parte del narrador es un nexo escogido con gran acierto, ya que vincula a través de ella las ideas de Borges con sus propias ideas y descubrimientos (como si se tratara de un acto reflejo o mimético).

Segunda apelación a la lectura: no paraba de leerlo y de hallar ideas en sus textos. Aquí entramos en el mundo de estas ideas de Borges: a) “si yo escribo una cosa que ya has escrito tú, es lo mismo, pero ya no es lo mismo”, b) “el *ser en otros*”, c) “la posibilidad de *ver más*” (193-194).

Las *ideas-citas* se suceden rápidamente y se transforman en exponentes potenciales, proyectan su sentido y alcance en varias direcciones. Al instante nos remiten a otras referencias, a otros textos y empezamos a establecer correlaciones, se activa nuestra propia enciclopedia, como diría Eco y salimos del texto, damos nuestro propio *paseo intertextual* ³⁴ y conectamos con otras ideas e incluso tesis y teorías. Así, al hilo de “si yo escribo una cosa que has escrito tú es lo mismo pero ya no es lo mismo” se activa la *intertextualidad* ³⁵ que plantea Julia Kristeva cuando habla del fenómeno que mezcla lo propio con lo ajeno, legitimizando lo que antes se consideraba plagio. La idea de Borges, que el narrador sintetiza en esta cita, establece la correlación entre los textos poniendo de manifiesto los conceptos de «absorción» y «transformación» (Kristeva, ed. 1978: 190), rechazando la ilusión de originalidad e individualidad, la idea de texto cerrado y autónomo.

³³ Joaquín Marco habla de ello en el texto “Borges” cuando subraya el mundo de las ideas de Borges y la lectura como inspiración y fuente de creación (Marco, 1995: 1063 y ss.).

³⁴ Umberto Eco denomina con esta expresión de *paseos intertextuales* a “las salidas del texto (para volver a él cargados con un botín intertextual)”. Con esta metáfora destaca “el gesto libre y desenfadado con que el lector se substrahe a la tiranía del texto, y a su fascinación, para ir a buscarle desenlaces posibles en el repertorio de lo ya dicho” (Eco, ed. 1993: 167, la cursiva es del autor).

³⁵ La *intertextualidad* se convierte en la narrativa de Vila-Matas en eje esencial y línea de fuerza continuada en toda su obra. En el Capítulo 2 nos detenemos en ella en el apartado: *Al hilo de la intertextualidad* que se abre con un breve marco teórico (para situar algunos conceptos y aportaciones al respecto) al que le sigue un pormenorizado análisis práctico.

Lo que nos lleva a afirmar que hay una intencionalidad manifiesta por parte del narrador en insistir y legitimar su propia forma de proceder: coger una *cita-idea* y convertirla en algo propio. En este sentido las propias palabras de Vila-Matas corroborarían esta intención cuando nos dice: “Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito” (Vila-Matas, 2013c: 123). Su proyecto literario pone en marcha “la literatura como máquina de citas” buscando nuevos sentidos y enclaves.

Con la segunda idea que le brinda Borges, “el *ser en otros*”, podemos hilvanar distintos planos y establecer nuevas correlaciones. Recordemos que ya se hizo referencia a la idea de *ser en otro* al hablar de Hemingway y que dejamos oscilando la disyuntiva final entre literatura nómada o literatura sedentaria. Éstas dos concepciones de la literatura vuelven de nuevo a plantearse cuando Marguerite Duras, como personaje de la novela, le pregunta al escritor en ciernes qué destino literario prefería: “¿Mallarmé o Rimbaud?” (74). La pregunta le lleva a dar una respuesta (aunque provisional e irónica) sobre esta disyuntiva: ¿Ser como Mallarmé, escritor sedentario o ser como Rimbaud, escritor nómada? El joven escritor opta por Rimbaud en una primera opción, luego se pasa por conveniencia a la opción Mallarmé. Juega con la dualidad y la traslada a su propia obra, *La asesina ilustrada*, creando dos personajes que encarnen estas dos opciones literarias: Juan Herrera (la opción sedentaria simbolizada en el orden y en el escritorio fijo) y Vidal Escabia (la opción nómada simbolizada en el no-orden y en el no-escritorio). En principio se identifica con el no-escritorio pero –ironías del destino– acabará como un neurótico del orden, con la disposición maniática de los objetos de su escritorio en su madurez.

Lo que constatamos en este juego de identificaciones y nuevas resonancias es cómo se cohesionan el flujo discursivo sobre *el tema del doble*, las imágenes de duplicidad, el «*Je est un autre*» que dijo Rimbaud. Más adelante sentirá su desesperación de joven escritor como la sintió Rimbaud (124-125). Pedirá ayuda como la pidió Rimbaud. Escribirá la misma carta que escribió Rimbaud a Théodore de Banville y, al constatar la realidad, solo le quedará la ilusión de la llegada del otro, la esperanza de la llegada del mismo Rimbaud que interpretamos así: *es el plano de la ilusión del otro, de la huida al otro*.

En resumen, la insistencia e intencionalidad del narrador reafirman la idea de *la disolución del yo*, idea recurrente y suficientemente anotada en la narrativa de Vila-Matas, que el mismo autor (junto con Tabucchi) confirma y suscribe en su artículo “Aunque no entendamos nada”: “nuestra inclinación natural siempre ha sido la de ser *otros* y ser *muchos*, lo que felizmente nos ha permitido organizar nuestra *poética a posteriori*, convertir nuestras respectivas vidas y escrituras en una suma de las vidas falsamente verdaderas de todos aquellos personajes de nuestros libros que han habitado en nosotros” (Vila-Matas, 2007: 21).

Por último, sólo mencionar que al hilo de la tercera idea que viene de Borges: *la posibilidad de ver más* se abren múltiples posibilidades, entendemos que se añade la fuerza de la imaginación y con ella todas las ideas, todas las referencias, todas las citas se transforman en exponentes potenciales, en nuevas creaciones, en un anuncio de *literatura potencial*. Italo Calvino considera, precisamente, que: “Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; ‘una literatura potencial’ ” (Calvino, ed. 1998: 62) ³⁶.

Tercera apelación a la lectura: no paraba de hallar ideas en Borges y también en quienes criticaban sus obras 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 [...], me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos pudiéramos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar también el ejercicio de las letras, es decir, que pudiéramos nada menos que seguir escribiendo (194-195).

Ahora desde la crítica misma sigue destacando la nueva configuración de la literatura que propone Borges. Una nueva literatura que reescribe los viejos textos,

³⁶ Italo Calvino considera la literatura de Borges como precedente de una *literatura potencial*, usa el mismo término que se aplicará más tarde en Francia, señalando que ya se puede encontrar una literatura potencial en *Ficciones*, “en ideas y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain” (Italo Calvino, ed. 1998: 62).

La definición del término la encontramos en el proyecto del Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) en la tentativa de una exploración metódica y sistemática de la literatura, o más generalmente, de la lengua cuya declaración de principios se convirtió en este emblema: “Llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas, de estructuras nuevas que además puedan ser utilizadas por los escritores en la forma que les plazca” (Bénabou, 2001: 1-2).

afirmando el valor de lo nuevo. La voz del narrador identificada en “nosotros los modernos” se hace eco de las nuevas posibilidades que se abren, del nuevo alcance de hacer literatura con la literatura, de hacer réplicas creativas, de ir más allá a través de lo escrito y recrearlo. Se abre el camino de los modernos que tienen que *inventar la literatura inspirándose a partir de ella*. Vuelven las ideas de intertextualidad y sobre todo se abre la continuidad en la escritura, *la posibilidad de seguir escribiendo*, cuestión vital en la narrativa de Vila-Matas.

Cuarta apelación a la lectura: en esos días no paraba de hallar ideas en Borges.

Aparecen nuevos motivos para seguir insistiendo en el descubrimiento que supuso Borges. De la lectura pasa de nuevo a la casualidad de ir al cine a ver *F for Fake*³⁷ y, al hilo de la película, retoma el tema de la falsificación, de la réplica exacta de la obra de arte (incluso se apoya en el recuerdo de la escena de la cola del pan con Vicky Vaporú cuando le preguntaba si era ella una falsificación, para reforzar las conexiones)³⁸.

Descubre el juego entre verdad y mentira, entre realidad y ficción, entra en el laberinto de Borges, relea a Borges, ve el cine con los ojos de Borges, ve más allá nuevos caminos para la escritura:

La película, aunque en ella nunca se nombraba a Borges, me descubrió tramas, fraudes y laberintos sobre los que podía escribir si continuaba queriendo llegar a ser un escritor de verdad [...] *F for Fake* hizo que aumentara mi pasión por los libros apócrifos, por las reseñas de libros falsos, por el mundo de los grandes impostores, por el de los hombres que se hacen pasar por otro, por el de los hombres que son alguien y por el de los que no son nadie (195).

Si antes había encontrado unos patrones y unas casillas, ahora dispone de tramas y laberintos, de nuevos ardides y trampas, de nuevas redes que reafirman su tendencia e inclinación a *la impostura*.

³⁷ *F for Fake* (Fraude) de Orson Welles (1973) propone una suerte de ensayo-obra biográfica con el objeto de referirse a la idea del engaño, a la trampa que en todos los órdenes de la vida desdibuja la realidad, llegando incluso a construir una nueva verdad.

³⁸ Ya hicimos mención en el epígrafe *Paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas* a la fuga que llevaba hasta este personaje de la novela en el momento en que Vicky Vaporú se cuestiona con humor la “falsificación” de su condición travestida, entre el juego de la verdad y el de la apariencia engañosa. Se remite a las pp. 53-54 de nuestro trabajo.

Todos estos hallazgos se vuelcan en la novela que el escritor en ciernes está escribiendo: imitará a los falsificadores de la película, reescribirá a Borges, aplicará sus descubrimientos, *será en otro*:

Y poco después, tras leer un cuento de Borges sobre cuchilleros, imité en *La asesina ilustrada* a los falsificadores de la película de Welles y, citando sin citar a Borges, hablé de «un cuchillero que va dejando su fuerza en su arma y al final el arma tiene una vida propia [...] y es el arma la que mata, no el brazo que la maneja». Fue la primera vez que, sin citarlo, pero con voluntad de acero, cité a un hombre llamado Borges, *fui en otro*, cité a un hombre que era alguien, fui un hombre que no era nadie (196, la cursiva es del autor).

Se cierra la segunda casilla de Borges, *convergiendo la fuente de ideas de la lectura en el ejercicio de la escritura*. Las palabras de la cita nos sugieren que *la fisura* que hemos ido marcando desde la lectura de Borges injerta con fuerza la escritura. El joven escritor se ha revelado en este momento como un lector que escribe: ha leído a Borges y luego ha escrito *con él* –lo subrayamos–. Ha leído a Borges y ha asimilado con originalidad otra voz, hasta tal punto que se ha dibujado de alguna forma el círculo hermenéutico de un lector (el escritor) que no se jacta de las páginas que ha escrito, sino de las que ha leído ³⁹.

Palabras que ponemos a la par con las del propio Borges, de otro lector que escribe, y que son, desde nuestro punto de vista, un buen ejemplo del alcance de una cita, que ya no es una línea ajena al texto, sino todo lo contrario, forma parte de él; deja de estar en la superficie y se sedimenta en el fondo de la escritura como verdadero hallazgo. Es más, su potencial alcance se dispara, ya que no sólo se ha sedimentado en la escritura de *París no se acaba nunca* sino que su potencial elocuencia ha llegado a la escritura de *La asesina ilustrada*. Con todo ello vemos cómo se han insertado y conectado la lectura y la escritura en un ejercicio virtuoso de múltiple intertextualidad ⁴⁰.

³⁹ En los primeros versos del poema “Un lector”, escribe Borges: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído” (Borges, 1981: 359). A partir de estos versos nos hemos tomado la licencia de ponerlos en relación con el sentido final de la cita que cierra el capítulo, en el que se ha plasmado el recorrido que va desde la lectura a la escritura, desde el texto de otros al propio texto.

⁴⁰ Efectivamente, comprobamos en *La asesina ilustrada* esta idea-cita cuando se dice en la nota IV: “en los orígenes del relato de Elena Villena pudo habitar la idea de un cuchillero que va dejando su fuerza en su arma y al final el arma tiene una vida propia”. La idea se aplica textualmente y como coartada que prepara tácticamente al lector para recibir la estocada mortal, ya que será el libro (la escritura-lectura) el arma que

Borges como verdadero hallazgo –añadimos concluyendo– como presencia constante que consolida la narrativa de Vila-Matas ya desde sus inicios, desde aquella literatura portátil de los *shandys*⁴¹ en la que se le invitó a formar parte de la sociedad secreta. Desde entonces será un invitado y referente esencial de la obra de Vila-Matas.

3.3. *Diseminación y recolección: «He visto de verdad»*

Hemos observado que algunas referencias operan de forma muy semejante al recurso poético que conocemos bajo el nombre de *diseminación y recolección*⁴². Encontramos que aparece en un momento dado una referencia literaria formulada como cuestión o planteamiento determinado que se va desmenuzando, fragmentando en pequeñas alusiones, *diseminándose* por el texto y recuperándose más tarde de forma rotunda y concluyente a modo de *recolección* o síntesis final.

Pongamos un ejemplo. El narrador, a partir de la lectura de *Especie de espacios* de Perec, se cuestiona la existencia de la realidad o, mejor dicho, *la verdad de lo real* preguntándose y preguntándonos: “¿qué sucede cuando vemos algo que habíamos visto, por ejemplo, en una fotografía y de repente *vemos de verdad*? ¿Es posible ironizar sobre la realidad, descreer de ella, cuando estamos viendo algo que *es verdad*?” (33, la cursiva es del autor). Y en torno a esta cuestión empieza a diseminar o esparcir a lo largo de los capítulos 15, 16, 17, 18, 37 y 42 pequeñas alusiones sobre el sentido y la ironía de *ver de verdad*, poniendo en marcha el mecanismo de la ironía como “potente artefacto para desactivar la realidad” (33). De esta forma se despliega un metadiscurso fragmentado sobre la eterna dicotomía entre ficción y realidad, poniendo de relieve la desconfianza del carácter convencional de la realidad; la desconfianza del estatuto de la realidad. Alrededor de este objetivo se van enumerando frases, ideas, situaciones que inciden en lo relativo que resulta la afirmación de *ver de verdad*. Así aparecen, al hilo de la cuestión, la incipiente alusión a Proust intercalada en la reflexión del narrador:

mata (Vila-Matas, 2005a: 101-102).

⁴¹ En *Historia abreviada de la literatura portátil* se invita a Borges, junto con otros escritores, a formar parte de la sociedad secreta de los *shandys* (Vila-Matas, 2009: 43).

⁴² Dámaso Alonso en su estudio *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* nombra “diseminación y recolección” a un tipo de correlación reiterativa de dos pluralidades. Una de sus pluralidades está “diseminada” por los distintos versos y estrofas del texto poético, la otra está “recolectada” generalmente en el verso final (Alonso, ed. 1981: 438).

Irónicas o no, las preguntas que ahora me hago son éstas: ¿Es que existe realmente lo real? ¿De verdad se puede ver algo *de verdad*? Sobre la realidad, yo opino como Proust, que decía que por desgracia los ojos fragmentados, tristes y de largo alcance, tal vez permitirían medir las distancias, pero no indican las direcciones: 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 (34, la cursiva es del autor).

A la que sigue la alusión a Vaughan, llena de ironía:

«Vi la eternidad el otro día», escribió Vaughan en un atrevido verso. Tanto si la vio como si no, desde aquí le mando todos mis respetos al poeta. Su verso parece incontestable, sobre todo porque, como diría Celan, no hay nadie que testifique por el testigo (35).

A la que se añade la alusión sobre la escena final de Blade Runner “cuando el que va a morir inicia su poética monserga con el tembloroso y emocionante y tan verídico ‘*I have seen...*’ (‘He visto...’)” (35).

A continuación, bajo el eslogan «he visto *de verdad*», pasa a mencionar la realidad cuestionable de su propia experiencia concretándola en dos situaciones vividas. Una a propósito de la asociación que establece entre la película de Joseph Losey sobre el asesinato de Trotski y la visita real que hace a la casa de Trotski, en donde ve *de verdad* el despacho de Trotski y pone de manifiesto la lábil frontera que hay entre lo que ha visto en el escenario de la ficción y lo que ha visto *de verdad* en la habitación en la que sucedió el hecho histórico. Habla de una mancha que ve por casualidad en la alfombra del despacho que, bajo el espejismo de la realidad, se convierte en la mancha de sangre de Trotski, expresándolo con esta *ironía clásica*: «sólo quería deciros que he visto *de verdad* la sangre de Trotski» (36).

La otra experiencia vivida la sitúa en la ciudad de París, a través de su particular mirada de la ciudad, diseminando la idea bajo el mismo eslogan, “También he visto *de verdad* París”, que abre el capítulo 17 con una retahíla de lugares, calles y cafés que el narrador conoce bien y que ha visto *de verdad*. Va dando cuenta de ellos, mezclando datos

y detalles heterogéneos y fragmentados sacados de una realidad con visos surrealistas, en la que también ha visto *de verdad* a su amiga La Maga –personaje de *Rayuela*– personificada, “detenida en el pretil de hierro del Pont des Arts” (39), citando sin citar, aludiendo –añadimos nosotros– a la realidad de la ficción, viendo la ficción *de verdad* y desestabilizando lo que vemos como realidad, descreyendo de la verdad de la realidad y *reafirmando la verdad en el arte*.

Los fragmentos juegan con el paso de la ficción a la realidad (y viceversa) y como señalaría Pozuelo Yvancos provocan “una indistinción de sus fronteras, todas en el interior del saludable embaucamiento de la ficción”, destacando que “esa inscripción de lo real dentro del marco de lo ficcional subvierte el estatuto mismo de la realidad hasta nivelarlo literalmente con lo ficticio” (Pozuelo, 2007a: 40-41). O lo que viene a ser lo mismo, la dicotomía realidad-ficción se resuelve “no en la supremacía de la una sobre la otra, sino [en] la fusión de ambas” (Alameda, 2007: 57).

Todas estas alusiones quedan ahí diseminadas, como cabos sueltos, hasta que el recorrido por la lectura nos conduce hasta otras referencias con las que establecemos la conexión. En el capítulo 37 volvemos a encontrar la referencia a la ironía actuando sobre la realidad, aquí es la voz de Ricardo Piglia la que nos dice: «Si la realidad es un complot, la ironía es un complot privado, una conspiración contra ese complot», a lo que añade el narrador de forma concluyente: “Y es que a fin de cuentas el arte es el único método del que disponemos para decir ciertas verdades” (78). La ironía es más que una figura retórica, un recurso literario o un mecanismo que desmiente; es un instrumento que cambia todo, un potente artefacto capaz de reinventar lo que *vemos de verdad*.

En el capítulo 42 sigue diseminándose la idea sobre *qué es ver de verdad*. El narrador vuelve sobre ello estableciendo y puntualizando literalmente estas tres cuestiones: a) “Si la realidad visual aceptada por el sentido común tiene algo que ver con la verdadera realidad”. b) Su “gusto por la simulación y el travestismo”. c) La necesidad de nutrir su material literario con otras percepciones.

A partir de estas tres cuestiones nos habla irónicamente de que ha empezado a “construir su edificio literario” tras una experiencia con las drogas que le han abierto nuevas perspectivas y sobre todo la percepción de una nueva realidad. Esa nueva realidad es la que subraya y traslada al campo de la escritura, a la literatura, riéndose de aquellos

“escritores realistas que duplican la realidad empobreciéndola” (88-89) ⁴³. Vemos cómo, después de esta maraña de alusiones y de equívocos sobre la verdad y la realidad, la idea converge en el campo de la ficción, de la escritura. Es aquí donde queda depositada la propia visión del narrador que recogemos recomponiendo los matices y aspectos diseminados: *ante el espejismo de la realidad, el simulacro y la trampa que supone, hay que alejarse de ella. Hay que huir de ella. La ficción no tiene que seguir a la realidad, no tiene sentido duplicarla, es inútil, no vale ni siquiera la mejor copia. Hay que desactivarla.*

En definitiva éste ha sido el propósito, la ironía como potente artefacto ha desmoronado el muro de la realidad para traspasar al mundo de los posibles, al mundo de la ficción, hasta tal punto que ha invertido o subvertido los términos, dándole a la ficción la categoría de realidad y depositando en la red la idea clave: *la ficción como realidad* o dicho a la manera de Lacan, “la verdad de la ficción” ⁴⁴.

Esta puede ser en el fondo la idea concluyente, idea que creemos que rige la narrativa de Vila-Matas donde la ficción –la literatura– reinventa la propia realidad, la realidad del joven escritor y la del escritor adulto.

Conclusión final, antifrase y recolección última de nuestra lectura: *la literatura desplaza a la realidad, enriqueciéndola.*

Como hemos podido comprobar la red de la narrativa vila-matiana es una red conectada que extiende sus hilos en múltiples direcciones, tejiendo fragmentos distintos y varios pero que se anudan intencionadamente. Los diversos y constantes mecanismos de engarce que hemos ido encontrando y desmenuzando en nuestro análisis son una muestra evidente de ello. Unos se manifiestan como elementos formales en la superficie del texto:

⁴³ Frase importante y significativa que ya la dijo Borges y que es del dominio y de la convicción de Vila-Matas. Ante la cuestión o pregunta de Ignacio Vidal-Folch sobre su posicionamiento acerca de la escritura realista, la respuesta inmediata de Vila-Matas es esta: “Lo que sí ataco, ya sin risa, es ese tipo de artista del que se ríe Borges en *El Aleph*, ese escritor que duplica la realidad empobreciéndola. Sucede que la realidad es extraordinaria y ganará siempre al escritor realista. Sobre esto la última palabra la pronunció Nabokov: ‘Ficción es ficción’. Todo escritor es un gran embaucador. Igual que lo es la propia naturaleza. Yo lo que hago es ficción” (en Vidal-Folch, 2007: 306).

⁴⁴ Vila-Matas en la ponencia, “Inventar lo real”, hace uso de esta cita de Lacan que abiertamente suscribe y que en estas conclusiones de nuestra reflexión cobran un valor añadido. Añadimos también para ilustrar esta idea, la invitación al lector, desenfadada y sugerente, que hace Enrique Vila-Matas en el prólogo de *La asesina ilustrada*: “Recomiendo al lector de *La asesina* (abreviemos también este título) que lea sin miedo este libro, que lo lea sin el temor a morirse por culpa del texto, y sobre todo que lo lea como a veces me gusta leer a mi cualquier texto, ilustrado o no. Que lea *La asesina* para alejarse de la realidad y buscar la verdad” (Vila-Matas, 2005a: 17).

paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas, y se disponen en un *ars combinatoria* que ensambla párrafos, fragmentos, capítulos, *ficción y teoría*. Otros se articulan como elementos internos: citas y referencias que injertadas en el texto se conectan, dialogan unas con otras, expandiendo y potenciando su elocuencia, su huella y su sentido. Ambos mecanismos se organizan, *al dictum del azar y de la evocación*, como otro modo de articular la historia y el discurso con una libertad asociativa que sigue la poética de la analogía y del vínculo. Mecanismos que contribuyen a dar la visión múltiple de conexión y unidad. Todo está en *conjunción*.

4. PRIMERA CONJUNCIÓN DE TEORÍA Y FICCIÓN

En este apartado nos detenemos en un motivo que consideramos esencial: *el discurso teórico del aprendizaje literario* del joven escritor que podríamos apuntar como *primera conjunción de teoría y ficción*.

Este *discurso teórico* se revela aquí bajo el recurso de un simple papel, una “cuartilla” que contiene los elementos básicos de la novela y que como escritor en ciernes ha de poner en marcha para dar forma a su primera novela: *La asesina ilustrada*. Una “cuartilla” con trece instrucciones que podemos considerar como una excelente estrategia o ardid del narrador-escritor para empezar a hablar *de lo que no ha de ser la novela* y abrir el camino hacia *la novela nueva o renovada* que busca, forma de novelar que tanto interesa al propio escritor Enrique Vila-Matas.

4.1. Breves consideraciones al hilo de la ironía

La lectura de esta “cuartilla” no podemos desvincularla de una lectura irónica, ya que la ironía aparece como una línea de fuerza que irrumpe con determinación⁴⁵. Su presencia es una constante en la novela y se manifiesta desde distintas posiciones. Así aparece: como advertencia y propósito (11), comentario (34-36), cita y definición (47),

⁴⁵ Al parecer y según lo que dice el propio Vila-Matas: “El libro se iba a llamar *La ironía en París*. Nace de una conferencia que me invitó a pronunciar la Fundación Luis Goytisolo. Para prepararla, leí muchos ensayos sobre la ironía, pero vi que no sabía hablar teóricamente del tema y que me salía un bodrio de conferencia. Pero de pronto viajé a París en el verano del año pasado y, sin darme cuenta, comencé a ironizar en voz alta sobre mi pasado en esa ciudad” (en Pàmies, 2007: 333).

En la misma línea de juego irónico con esta novela cabe mencionar otro texto del escritor, “La ironía en París”, en el que juega entre la ficción (a través de fragmentos de la novela de *París no se acaba nunca*) y otras consideraciones críticas sobre qué es la ironía (Vila-Matas, 2002: 23-31).

epitafio irónico (59), elemento que se introduce en el meollo de la novela, en su propia estructura (78), complot y conspiración (78), personalizada como abstracción salvadora ante el peligro (85), reflexión teórica que incluso ocupa su propio capítulo (224) y sobre todo aparece desde la *intertextualidad* con la que se trava. La cita irónica, la parodia como forma de representación irónica es clave en nuestra lectura. En el caso del motivo de “la cuartilla” la ironía emerge como protagonista que suma complejidad y riqueza, añadiendo otro plus de complicidad y suspicacia a la lectura.

Como señala Wayne C. Booth no disponemos de un verbo específico para el proceso complejo de leer la ironía, precisamente muchas de las discusiones sobre la ironía han estado marcadas por el esfuerzo de encontrar o bien un término literal o bien la metáfora adecuada para designar el arte de leerla. Al parecer, la metáfora más difundida ha sido la de ver detrás de una máscara o «persona». Concepción que supone que “el lector lo que hace es desenmascarar un *eiron*, o detectar detrás de un ‘personaje-máscara’ o ‘persona’ las facciones de quien está hablando verdaderamente” (Booth, ed. 1986: 65). En opinión de Booth la metáfora de la «máscara» añade una ventaja sobre otros términos como «descifrar», «descodificar» o «traducir», al sugerir la complejidad y la singularidad de las personas frente a la mera sustitución de un mensaje por otro. Pero, dada la dificultad de leer la ironía, también resulta insuficiente esta metáfora y propone otra que a su criterio hace más justicia a las complejidades del proceso: la metáfora de la «reconstrucción», que según sus propias palabras “implica el derribar una morada y el construir otra en un lugar diferente” (66). En realidad lo que se le pide al lector es que se mueva de un estrado, de aquel en el que aparece estar el autor, a otro, aquel en el que realmente se ha situado el autor. Realizar un desplazamiento, un movimiento intelectual que puede situarse “enfrente” o ir “hacia abajo”, “atravesando la superficie” para llegar a un estrado más sólido y profundo e incluso “saltar o escalar a un nivel superior”; movimiento que “se dirige siempre hacia un punto oscuro que se considera más sabio, más ingenioso, más delicado, más sutil, más verdadero, más moral, o en el peor de los casos, menos evidentemente vulnerable ante una ulterior ironía” (69).

En nuestro caso, al hablar de la ironía o del ironista Vila-Matas, no descartamos las dos metáforas. La metáfora de la «máscara» creemos que se ajusta a su tipo de ironía, de manera que como lectores tendremos que desenmascarar las facciones de quien está

hablando realmente, de quien se esconde o juega a simular. La metáfora de la «reconstrucción» también entendemos que nos puede ayudar o apoyar nuestra lectura irónica ya que nos lleva a *otro lugar*, tenemos que desplazarnos como lectores, ejercer un movimiento para llegar a *su lugar*, al propio edificio en el que el ironista se ha instalado realmente.

En general, la lectura de su obra implica observar diversas situaciones y mecanismos irónicos ante los que nos preguntamos ¿cuál es el sentido que quiere darle el autor a un decir tan contradictorio? ¿cómo podemos comprenderlo? Y en esa respuesta estaría el aceptar de alguna forma que la ironía tal como propone Schlegel “está más allá de la comprensión de la misma” (en Asensi, vol. I, 1988: 362)⁴⁶. Vila-Matas parece manejar ese mecanismo irónico que nos conduce ante dos puntos de vista incompatibles y excluyentes entre sí, donde lo único que se comprende es que no se puede comprender, es decir, la certeza de la comprensión residiría irónicamente en ese punto de incompreensión.

También se dan otras situaciones –las más frecuentes– en las que la ironía de Vila-Matas aparece como una variante menos radical de la ironía schlegeliana, orientada en los términos que señala Jean Paul Richter. Este crítico no habla de ironía sino de «humor» y tal como nos recuerda Manuel Asensi el humor del que habla Richter es el medio a través del cual lo suprasensible aniquila a lo sensible, a lo finito. El humor es algo que consigue yuxtaponer las dos dimensiones (la realidad y el mundo abstracto de las ideas y los ideales), consigue oponer cosas contradictorias con el fin de escapar de ellas. Ante la realidad insoportable y dura de aceptar, el humor es algo que proyecta su contrario, es decir, no las cosas tal como son sino como deberían ser, de manera que nos permite distanciarnos de ella y superar la contradicción (Asensi, vol. I, 1988: 362-363).

A lo largo de nuestra lectura lo que podremos constatar es un juego irónico que aparece en diversas situaciones: como máscara o reconstrucción, como un decir contradictorio que se desvela incomprensible y como una especie de ironía «humor» que

⁴⁶ Friedrich Schlegel emplea la palabra ironía con un sentido distinto al que tenía en la retórica clásica dando un mayor alcance al concepto. Como señala Asensi siguiendo a Schlegel, se podría decir que hay ironía o no la hay, cuando no estamos seguros de si ese texto significa una cosa o su contraria: “En el proceso irónico, tal y como lo describe Friedrich Schlegel, no hay ninguna marca, ninguna señal lingüística o pragmática que me indique cuál de los sentidos es el que prevalece. Si un tropo pone en juego un cambio semántico, el de la ironía es tal que no se puede controlar su efecto. Así, al igual que ocurre con la poesía trascendental, la ironía de la que habla Friedrich no es definible, no es ‘criticable’ en el sentido kantiano, no es decidible, pues su definición la fijaría en una posición cuando ella es precisamente la ausencia absoluta de posición” (Asensi, vol. I, 1988: 361-362).

no deja de ser un instrumento de superación y distanciamiento. El humor y la ironía es otra conjunción más que se da en su narrativa, un rasgo de estilo que tal como señala Mercedes Monmany “conjuga a su manera y de una forma muy personal toda la herencia de ruptura ante la sumisión despótica al ‘principio de realidad’, conquista máxima en el arte de nuestro siglo” (Monmany, 1998: 18).

Ahora, a propósito de *París no se acaba nunca* observaremos cómo el escritor Enrique Vila-Matas hace de la ironía una “modalidad literaria”⁴⁷. En este sentido juega desde distintas posiciones y convenciones: entre los géneros de la narración, la conferencia, la autobiografía; entre la realidad y la ficción; entre lo contradictorio, asumiendo *a* y *no a*, estableciendo el contraste que se inscribe en el propio texto y en el diálogo con otros textos donde la ironía deviene en parodia. A través de la lectura de “la cuartilla” comprobaremos un cuadro o *minimum* de rasgos imprescindibles que tienen que estar presentes en cualquier ocurrencia irónica: un dominio o campo de observación, un contraste de valores argumentativos, un determinado grado de disimulación, una estructura comunicativa específica, una coloración afectiva y una significación estética (Ballart, 1994: 311). Así mismo constataremos cómo la ironía se convierte en un recurso plural lleno de subversiones semánticas; el mismo narrador nos pone en aviso y la presenta como “potente artefacto capaz de desactivar la realidad” (Vila-Matas, 2004b: 33). En esta línea subversiva podríamos añadir la “transgresión autorizada” que según Linda Hutcheon conlleva una doble descodificación al “legitimar y subvertir a la vez lo que ella parodia” (Hutcheon, 1993: 192-194).

Iniciamos, pues, la reconstrucción del *discurso teórico* que propicia “la cuartilla”, poniendo énfasis en la búsqueda de un “significado”⁴⁸ que se aproxime al máximo a la intencionalidad del narrador. Atendemos a la polifonía de voces del enunciado irónico y a la propia definición del joven escritor: «La ironía es la forma más alta de la sinceridad» (47), ya que en el fondo nos da otra clave para desenmascarar lo que subyace en este *ardid*.

⁴⁷ Atendemos a la caracterización de la ironía “no como tropo, ni figura retórica ni como artimaña de persuasión sino como auténtica ‘modalidad’ literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal, a cauces de géneros y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad” (Ballart, 1994: 296).

⁴⁸ Wayne C. Booth diferencia “significado” de “significación” e insiste en que cuando reconstruimos estamos buscando “una especie de conocimiento firme sobre los ‘significados’, y relegamos para la ‘significación’ todas las interpretaciones ampliables que una obra cualquiera puede recibir de los individuos o sociedades que buscan sus propios intereses sin tener en cuenta las intenciones” (Booth, ed. 1986: 47).

4.2. *El ardid de la cuartilla: conjunción de teoría y ficción*

La escritora Marguerite Duras aparece en la novela como un personaje novelesco y de referencia al que acude el joven escritor para ir vertebrando su relato autobiográfico y especialmente el propio discurso de su aprendizaje literario. En cuanto personaje novelesco se integra de forma natural y ágil en la historia, presentándola como su protectora. Protección que ejerce en el plano más pragmático, ofreciéndole la buhardilla, *la chambre*, el espacio de libertad para *vivir-escribir*. También en el plano de su aprendizaje literario al ofrecerle desde “su francés *superior*” (*un superior* que se irá reiterando y que dará el tono del personaje y de las situaciones del aprendizaje) unas instrucciones al uso que recoge en “la cuartilla” y que se añadirán estratégicamente al hilo de la ficción. Esta faceta protectora de Marguerite Duras hacia el joven escritor se relaciona con la faceta protectora de Gertrude Stein hacia el joven Hemingway, lo que nos hace conectar con el intertexto de *París era una fiesta*, estableciendo los vínculos que el narrador deja patentes: “pues a fin de cuentas Miss Stein, en su faceta de protectora, había sido para Hemingway lo que Marguerite Duras —suponía yo— era para mí” (104).

El magisterio que ejercerá Marguerite Duras en el joven escritor empieza en el espacio dinámico de la escalera del edificio común en el que ambos viven. La escalera es el azar, la casualidad, el encuentro y el descubrimiento. El primer encuentro, rápido y fugaz, tiene su propio *efecto* y consecuencias:

Un día, me crucé con Marguerite Duras en la escalera —yo subía hacia mi *chambre* y ella bajaba hacia la calle— y se mostró súbitamente interesada en saber en qué cosas andaba entretenido. Y yo, queriendo darme importancia, le expliqué que me proponía escribir un libro que produjera la muerte de todos los que lo leyeran [...] me miró medio compasivamente y acabó diciéndome que, si quería asesinar a quien leyera el libro, debía hacerlo a base de un *efecto textual*. Dijo esto y continuó bajando la escalera dejándome más preocupado que antes. ¿Había yo entendido bien o su francés *superior* me había hecho entender mal? ¿Qué era aquello del *efecto textual*? Tal vez se había referido a un *efecto literario* que debía encargarme yo mismo de construir dentro del texto para causarle al lector la impresión de que las mismas letras del libro le habían matado. Tal vez era eso. Pero, en cualquier caso, ¿cómo conseguir un *efecto literario* que pulverizara al lector de una forma sólo textual? (27-28, la cursiva es del autor).

Observamos en primer lugar que escoge la escalera como espacio para ubicar el aprendizaje, una ubicación que la lógica calificaría de no apropiada para asentar cualquier aprendizaje y menos la escritura. Por tanto, arrancan de esta elección las primeras connotaciones irónicas. En segundo lugar escoge el tono que va a dar a su programa de aprendizaje. Su primer tema: *el efecto textual* es tratado al vuelo con el juego de la duda, él mismo duda con humor de la validez de sus juicios. La duda como marca irónica nos confirma el tono irónico en el que va a instalarse.

De forma que este tono que percibimos –entre la ironía y el humor– será una constante en todos los encuentros que se suceden y tendrá su propio efecto: desestabilizar la pretensión de un aprendizaje enmarcado en la consigna y la normativa.

En efecto, en el segundo encuentro, siguiendo esta línea esporádica de aprendizaje que va sucediéndose al bajar o subir las escaleras, recibirá el joven escritor los primeros consejos y consignas que tendrá que resolver, anotados escuetamente en “la cuartilla” que le entrega Marguerite Duras. Y que dice así:

1. Problemas de estructura. 2. Unidad y armonía. 3. Trama e historia. 4. El factor tiempo. 5. Efectos textuales. 6. Verosimilitud. 7. Técnica narrativa. 8. Personajes. 9. Diálogo. 10. Escenarios. 11. Estilo. 12. Experiencia. 13. Registro lingüístico (29).

La cuartilla, materializada esquemáticamente con estos trece puntos, será un recurso ideal, un excelente pretexto para que el narrador aborde cada uno de ellos desde la ironía y el humor (o por lo menos la mayoría de ellos), cuestionando su supuesta validez como elementos esenciales e imprescindibles de toda narración y desestabilizando toda teoría de la escritura, concebida *a priori* desde unos presupuestos dados, como forma cerrada y fija.

En este sentido y –según nuestra hipótesis en la interpretación de la lectura de la cuartilla– cabe considerar las siguientes cuestiones:

a) La cuartilla se dispone como verdadero “dominio o campo de observación” de la figuración irónica⁴⁹. Fija sus límites espaciales aquí, en el marco de los trece puntos, y

⁴⁹ Entendemos el concepto de *dominio de una ironía o campo de observación* en su sentido extensional, tal como lo expresa Ballart, como factor previo e inherente a la configuración textual del fenómeno que indica en lo posible, aparte de la naturaleza de su aparición, su enclave, la demarcación en el cuerpo del discurso en el que aparece (Ballart, 1994: 313-315).

se va extendiendo a través del discurso que hace el narrador al tratar cada uno de ellos. Se configura como plataforma, como retícula irónica que le ofrece al narrador-ironista el soporte y la distancia necesaria para resaltar la postura que quiere adoptar en torno a otra visión de la narración fuera de las convenciones establecidas. La cuartilla es una parodia irónica que tal como señalaría Linda Hutcheon “emplea las convenciones del realismo contra ellas mismas a fin de poner en primer plano la complejidad de la representación y su política implícita” (Hutcheon, ed. 1993: 192).

b) Se presenta como síntesis de una teoría que se inscribiría en los términos de “escritura pesada” sobre la que el narrador irá operando hábilmente. Veremos cómo va quitando “peso” a buena parte de estos puntos emblemáticos, reconduciéndolos hacia una escritura en la que *la levedad* abre nuevas posibilidades. El concepto de *levedad* lo tomamos de Italo Calvino, el escritor establece la oposición *levedad-pesadez* en la narración, decantándose por *la levedad* a la que intenta definir como valor, como actitud que mira al mundo con otra lógica y perspectiva. La poética de *lo leve* abre infinitas potencialidades imprevisibles, puede conducir hacia la transformación y la reinención ⁵⁰.

c) Como efecto y resultado el sentido de estos puntos o instrucciones de la cuartilla se invierte. La escritura se libera de los límites de la retícula de la cuartilla y se dirige hacia otra concepción: hacia una *teoría abreviada de la escritura portátil y potencial* ⁵¹ que anunciamos desde este momento y de la que intentaremos dar cuenta en el transcurso de nuestro análisis.

Para ello seguimos la línea de gestación de la novela, *La asesina ilustrada*, que aparece en la ficción de *París no se acaba nunca* y que, aunque dibuje un trazado en zig-zag, incorpore desvíos y fugas o se presente de forma aleatoria, se revela como otro valioso pretexto para poner en práctica y aplicar estratégicamente las instrucciones de la cuartilla.

⁵⁰ Italo Calvino propone en *Seis propuestas para el próximo milenio* la levedad como la primera cualidad que debe poseer la literatura –junto con la *rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia*– e intenta definirla y ejemplificarla a través de la obra de varios autores (Ovidio, Lucrecio, Cavalcanti, Henry James, Shakespeare, Kafka...). La presenta como reacción al peso de vivir y como voluntad de creación literaria. Él mismo nos dice que a lo largo de tantos años de escribir *ficción* su trabajo ha consistido en la mayoría de las veces en sustraer peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades y, sobre todo, a la estructura del relato y al lenguaje (Calvino, ed. 1998: 19-43).

Sobre la levedad, volveremos a hablar con detenimiento en el Capítulo 2, a propósito de *Dublinesca*.

⁵¹ De nuevo la expresión *escritura potencial* que ya vimos en el epígrafe *Fisuras: «Leía mucho a Borges»* y que ahora resuena como búsqueda de nuevas formas creativas.

Por tanto, cuartilla y proceso de gestación de *La asesina ilustrada* quedan injertados como pretextos complementarios y recíprocos, incorporándose de forma natural a la reflexión que se teje en torno a la escritura y suministrándonos los datos en los que apoyamos nuestras interpretaciones. Así pues, a partir de estas consideraciones seguimos a continuación el tratamiento de cada uno de los puntos de la cuartilla. Señalamos cómo se van aplicando y configurando en la gestación de *La asesina ilustrada*.

La historia. En primer lugar la idea para la historia se la presta Unamuno, su libro *Cómo se hace una novela* es la referencia escogida y tratada con toda ironía:

Me acuerdo de los días en que comencé a planear el primer libro de mi vida [...] desde que encontré el argumento en un libro de Unamuno, se tituló *La asesina ilustrada* [...] la novela se proponía matar a quien la leyera, matar al lector segundos después de que éste la diera por terminada. Fue una idea inspirada por la lectura de *Cómo se hace una novela*, un ensayo de Unamuno que descubrí en los puestos de libros de los muelles del Sena y que me había llamado la atención por el título, pues pensé que hablaba de lo que precisamente yo no sabía hacer. Pero no, hablaba de todo menos de cómo se escribía una novela. Sin embargo, en un párrafo en el que Unamuno especulaba con libros que provocan la muerte de sus lectores, encontré una buena idea para contar una historia (26-27).

La ironía y el juego con el título es un claro anuncio de lo que puede contener cualquier instrucción prefabricada. No hay ninguna receta que valga, hay que burlarse incluso de cualquier enunciado que tenga semejante pretensión. Así se burla abiertamente de *Cómo se hace una novela* que hablaba de todo menos de cómo se escribe una novela. No obstante y a pesar de ello, el joven escritor reconoce que algo le ha ofrecido el libro de Unamuno: ya tiene una buena idea para contar una historia. Simultáneamente, reconocemos nosotros que el escritor en ciernes empieza a descubrirnos su intención de apropiarse de lo que va encontrando en otros textos y su tendencia al juego del azar y de las coincidencias anecdóticas (el protagonista de *Como se hace una novela*, Jugo de la Raza, también encuentra casualmente en las orillas del Sena otro libro, *La piel de zapa*, de Balzac) y advertimos paralelamente lo que no nos dice el narrador, *lo no dicho* (la cursiva

ahora es nuestra). Lo que calificamos como *no dicho* se refiere a las otras ideas que también encuentra en el libro de Unamuno, que ya no son anécdota y que podemos relacionar con la propia visión narrativa del autor Vila-Matas. Así, entre lo dicho y *lo no dicho*, podemos descubrir otra lectura que se dirige al propio proyecto narrativo del escritor.

En este sentido, coincidimos plenamente con las observaciones de Teresa Gómez Trueba que transcribimos a continuación por lo ilustrativas que pueden resultar en este pasaje en el que la intertextualidad de *Cómo se hace una novela* de Unamuno y *La asesina ilustrada* de Vila-Matas apunta a otras direcciones y ambiciones literarias, lejos de la simple coincidencia y anécdota. Las intercalamos en nuestro discurso como paréntesis necesario:

[...] creo que, a pesar de lo que declara el narrador de *París no se acaba nunca*, la relación de esta obra con la de Unamuno va mucho más lejos del dato bastante anecdótico de que la primera novela que escribió Vila-Matas, *La asesina ilustrada*, repita el viejo tópico literario utilizado por Unamuno de un libro que puede provocar la muerte. Naturalmente, el Vila-Matas que escribe *París no se acaba nunca* (muy distinto ya del ingenuo narrador novel que escribió *La asesina ilustrada*) sabe a esas alturas que la influencia que el libro de Unamuno ejerce sobre él va mucho más allá del motivo temático del libro asesino. Vila-Matas construye su extraordinaria novela *París no se acaba nunca* aparentemente para explicarnos su formación como escritor y más concretamente el proceso de la escritura de su primer libro, *La asesina ilustrada*, al igual que Unamuno escribió *Cómo se hace una novela* para explicarnos en qué consiste ese proceso; y, en ambos casos, llegamos a la conclusión de que la novela se hace haciéndola, en el proceso de su escritura (Gómez Trueba, 2009a: 89-90).

Las palabras de Gómez Trueba se suman a esas otras cosas que no ha dicho el narrador pero que sí ha puesto en práctica en su narración. La intertextualidad de *Cómo se hace una novela* da más juego del que se reconoce explícitamente, la idea de la propia gestación de la escritura se hace evidente. Idea no dicha, que dejamos fijada a modo de paréntesis aclaratorio y que en el siguiente punto retomamos.

Estructura. Este punto también recibe un tratamiento irónico al resolver todas las cuestiones teóricas con la copia literal de la estructura que le presta Vladimir Nabokov. El

narrador escoge a este autor porque ha construido su novela *Pálido fuego* con una *mezcla* de elementos que rompen lo convencional de un género narrativo: hay un prólogo, comentarios, un voluminoso *corpus* de notas, un poema. Coge alegremente esta estructura, “sin tener demasiados escrúpulos” y la traslada a su obra:

No lo pensé dos veces y puse manos a la obra. Me dije que mi novela estaría organizada en forma de prólogo y comentarios a un manuscrito de prosa poética que iría en medio del libro. Escribí el prólogo y luego, una tras otra, fueron cayendo —con una exasperante lentitud, propia de mi condición de escritor principiante— las diabólicas notas o comentarios tras los que, agazapada, estaba la Muerte del desprevenido lector, que sin darse cuenta, hacia la mitad del libro, leería el manuscrito que al término del volumen la maléfica narradora desvelaría que provocaba la muerte de todos cuantos lo leían (Vila-Matas, 2004b: 42).

La estructura resulta todo un plagio, la copia de otro texto, con el dato interesante de hacer explícito el gusto del escritor por la mezcla, por la combinatoria de géneros, por *el mestizaje* y la ruptura de lo establecido. La idea de mestizaje es un eco que vuelve a resonar. Ya vimos cómo el cine de Godard abría las fronteras de los géneros para el joven escritor. Ahora adquiere nueva resonancia y confirma las propias palabras del autor: “la mejor manera de escribir sobre el mestizaje de los géneros es practicarlo” (Vila-Matas, 2004a: 206). Y así lo hace. Al cotejar *La asesina ilustrada* comprobamos que rompe con una estructura convencional. Se presenta de esta forma: el *prólogo*⁵² cuya voz narradora es Elena Villena (Vila-Matas, 2005a: 21-33); la *carta* que dirige Elena Villena a Vidal Escabia fechada en Worspwede el 31 de mayo de 1975 (35-36); el *capítulo I* que se corresponde con la *Nota I* de Ana Cañizal, fechada en 15 de Junio de 1974 (37-59); el

⁵² En relación al prólogo cabe destacar las observaciones de Gómez Trueba que vuelven a incidir en las coincidencias no tan fortuitas que se establecen entre Unamuno y Vila-Matas al puntualizar que en la reedición de *La asesina ilustrada* de 2005 (Barcelona, Lumen, 2005) el autor añade a la versión original de la obra de 1977 (Barcelona, Tusquets, 1977) un nuevo prólogo que precede al prólogo original de la 1ª edición, y un epílogo, que viene a funcionar en la obra como los prólogos y los epílogos de Unamuno. Y nos advierte de que el epílogo sigue también una práctica unamuniana: “no está firmado por el propio Vila-Matas, sino por el crítico Jordi Llovet. En dicho epílogo —también como hiciera Unamuno en su obra— se reproduce en letra redonda el texto que supuestamente leyó en el año 1977 en la presentación de la novela de Vila-Matas, y se añaden en letra cursiva las impresiones de hoy acerca de aquel acto”. También nos señala que “en dicha presentación Jordi Llovet calificaba la novela de Vila-Matas, haciendo un juego con su apellido y con el parecido de su obra con la novela (o ‘nivola’) de Unamuno, como ‘novila’ ” (Gómez Trueba, 2009a: 90-91).

manuscrito, *La asesina ilustrada* de Elena Villena, con la página que aparece como “introducción” con unas breves aclaraciones y el texto del manuscrito configurado en las ocho páginas numeradas entre corchetes (61-79); *las Notas II, III, IV, V* de Ana Cañizares (79-111) y el *suplemento* final con la voz narradora de Elena Villena (113-116) que se firma con las iniciales E. V. (iniciales que juegan con la ambigüedad y la coincidencia: E de Elena y E de Enrique, V de Villena y V de Vila-Matas, que automáticamente nos remiten a ese autor que *juega a ser y a no ser*). Constatamos claramente que la fragmentación y la mezcla de distintos elementos (prólogo, carta, capítulo, introducción, manuscrito, notas y suplemento) se hacen evidentes. La novela empieza a poner en práctica otra forma de novelar que se dirige a “esa deliberada tendencia a la asimilación indiscriminada de diferentes tipos de discursos genéricos” (Gómez Trueba, 2009b: 2), apelando a cierta forma de mestizaje o hibridación genérica.

Al mismo tiempo vamos comprobando que en la novela, *París no se acaba nunca*, se está poniendo en marcha un entramado de materiales diversos que, haciendo gala de un *ars combinatoria*, se tensan y se organizan en una armoniosa mezcla: novela, conferencia, autobiografía, crónica cotidiana, amalgama de citas y aforismos, referencias cinematográficas y literarias de las que emerge un potencial de sentidos y de conexiones, retratos de personajes, paseos por la realidad y por la ficción de un París literario imaginado y vivido simultáneamente, ficción y ensayo. En definitiva *mestizaje y conjunción de voces*: voz de la ficción y voz de la teoría al unísono.

Verosimilitud. Intensificando el mismo tono irónico con el que va desmontando todo baluarte de una teoría de la novela, arremete contra el punto de la verosimilitud. Cuestión de tanto peso y arraigo entre los verdaderos novelistas que el escritor en ciernes la resuelve en términos de parodia⁵³, reduciéndola a la copia de la página 7 del cuaderno personal de Joyce y riéndose abiertamente de ello:

[...] buscando darle *verosimilitud* al texto, había trasladado gran parte de la página 7 de la edición española de *Giacomo Joyce* (un cuaderno personal del autor de *Ulises*) a *La asesina ilustrada*, donde, en la introducción al manuscrito central, hacía yo referencia a un cuaderno ilustrado por la asesina y decía que «los números entre corchetes indican

⁵³ Utilizamos aquí el término de parodia en el sentido que le da Linda Hutcheon, atendiendo a su “potencial deconstructivo” donde unas convenciones literarias son expuestas al ridículo (Hutcheon, ed. 1993: 189).

las páginas del cuaderno; el texto y los dibujos corresponden, página por página, al original», cuando en la página 7 de *Giacomo Joyce* podía leerse algo muy parecido.

Como me había basado en un cuaderno de verdad, el de Joyce, creía que aquello hacía más verosímil el mío. Sin duda tenía una idea aún muy endeble de lo que es realmente la verosimilitud, que es algo que a los verdaderos novelistas les hace sudar la tinta más oscura. Pero, mirado desde la perspectiva de ahora, me digo que más valía aquello que nada (Vila-Matas, 2004: 105-106, la cursiva es del autor).

El equilibrio de superposición que consigue con los dos textos (el cuaderno de Joyce y el manuscrito central) es tal, que su ensamblaje llega a ridiculizar las convenciones literarias referidas a la verosimilitud realista. El ridículo al que somete esta característica no es solo un artificio retórico, pues como indica Pozuelo, la desintegración del concepto “domina desde sus inicios la poética de la novela de Vila-Matas y el trazado conscientemente rupturista de su realización”, vinculándose con la tradición de la modernidad de las vanguardias narrativas y con la clausura del ciclo de la novela realista que éstas realizaron (Pozuelo, 2007a: 35). Como podemos apreciar se está gestando *La asesina ilustrada* a modo de un texto *pastiche* con cierta “función crítica y ridiculizadora” (Genette, ed. 1989a: 37-38). La idea se la da Unamuno, la estructura Nabokov, la verosimilitud Joyce, construyéndose la novela como *collage*, como práctica vanguardista que implica fragmentación y ensamblaje, y como juego con la copia de otros textos, con los que se pone de manifiesto una intencionalidad paródica que juega a invertir las convenciones.

En esta línea de reflexión Linda Hutcheon habla de un cierto empleo de la ironía y la parodia en el postmodernismo y subraya la doble codificación de la parodia como forma de representación irónica que es capaz de realizar una cierta “transgresión autorizada” al legitimar e invertir a la vez lo que ella parodia (Hutcheon, ed. 1993: 194). Entendemos que Vila-Matas hace un uso personalísimo de esta figuración para transgredir unas convenciones literarias que no deja de legitimar y subvertir a la vez ⁵⁴.

Personajes. Juega con sus personajes a darles una relativa realidad barajando sus nombres con sus propias iniciales: “casi todos llevaban mis iniciales del derecho o del revés, eran como prolongaciones de mi nombre y de mi personalidad” (Vila-Matas, 2004b:

⁵⁴ Volveremos a ello en el apartado: *Al hilo de la intertextualidad*.

200). Siguiendo en la línea de las *ideas-collage* crea el personaje de Ana Cañizal a partir de la reproducción de un cuadro de Balthus que había visto en casa de Vicky Vaporú, o sea, es una copia en versión literaria de otra copia (200). Para el personaje de la mujer fatal de su libro, la asesina ilustrada, también encuentra otra copia, la actriz Isabelle Adjani. Se enamora perdidamente de ella durante una velada en casa de Marguerite Duras y recibe como respuesta una mirada tan helada y terrorífica que le servirá para saber cómo ha de mirar su asesina ilustrada (88).

Espacios. La ironía y la casualidad escogen los espacios de su novela. Por puro azar es Rainer Maria Rilke quien le proporciona en *Cartas a un joven poeta*, la ciudad que buscaba. Así, sin más, abre con los ojos cerrados el libro y es la cuarta carta fechada en “*Worpswede, cerca de Bremen*”, la que le da el espacio que buscaba. Los dos nombres aparecerán como lugares míticos en la primera página de *La asesina ilustrada* (62). Esta es toda la búsqueda y la exigencia del espacio para la trama. Como vemos reduce un asunto o aspecto importante en el planteamiento de la narración convencional a la pura anécdota y al juego del azar (casi dadaísta).

Diálogos. Por lo que respecta al punto sobre los diálogos observamos que su tratamiento irónico tiene una marcada *coloración afectiva* pulsando el hilo de lo cómico⁵⁵. En primera instancia nos dice que el diálogo no deja de ser una trivialidad, que no compagina con la buena literatura, descalificando de buenas a primeras su supuesta validez. A continuación, quitando peso e importancia al asunto, lo trata con total banalidad reduciendo todo diálogo narrativo a un debate caricaturesco: al uso de los guiones o el uso de las comillas. La ironía continúa sobre este apartado y, entre idas y venidas, el narrador hace referencia y se reafirma en lo que acaba de leer en la revista *Tel Quel*: “Pero un día leí en la revista *Tel Quel* que incluir diálogos en las novelas era lo más anticuado y reaccionario que existía, daba igual si eran diálogos con guiones o entrecorillados, era retrógrado” (201). Después de apelar a la autoridad de la revista de esta forma tan irrisoria evoca a Hemingway como maestro del diálogo, intentando recuperar algo de su “legitimidad” o validez, pero rápidamente da otra vuelta de tuerca al hilo de su discurso y

⁵⁵ Aplicamos esta marca irónica que hace explícita Ballart al articular un *minimum irónico* de rasgos imprescindibles que debe reunir toda ocurrencia irónica, ya que entendemos que en este episodio se manifiesta claramente una *coloración afectiva cómica* que busca arrancarnos como lectores una sonrisa ante el tratamiento chistoso que se da a la cuestión (Ballart, 1994: 321).

establece un contraste argumentativo situándose en otro plano: pasa a observar a la gente que dialoga en el café, a fijar su atención en los diálogos reales, fuera de toda poética y llenos de una vulgaridad aplastante sobre cosas intrascendentes. Advertimos el juego del “contraste de valores argumentativos” como principio estilístico de la figuración irónica que desencadena la contradicción irónica e insiste en legitimar y subvertir convenciones (Berrendonner, en Ballart, 1994: 324 y ss.). Finalmente, con todos estos datos y consideraciones resuelve radicalmente todo el asunto entre el humor y la risa, toma la gran decisión final cuyo efecto es suficientemente expresivo:

[...] tras una nerviosa reflexión, suprimí todos los diálogos que hasta entonces había escrito, salvo tres que consideré ineludibles; pagaría una pequeña cuota de reaccionario pero no estaba dispuesto a cambiar mi novela entera (201-202).

Atmósfera y escenarios. Estos puntos enigmáticos de la cuartilla también los remata con los hilos de la ironía reiterada. Situándose de nuevo en la misteriosa atmósfera del cuadro de Balthus, nos describe el escenario:

—una enana descorría una cortina y la luz, entrando por la ventana, dejaba ver a una bella mujer asesinada— era la que yo deseaba que tuviera mi novela. ¿Era a la atmósfera a lo que se refería Duras en su cuartilla con instrucciones cuando hablaba del enigmático apartado *escenarios?* (200, la cursiva es del autor).



Balthus, *The room*, 1953

Comprobamos que aunque en el escenario de *La asesina ilustrada* no aparece la enana descorriendo la cortina, sí que aparece el efecto misterioso de la luz del gran ventanal del cuadro de Balthus. En *La asesina ilustrada* la iluminación de la escena crea la atmósfera, ahí “el brillo de unos ventanales” recorre el misterio hasta llegar “al botón de la luz” con el que se enciende la lámpara y se desvela la muerte del personaje (Vila-Matas, 2005a: 21). Paralelamente observamos que la escena se repite de forma idéntica en los dos escenarios del crimen, primero en la habitación donde se descubre el cuerpo muerto de Vidal Escabia y posteriormente en la habitación donde se descubre el cuerpo muerto de Herrera. En ambos espacios se duplica la misma atmósfera de misterio y de muerte⁵⁶. Realmente ha sacado doble provecho al cuadro de Balthus, a *la copia de la copia*.

Registro lingüístico. Aparece como otro enigma indescifrable. Para resolverlo, el escritor novel pide ayuda a su amigo Raúl Escari quien se resiste a dar una explicación de lo que se presenta como nada explicable. No obstante, ante tanta insistencia, se ve obligado a dar alguna respuesta en la que yuxtapone conceptos abstractos –al hablar de *las variedades diafásicas*– con situaciones cotidianas que se dan en el café de la esquina, al que acuden a toda prisa para reflexionar sobre el tema. Total, que el punto no se acaba de aclarar como era de esperar, queda expuesto como anécdota, volviéndose a dar un choque argumentativo entre el discurso ligero y lo que supone el concepto. Finalmente toda la cuestión sobre el registro se sintetiza y se concluye de esta forma: “Insistí y siguió igual, no obtuve respuesta alguna. Sólo una sonrisa, una sonrisa perfecta. Su registro, el más elegante que he conocido en mi vida, era pariente de la risa y del silencio” (57).

Reconocemos otra marca irónica, el narrador ha reducido al absurdo⁵⁷ dicha cuestión, no ha querido entrar en el asunto que él mismo presentaba, negándose a aceptar un compromiso lógico con lo que está contando. Su ironía ha distorsionado la argumentación quedándose con lo menos sustantivo y menoscabando la validez de este punto que irónicamente tanto le preocupaba.

⁵⁶ En ambos escenarios del crimen se describe el espacio con los mismos elementos y con la misma disposición. La esquina de la mesa, el bulto caído sobre la alfombra, el botón de la luz, la lámpara que cuelga del techo, los ojos abiertos del muerto, escenarios que podemos cotejar respectivamente en la página 21 (habitación de Escabia) y página 45 (habitación de Herrera) de *La asesina ilustrada*.

⁵⁷ En este episodio se pone de manifiesto el mecanismo de la *reductio ad absurdum* como variante de ironía que se da entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido (Ballart, 1994: 333-334).

Tal como venimos diciendo, comprobamos que por ahora todas estas cuestiones: *historia, estructura, verosimilitud, personajes, espacios, diálogos, atmósfera, escenario, registro lingüístico* no se subrayan como puntos importantes o claves para una novela, el tratamiento irónico que han recibido *ha jugado con su supuesta legitimidad*. El decir oblicuo de la ironía ha esbozado una visión distorsionada y ambigua que ha puesto en duda –y en ocasiones en ridículo– su propia condición de ser. De manera que su posición como puntos claves de una teoría de la narración ha ido perdiendo peso, seriedad y gravedad. Tratados como parodia, el humor y la risa han sido su carta de presentación. La Risa contra la Gravedad se ha ido convirtiendo en una sutil instrucción al uso⁵⁸. Más adelante volveremos a la caricatura de estos elementos entendidos o malentendidos como novelescos, que se colocaron en el pedestal de la novela realista del XIX, con los que los distintos personajes vila-matianos libran una constante batalla desde sus ficciones⁵⁹. Muchas de las veces a través de una mirada irónica, cercana al procedimiento irónico teorizado por el primer romanticismo, el que mira hacia lo utópico; otras veces a través de la ironía cervantina, la que mira entre la desilusión y la esperanza, como en el caso de esta cuartilla que nos ocupa y que está *transformándose en otra cosa*.

En efecto, si hasta aquí los distintos puntos han sido sometidos a la figuración irónica advertimos que aparecen otros puntos de la cuartilla de instrucciones a los que el narrador concede otra importancia y tratamiento. Nos referimos al punto sobre *el estilo* y al punto sobre *unidad y armonía*. En ellos el tono de su presentación cambia sustancialmente y aparecen con otra entidad. El dominio de la ironía se neutraliza, la risa se troca en seriedad, restaurándose el discurso serio y literal. Ya no es el hilo de la ironía y la parodia

⁵⁸ Alan Pauls hace referencia a estas batallas nuevas: la de la Risa contra la Gravedad. Por ejemplo, a propósito del *savoir faire* de Vila-Matas (Pauls, 2007: 380). También Sánchez Mesa habla de ello en el artículo “Oscilando sobre el cable. Vila-Matas y la escritura funambulista” cuando establece cierta relación de la risa, como rasgo de la sátira menipea, en la narrativa de Vila-Matas, puntualizando que no se trata de un reflejo mecánico ante el chiste sino de una manifestación y actitud humorística ante la “pesadez” del mundo (Sánchez-Mesa, 2009).

*A partir de aquí, citaremos los artículos, textos o entrevistas sobre Vila-Matas, ya sea en el cuerpo del trabajo o en las notas a pie de página, mencionando el autor y el título del texto en cuestión y consignando entre paréntesis (el medio y la fecha de publicación o sólo el autor y el año de publicación). No indicaremos la URL, ya que la mayoría de estos textos pueden localizarse en la página web del escritor <<https://www.enriquevilamatas.com/>> en la que hay una entrada con el título “La vida de los otros” que reúne estos textos. En línea: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores.html>> (sólo la indicaremos cuando sea necesaria para su localización).

⁵⁹ Especialmente en el Capítulo 2, en el apartado: *Estructuras dialogantes entre ficción y teoría*.

quien los teje sino el hilo de la reflexión literaria. Destacamos este giro y fijamos nuestra atención en este cambio radical que se produce y en los efectos y consecuencias que se derivan.

Estilo. Sobre el estilo el narrador se muestra crítico consigo mismo al confesarnos que por aquel entonces de la gestación de *La asesina ilustrada* desconocía el gran secreto de las obras con estilo, y nos remite al estilo de Stendhal que, según Gide, consiste en escribir *en el acto*, en saber expresar un “pensamiento conmovido”:

Dice Gide sobre Stendhal que su estilo, lo que podríamos llamar la malicia de su estilo, consiste en que su pensamiento conmovido queda tan vivo, de tan fresco colorido, como la recién nacida mariposa que el coleccionista ha sorprendido cuando estaba saliendo de la crisálida. De ahí ese toque despierto y espontáneo, no convenido, súbito y desnudo, que siempre vuelve a cautivarnos en el estilo de Stendhal.

Yo creo que en mi primera incursión en las letras, en *La asesina ilustrada*, disocié demasiado entre forma y contenido, entre la emoción y la expresión de la emoción, del pensamiento, que tendrían que ser inseparables. Emoción y pensamiento deberían ser siempre inseparables, que el lector asista *en directo* a la creación de un texto de pensamiento conmovido (113, la cursiva es del autor).

Fijémonos en que el tratamiento y la reflexión que hace sobre el estilo se aleja de toda ironía. Destaca con precisión: un “pensamiento conmovido”. La imagen que lo acompaña pone de manifiesto la idea de descubrimiento, de lo no convenido, de lo súbito y, sobre todo, de la simbiosis intransferible que se crea entre la emoción y la forma de expresarla. El estilo es una cuestión de fondo en torno a la emoción. Queda patente que no se trata de una instrucción al uso, sino que es una cuestión vital desde la que se construye el mundo literario del autor, al que nosotros como lectores, asistimos “*en directo*” y reconocemos al instante. Más adelante vuelve a hacer referencia a la forja del estilo e insiste en el arte de saber decir, escogiendo otra vez el referente de Stendhal y subrayando con énfasis la claridad y sencillez de toda escritura: «Si no soy claro», escribió, «todo *mi mundo* queda aniquilado» (119, la cursiva es del autor). Esta incursión en el estilo pone en relación otras reflexiones del autor sobre el tema, haciendo suyas las sugerentes definiciones de otros escritores sobre la importancia del estilo:

«La trama es una vulgaridad burguesa». Le adjudico la frase a Nabokov. «El estilo avanza dando triunfales zancadas, la trama camina detrás arrastrando los pies», recuerdo que respondió John Banville en una entrevista [...] La novela del futuro verá esa trama como una simpleza que hizo furor en cierta época y se reirá de un tópico que me machacó durante mi primera juventud, esa idea de que la novela –«como bien saben en el mundo anglosajón»– ha de privilegiar siempre la trama. Hoy me alegro de haber visto pronto que aquella idea británica sobre la novela, como sucedía con tantas otras, no tenía por qué considerarla una regla inamovible. Me moría de risa el día en que le escuché a Kurt Vonnegut decir que las tramas en realidad eran sólo unas cuantas y no era necesario darles demasiada importancia, bastaba con incorporar –casi al azar– una cualquiera de ellas al libro que estuviéramos escribiendo y de esa forma disponer de más tiempo para la forja de lo que realmente habría de importarnos: el estilo (Vila-Matas, *Café Péric*, 2008).

La cita es una declaración crítica y mordaz del autor que arremete contra los moldes inmovilistas de la novela realista. Frente a ella enarbola otra propuesta narrativa cuya seña de identidad será el estilo. Añade aportaciones de interés a lo que venimos observando: los tópicos de la trama y de otras cosas (léase personajes, estructura, espacios, verosimilitud...) han dejado de ser esenciales, pertenecen a un pasado; el futuro literario va por otros caminos, el protagonismo de la novela está en *la forja del estilo*. Ese es el gran reto.

Será en *Dublinesca* y en *Perder teorías* cuando haga explícito y señale la “ligera superioridad del estilo sobre la trama” como una de las características imprescindibles de toda novela del futuro (Vila-Matas 2010a: 15) ⁶⁰.

Unidad y armonía. Es otro punto que se salva de un tratamiento irónico. La reflexión sobre este punto parte de los consejos que le dan algunos escritores con los que se encuentra. Uno de ellos es Juan Marsé a quien le pide consejo sobre el arte de hacer novelas. Y dejando claro que “Marsé no era hombre de cuartillas con instrucciones” recoge del escritor estas explicaciones:

[...] uno de los aspectos más duros del oficio de escritor era tener que arrojar a la papelera fragmentos de la novela que estamos escribiendo, fragmentos que nos gustan

⁶⁰ Características que veremos de forma detenida y exhaustiva en el Capítulo 2, a propósito de la lectura de *Dublinesca* y *Perder teorías*.

mucho y que sin embargo no nos sirven para el proyecto general porque no encajan en la trama o en la estructura (Vila-Matas, 2004b: 174).

Más adelante intenta buscar un significado a las palabras de Marsé y las relaciona con “el enigmático apartado unidad y armonía”, dando vueltas y giros, cuestionándose y cuestionándonos si hay que aceptar como algo inflexible el que una novela deba de tener unidad:

Si no entendía mal, una novela tenía que tener cierta coherencia interior y era preferible que el argumento fuera uniforme. Todo lo que escapara de la trama debía ser, por muy seductor que resultara lo que uno hubiera escrito, eliminado. ¿No era eso lo que me había estado diciendo Marsé en Bocaccio? ¿O tal vez había querido explicarme que mientras escribía le surgían historias inesperadas que crecían incontrolables al margen del tronco central de sus tramas y a las que debía renunciar con cierto pesar a veces? ¿Me había estado hablando en realidad de la unidad y la armonía? ¿O me había hablado de algo muy distinto? ¿Podía yo aceptar como una ley inflexible que las novelas tuvieran que tener unidad? [...] paradójicamente, mientras escribía el libro, había ido descubriendo que era muy discutible que una novela tuviera que tener forzosamente unidad y armonía. Pues ¿qué pasaba entonces con las divagaciones? Yo sabía, o mejor dicho intuía, que había novelas muy buenas que resultaban muy brillantes precisamente por las digresiones que incluían (177-178).

El fragmento que hemos señalado es buena muestra del tratamiento reflexivo que tiene este apartado, el narrador deja claro en su discurso metaliterario un punto clave en la concepción de su forma de novelar. Entra en materia y toma partido. Habla de seguir el hilo de lo coherente, un hilo que siempre está en el tejido de la narrativa. Pero para dar coherencia no es necesario seguir una línea única, al contrario, la novela se gesta y se hace con lo que aparece de pronto, con lo que llega de súbito, con la sorpresa de lo inesperado que da otro juego a la narración. En realidad está reiterando aquellos *posos* que ya hemos visto depositados en la red, vuelve a insistir en ideas como: no hay que descartar nada, no hay que seguir una dirección única, en la redacción se producen sorpresas infinitas. Es la vuelta a las *ideas-ecos* que ya apuntamos desde el principio y que ahora convergen al unísono, se conectan e intensifican su resonancia.

A la vez comprobamos que la idea ha tomando más cuerpo y el escritor principiante empieza a considerar otras formas de armonizar el material narrativo al señalar las *otras posibles direcciones que se separan del centro pero que abren nuevos caminos y nuevas coherencias*. Es decir: lo uno se diversifica; el centro puede ser periferia; la fuga, la digresión, la divagación puede ser lo interesante.

Reflexión esencial que a modo de una *idea-eco* seguiremos encontrando en *Dublinesca*, *Aire de Dylan*, *Kassel no invita a la lógica* o en *Marienbad eléctrico* y tendremos la oportunidad de comprobar su resonancia.

Reflexión que nos conduce a presentar en estos precisos momentos la poética de la totalidad o de la multiplicidad a la que apela. Italo Calvino habla de «*multiplicidad*» en los términos de una tendencia narrativa para el próximo milenio, diciendo que “la literatura ha llegado a hacerse cargo de esa antigua ambición de representar la multiplicidad de las relaciones en acto y en potencia” y en donde ya no es concebible “una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple” (Calvino, ed. 1998: 114-117).

Llegados a este punto conviene puntualizar que estamos barajando unos términos que empiezan a insertarse en la narrativa de Vila-Matas. Su propia red extiende, diversifica y multiplica las relaciones que se establecen, desde cualquier punto el discurso se expande en varias direcciones. Como dice Sergio Pitol «todo está en todas las cosas»⁶¹, idea que suscribe el propio Vila-Matas cuando afirma desde su experiencia narrativa que “la historia se desarrolla en miles de direcciones de lo que piensa el narrador”⁶².

Volviendo a nuestra lectura de la cuartilla vemos que continúan las consideraciones sobre la unidad y armonía. El escritor recurre de nuevo a su amigo Raúl Escari para que le ayude a resolver todas esas cuestiones que van ramificándose y

⁶¹ «Todo está en todas las cosas» es el lema con el que comienza *El arte de la fuga* de Sergio Pitol (1996) que se radicalizará en «Todo es todas las cosas» (Pitol, ed. 2005: 9-26).

⁶² En unas declaraciones de Vila-Matas en la entrevista de Armando G. Tejeda se mencionan estos conceptos que recogemos textualmente por lo coincidente con nuestras apreciaciones. En un momento de la conversación Armando Tejeda pregunta: “Usted menciona que dentro de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino, su literatura se encuentra más dentro de la levedad”. A lo que responde Vila-Matas: “Este libro lo he leído una gran cantidad de veces porque para mí en su momento fue un hallazgo total. Después he llegado incluso a identificarme con lo que menos pensaba, que es la multiplicidad. A medida que vivo me doy cuenta que la multiplicidad es un aspecto muy complejo de la narración: en un libro, como el que he empezado ahora, me doy cuenta que no avanza el tiempo y que el libro es casi infinito. Esto es porque la historia se desarrolla en miles de direcciones de lo que piensa el narrador”. Tejeda, Enrique Vila-Matas: “El canon literario español está dictado por las mafias” (*Babab*, nº 6, enero, 2001).

extendiéndose. Constatando una vez más la envergadura que supone el tema, Raúl Escari le ofrece a modo de respuesta las cartas que Flaubert escribió a Louise Collet:

«En cinco meses he escrito setenta y cinco páginas. Cada párrafo es bueno en sí mismo y hay páginas que son perfectas. Estoy seguro de ello. Pero, precisamente por eso, la cosa no marcha. Es una colección de párrafos bien acabados y ordenados que no se comunican uno con otro. Tendré que deshacerlos, aflojar los goznes, como se hace con los mástiles de un barco cuando se quiere que las velas cojan más viento...»

«Así que», dijo Raúl, «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» (Vila-Matas, 2004b: 178).

El fragmento de la carta de Flaubert y las palabras de Raúl dan la respuesta clave y definitiva: “que los párrafos se comuniquen entre ellos”. Esta es la cuestión de fondo y de forma que registramos como tal y que conectamos con la idea de totalidad que veníamos anunciando más arriba. Todas las instrucciones podrían converger en esta *idea de conexión*: todos los caminos y direcciones de la novela, trama, digresiones, fugas, alusiones, citas, referencias, ecos y resonancias han de converger, han de aunar sus hilos y tejer el mismo tapiz. Todo en *conjunción*.

Por tanto, empezamos a constatar las verdaderas consignas de la cuartilla: *forjar el estilo y conectar la escritura en un todo*. Pero ¿cómo lograr semejantes objetivos? El narrador en busca de una posible respuesta nos conduce a la cuestión de la experiencia, punto que quedaba pendiente en las instrucciones de Marguerite Duras.

Experiencia. Tener o no tener experiencia es la cuestión con la que sigue jugando, debatiéndose y estableciendo nuevas dicotomías. Así contrapone la experiencia a lo Hemingway: viajar, conocer, saber, llenarse de vivencias, explotarlas en la narración aunque algunas queden solapadas en el fondo del iceberg. O, por el contrario, “cambiar el Kilimanjaro de Hemingway por el de Raymond Roussel, el autor de *Impresiones de África*” (2004b: 205), ya que abre otra vía de viaje y de experiencia: viajar para ver escenarios leídos, para ver *in situ* una ficción y seguir imaginando lo leído, viajar hacia la imaginación creadora como destino, como experiencia definitiva.

El escritor empieza a aprender y a alinearse en estas “maravillosas palabras de Roussel”:

«Quiero dejar constancia de un hecho bastante curioso. He viajado mucho. En 1920-1921 di la vuelta al mundo siguiendo la ruta de la India, Australia, Nueva Zelanda, las islas del Pacífico, China, Japón y América. Conocía ya los principales países de Europa, Egipto y todo el norte de África, y más tarde visité Constantinopla, Asia menor y Persia. Se da el caso, sin embargo, de que ninguno de estos viajes me procuró el menor material para mis libros. Me ha parecido que valía la pena señalar este hecho por cuanto muestra de modo muy palpable la importancia que tiene en mi obra la imaginación creadora» (206).

Es *la imaginación creadora* la que realmente rescatamos en este punto de la cuartilla como experiencia vital, como verdad y método.

Más adelante vuelve a insistir sobre la idea de la imaginación creadora y a aplicarla a su propia experiencia, a la experiencia del misterio de la imaginación. De este modo empieza a jugar con su imaginación a través de dos elementos que pone en relación: su familia y la Conchinchina (ese país legendario cuyo nombre conoció de niño, al son de amenaza, cuando le decían que cualquier día le enviarían allí, a la Conchinchina). A partir de esta relación fortuita que establece entre dos cosas aparentemente disparatadas, surge una sarta de “historias extrañas, exóticas, apasionantes” (216). Es como si hubiera puesto en marcha el dispositivo del «binomio fantástico» del que habla Gianni Rodari en *Gramática de la fantasía*, dispositivo o artificio capaz de activar nuestra mente y nuestra imaginación y empezar a producir historias⁶³. El hecho es que este ejercicio de fantasear y fabular le produce un gran placer y satisfacción. Incluso nos habla de la felicidad que ha experimentado en este viaje misterioso de la imaginación donde la escritura no es una obligación, sino que ha sido precisamente la imaginación la que ha roto cualquier norma

⁶³ Gianni Rodari en *Gramática de la Fantasía* habla de distintas técnicas para inventar historias. Una de ellas la denomina «binomio fantástico». Consiste en poner en relación dos palabras que sean suficientemente distintas la una de la otra para que la imaginación empiece a ponerse en marcha y a establecer relaciones entre ambas (Rodari, 1979: 21-30). En *Historia abreviada de la literatura portátil*, Vila-Matas también habla de técnicas para crear historias. Concretamente señala un modo de construcción que se basa en escuchar una historia y cazar al vuelo dos o tres palabras de la historia y a partir de ahí disparar la mente y construir otra ficción diferente. Con esta técnica dice que se creó la historia *El muerto y la luna* (leyenda atribuida a la tribu sundé), que no es más que la asociación de imágenes provocadas por la luna y la muerte (Vila-Matas, 2009: 68 y ss.)

rígida de escritura y la ha reconvertido en una escritura libre, sin límites, capaz de inscribirse en el viento:

De pronto, con los viajes de mi imaginación descubrí durante unos minutos inolvidables que mi prosa mental era capaz de navegar por superficies tranquilas tal como una barca se desliza velozmente por delante de un viento favorable. Las historias de mis familiares y la Conchinchina se deslizaban y se escribían solas por delante de ese viento, libres y sin ataduras (216-217).

Es necesario señalar que es aquí donde se produce uno de los escasos momentos en los que el joven escritor es feliz (en este París en donde fue “pobre e infeliz”). Es feliz, precisamente, cuando descubre la experiencia de su propia imaginación creadora, la imaginación que le libera, aunque sea momentáneamente, del peso de las instrucciones de la cuartilla.

Cuartilla que le ha servido de pretexto para desmitificar una teoría de la novela en bloque, que ha fragmentado la sin razón de una concepción de la narrativa rígida e inamovible. Cuartilla a la que ha ido quitando *gravedad e invirtiendo las instrucciones dadas hacia otras consignas: hacia una nueva «levedad» y «multiplicidad» en la narración, donde la imaginación creadora remonta el vuelo dando el giro final a toda instrucción de uso.*

Finalizando nuestro recorrido por los puntos establecidos de la cuartilla, constatamos que el joven escritor quiere hacer del género establecido convencionalmente como novela, otra cosa (o «nivola»). Quiere novelar de otra forma, dismantelar los aspectos formales que hay que seguir y empieza a actuar por eliminación. Reduce los trece pesos pesados de la escritura a estos elementos que ha reservado para el final, considerándolos como elementos esenciales e imprescindibles a los que hay que dirigir todo ejercicio de escritura. De forma que los deja como *posos* (y no como pesos) en el oficio de todo escritor: *la forja del estilo, la comunicación de los párrafos y la imaginación creadora.*

Estas son las verdaderas instrucciones y consignas capaces de romper las rígidas normas de la cuartilla y crear el *tapiz narrativo que se dispara en muchas direcciones*: “puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz

que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco” (Vila-Matas, 2004a: 192) ⁶⁴.

Así pues, concluimos que la cuartilla ha sido hábil pretexto que invierte el concepto de escritura cerrada y lo transforma en un crisol de nuevas formas y experiencias literarias. Se ha configurado como estratégico ámbito para la ironía permitiendo el contraste de sus valores argumentativos. Ha dado el soporte como plataforma a la táctica de disimulación y distanciamiento del narrador-ironista y cierra su circuito con una «significación estética», dejándonos su efecto final: *un efecto estético* que ha puesto de relieve la intención de singularizar una reflexión crítica sobre la literatura misma ⁶⁵. Es cierto que muchas de las ironías del joven escritor han pulsado la cuerda de lo cómico, tal y como hemos visto, pero a través del contraste como principio estético de la configuración irónica, ha pretendido reflexionar sobre cuestiones literarias que se dirigen finalmente hacia el compromiso con lo literario.

Compromiso que se hace explícito en la propia cuartilla de instrucciones del joven escritor, la que recoge el diseño general de la narrativa que busca. Los *posos significativos* que hemos fijado, como ideas claves o intencionalidades expresas en cada uno de los trayectos recorridos, nos dan elementos suficientes para considerarlos como declaración de principios de su *poética*. Para no reiterarlos, ya que han quedado suficientemente anotados y comentados, los formulamos en síntesis en esta *nueva cuartilla* que recoge su *teoría abreviada de la escritura portátil y potencial* que interpretamos como destino final de la narrativa de Vila-Matas ⁶⁶.

Teoría abreviada con estos nuevos puntos o características que podemos nombrar como su verdadero *Manifiesto estético o literario*:

⁶⁴ Cita que mencionamos en la presentación de nuestro trabajo y que será eco reiterado en otros momentos de nuestro análisis.

⁶⁵ Significación estética, última variable de la modalidad irónica, último hilo de la ironía que converge en un efecto estético. Siguiendo a Wayne Booth comprobamos que la significación irónica de Vila-Matas puede responder, entre otros mensajes, a exponer su “Manifiesto Estético”: “La Liberación se desplaza imperceptiblemente para convertirse en el programa del Arte como Salvación. El Arte considera todo desde un punto de vista irónico, excepto el propio arte” (Booth, ed. 1986: 268-269).

⁶⁶ Connotamos el concepto de *portabilidad* unido a las palabras de Sánchez-Mesa, tal como puntualiza en su artículo, “Oscilando sobre el cable. Vila -Matas y la escritura funambulista”, cuando dice: “Portabilidad en tanto *levedad* y *rapidez*, cualidades que Calvino anunciaba para la literatura del próximo milenio y que, unidas al principio borgiano de la multiplicidad, ha sabido articular Vila-Matas con agilidad y ritmo magistrales” (Sánchez-Mesa, 2009).

1. La visión de la literatura como proceso y transformación constante, el hallazgo fortuito de la frase que hace a la escritura. 2. La relevancia de lo no dicho, de lo que subyace y el estímulo creador que supone lo no entendido. 3. La estructura abierta, híbrida; la mixtura de géneros, el mestizaje. 4. El juego y el movimiento libre. 5. La cita como injerto que da su propio fruto y como exponente potencial. 6. El mundo del simulacro y la impostura. 7. La disyuntiva del doble. 8. La forja del estilo. 9. La comunicación de los párrafos. 10. La imaginación creadora.

Breve decálogo que se opone a una concepción de la novela monolítica y que busca instalarse en la poética de la totalidad, de la multiplicidad. Crear «el tapiz que se dispare en muchas las direcciones» donde el centro puede ser periferia.

El artificio que despliega Enrique Vila-Matas en su novela se convierte de forma natural en sus propias reglas de juego. Toda la novela es un incesante comentario al arte de narrar. Vila-Matas se sitúa junto a las voces literarias que escoge deliberadamente, ya sea para decir junto a ellas cuál es la concepción y las directrices de su escritura, ya sea para reafirmarse en su propia manera de novelar y legitimar junto con los otros su propia escritura. En cualquier caso, proclama y escribe su *Manifiesto literario* a través de su narrativa, siendo consciente de que “todo se ha dicho”, sin embargo todo se puede transformar en algo nuevo. Su originalidad tiene mucho que ver con la “capacidad de asimilar estas voces y hacerlas suyas”. Quizás por eso, en este juego de apropiación y transformación, diluye su propia identidad y se pierde o se encuentra a propósito con la literatura, en la voz de otro o de otros muchos.

Se trata de un *Manifiesto* que despliega un discurso no como una poética y una teoría implícita sobre la literatura, sino que se trata de un discurso en el que el escritor Enrique Vila-Matas habla de su poética “con su literatura y desde su literatura misma”, los ejemplos que hemos analizado son una muestra de este proceder. Así decimos junto con Pozuelo que es este el “único discurso realmente relevante para todo escritor y el único que finalmente lo justifica” (Pozuelo, 2007a: 36). *Manifiesto literario* que podemos considerar como el *punto de arranque o primera conjunción de ficción y teoría* que irá desplegándose y desarrollándose en los sucesivos capítulos de nuestro trabajo.

CAPÍTULO 2

ELEMENTOS PARA LA NOVELA DEL FUTURO

Lectura de *Dublinesca* / *Perder teorías*

Me fascina escribir porque adoro la aventura que hay en todo texto que uno pone en marcha, porque adoro el abismo, el misterio y esa «línea de sombra» que al cruzarla va a parar al territorio de lo desconocido [...]

Enrique Vila-Matas, *Aunque no entendamos nada* (2007:12)

Todo verdadero narrador tiene que tratar de inventar su teoría sobre la literatura y trasmitirla a través de la obra que, al llevarla a la práctica, nos propone. Parafraseando a Antonio Machado, hacer teoría al andar. Y andar para mí es escribir directamente una novela, que es un modo muy directo de hacer teoría.

Enrique Vila-Matas, *Perder teorías* (2010b: 17)

ELEMENTOS PARA LA NOVELA DEL FUTURO

1. DESDE EL PRINCIPIO SE URDE UN DOBLE HILO: FICCIÓN Y TEORÍA

Desde el principio de *Dublinesca* se plantea una doble acción: hacer ficción y teorizar. Ambas acciones se cruzan y configuran otra red literaria que sigue definiéndose en sus tres acepciones de tejido, ardid y conexión.

La ficción de *Dublinesca* se abre con la presentación de su protagonista, el editor Samuel Riba. El narrador lo define como un editor culto y literario. Un editor que *lee* y que se siente atraído por la literatura; un fanático desmedido por la literatura, insiste. Tanto es así, que tiende a “leer su vida como un texto literario”. Está al final de su trayectoria como editor, y sobre todo, está “al final de todo” (Vila-Matas, 2010a: 12).

Inmediatamente se inicia la anécdota-acción. El narrador nos sitúa a Riba en casa de sus padres cumpliendo con el ritual de ir a verles cuando regresa de un viaje. Ha ido a contarles cómo le fue en su reciente estancia en Lyon. Pero este viaje parece que es distinto, es un viaje que de pronto se convierte en “el tema de Lyon” y que ha tenido como resultado, *una teoría general de la novela*.

Resulta que en Lyon, Samuel Riba fue a dar una conferencia sobre la grave situación de la edición literaria en Europa y, sorprendentemente, nadie le fue a recibir ni se presentó en su hotel. Ante este hecho, Riba se encerró en su habitación y allí, a modo de venganza, se dispuso a redactar una teoría general de la novela.

El narrador dice, sin ningún tipo de aclaración o comentario, que se trata de una teoría basada en la narrativa de Julien Gracq, concretamente en su novela *Le Rivage des Syrtes*, ahí se encuentran cinco elementos que Riba considera “imprescindibles” en la novela del futuro. A saber:

intertextualidad; conexiones con la alta poesía; conciencia de un paisaje moral en ruinas; ligera superioridad del estilo sobre la trama; la escritura vista como un reloj que avanza (Vila-Matas, 2010a: 15).

A continuación de esta enumeración y de calificar la teoría narrativa de Gracq como osada e innovadora, vienen a la memoria de Riba las palabras de Pessoa: “el sagrado instinto de no tener teorías” (15). La cita da pie a un juego de equívocos y dilemas, un

vaivén de contradicciones e ironías: hacer una teoría, pero no tener teorías; hacer una teoría para escribir una novela, ¿pero es necesario hacer eso?, ¿hacer una teoría para luego perderla? Y entre estas cavilaciones decimos que “celebró un secreto e íntimo funeral por su teoría y por todas las que en el mundo ha habido” (16).

Cabe detenerse ante estos primeros datos que irrumpen en las primeras páginas de *Dublínca* para establecer las siguientes observaciones:

a) *Ficción y teoría* aparecen desde las primeras páginas a la par, como si se tratara de un doble hilo que se irá tejiendo y enredando al mismo tiempo.

b) Se menciona una teoría a partir de la novela de Julien Gracq, por tanto, se menciona una *teoría de la novela a partir de la ficción*.

c) La irrupción de los cinco elementos de la novela se realiza de una forma brusca y esquemática. Sorprende que solamente se nombren y enumeren, dejándolos detenidos en un párrafo sin aclarar, sin explicitar nada acerca de ellos. De forma que como lectores *nos quedamos a la espera* de una explicación o comentario que no llega, ni en las páginas siguientes ni en el resto de la novela.

d) El juego contradictorio que se pone de manifiesto. Por una lado, se anuncia una teoría de la novela que esquemáticamente se precisa con esos cinco elementos básicos que quedan anotados. Por otro lado, se trata de hacer una teoría para perderla, apuntando *el sentido o no sentido de teorizar*. La teoría se enmarca en un juego ambiguo: teoría necesaria pero también teoría de la que hay que prescindir, hacerla y deshacerla, encontrarla y perderla. El *sí* a teorizar y el *no* también.

Observaciones que llevan a inferir y presuponer que se abre un doble propósito por parte del narrador y una doble expectativa por parte del lector. El autor escribe su novela pero, al parecer, también quiere escribir una teoría o por lo menos quiere borrar unos ciertos márgenes y jugar a la mezcla. Pone desde el principio a la ficción y a la teoría en un mismo plano, inicia un diálogo entre ambas al tiempo que juega entre la ambivalencia que toda novela puede llevar consigo misma, *hacer ficción y hacer teoría*. El lector está empezando a leer una novela pero enseguida se encuentra con la mención de unos elementos esenciales en el arte de novelar. Sus expectativas parecen confundirse, su lectura se anticipa y se pregunta o nos preguntamos: ¿Se trata de teorizar sobre la novela? ¿Se trata de novelar la teoría? ¿O se trata de conjugar las dos acciones simultáneamente? ¿Es

necesario teorizar? ¿Dónde se sitúa esta acción, dentro o fuera de la novela? Todo queda en suspenso, sin aclarar, sin justificarse, entre la ambigüedad y la contradicción. Y las expectativas del lector –nuestras expectativas– empiezan a oscilar en un terreno movedizo *entre la ficción y la teoría*.

Todas estas cuestiones que se plantea Riba y que nos planteamos nosotros se reiteran de forma paralela en otro libro de Enrique Vila-Matas que aparece con el título de *Perder teorías*. Es un libro que se podría considerar como “la ampliación”⁶⁷ de los cinco puntos imprescindibles que se anuncian en las primeras páginas de *Dublinesca*, viene a ser el suplemento que se añade, a posteriori, a *Dublinesca*. Curiosamente este libro lo anunció Vila-Matas con los datos de su eminente publicación en una entrevista sobre *Dublinesca*, en la que afirma que esta novela cumple con los requisitos de la teoría de Riba y que además desarrollará estos requisitos en otro libro⁶⁸.

Efectivamente, en *Perder teorías* se recoge la misma anécdota de *Dublinesca* y se reafirman los cinco elementos de la novela del futuro con comentarios y desarrollo. Sin embargo, no es un libro de ensayo exactamente, se habla de teoría abiertamente pero enmarcada en la ficción (sigue el juego ambiguo). El protagonista de *Perder teorías* es un narrador-escritor que también va a Lyon, invitado por la organización Villa Fondebrider, para dar una charla sobre la novela en el marco de unos Encuentros Internacionales de Literatura. A su llegada al aeropuerto le recoge un taxista que le conduce hasta el Hôtel des Artistes. Allí, en el cuarto de su hotel, se queda a “la espera” de tener alguna noticia o comunicación de los organizadores y empieza a jugar a ser el protagonista de un relato que titula *La espera*. Simultáneamente también empieza la elaboración de unos apuntes para una teoría general de la novela. La idea de una teoría de la novela parte a raíz de un artículo que él mismo escribió con el título “La fría luz de las Sirtes” en *Magazine*

⁶⁷ En el prólogo de *Perder teorías* se define así al libro: “es un anexo [...] texto que viene a ser precisamente la ampliación de un episodio que se halla al comienzo de *Dublinesca*” (Vila-Matas, 2010b: X-XI).

⁶⁸ En la entrevista a Enrique Vila-Matas sobre *Dublinesca*: “Leyendo a Enrique Vila-Matas. Los lectores tomamos la palabra”:

P.: “¿Podría usted desarrollar los cinco puntos de la teoría literaria propuesta por Riba? (pág. 15) Además de *Le Rivage des Syrtes*, ¿qué otros libros cree usted que cumplen con los requisitos de la teoría de Riba?

R.: El propio *Dublinesca*. En cuanto a la teoría de los cinco puntos la desarrollaré en *Perder teorías*, un libro que publicaré en septiembre, en la colección Únicos, de Seix Barral. Para quien tenga prisa por leerlo, se halla ya publicado en Francia, en bolsillo: *Perdre des theories* (editorial Christian Bourgois)” (VV. AA. Junio, 2010).

Littéraire. Es el azar el que le lleva a dar con este artículo en un quiosco de Lyon. Como si lo hubiera escrito *otro* vuelve a releerlo y descubre que, en ese artículo que escribió a propósito de *El mar de las Sirtes*, se escondía toda una teoría acerca de lo que él entendía que debía ser la novela del futuro. Hallazgo importante y relectura provechosa porque a partir de ella también encuentra los “cinco rasgos esenciales, irrenunciables” de toda novela:

La “intertextualidad” (escrita así, entrecomillada).

Las conexiones con la alta poesía.

La escritura vista como un reloj que avanza.

La victoria del estilo sobre la trama.

La conciencia de un paisaje moral ruinoso (Vila-Matas, 2010b: 28).

Teoría que irá desarrollando para perderla, ya que al final de su viaje, en el tren de vuelta, parafraseando a Pessoa concluye que su teoría la ha escrito con el propósito de “escribir y perder países, de viajar y perder teorías, perderlas todas” (Vila-Matas, 2010b: 64).

Ante esto, y aunque sea a modo de paréntesis, queremos señalar que el artículo ficcionado que se menciona en *Perder teorías* se corresponde con el artículo que Enrique Vila-Matas publicó bajo el título “Julien Gracq y la percepción de futuro” (2008). En él aparecen los mismos rasgos esenciales de la novela del futuro. Dato que se añade al constante juego *inter-intratextual* vila-matiano. Su mención reiterada es una especie de circuito y recorrido que va de su artículo “Julien Gracq y la percepción de futuro” a la ficción de *Dublínscas*; de ahí a *Perder teorías* y, finalmente, al artículo visto como algo distante, como si fuera otro quien lo escribe, ficcionado y re-titulado como “La fría luz de las Sirtes”. El autor de *Dublínscas* los anuncia y los deja depositados sin continuidad, como ardid, trampa o estrategia para preguntarnos sobre el sentido y el contenido de estos puntos. Luego, como si quisiera dar una respuesta a sus lectores o seguir el juego, los traslada a *Perder teorías* donde empieza a desarrollarlos. Y ¿cómo los desarrolla? La pregunta demanda una respuesta compleja de dar ahora, pues nos llevaría a enredarnos más y más en el *juego intertextual*, ya que todos los comentarios, explicaciones o aclaraciones sobre estos cinco elementos se configuran como una *red de referencias intertextuales*. La

intertextualidad es la que responde de forma concreta en algunos puntos, otros quedan difuminados a la luz de otras intertextualidades que se bifurcan y vuelven a bifurcarse. No obstante, dada su importancia recurriremos a algunos de estos *comentarios intertextuales* más adelante.

El caso es que el autor Enrique Vila-Matas juega con estos cinco elementos a situarlos dentro de la ficción y a desplazarlos hacia otros marcos u otros textos que se señalan como más teóricos, pero que también discurren entre la ficción. Lo que nos confirma su juego ambiguo de teorizar y hacer ficción desde dentro y desde fuera, a situar la teoría y la ficción en el mismo plano o en planos que se superponen y que nos hacen desplazarnos de la *ficción con visos de ser teoría* de *Dublinesca* a la *teoría con visos de ser ficción* de *Perder teorías* y viceversa. Es decir, se reafirma su propósito de teorizar y crear ficción a la par, de conjugar a la vez los dos verbos, solaparlos, confundirlos y contaminarlos. Invita e insta al lector a ir de la teoría a la ficción o a perder de vista cualquier teoría para encontrarla de lleno inmersa en la propia ficción. *Ahí está dada*. Sólo cabe leerla, aunque luego se pierda de nuevo.

Por consiguiente, a la luz de todo cuanto venimos diciendo, seguiremos *la teoría* que se pone de manifiesto en *Dublinesca*. El punto de partida será el marco de referencia de los cinco elementos señalados. El primero de ellos, la “intertextualidad”, como ya es sabido, es un punto clave en toda la narrativa vila-matiana; en *Dublinesca* lo seguiremos de forma constante y detallada ya que es un *continuum*. El elemento denominado “conciencia de un paisaje moral en ruinas” también se hace explícito de una forma más que significativa, su recorrido está doblemente marcado por la historia y por el discurso de la novela. Los elementos “conexiones con la alta poesía” y “ligera superioridad del estilo sobre la trama” tendrán un tratamiento más puntual. Son rasgos más sutiles, con otra consistencia e intensidad y demandan otro tipo de reconocimiento y tratamiento; los observaremos en aquellos momentos que su presencia emerge con la certeza. Por último, el elemento “la escritura vista como un reloj que avanza” es una característica que se proyecta en la afirmación de una concepción literaria que implica una apreciación de futuro, de novedad e innovación. Desde *Perder teorías* se podrán completar y añadir matices y observaciones de interés, sus comentarios y desarrollo se irán incorporando en

nuestras reflexiones cuando ofrezcan aclaraciones y referencias pertinentes. En realidad nuestra lectura, aunque se apoye en principio en estos elementos, se orienta a *leer la ficción* como si fuera la andadura de una teoría puesta en marcha o a *leer la teoría* a la luz de la ficción.

Así pues, volvamos a ella, sigamos con la presentación de Samuel Riba y con la historia que va a protagonizar.

Dice Enrique Vila-Matas:

Hay en el personaje central del libro, Samuel Riba, una pasión por lo extranjero. Está fatigado de la cultura española y de la francesa, de las que ha vivido siempre impregnado. Necesita respirar, buscar lo extranjero, huir de lo familiar. Para él, lo inglés es el inicio de la diferencia, de lo exótico. Y sabe que sólo lo ajeno a su mundo familiar, sólo lo extranjero, será capaz de atraerle en alguna dirección apasionante. Se da cuenta de que necesita aventurarse en geografías donde reine la extrañeza y también el misterio y la alegría que rodea lo nuevo: volver a ver con entusiasmo el mundo, como si lo estuviera contemplando por primera vez. En definitiva, se da cuenta de que le convendría lo que él acaba llamando “el salto inglés”: centrar sus intereses en la ciudad de Dublín sobre la que no sabe nada, pero sobre la que ha tenido un sueño muy emotivo, probablemente premonitorio. Quiere celebrar en Dublín un funeral por el fin de la literatura o, mejor dicho, por el fin de la era Gutenberg. No sabe qué hacer con su vida y de pronto comprende que lo apocalíptico le ofrece paradójicamente una idea de futuro. Conecta con unos amigos para celebrar un festivo funeral en Dublín ⁶⁹.

El protagonista emprende una búsqueda y un viaje. Si el joven escritor que vimos en *París no se acaba nunca* optaba por salir de lo familiar y dar el salto a París en busca de un nuevo ámbito para su escritura; ahora es el editor que está al final de todo, quien tiene la necesidad de aventurarse en nuevos ámbitos y dar “el salto inglés” hacia lo nuevo y desconocido.

Dublín es el punto neurálgico del viaje y de la red literaria que se tiende. Es el centro estratégico que conecta y teje a su vez el tapiz que empieza a dispararse en múltiples direcciones y motivos: del sueño premonitorio y enigmático de Dublín al viaje a Dublín; a

⁶⁹ Palabras del autor en la entrevista: “Leyendo a Enrique Vila-Matas. Los lectores tomamos la palabra” (VV. AA. 18 de marzo, 2011).

las asociaciones con el Dublín de Joyce, al *Ulysses*, a su capítulo sexto para enredarse en un viaje de *la ficción entre ficciones* y celebrar en paralelo con el funeral del capítulo sexto de *Ulysses*, el funeral de la literatura. Un viaje a Dublín que se convertirá en muchas otras cosas. Riba y el narrador nos invitan a entrar en este juego de motivos y contradicciones:

—Voy a Dublín a un funeral por la era de la imprenta, por la era dorada de Gutenberg [...] El funeral, siempre demorado, de la literatura como arte en peligro (37).

Ni siquiera cree que quiera ir a Dublín exclusivamente porque desee entonar un sentido réquiem por la cultura de la era de Gutenberg y de paso entonar un réquiem por sí mismo, editor literario tan cuesta abajo (54).

A ver, ¿por qué quiere ir a Dublín?

Se lo pregunta en silencio dos veces seguidas. Es posible que exista una respuesta para esa pregunta, pero también que jamás llegue a saber exactamente cuál es.

Y es posible incluso que no conocer en su totalidad las causas por las que va a Dublín forme parte del propio sentido del viaje [...]

Irá a Dublín (55).

Irá a Dublín. En parte por hacer algo. Por sentirse algo más ocupado en su vida de jubilado. En parte porque un sueño extraño lo arrastra hacia allí (72).

Maravillosa sensación de ser de otro lugar. En Dublín será un forastero, como lo fue allí Bloom (79).

Irá a Dublín. Dará el salto. Entre cábalas, casualidades, digresiones y fugas empieza la andadura de Samuel Riba hacia Dublín, empieza a dar el salto a la búsqueda de una salida para sí mismo y para la literatura. Riba, personaje protagonista de *Dublinesca*, fanático desmedido por la literatura, empieza a *leer-vivir* su vida como si fuera un texto literario, empieza la ficción.

Seguiremos, pues, sus pasos junto con sus reflexiones, ficción y teoría a la vez (de hecho, lo que más interesa a Riba es “el matiz literario”). En este sentido proponemos unas *entradas* en la lectura siguiendo los hilos que se tienden, estaremos atentos a los cinco

elementos anunciados desde el principio para ver de qué manera están presentes en *Dublinesca* o cómo se van tejiendo en ella. Atentos también a otros nuevos elementos que puedan darse y añadan otros “matices literarios” para una posible novela del futuro.

Estas son las entradas que establecemos: *Al hilo de la intertextualidad*, *Conciencia de un paisaje moral en ruinas* y *Estructuras dialogantes entre ficción y teoría*. Cada una de ellas ofrece un trayecto de lectura desde distintos niveles de sentido, que a su vez abren otros trayectos, otros hilos que van configurando su tejido reticular.

2. AL HILO DE LA INTERTEXTUALIDAD

El hilo de la intertextualidad siempre está enhebrando textos y más textos en la narrativa vila-matiana, como ya vimos en la lectura de *París no se acaba nunca* la cita es una poética del vínculo y un exponente de elocuencia capaz de proyectar múltiples sentidos. Ahora cabe detenernos en lo que ha venido llamándose *intertextualidad* a través de este apunte o esbozo teórico que nos da un marco de referencia para la lectura y el análisis de *Dublinesca*.

2.1. En el marco teórico de la intertextualidad

Hablar de las relaciones que mantienen los textos entre sí, de la relación de un texto literario con otro u otros textos es entrar en un extenso y vasto campo de interrelaciones. Los antiguos términos tales como “influencia” o “fuentes” remitían a algún punto de este espacio indeterminado en donde ya se observaban relaciones inter-textuales, aunque estuvieran descritas con ambigüedades y equívocos⁷⁰. Ha sido a partir de la noción de *intertextualidad* cuando se han abierto nuevas y relevantes perspectivas que han permitido ahondar e investigar las relaciones múltiples y complejas que se operan en el campo de los textos, preguntando desde dentro y desde fuera del texto.

⁷⁰ Claudio Guillén señala que cuando alguien decía, por ejemplo, “Dickens influyó en Kafka” en realidad no quedaba clarificado qué quería decir tal enunciado: si hacía referencia a una cuestión de carácter personal y biográfico, si apuntaba a no se sabe qué determinadas consecuencias; tampoco se dilucidaba si se señalaba alguna característica superficial, o se apelaba a cuestiones más profundas de la obra, o a cuestiones globales; no se estructuraban las distintas conexiones ni se establecían jerarquías. Y añade al respecto: “Pero la ambigüedad decisiva, constituyente de la vieja idea de influencia, era sin disputa la que superponía lo biográfico y lo textual” (Guillén, 2005: 287).

2.1.1. *Un punto de partida: voces, dialogismo, polifonía*

Mijaíl Bajtín representa para la mayoría de la crítica el punto de partida. Sus aportaciones han sido decisivas y han tenido una gran proyección en la filosofía del lenguaje y en la teoría de la literatura. Siguiendo a Iris M. Zavala podríamos decir que el pensamiento de Bajtín se asienta en estos tres supuestos, todos ellos de gran interés para enmarcar la *intertextualidad* que en estos momentos nos ocupa:

1. Una filosofía del lenguaje basada en la comunicación social, en el intercambio, ya que en toda situación comunicativa intercambiamos y reproducimos voces, palabras de otros, frases, réplicas que citamos y manipulamos. El lenguaje es por naturaleza dialógico y polifónico, la comunicación requiere la conciencia y el sentido de la alteridad, tiene una dimensión social. 2. Esta orientación social del lenguaje es rasgo constitutivo también del discurso literario, del “enunciado”. 3. La narrativa es particularmente dialógica o polifónica, pues refracta la naturaleza dialógica del lenguaje, la comunicación, las orientaciones sociales del enunciado. El enunciado sólo cobra significado en relación con el “otro”: “El intercambio entre el lenguaje y la cultura (sociedad, momento histórico preciso), la colectividad y el individuo, se articula como un coro de voces: somos plural, no singular, y ahí radica el milagro de nuestro mundo dialógico” (Zavala, 1989: 114-116).

De estos supuestos destacamos el diálogo como centro vertebrador. La estructura dialógica en sentido amplio definiendo al hombre y su relación con el mundo ⁷¹; la estructura dialógica más específica del lenguaje que se define en el intercambio de voces, palabras, enunciados, discursos individuales y colectivos. Voces que se orientan en relación con “otro”, en solidaridad con una *alteridad* de la que parten dos de los conceptos claves de la teoría de Bajtín: *dialogismo* y *polifonía*. Conceptos difíciles de esquematizar dada su complejidad y polisemia pero que podríamos decir como primera acepción que se orientan en “buscar las distintas voces que resuenan en un texto para escuchar el diálogo que entablan” (Viñas, 2007: 45).

⁷¹ Bajtín puede ser considerado a la vez como filólogo, teórico de la literatura y filósofo por su formación e intereses. En 1918 se funda el “Círculo de Bajtín”, al cual pertenecieron, además del propio Bajtín, el musicólogo Valentín Voloshinov y el periodista e intelectual marxista Pavel Medvedev. En esa época el pensamiento filosófico predominante se correspondía con el neo-kantismo: la idea de que el conocimiento se deduce de la interacción de la mente y el mundo (Asensi, vol. II, 2003: 456). Éste es un dato añadido para entender los planteamientos dialógicos de Bajtín, la *interacción* como punto de articulación esencial.

Así dice Bajtín:

La palabra, dirigida hacia su objeto, ingresa en un entorno, dialógicamente agitado y tenso, de palabras ajenas, valoraciones y acentos, entra en interrelaciones complejas y sale deslizándose de ellas, se funde con unas, rehúsa a otras, atraviesa aún un tercer grupo; y todo ello puede modelar decisivamente el discurso, dejar huellas a todos los niveles semánticos, complicar la expresión e influir en su entero perfil estilístico (en Guillén, 2005: 221).

La palabra –el enunciado– tiene un destino dialógico. No es un sentido dado. El sentido es dinámico y heterogéneo, se expresa en el cruce de otras expresiones o acentos, se produce en el diálogo con ellos, en su *interacción* –subrayamos–. La palabra se descubre como algo dinámico y vivo que en su camino hacia el discurso se encuentra con otras *palabras ajenas*⁷² –discursos ajenos– y, solidaria con esta *otredad*, dialoga en ese entorno plural, complejo, múltiple, en el que la interacción dará forma al discurso definitivo, ahí es donde se dará la significación. Comprender el texto, entre otras cosas, podríamos decir que implica captar la pluralidad de voces que contiene: escuchar el diálogo que entablan.

Mijaíl Bajtín considera la novela como el género más idóneo para observar esta estructura dialógica. Las obras de Dostoievski le ofrecen el escenario propicio para describir lo que denomina novela *dialógica y polifónica*, frente a una concepción *monológica* de la novela. Su tesis principal pone el acento en el *mundo polifónico* que estructura la *arquitectura artística* de la obra de Dostoievski. En ella “todos los elementos están en concomitancia e interacción” y sus héroes son portadores de su propia palabra: “*no solo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo*” (Bajtín, ed. 2003: 15, la cursiva es del autor).

En su estudio *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979) destaca cómo “todo se reduce al diálogo, a la contraposición dialógica en tanto que centro” (Bajtín, ed. 2003: 372). En este sentido observa de forma pormenorizada el diálogo particular entre el autor –

⁷² Señalamos esta nota aclaratoria del propio Bajtín sobre la *palabra ajena*: “Llamo palabra (enunciado, obra verbal) ajena cualquier palabra de cualquier otra persona dicha o escrita en su lengua (o sea en mi lengua materna) o en cualquier otra lengua, es decir, la palabra ajena es cualquier palabra que *no es mía*. En este sentido toda palabra (enunciado, obras discursivas y literarias) que no sea la mía propia aparece como palabra ajena. Yo vivo en el mundo de enunciados ajenos” (Bajtín, ed. 1982: 365, la cursiva es del autor).

discurso que se refiere– y los personajes –discurso referido– señalando la actitud y posición que adopta el autor-narrador en relación a sus héroes. El autor no impone su voz a los personajes sino que deja paso a sus propias voces, la “conciencia ajena no se enmarca en la conciencia del autor, sino que se manifiesta como algo puesto *fuera y junto*, con lo cual el autor establece relaciones dialógicas” (Bajtín, ed. 1982: 324, la cursiva es del autor). Así los personajes, materializados en sus palabras, gestos, actos, ponen de manifiesto la variedad de sus propios lenguajes y registros lingüísticos, las distintas estilizaciones de la narración, sus pensamientos. El autor los deja dialogar, la palabra es *bivocal*, “se cruzan sus conciencias y sus mundos, se cruzan sus horizontes enteros” (192). El discurso de los personajes se significa, entran en escena sus propias palabras, sus concepciones, su autonomía. La novela se llena de voces independientes que interactúan: voces, sentidos, acentos, valoraciones, estilos, enunciados, intenciones, conciencias que se alzan, *la polifonía*. La imagen musical expresa, pues, este fenómeno plural, heterogéneo, el *dialogismo* como principio estructurador. Bajtín, al concluir su trabajo sobre Dostoievski, hace explícito el paso hacia adelante que supuso la creación de la novela polifónica. Ve su proyección más allá del género narrativo anunciando un *pensamiento artístico polifónico*: “Este tipo de pensamiento es capaz de alcanzar tales aspectos del hombre –ante todo, la *conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de su existencia*–, que no son abarcables *artísticamente* desde una *posición monológica*” (395, la cursiva es del autor).

Tomamos pues, como punto de partida la *palabra ajena*, reformulada como *discurso ajeno* en la voz de Voloshinov (o Bajtín), “*discurso en el discurso, enunciado dentro de otro enunciado [...] discurso sobre otro discurso, enunciado acerca de otro enunciado*”⁷³, para poner el énfasis en lo que implicará este fenómeno: la apropiación del discurso de otro, tomar un enunciado de un contexto determinado y trasladarlo –insertarlo– en otro nuevo contexto. En un nuevo entorno a su vez –*dialógicamente agitado y tenso*– donde el *dialogismo* y la interrelación producirán un nuevo sentido, una nueva valoración, acento o réplica.

⁷³ Citado por Manuel Asensi en *Historia de la teoría de la literatura* (Asensi, vol. II, 2003: 463). Existe un debate historiográfico sobre la autoría de las obras de Voloshinov y Medvedev, el lingüista V.V. Ivanov aseguró que las obras más significativas de estos autores fueron escritas por Bajtín (Asensi, vol. II, 2003: 456).

2.1.2. *Intertextualidad.*

Julia Kristeva se hizo eco del dialogismo y polifonía de Bajtín que, bajo otra orientación, dio paso al fenómeno del *paragramatismo* que acabaría llamándose *intertextualidad* ⁷⁴. Sigamos algunos de sus planteamientos y aportaciones.

Un espacio paragramático: la reunión no sintética. Kristeva propone una práctica semiótica (análisis de significados) particular para el lenguaje poético a través de la *negatividad*. Estudia el estatuto del significado poético en relación con el discurso no-poético. Tomando como principales objetos de estudio la obra poética de Mallarmé, Lautréamont y Rimbaud, entre otros, se plantea cómo se realiza el significado poético y qué tipo de negación le es propia. A partir de ahí, esboza un “nuevo espacio” en el que tiene lugar el fenómeno que denomina *paragramatismo*.

Por un lado, aplicando las leyes de la negatividad ⁷⁵, observa cómo el significado poético reúne en una misma operación significante: la norma lógica, la negación de esa norma y la afirmación de esa negación (sin que estas tres etapas aparezcan diferenciadas) (Kristeva, vol. I, ed. 1978: 65). Se trata de una negatividad distinta a la negación como operación interna del juicio (la lógica 0.1) e implica un movimiento de negatividad que niega al mismo tiempo el habla y lo que resulta de esta negación. Así: “La afirmación como negación de un texto descubre una nueva dimensión de la unidad paragramática en tanto que doble” (0.2) y lleva consigo una nueva significación (254).

Por otro lado el significado poético opera en “otro” escenario, en un nuevo espacio intertextual en el cual se produce el cruce, el choque de significantes, el discurso extranjero

⁷⁴ Julia Kristeva introduce la noción de intertextualidad en su artículo publicado en 1967, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, incorporado dos años después a su *Semiotiké* (1969).

⁷⁵ Ciertas leyes lógicas del lenguaje no-poético no son válidas en el lenguaje poético: a) Ley de la equipotencia: mientras que en la lengua corriente la repetición de una unidad semántica no cambia la significación del mensaje, la repetición en el lenguaje poético añade otro sentido, lo que se repite es ya “otra cosa”. b) Ley de la conmutatividad: la frase no-poética exige una linealidad del discurso tal que el desplazamiento de las unidades (cambio de una disposición temporal o espacial) no supone cambio de sentido; mientras que el enunciado poético no obedece al orden gramatical (lineal), todo cambio de la situación en el tiempo y en el espacio supone un cambio de sentido esencial. c) Ley de la distribuidad: expresa las posibles combinaciones de las distintas interpretaciones del mensaje por parte de los oyentes o lectores; el sentido completo resultaría de la aglutinación de estos posibles sentidos. Esto también lo puede expresar el lenguaje poético pero no tocaría a su “especificidad como discurso *distinto* del habla comunicativa”, es decir, el hecho de que el lenguaje poético sea a la vez un habla y al mismo tiempo una negatividad de esa habla, no admite la ley lógica de la distributividad. Ante esto Kristeva opta por una estructura Dedeking con ortocomplementos que contemplaría la sub-estructura (0.1), la interpretación del texto desde la lógica del habla no poética, y los efectos de sentido que surgen en una lectura no sometida a esta lógica que buscarían las especificidades de las operaciones semánticas poéticas (Kristeva, vol. II, ed. 1978: 71-82).

que llega al texto poético concreto. Al situarnos en este cruce de significantes, “el sujeto se disuelve”, es el espacio “vacío” en el que se mueve el *sujeto cerológico*. En este espacio *paragramático* (entendido como producción de sentido, como operación, no como producto acabado) se produce la *junción* de significantes. Aquí tiene lugar el fenómeno que denomina *paragramatismo*: “la absorción de una multiplicidad de textos (de sentidos) en el mensaje poético que por otra parte *se presenta* como centrado por un sentido” (Kristeva, vol. II, ed. 1978: 67, la cursiva es de la autora). De manera que una *lectura paragramática* implica que el discurso extranjero (referencial) y el discurso en el que se aplica se lean al mismo tiempo en una «reunión no sintética» de ambos textos, exigiendo la lectura simultánea de ambos discursos.

Así dice Kristeva:

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble* (Kristeva, vol. I, ed. 1978: 190, la cursiva es de la autora).

Observamos que la cita de Kristeva es un eco de Bajtín, parafraseando lo que hemos dicho más arriba a propósito de la cita de Bajtín sobre la palabra, ahora es el texto el que tiene un destino dialógico. No es un sentido dado. El sentido es dinámico y heterogéneo, se expresa en el cruce de otras superficies textuales. Se produce en el diálogo con otras escrituras. El fenómeno paragramatismo está ahí, el texto hay que producirlo, elaborarlo: “absorción y transformación” son los movimientos claves.

El texto como escritura-lectura. Kristeva nos señala las características de este desdoblamiento diciéndonos que no se trata de un desdoblamiento ni horizontal (idea del paragrama como mensaje del sujeto de la escritura a un destinatario) ni vertical (idea del paragrama como significante-significado) sino que el doble de la escritura-lectura es una *especialización* de la secuencia en donde a las dos dimensiones de la escritura (Sujeto-Destinatario, Sujeto de la enunciación-Sujeto del enunciado) se añade la tercera, la del texto “extranjero” (Kristeva, vol. I, ed. 1978: 238). De forma que el texto literario se presenta como un sistema de múltiples conexiones, pudiéndolo describir como una

estructura de *redes paragramáticas* que seguirían un *modelo tabular* (no lineal), la univocidad se engloba en una relación plurivalente.

La práctica semiótica o *semanálisis* que propone describe un aparato formal para explicar el funcionamiento simbólico del lenguaje como “marca dinámica”, “como *gramma* en movimiento”. Desde esta perspectiva diferencia *grammas escriturales* (para el texto como escritura) y *grammas lectorales* (para el texto como lectura). A su vez establece para su análisis distintos *subgramas* escriturales (fonéticos, sémicos, sintagmáticos) que como elementos constituyentes establecen correlaciones, conjuntos vinculados a unas determinadas funciones. La *negación* y la *aplicación* serán modos simultáneos en estas funciones (243-248).

En un detenido análisis de los *grammas escriturales* sobre un fragmento de *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont, pone de relieve las distintas funciones que se operan y cómo se elabora el “sentido” en las redes de los paragramas. Al referirse a los *grammas lectorales* distingue como subgramas para el análisis: el texto extranjero como *reminiscencia* y el texto extranjero como *cita*. También despliega un aparato formal para analizar las transformaciones de las citas y de las reminiscencias que se producen en el espacio paragramático. De nuevo la *afirmación como negación* interviene y descubre una nueva dimensión de la unidad paragramática y una nueva significación, absorbiendo-destruyendo los distintos sentidos que se producen, las *alter-junciones*.

La ciencia paragramática que propone Kristeva juega con la *ambivalencia*, con el diálogo constante de dos discursos, así añade:

Un texto extranjero entra en la red de la escritura: ésta lo absorbe según leyes específicas que aún están por descubrir. Así en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor (Kristeva, vol.I, ed. 1978: 236).

En el caso concreto de nuestro escritor es una evidencia que Vila-Matas pone, o mejor dicho, *expone* su espacio leído de manera constante y reiterada. Es precisamente ese espacio leído el que va dando las líneas de fuerza a su escritura y el que va configurando su propia red –*red paragramática*– podríamos intercalar en estos momentos.

Si para los antiguos, tal como nos recuerda Kristeva, el verbo “leer” era también “recoger”, “recolectar”, “espíar”, “reconocer las huellas”, “coger”, “robar”, veremos como para Vila-Matas leer es todo eso y otra acción simultánea que añadimos: leer es también escribir. La lectura del autor entra en su escritura. Su lectura implica una participación “agresiva”, una activa apropiación del otro, de los otros. En este sentido parece que Vila-Matas siga al pie de la letra el diálogo de textos donde toda secuencia está doblemente orientada hacia el acto de la *reminiscencia* (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la *intimación* (la transformación de esa escritura) tal como señala Kristeva (vol.1, ed. 1978: 236) y comprobaremos en nuestra lectura.

Es en esta práctica semiótica que se define como dialógica o paragramática, que es doble y cero y que podríamos representar como «reunión no sintética», en la que nos situaremos para enmarcar algún aspecto de la intertextualidad que opera en Vila-Matas. Analizaremos el texto en tanto que es lectura y escritura y observaremos los movimientos de «absorción y transformación» que propone la intertextualidad singular del escritor.

2.1.3. *Transtextualidad*

A la ambivalencia o duplicidad de los textos se añaden nuevas aportaciones y reelaboraciones:

Esta duplicidad del objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen de palimpsesto en la que se ve sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por su transparencia (Genette, ed. 1989a: 495).

La imagen visual y plástica de Gérard Genette da título a su estudio, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), abriendo otra reelaboración del concepto de intertextualidad y la aportación de un exhaustivo trabajo de ordenación formal. Genette sustituye el término de intertextualidad por el de *transtextualidad* o trascendencia textual del texto. Es un concepto amplio que recoge distintas relaciones transtextuales.

Diferencia cinco tipos de transtextualidad que enumera atendiendo a un criterio creciente de abstracción, de implicidad y globalidad:

1. *Intertextualidad*. Retomando el término de Kristeva, la define de forma más restrictiva como una relación de copresencia entre dos o más textos. A su vez, según el grado de manifestarse esta copresencia, diferencia tres tipos de intertextualidad: la *cita* (relación más explícita, puede aparecer con comillas o sin ellas, con o sin referencia precisa), el *plagio* (copia no declarada, no explícita, pero literal), la *alusión* (forma todavía menos explícita y menos literal; un enunciado que para su total comprensión remite a otro enunciado).
2. *Paratexto*. Relación de la obra con lo que podemos nombrar su paratexto: títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos; notas al margen, notas a pie de página; ilustraciones; fajas; sobrecubierta...
3. *Metatextualidad*. Relación generalmente denominada comentario donde un texto habla de otro texto sin citarlo, incluso sin nombrarlo.
4. *Hipertextualidad*. Relación que mantiene un texto B –hipertexto– con otro anterior o texto A –hipotexto– en el que se inserta de una manera que no es el comentario.
5. *Architextualidad*. Es la relación más abstracta y más implícita, “muda”, que articula una mención paratextual de pura pertenencia taxonómica (género, subgénero...) por ejemplo títulos como: *Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose ...* donde la “percepción genérica” orienta al lector en su “horizonte de expectativas” (Genette, ed. 1989a: 10-14).

Hay que considerar estos tipos de transtextualidad como aspectos de textualidad, como formas no estancas ya que se comunican y se entrelazan recíprocamente.

Nos detenemos en la relación de *hipertextualidad* que desarrolla Genette, ya que en *Dublinesca* aparece este tipo de relación transtextual al insertarse en la novela (hipertexto) el capítulo VI de *Ulysses* (hipotexto). Por tanto, veamos brevemente algunos aspectos esenciales de esta relación transtextual.

Genette realiza un amplio recorrido etimológico y diacrónico del término *parodia*⁷⁶ y pone de manifiesto la confusión con la que se ha utilizado el vocablo al designar tanto la

⁷⁶ Genette alude a esta onerosa confusión del término *parodia* y realiza un intento de clarificación y distinción muy restringida, pero la problematización del término continúa, nuevos aspectos y posibilidades ideológicas y estéticas se van superponiendo en torno al fenómeno de la parodia literaria. Junto con este término siguen asociándose de forma paralela o indistinta otros términos (burla, comicidad, ironía, sátira, travestimiento, *pastiche*...) cuya carga semántica no llega a precisarse con claridad y que en muchos lugares tiene un uso arbitrario. El artículo *On the Definitions of Literary Parody* de Markiewicz es una muestra de las contradicciones y confusiones del término. Véase en Peter Ivanov Mollov: “Problemas teóricos en torno a la parodia. El ‘apogeo’ de la parodia en la poesía española de la época barroca” (*Tonos*, nº 11, Julio, 2006).

deformación lúdica, la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo. Confusión que gravita en que estas tres fórmulas tienen un punto de convergencia: en los tres casos se produce un efecto cómico, ya sea a través del texto o del estilo “parodiado”. Su estudio expone que bajo “esta convergencia funcional” se esconde “una diferencia estructural” esencial para determinar con más precisión los estatutos transtextuales. Marca la diferencia entre *parodia estricta* y *travestimiento* como fórmulas que proceden por transformación del texto y señala el *pastiche* como fórmula que procede por imitación. Propone hablar de *parodia* como desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación; de *travestimiento* como la transformación estilística con función degradante; de *imitación satírica* o caricatura [*charge*]; de *pastiche satírico* cuando se da una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora y, simplemente, *pastiche* cuando la imitación de un estilo no tiene una intención satírica (Genette, ed. 1989a: 37-38).

Tomando en cuenta todo esto señala que la relación de hipertextualidad se establece fundamentalmente por dos procedimientos: *transformación* e *imitación*. Aunque en el fondo una imitación no deja de ser una transformación, matiza que la transformación es el procedimiento más simple, pues con un solo gesto o elemento puede transformarse un texto en otro; mientras que la imitación requiere una mayor elaboración e implica la adquisición de un estilo. Paralelamente indica y clarifica a través de varios ejemplos de hipertextualidad unas funciones básicas que llama “régimen lúdico”, “régimen serio”, “régimen satírico”, a las que añade otras funciones intermedias o graduales ampliando un espectro que abarcaría estos regímenes: *lúdico*, *humorístico*, *serio*, *polémico*, *satírico* e *irónico* con la posibilidad de mixtura y combinaciones que implican.

Así, a modo de cuadro general de doble entrada (diferencia estructural / función-régimen), sitúa como prácticas ⁷⁷ textuales de transformación: la *parodia* (lúdico), el *travestimiento* (satírico), la *transposición* (serio), y como prácticas textuales de imitación: el *pastiche* (lúdico), la *imitación satírica* [*charge*], la *imitación seria* [*forgerie*] (Genette, ed. 1989a: 41). Dentro de estas prácticas generales despliega nuevas clasificaciones y modalidades que atienden a aspectos formales, temáticos y a otras variantes o

⁷⁷ Genette utiliza el término de *práctica* como término más neutral y lo justifica de este modo: “Teniendo en cuenta, de una parte, su estatuto a menudo paraliterario, y, de otra, la extensión transgenérica de algunas de sus clases, prefiero evitar la palabra género. *Práctica* me parece aquí el término más cómodo y más pertinente para designar, en suma, *tipos de operaciones*” (Genette, ed. 1989a: 42, la cursiva es del autor).

particularidades. El conjunto nos ofrece diferencias, gradaciones, oscilaciones e incluso contaminaciones que se producen en estas relaciones transtextuales.

En las conclusiones finales subraya la actitud lúdica que manifiestan las relaciones hipertextuales, especialmente la *parodia* y el *pastiche*, y también la contaminación seria que se produce en las relaciones textuales, (re)definiendo el hipertexto como juego –*lúdico* y *lúcido*– como mezcla indefinible e imprevisible que hay que leer como doble, como producción intelectual y divertimento.

A pesar de que somos conscientes de que cualquier obra singular es mucho más compleja que un cuadro de categorías, la ordenación de Genette nos puede ser útil para establecer eventuales gradaciones, aunque nos quedemos con frecuencia en la frontera de lo serio-cómico, de la transformación-imitación y aunque al final el efecto conseguido no sea otro que confundir, disolver e incluso borrar estas fronteras o categorías. En nuestro caso concreto, sabemos que en Vila- Matas hay mucho de esa intención y voluntad de borrar marcos y líneas divisoras y, que es posible, que la hipertextualidad que maneja pueda tener otro tratamiento. Por tanto, realizaremos nuestro análisis hipertextual en lo que concierne a las relaciones transtextuales que se manifiestan en *Dublín* siguiendo los itinerarios trazados y desviándonos cuantas veces sea necesario.

2.1.4. *Otras lecturas de la parodia, el pastiche, el collage*

Desde la perspectiva postmoderna destacamos nuevos planteamientos intertextuales que aportan reflexiones de interés desde la diferencia o tal vez desde la complementariedad. Nos referimos a las consideraciones de autores tales como Fredric Jameson y Linda Hutcheon.

Fredric Jameson, en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), señala al *pastiche* como práctica dominante postmoderna. Diferencia *parodia* de *pastiche* y sostiene que la parodia tuvo un terreno fructífero en la proliferación de los grandes estilos, de los estilos inimitables (Faulkner, Lawrence, Wallace Stevens, Mahler...), en los que la estética del modernismo tenía como objeto la innovación, la búsqueda de un estilo personal, de un “algo característico”. Pero esta práctica intertextual fue eclipsándose en el nuevo panorama postmoderno. La desaparición o descentramiento postmoderno del sujeto dio lugar al “desvanecimiento progresivo del *estilo* personal”, al

derrumbe de la “ideología del estilo”. Los estilos modernistas fueron transformándose en códigos postmodernistas, proliferando discursos heterogéneos y una estilística carente de forma que llevó consigo la fragmentación de la norma. Como consecuencia de esta fragmentación todo intento de parodia también se desvanece o se aborta. La parodia va perdiendo su ubicación y deja paso al *pastiche*:

El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua normal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega (Jameson, ed. 1991: 43-44).

La práctica del *pastiche* no busca la innovación, mira hacia el pasado, hacia el “museo imaginario” de la cultura, si no hay nada nuevo que crear, se opta por re-crear, por imitar estilos. Jameson señala cómo ante la crisis de la historicidad postmoderna se produce una reapropiación del pasado, no como historia sino como simulacro ⁷⁸. A partir de dos ejemplos: uno sobre el historicismo de los estilos arquitectónicos, otro sobre la llamada “película nostálgica”, “moda nostálgica” o *retro* desarrolla esta nueva reapropiación. En ésta, el simulacro, la imagen, el pseudoacontecimiento o el espectáculo se dibujan como terrenos propicios sin un fundamento normativo para el *pastiche*. Simulacro que ponemos en relación con las palabras de Jean Baudrillard: “Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido” (Baudrillard, ed. 2008: 19). Una nueva intertextualidad se perfila: “hemos entrado ahora en una ‘intertextualidad’ que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético, y que opera una nueva connotación de ‘antigüedad’ y de profundidad pseudohistórica en la cual la historia de los estilos estéticos se sitúa en el lugar que corresponde a la historia ‘real’ ”(Jameson, ed. 1991: 50). Esta visión del *pastiche* o *parodia vacía*, deshistorizada, exenta de valoración, a-crítica, es una interpretación que prevalece en el postmodernismo para una cultura que está tan sobresaturada de imágenes.

⁷⁸ Véase en el capítulo “De cómo el ‘historicismo’ eclipsó a la Historia” (Jameson, ed. 1991: 45-61).

Sin embargo, frente a esta visión, se opone otra mirada hacia el pasado que no es nostálgica ni a-histórica, que siempre es crítica.

Linda Hutcheon sostiene que la parodia pone en primer plano la política de la representación. Aunque reconoce que una parte de la cultura actual está produciendo una recuperación nostálgica, neoconservadora del significado del pasado, traza una línea divisoria entre esta práctica y la parodia postmoderna a la que considera fundamentalmente irónica y con un potencial deconstructivo:

La parodia postmoderna es desconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación en cualquier medio (Hutcheon, ed. 1993: 192) ⁷⁹.

La parodia desde esta mirada irónica y crítica del pasado cuestiona y desnaturaliza nuestros presupuestos sobre las representaciones del mundo y muestra el carácter ideológico de la representación. Hace posible que el pasado sea admitido como inscrito y a la vez subvertido, lo que supone en términos políticos una doble descodificación: “legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia. Esta especie de ‘transgresión autorizada’ es lo que hace de ella un vehículo listo para las contradicciones políticas del postmodernismo en general” (Hutcheon, ed. 1993: 194).

Como vemos, bajo estas dos perspectivas contradictorias, la intertextualidad paródica tiene otras lecturas en la postmodernidad, bien en forma de *parodia vacía* a-crítica en los términos que señala Fredric Jameson, bien como *parodia irónica* con gran carga crítica e ideológica como sostiene Linda Hutcheon. La contradicción y la paradoja forman parte del mundo postmoderno, bien podríamos leerlo así y dar cabida a una contradicción más. Tendremos que ver si Enrique Vila-Matas se acerca a alguno de estos

⁷⁹ Linda Hutcheon señala varios ejemplos que ilustran el “potencial deconstructivo de la parodia” desafiando las políticas y las evasiones encubiertas o no reconocidas de la representación estética. Así describe la novela *Chatterton* de Peter Ackroyd como un buen ejemplo de novela postmoderna cuya forma y contenido desnaturalizan la representación tanto en los medios visuales como en los verbales; *Noches en el circo* de Angela Carter como parodia feminista; los trabajos fotográficos de Sherrie Levine y la fotografía de los autorretratos de Egon Sheile como una doble lectura, no solo de la obra de un autor concreto sino también de las convenciones y mitos del arte-como-expresión. Otro ejemplo sería el cuadro paródico de Mark Tansey, *La prueba del ojo inocente*, aquí las convenciones del realismo se dirigen contra ellas mismas y ponen en relieve las políticas de la representación. También señala las fotografías de Barbara Kruger o Silvia Kolbowski como apropiación paródica de imágenes de los mass-media (Hutcheon, ed. 1993: 189-193).

planteamientos, si inmerso en la contradicción postmoderna mira la ficción del pasado como *nostalgia*, *simulacro* o *ironía*, y bajo qué intencionalidades o doblez calculada.

El *collage* es otra forma que domina la intertextualidad postmoderna. Esta práctica vanguardista que implica fragmentación y ensamblaje, separación de los materiales de sus contextos originales y disposición de los fragmentos en nuevas ordenaciones con la finalidad de crear un nuevo texto, se reinventa en el contexto postmoderno que tanto se identifica con la heterogeneidad y la discontinuidad. Jameson señala cómo las teorías de la diferencia han mostrado “una tendencia a exaltar la disyunción hasta el punto de que los materiales de un texto, incluidas palabras y frases, tienden a dispersarse en una pasividad inerte y fortuita, como conjuntos de elementos que mantienen relaciones de mera exterioridad, separados unos de otros” (Jameson, ed. 1991: 73). De forma que la antigua obra de arte “se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación” (73). Ante esto propone una lectura que siga la fórmula paradójica de que “la diferencia relaciona”. Esta nueva forma de relación a través de la diferencia orienta un nuevo modo de pensar y percibir la realidad: la diferencia radical es la que da paso a la comprensión del texto; así el término de “relación” que habitualmente articulaba la comprensión, pasa a llamarse *collage*, denominación que incluso resulta insuficiente para expresar esta experiencia postmodernista (72-74)⁸⁰. Lectura-*collage* que ponemos en consonancia con las palabras de Jesús Camarero cuando interpreta la relación intertextual del *collage* no desde la integración y absorción de los distintos textos que la conforman, sino desde la disociación, valga de nuevo la paradoja (Camarero, 2008: 41).

En la narrativa de Vila-Matas identificamos discontinuidades y materiales textuales fragmentados y dispersos. Podríamos hacer un inventario de “colección de fragmentos”: fragmentos literarios, citas escogidas, títulos parafraseados, comentarios, postulados teóricos, juegos de palabras, fragmentos de películas, referencias fotográficas, recuerdos, sueños, alusiones a obras artísticas –cuadros, esculturas, instalaciones–, canciones que se yuxtaponen, fragmentos de poemas... arrancados de sus contextos originales, de su cadena

⁸⁰ Las instalaciones de Nam June Paik con bloques de imágenes discontinuas en una cadena de pantallas televisivas superpuestas sería un ejemplo entre otros muchos. Al espectador posmoderno se le pide lo imposible, que contemple todas las imágenes a la vez, que haga una lectura en su diferencia radical y arbitraria (Jameson, ed. 1991: 73-74).

de significantes y ensamblados en una nueva ordenación, en una nueva superficie o realidad. Procederemos en algún momento a esta lectura de la diferencia y veremos qué sentidos nuevos se originan.

2.1.5. *La citación como acto de lectura y de escritura*

En relación con lo que venimos apuntando vemos que en todo intento de conceptualizar la intertextualidad se produce siempre una doble consideración. Por un lado la intertextualidad como proceso constante de relación, transferencia o *transtextualidad* de los textos y por otro lado la transformación, fenómeno de escritura como efecto de lectura. En el caso de la citación como forma más explícita de intertextualidad, el doble acto de lectura y escritura se hace evidente e incluso se establecen equivalencias tales como “escribir es *citar*” o “escribir es *injertar*” donde afloran nuevos aspectos a tener en cuenta.

Escribir es citar. Al hablar de la citación podemos partir de la iterabilidad como rasgo constitutivo e inherente de todo signo. Cualquier signo y discurso puede repetirse, aunque paradójicamente la repetición total, la cita total, no sea posible. Su producción se efectúa en una recontextualización del texto citado y como tal es una *representación*, una imagen más o menos fiel, un simulacro. Desde estas afirmaciones parte Graciela Reyes y define el fenómeno de la citación como “la operación que consiste en poner en contacto dos acontecimientos lingüísticos en un texto, al proceso de representación de un enunciado por otro enunciado” (Reyes, 1984: 58). Compagnon denomina esta relación con la metáfora de «*friction*» que sugiere colisiones y engranajes⁸¹. Genette, tal como indicábamos anteriormente, señala esta relación intertextual como copresencia de dos o más textos en mayor o menor grado.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones podríamos decir con nuestras palabras que el acto de citar implica este movimiento de relación o fricción que se resuelve en una copresencia de enunciados. Un enunciado se mueve de un discurso y se conduce a otro, que viene al hilo de lo que se dice y de lo que ya se dijo y se quiere volver a decir, ahí se enmarca la cita como repetición y como producción. En este sentido “un discurso podrá mantenerse literalmente idéntico, pero cada enunciación nueva de ese discurso, cada cita,

⁸¹ «*La friction est une espèce de la citation [...], un embrayage à friction en perpétuel mouvement*» (Compagnon, 1979: 42-43). La fricción es una especie de cita [...], un embrague de fricción en movimiento perpetuo (La traducción es nuestra).

será diferente, porque se producirá en otro momento del tiempo, en otro contexto, y pervertirá el discurso original” (Reyes, 1984: 53). En consecuencia, todo texto está sometido a la perversión de ser leído o citado en otro tiempo y contexto, de ser alterado y contaminado. En el capítulo “La cita como perversión”, Graciela Reyes realiza un extenso comentario a propósito de dos cuentos de Borges (“Los teólogos” y “Pierre Menard”)⁸² para ejemplificar que el proceso de escribir se presenta como equivalente al de citar, y éste consiste en una inevitable perversión. En su análisis advierte cómo el narrador indica la fuente en el texto mismo (en notas, prólogos y epílogos) con la finalidad de mostrar el mecanismo de la escritura para que el lector se de cuenta de que lo que se dispone a leer, ha leído o está leyendo es un *ya dicho*. Como lectores debemos entrar en ese juego, “porque leer y escribir coinciden: Borges se muestra escritor y lector a la vez, autor de otra versión de algo ya leído, copista, traductor, editor, intérprete. Escribe leyendo y su lector, sometido al espectáculo de esa doble operación, re-lee, imitando, como en un espejo, la relectura que dio origen a la escritura misma” (Reyes, 1984: 47-49).

Nos situamos desde esta perspectiva entendiendo la cita como representación, simulacro, imagen, artificio y como mecanismo que concita lectura y escritura.

Compagnon sintetiza el acto de citación como lectura y escritura, escribir es citar:

Escribir, en verdad, es siempre rescribir, y no difiere de citar. La citación, gracias a la confusión metonímica que preside, es lectura y escritura; conjuga el acto de lectura y el de escritura. Leer o escribir, es hacer acto de citación (Compagnon, 1979: 34)⁸³.

En nuestro trabajo de análisis nos interesa especialmente observar este cruce de acciones: *leer-citar-escribir* que se hacen equivalentes en la narrativa vila-matiana y los mecanismos discursivos de este simulacro junto con los distintos propósitos que conllevan.

Se tiende a agrupar y diferenciar los distintos mecanismos discursivos en citas explícitas o expresas y citas implícitas o no expresadas. Las citas explícitas reproducen un enunciado, un texto o discurso; tienen unas marcas claras de citación y suelen formularse

⁸² También Antoine Compagnon los escoge para ejemplificar lo que denomina la «*déraison suffisante*» (Compagnon, 1979: 370-380).

⁸³ *Écrire, car c'est toujours récrire, en diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation* (La traducción es nuestra).

directa o indirectamente, vienen a corresponderse con los llamados estilo directo, estilo indirecto y con su variedad literaria de estilo indirecto libre. Mientras que las citas implícitas o no expresadas no están articuladas sintácticamente como citas, al no ser expresadas se interpretan como tales a partir de la información contextual. Según Ducrot hay enunciados que no presentan elementos, marcas o comillas de cita pero en los que advertimos la presencia de otra voz o de otras voces, es el caso de las citas subyacentes. A esta intertextualidad la denomina “polifonía”: aunque solo haya un locutor son muchos los presupuestos como hablantes, son muchos los que dicen el texto (en Reyes, 1984: 64). Graciela Reyes también hace referencia a esta polifonía y diferencia distintos tipos de citas implícitas: el estilo indirecto encubierto, las citas con valor probatorio o “evidencial”, los ecos de intención irónica, serían algunas de ellas (Reyes, 1994: 10). Del estudio de citación que propone Reyes seguiremos con especial interés los llamados ecos irónicos que constituyen, a nuestro entender, un mecanismo significativo en la narrativa de Vila-Matas.

Paralelamente destacamos el estudio de la citación que propone Plett al definir la cita desde estas cuatro características: la repetición intertextual, su carácter segmental, su falta de autosuficiencia y su carácter de elemento extraño o “segmento-*impropie* que sustituye a un hipotético segmento-*propie*”. Establece su análisis desde estas dos coordenadas del mecanismo intertextual: la sintáctica (referida a la gramática de la cita) y la pragmática (referida a la comunicación intertextual).

Martínez Fernández las resume así:

La gramática de la cita debería tener en cuenta los factores de cantidad (citas extensas o breves), calidad (en relación con la remodelación de la cita en su estructura de superficie y la asunción de nuevos significados en su estructura profunda), distribución (posición de la cita dentro del texto), frecuencia (pocas o muchas citas en el texto de destino), interferencia (conflicto entre la cita y su nuevo contexto) y marcadores (explícitos, implícitos o inexistentes); la pragmática de la cita deberá tener en cuenta al emisor y al receptor; al emisor corresponden los «modos funcionales de la cita»: el emisor cita con ciertas intenciones que, a su vez, son modificadas por las convenciones de la situación comunicativa [...] Al receptor corresponden los «modos de recepción» de la cita, con los problemas que trae el hecho frecuente de no percibir el intertexto (Martínez Fernández, 2001: 85-86).

Seguiremos también la propuesta de Plett y distinguiremos la cita desde estas coordenadas. Observaremos si la cita es alusión que da a entender, discurso que implica asentir o disentir, homenaje o réplica, ornamento o estímulo estético, juego o reflexión, transmisión y/o transformación. La retahíla de su sentido y funcionalidad es diversa y plural, por tanto, añade la necesidad de una lectura cómplice y suspicaz que la misma intertextualidad demanda. No en vano el propio escritor Enrique Vila-Matas dice: “A fin de cuentas, poner una cita [...] es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices” para ver “esas líneas ajenas que uno incluye con uno u otro, o ningún propósito en el texto propio” (Vila-Matas, 2013c: 127).

Escribir es injertar. Jacques Derrida nos ofrece otra lectura de la intertextualidad que mencionamos en este marco teórico aunque sea brevemente. Retomando la iterabilidad como rasgo constitutivo del signo, Derrida señala de este modo su trascendencia:

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto (Derrida, ed. 2003: 361-362, la cursiva es del autor).

Derrida lleva la citación y la intertextualidad hasta sus últimas consecuencias, habla de los efectos citativos que no describen una relación simple entre dos textos, ni se mantienen “en el marco de la hoja de papel”, sino que nos hacen circular entre textos y estructuras de remisión heterogéneas. Su concepción de la intertextualidad es la relación de los textos en un movimiento continuo que implica la imposibilidad de fijar un sentido, “un centro de anclaje absoluto”; al contrario, el sentido prolifera sin límite.

En su ensayo *La diseminación* (1975), presentado como “tejido de citas”, desarrolla un extenso comentario sobre *Números* de Philippe Sollers. Cita a cita va ensartando sus reflexiones y deconstruyendo el concepto hermeneúutico de polisemia al que habría que sustituir por el de *diseminación*⁸⁴, el sentido está diseminado, esparcido, no hay un sentido

⁸⁴ Concepto que encontramos de alguna forma definido con estas palabras en el capítulo “La doble sesión” de *La diseminación*: “Si no hay, pues, unidad temática o de sentido total que reapropiarse más allá de las instancias textuales, en un imaginario, una intencionalidad o un vivido, el texto no es ya la expresión o la

total del que reapropiarse. En el comentario citacional irrumpe la escritura como proceso de desencadenamiento, como mecanismo que anuncia el “movimiento transfinito de la escritura” y en donde “escribir quiere decir injertar”. La escritura siempre está injertada en una escritura “anterior”. Para Derrida las muestras textuales no se leen ya como *citas* o *collage*: “Se leen en la operación de su reinscripción, en el injerto”, en el trasplante, donde los dos textos se transforman, se deforman o contaminan en su contenido:

El trasplante es múltiple [...] «Yo voy recogiendo aquí y allá de los libros las frases que me agradan, no para guardarlas, pues no hay dónde guardarlas, sino para traerlas a este estuche donde, a decir verdad, no son más mías que en su primer lugar». Injertado en varios lugares, modificado en cada ocasión por la exportación, el retoño acaba por injertarse en sí mismo (Derrida, ed. 2007: 534).

La teoría del injerto aporta una nueva reflexión a la intertextualidad de Bajtín y Kristeva. Hay puntos de conexión pero también hay diferencias. Siguiendo a Manuel Asensi diferenciamos que mientras la teoría de la intertextualidad sostiene que la absorción de otras intertextualidades se resuelve en una unidad de sentido, identificable y decible (recordemos que Kristeva utiliza el semanálisis como instrumento y contempla unidades reductibles a grama lectoral, grama escritural), la teoría del injerto sostiene que dicha absorción crea un corpus agujereado que evita la unicidad de sentido, mezclando niveles referenciales y figurativos. La ley de la escritura-esponja es la ley de la impureza; el texto no se considera como una unidad de sentido completo, pues la impureza fragmentaria de la escritura-esponja convierte el corpus textual en un corpus de fallas, fisuras, dobles caras. El injerto no es identificable en términos de unidades que habitan un espacio-ahí en el texto. No es pertinente la división de grama lectoral-grama escritural. El grama escritural es a la vez escritural y lectoral, su lectura remite a otra lectura que es una escritura de otra lectura (Asensi, 1990: 65-66). Así lo reiteramos, con las mismas palabras de Derrida: “el juego de la inseminación –o injerto– arruina su centro hegemónico, subvierte su autoridad como la unicidad” (Derrida, ed. 2007: 516).

representación (acertada o no) de alguna *verdad* que vendría a difractarse o reunirse en una literatura polisémica. Es ese concepto hermenéutico de *polisemia* el que habría que sustituir por el de *diseminación*” (Derrida, ed. 2007: 393, la cursiva es del autor).

El injerto impide una detención de la circulación textual. Es la cita como escritura puesta en movimiento (forma frecuentativa del verbo mover, *ciere*): un enunciado, un sentido, una cita se saca de su contexto, se introduce en otro sin que pierda su fuerza comunicativa –es un *injerto*–, da otra posibilidad de comunicación, otro contexto y así se suceden “cadenas de textos”, infinitos contextos, infinitas posibilidades. Esto implica la dispersión de sentidos, el no anclaje, la diseminación del significante, la circulación constante del sentido. El movimiento transfinito de la escritura donde toda escritura es *huella* de otra *huella*, en donde todo «comienza» por seguir el vestigio (Derrida, ed. 2007: 493).

Escribir es citar dice Compagnon, *escribir es injertar* dice Jacques Derrida. En el espesor de la escritura, siguiendo la metáfora derridiana ⁸⁵, “todo el tejido verbal está allí preso”, entre capas y capas habitan voces, palabras habladas o escritas, enunciados de enunciados, discursos ya dichos, citas de citas, huellas de huellas. Es la “iterabilidad de la marca” que sigue volviendo a la superficie de la escritura en ese movimiento transfinito de los textos, de lo que venimos llamando *intertextualidad*.

2.1.6. *Hacia una teoría de redes*

La teoría del *dialogismo* de Bajtín ha recorrido un buen tramo hasta nuestros días, la relación de subjetividad está ya en gran parte desplazada. La intertextualidad como relación de textos es la que se impone hasta tal punto que se dice que la obra literaria tiende a convertirse en obra de obras, en texto de textos. En este sentido, Jesús Camarero cree que es posible enunciar una teoría de *redes de textos* que darían entrada a una intertextualidad constituida como gran biblioteca con todos sus textos enlazados o relacionados entre sí. La gran biblioteca que ya Borges anunció en *El libro de arena*: «Ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas». La confirmación del escritor

⁸⁵ Derrida habla del espesor del texto que retomamos como metáfora y nos damos la licencia de trasladarla al espesor de la escritura como síntesis de lo que venimos diciendo. Así lo concibe Derrida: “El espesor del texto se abre así sobre el más-allá de un todo, la nada o el absoluto exterior. Por lo que su profundidad resulta a la vez nula e infinita. Infinita porque cada capa abriga otra. La lectura se parece entonces a esas radiografías que descubren, bajo la epidermis de la última pintura, otro cuadro escondido: del mismo pintor o de otro pintor [...] Y bajo ésta otra, etc. Teniendo en cuenta de que al rascar esta materia textual, que parece hecha aquí de palabras, habladas o escritas, reconocéis a menudo la descripción de un cuadro salido de su marco, de otra manera enmarcado, recogido, después de efracción, en un cuadrilátero a su vez, sobre uno de sus lados, fracturado.

Todo el tejido verbal está allí preso, y vosotros con él. Pintáis, escribís leyendo, estáis en el cuadro. ‘Como el tejedor, pues, el escritor trabaja por el reverso’ ” (Derrida, ed. 2007: 536).

de que todo ya está escrito, de que sólo quedaría la posibilidad de citar en la que se harían equivalentes y recíprocas las dos acciones, citar sería escribir o escribir sería citar, y como consecuencia la producción de una *red de textos* con la presencia o –copresencia– virtual de todo lo ya escrito. Si se diera la condición de que el sentido de los textos literarios no residiera en sus causas exteriores, en el mundo, en la subjetividad del autor, y estuviera más en la relación que las obras literarias establecen entre ellas, podríamos comprender la literatura como un espacio-red ⁸⁶.

Llegados a este punto nos preguntamos: ¿Podemos orientar desde aquí la intertextualidad de Vila-Matas? ¿Su intertextualidad tiende a ser una red de textos? ¿En qué medida? ¿En qué sentidos? En estos momentos cabe decir que la obra de Enrique Vila-Matas tiene mucho que ver con estas tres características –*heterogeneidad, discontinuidad, multifuncionalidad*– que contempla la teoría de redes, es más, creemos que podrían ser tres puntos de referencia tangenciales para entrar en el juego intertextual que propone. ¿Podemos considerar su proyecto narrativo como un espacio-red en el que podría inscribirse su intertextualidad?

En la lectura de *París no se acaba nunca* hemos asistido al desafío hermenéutico que demandaba la lectura entre-textos y hemos puesto al descubierto algunos mecanismos que conllevan la estructura de red literaria. Ahora, en la lectura de *Dublínesea*, seguiremos comprobando cómo su intertextualidad se inscribe en los términos de un espacio red, un espacio de relaciones y asociaciones en donde el texto vila-matiano se teje con otros textos literarios cuya *heterogeneidad, discontinuidad y multifuncionalidad se resuelven en conjunción*.

Así pues, seleccionamos los dos hilos intertextuales que con un singular protagonismo configuran el tejido de *Dublínesea*: James Joyce y Samuel Beckett. Bajo los epígrafes que hemos convenido nombrar como *El hallazgo de Joyce* y *El hallazgo de Beckett*, seguiremos el análisis de esta doble intertextualidad.

⁸⁶ Desde esta premisa se anuncia una intertextualidad que contemplaría la teoría de redes de textos y que implicaría estas características: “a) heterogeneidad, referencia a un texto ya escrito, se rompe la univocidad y el monolitismo de la significación, pluralidad, polifonía, dialogismo; b) discontinuidad, se rompe la linealidad lectural al convocar textos distintos, fragmentación, diseminación, mosaico de componentes; c) multifuncionalidad, las diversas formas intertextuales producen funciones diferentes – lúdicas, satíricas, eruditas, etc.– dentro del texto final” (Camarero, 2008: 44).

Enrique Vila-Matas define a *Dublín* a través del puente que conecta y diferencia al mismo tiempo la literatura de ambos creadores:

Dublín [...] es una especie de paseo privado a lo largo del puente que enlaza el mundo casi excesivo de Joyce con el más lacónico de Beckett y que a fin de cuentas es el trayecto principal de la gran literatura de las últimas décadas: el que va de la riqueza de un irlandés a la deliberada penuria del otro; de la era Gutenberg a *google*; de la existencia de lo sagrado (Joyce) a la era sombría de la desaparición de Dios (Beckett), de lo epifánico a la afonía... (Vila-Matas, “Autobiografía literaria”, 2010).

2.2. *El hallazgo de Joyce*

Joyce y Beckett son motivos de un ejercicio intertextual que nos aporta datos de interés sobre la *praxis intertextual* del escritor Enrique Vila-Matas. Por tanto, iniciamos este paseo intertextual con Joyce, observando con detenimiento cómo se gestan y desarrollan los movimientos de «absorción y transformación» u otros movimientos intertextuales que podamos descubrir.

2.2.1. *El hipotexto se desliza en el hipertexto*

De repente, el réquiem por la era de la imprenta se cruza en la mente de Riba con el sexto capítulo de *Ulysses* cuando está hablando con Celia, su mujer:

—Volvamos, si no te importa —le dice—, a ese réquiem en Dublín. ¿Un réquiem en honor de quién has dicho?

Va a repetirle que es un réquiem por la era de la imprenta, un funeral por una de las cumbres de la galaxia Gutenberg, cuando de golpe se cruzan en su mente *Ulysses* y las pompas fúnebres a las que acude Bloom en Dublín el 16 de Junio de 1904, y se acuerda del sexto capítulo del libro, de cuando a las once de la mañana Bloom se une al grupo que va al cementerio a despedir al muerto del día, a Paddy Dignam y atraviesa la ciudad hasta el Prospect Cemetery en un coche en el que van Simon Dedalus, Martin Cunningham y John Power, para los que Bloom no deja de ser un forastero (Vila-Matas, 2010a: 52).

Se establece una clara relación hipertextual entre el sexto capítulo de *Ulysses* de Joyce y *Dublinesca*. Recordemos que Genette la definía como relación que mantiene un texto B –hipertexto– con otro anterior o texto A –hipotexto– en el que se inserta de una manera que no es el comentario (Genette, ed. 1989a: 14). En este epígrafe observaremos cómo se va configurando esta relación hipertextual entre el texto B (*Dublinesca*) y el texto A (capítulo sexto de *Ulysses*).

El narrador de *Dublinesca* ha escogido el momento propicio para introducir el texto de *Ulysses* cuando ha de responder Riba a la pregunta que le hace Celia, deslizándose la alusión al texto con toda naturalidad a través del recuerdo de la lectura de Riba.

Vemos que, al recordar la lectura de las primeras páginas del capítulo, Riba ha seleccionado en su memoria lectora el motivo o acción principal de este episodio: el funeral, junto con los datos concretos y precisos (día, mes, año, hora, nombre de los protagonistas, nombre del cementerio, número exacto del capítulo) para que no tengamos ninguna duda del hipotexto escogido. Se trata, pues, de un hipotexto claramente proclamado.

También apreciamos que Riba interviene en los sentimientos o situación de Bloom, al decirnos que Bloom se sentía “forastero”. Ésta es una característica de Bloom (sus amigos le trataban con sutil distanciamiento, como judío que era) que Riba quiere señalar como rasgo importante, y lo hace ya de forma inmediata, desde el principio. Por lo que nos lleva a intuir que la relación hipertextual oscila entre lo escrito por Joyce (el texto escrito) y lo leído por Riba (el texto leído, interpretado o tamizado por el lector-personaje) y a su vez transmitido por la voz del narrador de *Dublinesca*, convergiendo todo en un mismo plano de forma natural, sin forzar nada.

2.2.2. *Absorción y transformación*

La absorción del texto de Joyce se lleva a cabo en *Dublinesca* a través de la lectura y de las impresiones del personaje Riba. Es una lectura gradual y progresiva que se va seleccionando y dosificando de forma calculada con movimientos ágiles y leves.

Veamos los ligeros movimientos que se producen al procesar el hipotexto, a partir de este fragmento introductorio del capítulo que transcribimos a continuación (seguimos en el contexto de la conversación de Riba con su mujer):

Es un capítulo triste, una meditación sobre la muerte, el más triste que ha leído en su vida. El gris entierro de un proletario alcohólico. Se describen todos los detalles de la caravana mortal y uno espera que en algún momento aparezca la alegría en forma de rosa, de rosa profunda, como diría Borges. Pero esa alegría se hace esperar, por no decir que no llega nunca. También el proceso de sepultura del muerto es largo y complejo. Y la tumba es profunda como una rosa. Nada tan cierto como que nunca leyó algo tan triste como aquel capítulo perfectamente gris del libro de Joyce. Al final, sobre el ataúd dejan unas coronas mohosas, colgadas en remates, guirnaldas de hoja de bronce. Habría sido mejor que hubiera rosas, comenta el narrador, ya que siempre son más poéticas.

—¿Un réquiem por quién? —insiste Celia [...]

—¿Por Paddy Dignam —le dice.

—¿Por Paddy qué?

—Dignam, Paddy Dignam, el de la nariz roja.

Habría sido mejor que no dijera nada (52-53).

Primer movimiento: selección. Se seleccionan unos elementos del capítulo que podríamos sistematizarlos así: la tristeza que lo envuelve (atmósfera); el entierro de un proletario alcohólico (asunto); la meditación sobre la muerte (tema). De estos elementos vemos que el funeral es una referencia objetiva del capítulo, pero tanto la tristeza como la meditación sobre la muerte están exagerados, sobre todo esa tristeza que aparece tan hiperbólicamente sentida: “es el capítulo más triste que ha leído en su vida”, lo que nos anuncia cierto tono paródico que se aleja de un tratamiento serio y *empieza a enmarcarse entre lo lúdico y exagerado* —lo subrayamos—.

Segundo movimiento: el protagonista como lector. El autor se sirve del personaje protagonista, Riba, como mediador del texto de Joyce. Riba interviene como lector y dirige la lectura a través de sus impresiones y de su propia recepción. Con un *se* impersonal va a iniciar la descripción del cortejo, cuando irrumpe con un *uno* indeterminado que incluye un *cierto yo* para seguir con sus sensaciones como lector, incluso con su anticipación a la lectura a la espera de que suceda algo alegre. El texto de Joyce se desliza a través de *la lectura del personaje*.

Tercer movimiento: novedad y más intertextualidad. Se introduce algo nuevo, la metáfora de la rosa, apoyándose en una nueva intertextualidad: la mención a *La rosa*

profunda de Borges⁸⁷. Nuevo texto convocado, nueva voz añadida. La intertextualidad como recurso literario –interpretamos– que genera su efecto poético (ahora no hay tratamiento paródico). Se realiza un trueque de textos y se desplaza el impulso estético de “la rosa profunda” al nuevo contexto transformándose en nueva y sugerente imagen contrastada, una imagen surrealista que nos sorprende con otra lectura: “la tumba es profunda como una rosa”.

Percibimos la imprevisibilidad del texto, “el quebrantamiento del patrón lingüístico”, como diría Riffaterre (ed. 1976: 81) y observamos un hecho estilístico a través de la intertextualidad de “la rosa profunda”. Ahora se reordena y se distribuye en otra cadena de significantes y distinguimos claramente los elementos no marcados –“la tumba es profunda...”– y los elementos marcados que configuran el *microcontexto estilístico* –“profunda como una rosa”–. La fuerte comparación marca el contraste tan sugerente y la imagen sorprendente a partir de la rosa. Nueva intertextualidad que se desvela como *procedimiento estilístico*.

Cuarto movimiento: reiteración del tono paródico. Se vuelve a reiterar el tono exagerado, en ese “Nada tan cierto como que nunca leyó algo tan triste” o la construcción tan dislocada de “aquel capítulo perfectamente gris del libro de Joyce”. El tono lúdico, el juego exagerado se reitera. Interesa marcar el tono paródico una vez más.

Quinto movimiento: injerto. Se inserta la cita textual: “coronas mohosas, colgadas en remates, guirnalda de hoja de bronce”. Sólo esta frase se corresponde literalmente con el texto de Joyce, aquí es donde está *el corte* y donde se produce *el injerto* de la frase de Joyce que se desliza con naturalidad. También se añade la paráfrasis del comentario del narrador. La intencionada mención al narrador con esa aclaración, “comenta el narrador”, la podemos interpretar como un guiño diferenciador de lo que dice el narrador de *Ulysses* y lo que dice el narrador de *Dublinesca* mientras advertimos un ligero cambio, una sola palabra marca la diferencia y el realce: el autor de *Dublinesca* ha escrito “rosas” en vez de flores.

⁸⁷ Referencia al poemario *La rosa profunda* de Borges. Podríamos pensar en algunos de sus versos: «es una cosa gris. En el jardín aspiro / amigos, una lóbrega rosa de la tiniebla.» (*Un ciego*, p. 454). «¿Por qué brota de mí cuando el cuerpo reposa / y el alma queda sola, esta insensata rosa?» (*Esfialtes*, p. 466) o en otra dimensión que tiene la muerte para Borges a través de la simbología de la rosa (Borges, ed. 1998: 419-471). Como señala Claudio Guillén “la rosa contiene un destino, exige un sentido del tiempo” (Guillén, 2005: 239).

Éste es el fragmento de *Ulysses*:

Coronas mohosas, colgadas en remates, guirnaldas de hoja de bronce. Mejor valor eso por el precio. Sin embargo las flores son más poéticas. Lo otro se hace fatigoso, sin marchitar nunca. No expresa nada. Siemprevivas (Joyce, vol. I, ed. 1979: 219).

El cambio de “flores” por “rosas” especifica e intensifica la imagen iniciada, enlaza de alguna forma con “la rosa profunda” que se destaca más entre la generalidad de todas las rosas y consigue una nueva transformación, un nuevo eco poético.

Sexto movimiento: integración. Se vuelve al marco de la narración, se integran los elementos en el diálogo de partida. La pregunta de Celia da de nuevo el momento oportuno para deslizar con naturalidad y humor el texto seleccionado de *Ulysses* al texto de *Dublínesea*. Queda integrado el texto de Joyce en el nuevo texto creado de *Dublínesea* y se añade un efectivo toque humorístico al explicitar el nombre de Paddy Dignam y su apodo, “el de la nariz roja”, que aparece en otro momento del texto de Joyce, pero que la lectura de Riba lo ha trasladado tan oportuna y familiarmente al lenguaje coloquial en este diálogo que mantiene con su mujer.

Séptimo movimiento: transformación. Sólo con un ágil movimiento, con el recurso de un paralelismo se funden los dos textos y se diferencian: “Habría sido mejor que hubiera rosas” / “Habría sido mejor que no dijera nada”. La frase de Joyce, la frase de Vila-Matas. El *gramma* en movimiento, el *gramma sintágmatico*, si utilizamos la terminología de Kristeva, establece la correlación. El acertado paralelismo nos devuelve al mundo de Riba, ligeramente, de forma tan liviana que parece que el corte haya desaparecido y que el injerto haya dado su propio fruto. *Todo se integra y se transforma.*

Recordemos que escribía Kristeva: “El texto extranjero entra en la red de la escritura: ésta lo absorbe según las leyes específicas que aún están por descubrir”. Subrayamos esta parte de la cita porque en el intento de observar cómo se realiza el proceso de *absorción-transformación* siempre podemos quedarnos en una pretensión, no encontramos una ley específica que aplicar, nuestra interpretación puede aproximarse a lo que nos parece observable en nuestra lectura atenta. El texto de Joyce entra en la red de la escritura de Vila-Matas y ésta lo absorbe con los movimientos que acabamos de señalar

pero que una vez más subrayamos que podemos considerarlos como una aproximación, eso sí, una aproximación que pretende ser lo más fidedigna posible.

Es el texto como lectura-escritura. Es como si el autor de *Dublinesca* estuviera *leyendo escribiendo* y siguiera la máxima de Julien Gracq, como si “la lectura y escritura constituyeran un proceso continuo y creador” (Yepes, ed. 2005:15). Nos parece que esta doble acción, simultánea y constante –*leyendo escribiendo*– nos da un doble hilo para ver cómo sigue procesándose la intertextualidad que maneja Vila-Matas.

2.2.3. *Los personajes devienen en réplicas*

El hipotexto, capítulo sexto de *Ulysses*, es un hipotexto “singular” como diría Genette. La acción ya está “prescrita”: hay un funeral, una caravana o cortejo fúnebre con sus personajes protagonistas. Riba como lector lo sabe muy bien, como veíamos más arriba recordaba con precisión nombres y apellidos: Bloom, Simon Dedalus, Martin Cunningham y John Power. Por eso, sumido en sus cavilaciones en torno al funeral que intenta preparar, empezará a pensar en el cortejo fúnebre. Enseguida siente que se parece a Bloom:

No está muy seguro, pero diría que Bloom, en el fondo, tiene muchas cosas de él. Personifica al clásico forastero. Tiene ciertas raíces judías como él. Es un extraño y un extranjero al mismo tiempo [...] Bloom le cae muy bien (68).

La precisión primera de que Bloom se sentía “forastero”, no era ni inocente ni gratuita. Ahora se refuerza y se matiza más: es “el clásico forastero”, “un extraño”, “un extranjero” para subrayar intencionadamente esta línea progresiva de empatía que Riba va estableciendo con Bloom, a través del sentimiento de extrañeza.

El narrador nos dice el futuro que se prescribe para Riba:

En Dublín será un forastero, como lo fue allí Bloom y, de paso, paseará de nuevo por un lugar en el que no tendrá la sensación de que la confianza da asco. «La importancia de otro lugar», se llamaba un poema de Larkin que hablaba de Irlanda y que durante mucho tiempo le gustó mucho. Lo recuerda muy bien. Allí el poeta inglés hablaba de que no se le permitía sentirse como un forastero en Inglaterra, su país. Y decía que, cuando estaba solo en Irlanda, puesto que no era su tierra, al menos allí veía que era

posible ser forastero: «El salobre rechazo del habla, que tanto insistía en la diferencia, se me hacía acogedor: una vez eso quedó constatado, conseguimos comunicarnos.» Larkin hablaba del viento en las calles, enfiladas hacia las colinas. Y del suave olor arcaico de los muelles irlandeses. Y de los gritos de los vendedores de arenques en la lejanía, haciéndole sentirse distinto, pero no anulado. «Vivir en Inglaterra eliminaba esa excusa: éstas son mis costumbres y mis instituciones y sería mucho más grave rechazarlas. Aquí no hay ese otro lugar que avale mi existencia» (79).

Se establece la comparación con Bloom y el deseo de ser forastero como él, la identificación de Riba con el personaje literario al compartir el mismo sentimiento de sentirse “extraño y extranjero”. Se añade el cruce con otro texto: «La importancia de otro lugar», título del poema de Philip Larkin. La referencia intertextual interpretamos que tiene una doble funcionalidad. Por un lado, bajo este título, se anuncia simultáneamente la importancia de otro lugar como *leitmotiv*, constante reiterada o temática que vamos a encontrar en el transcurso de la novela. Por otro lado, al explicarse el contenido del poema, Riba va clarificando el sentimiento que quiere vivir a través de Bloom y a través del sentimiento que plasmó Larkin: va a querer revivir ese “otro lugar” donde lo extraño cobra sentido. El comentario explicativo del poema junto con las frases textuales que se alternan funcionan como anexo que expande y da relieve a unos elementos significativos que irán desvelándose y que daremos cuenta más adelante, cuando *el eco de la importancia de otro lugar* tenga nuevas resonancias. Señalamos que se abre otro hilo, nueva intertextualidad que será otro cruce intertextual con una nueva temática que se irá tejiendo en el *espacio-red* y que ponemos en relación con las *redes de textos* cuya *heterogeneidad, discontinuidad y funcionalidad* se hacen evidentes⁸⁸. Transitamos de una secuencia narrativa a otra y encontramos puntos de intersección que se comunican. Ahora valga con decir que Riba quiere ir a Dublín, éste será su otro lugar.

Siguen sus cavilaciones y piensa en sus amigos como compañeros de viaje: Javier, Ricardo, Nietzky. Contactará oportunamente con cada uno de ellos, pero no les dirá el objetivo principal del viaje: celebrar el funeral. Sólo se lo dirá a Nietzky a quien verá como un aliado a la causa Joyce y le mantendrá casi al corriente de su propósito de celebrar un

⁸⁸ Hacemos referencia al epígrafe *Hacia una teoría de las redes* que presentamos en el marco teórico sobre la intertextualidad.

réquiem por la era Gutenberg. De momento, les propondrá con cautela su intención de ir a Dublín y les pedirá que le acompañen en su viaje para celebrar, en principio, el *Bloomsday*.

A lo largo de varias páginas se suceden las conversaciones respectivas que mantiene con sus tres amigos y cómo va añadiéndose un nuevo motivo al viaje a Dublín: dar el “salto inglés”. La idea de dar el salto se la propone de manera estafalaria, Javier. Riba la irá configurando a su manera, la añadirá como nuevo motivo para ser *otro* en otro lugar. Dar el “salto inglés” se irá convirtiendo en nuevo eco, resonancia, nuevo *leitmotiv* de la narración de *Dublinesca* que tendrá una importancia relevante⁸⁹. Se intercala otro tema recurrente en la novela, otro hilo que se cruza y se teje. Nueva intersección de secuencias narrativas que se comunican en este punto, para luego dispersarse. Asociaciones y fugas. Otro *link* que se establece en esta red conectada. Por ahora cabe decir que con argumentos más o menos sesgados, celebrar el *Bloomsday* y “dar el salto”, Riba ha convencido a sus amigos. Así que Riba, Javier, Ricardo y Nietzsche irán a Dublín.

En la mente de Riba el funeral va cobrando relieve. Su imaginación trabaja rápidamente y cada vez va trasladándose al capítulo sexto de forma más vivencial. Se reitera el eco del hipotexto de Joyce y el narrador nos da cuenta de lo que en realidad se está tramando en la imaginación de Riba:

Al funeral, en cualquier caso, sería bueno y oportuno emparentarlo con ese capítulo sexto. Es lo único que a Riba le parece que cae por su propio peso, sobre todo viendo —aunque eso lo guarda para sí mismo— cómo Javier, Ricardo y el joven Nietzsche han empezado ya a parecerse a las réplicas vivientes de los tres personajes —Simon Dedalus, Martin Cunningham y John Power— que acompañan a Bloom en el cortejo fúnebre que atraviesa la ciudad hasta el camposanto de Glasnevin en la mañana del 16 de junio de 1904 (120).

Riba quiere dar los mismos pasos, formar el mismo cortejo fúnebre, vivir ese momento del capítulo. Tanto es así que ya ve a sus amigos como “réplicas vivientes” de los personajes de *Ulysses*. Eso sí, ellos no lo saben, pero poco importa, quien va a vivir su vida como si fuera un texto literario es Riba. El narrador nos ha puesto en aviso desde el principio y nos dirige un guiño cómplice a nosotros, lectores, que incluso sabemos más que

⁸⁹ Desarrollaremos este *leitmotiv* en el epígrafe: *Del salto inglés al salto de la literatura*.

los propios personajes protagonistas del cortejo. En este sentido señala Genette que cuando hay un tratamiento paródico del hipotexto, el narrador suele diferenciar el grado de conciencia del héroe y el de los personajes, quienes se extrañan ante determinadas acciones o situaciones del héroe, cuyo sentido se les escapa, lo que provoca situaciones propicias para el juego paródico (Genette, ed. 1989a: 192). Aspecto coincidente que constatamos en este momento: Riba es consciente del carácter “ulyssiano” de la situación, mientras que su “comparsa” de amigos no sabe muy bien el sentido total del viaje y de algunas acciones y reacciones de Riba que se sucederán ⁹⁰. Observamos, pues, una clara separación entre los héroes y las comparsas.

Justo la víspera del *Bloomsday* el narrador nos da noticia de la transformación:

Por otra parte, los tres escritores y amigos de Riba son ya, sin ellos aún saberlo, las réplicas vivientes de los tres personajes —Simon Dedalus, Martin Cunningham y John Power— que acompañan a Bloom en la caravana fúnebre del sexto capítulo de *Ulysses*. Satisfacción secreta de Riba (188).

Destacamos de nuevo la actitud de este narrador que vuelve a mostrarnos su interés para que nos hagamos idea de la situación, del doble juego. Ahora nos hace confidentes con la confesión tan escueta: “Satisfacción secreta de Riba”, confesión más que suficiente para darnos cuenta de cómo Riba está viviendo ya en un presente imaginario el fragmento literario. Al mismo tiempo advertimos lo que Genette denomina “una identidad imaginaria”, elemento que también suele darse en el tratamiento paródico. Este es el cuadro de identidades: En *Ulysses*: Bloom (héroe o antihéroe) / Simon Dedalus, Martin Cunningham y John Power. En *Dublín*: Riba (héroe o antihéroe) / Javier, Ricardo y Nietzsche, su comparsa como réplicas pero sin ser conscientes de ello.

Más adelante se vuelve a subrayar esta identificación, cuando Riba sigue evocando el capítulo sexto y se apropia tan posesivamente de sus amigos:

Decide que ahora lo más sano será lanzarse a conocer Dublín con sus amigos, con su Martin Cunningham y su Power particulares (196).

⁹⁰ Por ejemplo, la conversación que mantienen en el pub *Finnegans* pone de manifiesto este desfase del sentido del viaje entre Riba y la comparsa de sus amigos (206-209).

Los amigos de Riba y el mismo Riba se transforman en otros personajes literarios, entran a formar parte del capítulo sexto, serán unas réplicas vivientes que protagonizarán la caravana fúnebre.

2.2.4. *Transposición y régimen lúdico*

El capítulo sexto funciona como un contrato de hipertextualidad. Se trata de un hipotexto singular en donde, como decíamos en las páginas anteriores, la acción está prescrita y perfectamente enmarcada y seleccionada: el funeral.

Si seguimos la propuesta formal de Genette y exploramos el territorio de las prácticas hipertextuales podríamos decir que esta acción o motivo principal del hipotexto se traslada al hipertexto a través de un procedimiento de *transposición* (Genette, ed. 1989a: 61), transposición y temática abierta en el sentido de que se modifica la significación de su hipotexto, la significación del funeral. Transposición que afecta su cuadro diegético. El funeral como acción principal se transporta a una diégesis distinta, el universo en el que sucede la historia es otro, hay un nuevo marco diegético espacio-temporal, aunque apreciamos que el tratamiento de los espacios del hipotexto tratan de mantenerse con buena dosis de fidelidad literaria (Dublín, los itinerarios, el cementerio, la capilla...). También podríamos decir que se produce una *transmotivación*, es decir, hay un cambio de motivo, se sustituye el motivo original (entierro de Paddy Dignam) por un nuevo motivo, nueva invención del funeral, que a su vez y progresivamente va llenándose de nuevos significados:

[...] en Dublín quiere entonar un réquiem por la galaxia Gutenberg, por esa galaxia hoy de pálido fuego, y de la que la novela de Joyce fue uno de sus grandes momentos estelares [...] celebrar un réquiem por el fin de la era Gutenberg, un réquiem del que sólo sabe, por ahora, que deberá estar relacionado con el sexto capítulo del *Ulysses*. Un funeral en Dublín, le dice y le subraya. Un funeral no sólo por el mundo derruido de la edición literaria, sino también por el mundo de los escritores verdaderos y los lectores con talento, por todo lo que se echa en falta hoy en día (119).

[...] habría también que entonar ese canto funeral por la era digital —que algún día también desaparecerá— y no tener miedo, además, de viajar en el tiempo y entonar

otro canto fúnebre por todo lo que vendrá después del apocalipsis de la Red, incluido el fin del mundo que seguirá al primer fin del mundo. Después de todo, la vida es un ameno y grave recorrido por los más diversos funerales (169-170).

La edición literaria a la que di mi vida tiene ya su funeral preparado en Dublín (179).

Un réquiem, sobre todo, por el fin de una era [...]

—¿Pero qué mal hay en organizarle un sentido funeral a la era Gutenberg, un réquiem a modo de gran metáfora por el fin de la era de la imprenta y de paso por el ya casi olvidado cierre de mi editorial? —dice Riba con ironía tan amortiguada que ni se nota (207).

—Yo sólo quiero que el funeral sea una obra de arte —dice Riba (208).

—un funeral en Dublín, por ejemplo— para rellenar el tiempo vacío (239).

El motivo del funeral ha cambiado considerablemente, se ha producido una *transposición temática-semántica*. Se ha convertido en un funeral por la era de la imprenta, por la literatura como arte en peligro, por la galaxia Gutenberg, por el mundo destruido de la edición literaria, por el mundo de los escritores verdaderos y lectores, por la era digital... Como vemos se trata de un funeral que va añadiendo nuevos significados, expandiéndose, y que incluso puede alcanzar la obsesión o la línea de lo apocalíptico. El cambio de significado es radical.

Ante semejante transformación nos preguntamos: ¿Qué tratamiento se dará a esta acción prescrita, cuál será el tono más idóneo para las dimensiones de este nuevo funeral que se anuncia en *Dublín*? ¿Jugará con lo serio? ¿Dará seriedad a lo lúdico?

Riba, recordemos, ha establecido de golpe la asociación con el capítulo sexto y ha evocado su lectura con cierto tono exagerado y paródico. Más adelante el narrador y el mismo Riba nos lo confirman, el tratamiento que va a tener el hipotexto singular se orienta hacia la parodia:

Riba entiende que en nuestro tiempo lo apocalíptico sólo puede ser ya tratado de forma paródica. Si llegan a celebrar ese funeral en Dublín, éste no podrá ser otra cosa que una

gran parodia del llanto de algunas almas sensibles por el fin de una era. Lo apocalíptico exige ser tratado sin excesiva seriedad (120).

Espero que cuando Nietzsche habla de «sentida oración» lo esté haciendo en tono burlesco, como intuyendo que generalmente el tratamiento paródico será el más idóneo para el funeral (124).

Se anuncia la parodia. Un término que apunta a una práctica hipertextual que de momento se nos presenta entre lúdica y burlesca, se dirige hacia “una especie de divertimento o ejercicio ameno”, hacia un “régimen lúdico” (Genette, ed. 1989a: 40), pero bien podría cargarse de nuevas connotaciones y mezclas: lo lúdico, lo humorístico, lo irónico, lo satírico o incluso lo serio. Por ahora nos limitamos a decir que el hipertexto *Dublinesca* será una versión libre y paródica del anunciado capítulo sexto y también tendrá ligeras conexiones con otros capítulos de *Ulysses* que no han sido tan proclamados pero que también se suman a la parodia. Se seleccionarán los momentos, detalles y aquellos elementos que se ajusten mejor a lo que quiere vivir Riba –no olvidemos que tiene una tendencia a leer su vida como si fuera un texto literario–. Se irá construyendo la estructura para un entramado donde los paralelismos, entre lo que sucedió en *Ulysses* y lo que sucederá en *Dublinesca*, se ensamblen y se tejan entre analogías y desvíos, juegos y representaciones paródicas.

2.2.5. *El juego de una estructura: Nabokov / Joyce*

Vladimir Nabokov en *Curso de literatura europea* (1980) dedica un minucioso estudio al *Ulysses* de Joyce. Va analizando los diversos capítulos siguiendo un patrón estructural con estos indicadores: *hora, acción, estilo, lugar, personajes...* para ir dando cuenta de sus observaciones precisas y sumamente interesantes. Con ellas nos descubre, a través de varios ejemplos, cómo Joyce “sincroniza” distintas acciones y escenas narrativas. Pues bien, en varios capítulos de *Dublinesca* se copia casi fielmente la estructura que sigue Vladimir Nabokov en sus lecciones de literatura al analizar el *Ulysses* de Joyce. También encontramos otros elementos nabokovianos que aparecen como guiños intertextuales e incluso la copia de alguna “sincronización” del mismo Joyce que pone como ejemplo Nabokov.

Cabe decir que estas apropiaciones de Vila-Matas son encubiertas y silenciadas pues no hace ningún tipo de mención sobre ellas. Únicamente hay una ligera alusión a las lecciones de Nabokov, al citar un fragmento en donde apreciamos la misma estructura, justo después de haberla utilizado durante toda la segunda parte de la novela como si fuera suya.

Veamos este doble juego intertextual ⁹¹ que entabla Vila-Matas con Nabokov y Joyce. En mitad de la novela y sin ninguna transición, aparece este cambio de estructura que es copia literal de Nabokov:

Hora: justo después de las once de la mañana.

Día: 15 de junio de 2008, domingo.

Estilo: Lineal. Se entiende todo. Guarda un aire familiar con el capítulo sexto de *Ulysses*, donde encontramos un Joyce lúcido y lógico, que introduce de vez en cuando pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad.

Lugar: Dublin Airport

Personajes: Javier, Ricardo, Nietzsche y Riba.

Acción: Javier, Ricardo y Nietzsche, que llevan ya un día en Dublín, reciben en el aeropuerto a Riba. La idea es celebrar mañana, al caer la tarde y antes de visitar la Torre Martello, las honras fúnebres de la galaxia Gutenberg [...]

Temas: Los de siempre. El pasado ya inalterable, el presente fugitivo, el inexistente futuro (187-188).

Este patrón le ofrece a Vila-Matas un juego estructural provechoso y muy rentable ya que a lo largo de diez capítulos se servirá de esta estructura. Añadirá nuevos indicadores y algunas variantes que le permitirán el juego paródico que pretende ⁹².

⁹¹ Se trataría de un doble guiño, a Nabokov (al esquema que seguía en sus lecciones de literatura) y a Joyce (al esquema interpretativo que James Joyce envió a su amigo Carlo Linati, con las palabras-claves (*Hora, Color, Personas, Técnica, Ciencia-Arte, Sentido-Significado, Órgano, Símbolo...*) Véase el apéndice “El esquema de Interpretación de ‘Ulises’ ”(Joyce, vol. II, ed. 1979: 433-342).

⁹² Indicamos el patrón que siguen estos capítulos de *Dublinesca* correspondientes a la segunda parte (*Junio*) junto con la página donde se inician: *Hora. Día. Estilo. Lugar. Personajes. Acción. Temas. Estado del cielo* (187) / *Hora. Día. Lugar. Personajes. Acción. Acción y tema* (197) / *Hora. Acción. Ambiente del pub Finnegans* (204) / *Hora. Acción* (207) / *Hora. Día. Estilo. Lugar. Acción* (212) / *Hora. Día. Lugar. Personajes. Estilo. Acción, Estado del cielo. Acción* (226) / *Hora. Día. Lugar. Personajes. Acción* (236) / *Hora. Personaje. Tema. Acción* (238) / *Hora. Estilo. Lugar. Personajes. Acción* (240). Al inicio de la tercera parte (*Julio*) sigue el juego con esta estructura en el primer capítulo con otras variantes tales como: *Día. Lugar. Atmósfera. Estado físico. Detalles. Acción. Nota al margen. Otros detalles*. Y en el siguiente capítulo es cuando se hace referencia al libro de lecciones de Nabokov, Riba lo

En el fragmento señalado también encontramos otros elementos que podemos considerar como guiños intertextuales a Nabokov. Si nos fijamos en el apartado correspondiente al *estilo* advertimos que, además del humor en el que se inscribe la lectura de un *Ulysses* fácil, aparece un “Joyce lúcido y lógico”, que es el mismo que encontramos si cotejamos las *lecciones de literatura* de Nabokov:

Joyce escribe en tres estilos principales:

1. El estilo original de Joyce: directo, lúcido, lógico y pausado. Éste constituye la espina dorsal del capítulo I de la primera parte y de los capítulos I y III de la segunda, aunque los pasajes lúcidos, lógicos y sosegados también aparecen en otros capítulos.
2. La transcripción de las frases y palabras incompletas, rápidas, fragmentarias que constituyen la llamada corriente de conciencia o, mejor dicho, las piedras pesadas de la conciencia [...]
3. Parodias de diversas formas no-novelísticas [...] (Nabokov, ed. 2012: 424-425).

El estilo: Los capítulos I y III de la primera parte están compuestos en lo que llamaremos estilo normal; es decir, en el estilo narrativo del Joyce lúcido y lógico (Nabokov, ed. 2012: 431).

Al inicio del análisis del capítulo III de la segunda parte, se reitera la expresión:

Estilo: El Joyce lúcido y lógico, con pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad (Nabokov, ed. 2012: 460).

Por consiguiente, se trata de un “Joyce lúcido y lógico” del que se apropia Vila-Matas, de un recurso lúdico que utiliza en clave de humor. También podemos observar que hay más apropiaciones. Encontramos que los temas que indica el fragmento de *Dublín*

está leyendo “como si éste pudiera ser su tabla de salvación. Y decide finalmente entrar de lleno, al azar, en el comentario nabokoviano de un capítulo —el primero de la segunda parte— del siempre difícil *Ulysses* de Joyce:

Segunda Parte, Capítulo I

Estilo: El Joyce lógico y lúcido.

Hora: Las ocho de la mañana, sincronizada con la mañana de Stephen.

Lugar: Calle Eccles 7, donde viven los Bloom, al noroeste de la ciudad.

Personajes: Bloom, su mujer, personajes secundarios, el salchichero Dlugacz, que es de origen húngaro como Bloom, y la criada de la familia Woods, que vive en el portal contiguo, en Eccles 8...

Acción: Bloom está abajo en la cocina, prepara el desayuno con su mujer, y habla encantadoramente con la gata...” (268).

–“Temas: Los de siempre. El pasado ya inalterable, el presente fugitivo, el inexistente futuro”– se corresponden con los temas que leemos en este fragmento de las *lecciones de literatura* de Nabokov:

¿Cuál es, entonces, el tema principal del libro? Muy sencillo:

1. El pasado irremediable [...]
2. El presente ridículo y trágico [...]
3. El futuro patético [...] (Nabokov, ed. 2012: 422-423).

Comprobamos que son los temas de Nabokov. Vila-Matas se sirve de ellos, precedidos de la expresión –“Los de siempre”–, de esta forma los generaliza y hace suyos. Los enumera en la misma línea, en el mismo orden y con ligerísimos retoques de lógicos adjetivos (“irremediable” se trueca por “inalterable”; “ridículo y trágico” por “fugitivo”; “patético” por “inexistente”), deja que lo sustantivo permanezca –“el pasado”, “el presente”, “el futuro”–, pues en realidad son hilos temáticos de su personaje Riba. Sobre todo el pasado inalterable que describe así: “Ese sufrimiento alrededor de lo que podría haber hecho y no hizo y dejó enterrado como un montón de rosas bajo muchas paladas de tierra” (Vila-Matas, 2010a: 188). Vuelve la imagen de la rosa asociada a todas las posibilidades que pudo vivir y que han muerto, montón de rosas sepultadas. Nueva variación sobre *la rosa profunda* de Borges, nuevo registro poético.

El tema del futuro también se conecta con otra expresión de Nabokov: “Bloom y el destino”. Vila-Matas construye otros destinos para su personaje Riba. Transcribimos paralelamente los dos textos:

Escribe Nabokov al hablar del futuro de Bloom:

Éste es, pues, el tema principal: Bloom y el Destino (Nabokov, ed. 2012: 423).

Escribe Vila-Matas al hablar del futuro de Riba:

Riba y su destino. Riba y el destino de la era Gutenberg. Riba y el impulso heroico. Riba y su sospecha desde hace unas horas de que es observado por alguien que tal vez quiere hacer algún experimento con él. Riba y la decadencia de la edición literaria. Riba y la vieja y gran puta de la literatura, hoy ya bajo la lluvia y en el último muelle.

Riba y el ángel de la originalidad. Riba y los picatostes. Riba y lo que se quiera. *As you like it*, que decían Shakespeare, el doctor Johnson, su amigo Boswell, y tantos otros (Vila-Matas, 2010a: 189).

Vemos una vez más cómo Vila-Matas juega con la intertextualidad y cambia de registros. Juega con Nabokov y con Joyce. Cruza los protagonistas y sus destinos: “Bloom y el Destino” se reestructura en “Riba y su destino”. El Destino como abstracción se transforma en *su* destino particular, el de Riba, y al mismo tiempo se convierte en una ligera *constricción*, mecanismo y juego de *ouliipo*: “Riba y ...” Simultáneamente se agolpan una pluralidad de destinos y hazañas para Riba que son temáticas que se cruzan en el tejido de *Dublinesca*. Se añaden nuevos significados, cualquier cosa, todo puede ser motivo de interés temático o, dicho de otra forma, cualquier cosa o nimiedad puede entrar en el juego y ser tema de interés.

Subrayamos, pues, la función de la *intertextualidad como impulso lúdico, como recurso o escritura potencial*.

Seguimos con la lectura simultánea de Vila-Matas, Nabokov y Joyce. Más adelante, en *Dublinesca*, encontramos otro elemento inesperado que se añade como nuevo indicador a la estructura base, a modo de factor sorpresa: “*Estado del cielo*”. Su lectura atenta nos muestra la versatilidad del juego intertextual y un nuevo destino para el texto: lo que aparece en la superficie y se anuncia como otro dato más se convierte de pronto en otra cosa, el indicador estructural cambia de código y de tono y se transforma en un indicador poético. Algo se conecta con la alta poesía y se fusiona el paisaje exterior (el estado del cielo) en el paisaje interior de Riba. Todo *se transforma*:

Estado del cielo: No llueve como en Barcelona. Pero una nube empieza a cubrir el sol y sume los alrededores del aeropuerto en un verde más oscuro. Se funden los recuerdos de Riba en las aguas oscuras y refrescantes de las sombras (189-190).

Transformación –decíamos– y también añadimos doble apropiación, polifonía de Joyce y Nabokov. Vila-Matas se apropia de uno de los ejemplos de “sincronización” que ilustran las *lecciones de literatura* de Nabokov: la “nube sincronizadora” que aparece en dos momentos del capítulo I de la segunda parte de *Ulysses*.

Dice Nabokov:

Lee [Bloom] el anuncio de una granja modelo en Palestina y su pensamiento se desplaza hacia Oriente. Se alude a la nube sincronizadora: «Una nube empezó a cubrir el sol enteramente lentamente enteramente. Gris. Lejana». Se trata de una sincronización. Stephen ha visto esta misma nube antes de desayunar: «Una nube empezó a cubrir el sol lentamente, sumiendo la bahía en un verde más oscuro. Tras él se extendía un cuenco de aguas amargas». El verde evoca un recuerdo amargo en el pensamiento de Stephen; el gris de la nube sugiere a Bloom una desolación gris, una tierra árida de Oriente, distinta de los huertos voluptuosos del anuncio (Nabokov, ed. 2012: 445-446).

Constatamos claramente que se trata de la misma nube. Ahora es Vila-Matas quien “sincroniza” esa nube que también empieza a cubrir el sol, esta vez en el aeropuerto, sumiendo el paisaje en un verde más oscuro. El verde evoca los recuerdos en el pensamiento de Riba, al igual que los evocó en el pensamiento de Stephen, cruzándose en este quiasmo de “aguas oscuras y refrescantes de las sombras”. Imagen *sincronizada* con el “cuenco de aguas amargas” y con la desolación de los pensamiento de Bloom. Es la nube de *Ulysses*, la misma que vio Stephen, Bloom y Riba. La misma nube que dio lugar a un hecho de estilo en *Ulysses*, provoca otro hecho de estilo en *Dublinesca*, un elemento imprevisible que rompe el patrón de la norma de ese estado del cielo. La intertextualidad ha provocado o potenciado una combinación semántica y léxica, otras voces han intervenido en este proceso estilístico que entendemos que se orienta a la *voluntad e intención estética* de Vila-Matas.

El breve fragmento de Vila-Matas ha jugado con la ambivalencia intertextual y con la voluntad de su escritura. Cada procedimiento estilístico añade su expresividad a los demás y los efectos convergen en el subrayado poético con el que nos sorprende. Siguiendo a Kristeva hablamos de «reunión no sintética», sino simultánea de tres voces que no podemos separar: Joyce, Nabokov y Vila-Matas.

Vamos viendo cómo el diálogo que entabla Vila-Matas entre discursos ajenos y discurso propio da forma a su propia escritura y cómo vuelve a reescribir y reformular con lo ya escrito. *Leyendo, escribiendo* son dos acciones simultáneas que tampoco podemos separar, se dan juntas como acciones convergentes en el ejercicio de su escritura. Son

acciones en conjunción. Anotamos este particular uso de la intertextualidad que se transforma en un *fenómeno estilístico*.

No podemos dejar de pensar en las palabras que decía Nabokov a sus alumnos en el *Curso de literatura europea* y que nos recuerda John Updike: «El estilo y la estructura son la esencia de un libro; las grandes ideas son idioteces». «¡Acariciad los detalles [...], los divinos detalles!» (Updike, ed. 2012: 18, 17). La cita nos parece sugerente e ilustra de alguna manera la lectura de estos pequeños detalles que vamos descubriendo.

2.2.6. *Espectáculo y representación: Bloomsday*

Llega el día señalado: la celebración del *Bloomsday*.

Hora: Las once de la mañana

Día: *Bloomsday*

Lugar: Meeting House Square, una plaza que surgió del lugar donde hace un siglo se concentraba gran parte de la comunidad cuáquera de Dublín.

Personajes: Riba, Nietzsche, Ricardo, Javier, Amalia Iglesias, Julia Piera, Walter y Bev Dew.

Estilo: Teatral y festivo

Acción: Tradicional lectura pública de *Ulysses* en el escenario del teatro que construyeron en un rincón de la plaza. Público sentado, que llena las sillas de la Meeting House. Público también en la terraza de un café. Transeúntes ocasionales y gente de pie conversando, muy animadamente algunos. Gusto muy elocuente por el disfraz (226).

La estructura de Nabokov sigue dando sus frutos, es un efectivo recurso que permite organizar los elementos de la narración con gran habilidad y destreza en cualquiera de los capítulos. En este capítulo equivaldrían a unas acotaciones escogidas para dar la entrada a las escenas que se van a representar.

La plaza se configura como gran escenario que da cabida a dos simulacros, dos representaciones paralelas y simultáneas con su propio público, actores o intérpretes: el espectáculo que tiene lugar en la palestra, la lectura de *Ulysses*. El espectáculo que tiene lugar en el seno de la plaza, los acontecimientos que se suceden.

¿Cómo se organiza este doble juego de representación? Aunque parezca que en la plaza se suceda un *totum revolutum*, hemos observado que todo está *cuidadosamente* dispuesto y organizado, representando su papel. El narrador como director o maestro de ceremonias va indicando las respectivas entradas a escena de los personajes, les asigna su lugar en el escenario y da la entrada a sus respectivos diálogos. Advertimos que hay una puesta en escena “sincronizada”, que ambas representaciones se suceden paralelamente y que también tienen unos puntos de engarce o de encuentro. Interpretamos que si Joyce sincronizó determinadas acciones y situaciones en *Ulysses*, Vila-Matas también sincroniza otras acciones y situaciones en la plaza: pequeños acontecimientos que se suceden, asuntos cotidianos y minúsculos que rozan lo nimio, esos *microacontecimientos*⁹³ que señalaba Beckett.

Nos situamos, pues, en la Meeting House Square en donde casualmente Riba, Nietzsche, Ricardo y Javier llegan a punto para la lectura del capítulo sexto. Nietzsche y Ricardo piden turno para la lectura. Riba está feliz observando a todos los que van disfrazados por la plaza de Leopold Bloom, de Molly Bloom, de Stephen Dedalus. Todo le parece un mundo nuevo, “un estar en otra parte”. Lo primero que hace es anotar en un *commonplace book* todo cuanto va llamando su atención⁹⁴:

Relación literal de lo que hasta ahora ha ido anotando:

Un hombre disfrazado de «paisaje interior de un cráneo».

Una maravillosa gorda que se cree Molly Bloom.

⁹³ Encontramos más adelante la referencia a los microacontecimientos, cuando Riba se pone a releer *Murphy* de Beckett, libro que le dejó una gran huella, y nos confiesa que: “Del libro le fascinaba sobre todo aquella historia central en la que parecía que no pasaba nada, pero en realidad ocurrían muchas cosas, porque en el fondo aquella historia estaba llena de brutales *microacontecimientos*” (275, la cursiva es nuestra).

⁹⁴ A propósito de estas anotaciones Vila-Matas nos descubre en su artículo “La orden del Finnegans” lo siguiente: “El lunes 16 por la mañana presenciamos una lectura pública del *Ulises* en Meeting House Square, una plaza con pasado cuáquero y donde ahora está la Filmoteca. Allí vi los primeros dublineses disfrazados de Bloom, Molly o Stephen Dedalus. Anoté parte de lo que vi: una gorda fantástica convencida de encarnar a Molly Bloom, el escritor David Grossman, la bella hija del embajador de Sudáfrica, un imitador de Van Morrison, Amalia Iglesias, un diplomático finlandés con sombrero de paja y bastón de puño de plata, Menchu Gutiérrez, y hasta un jesuita llamado Cobble. Y, por supuesto, los cuatro conjurados de la Orden del Finnegans, en realidad cinco, aunque uno de los mosqueteros –Jordi Soler– había regresado ya a Barcelona” (Vila-Matas, 2008). Los cuatro conjurados serían: Eduardo Lago, Antonio Soler, Malcolm Otero y Vila-Matas (quien iba por primera vez al *Bloomsday*). Al mismo tiempo indicamos que la lista nos remite a aquellas listas e inventarios de George Perec a las que el narrador no hace referencia en este momento. Más adelante las hará explícitas, las encontraremos en el *microacontecimiento* 8.

El escritor israelí David Grossman, que se ha inscrito en la lista de los que leerán un fragmento de *Ulysses*.

Bev Dew, la joven hija del embajador de Sudáfrica, con un ancho sombrero floreado y un vestido hasta los tobillos. Muy guapa. Cara fragante. Cara de manzana. Va acompañada de su lacónico y extraño hermano Walter, amigo de Nietzky desde el colegio y oscuro dueño del Chrysler.

La poeta Amalia Iglesias, que saluda a Javier, que fue su vecino en Madrid hace años.

¡Un portugués disfrazado de David Hockney!

«Hay que dedicarse de lleno a los funerales», dice Nietzky. Seguramente ya ha bebido otra vez.

Una anónima figura huesuda. Por utilizar una descripción de estilo beckettiano: Frente altiva nariz oídos hoyos blancos boca hilo blanco como cosido invisible acabado.

De nuevo, Julia Piera. Sensualidad, belleza, vivacidad.

Algunos fantasmas más que evidentes, uno incluso con sábana blanca. De nuevo, mi sombra cómica en un escaparate.

Una especie de ogro finlandés con panamá de paja y bastón de puño de plata.

Un tipo con gabardina y un parecido bastante asombroso a Beckett de joven.

Un jesuita llamado Cobble, amigo de Nietzky, que se detiene en seco de pronto y se pone a hablar en voz sospechosamente muy baja con Amalia Iglesias (227-228).

Enumeración heterogénea que se inicia con el «paisaje interior de un cráneo», referencia intertextual al enigma de Roussel⁹⁵. Imagen surrealista que abre la irrealidad maravillosa del simulacro y el gusto elocuente por el disfraz. Desfile extravagante: disfraz del personaje literario (Molly), disfraz del personaje real (David Hockney); la joven Bev vestida con “un ancho sombrero floreado y un vestido hasta los tobillos”, vestida con un par de versos de *Dublinesca*⁹⁶; el *pastiche*, la frase imitación al estilo de Beckett (frase al ritmo, imagen y semejanza de la que podríamos encontrar, por ejemplo, en la singular obra de *Sin*)⁹⁷; la mezcla de personajes reales (David Grossman, Amalia Iglesias, Julia Piera,

⁹⁵ En el artículo “Regreso a Locus Solus”, Vila-Matas habla del gran impacto que le produjo la lectura de *Locus Solus* de Roussel. Encontramos la imagen en un fragmento del texto para referirse a que Roussel, aunque llegó a dar dos veces la vuelta al mundo “jamás le llegó algo desde fuera, jamás el exterior hizo mella en el paisaje interior de su cráneo” (Vila-Matas, 2009).

⁹⁶ Señalamos los dos versos que se corresponden con esta estrofa del poema “Dublinesca”: “La carroza va delante, / pero detrás la acompaña / a pie una tropa de mujeres / *con anchos sombreros floreados, / vestidos hasta los tobillos / y manguitos de carnero*” (249-250, la cursiva es nuestra).

⁹⁷ En *Sin*, leemos frases como éstas en consonancia con la descripción beckettiana de “la anónima figura huesuda” de la lista: “Rostro gris azul claro cuerpo pequeño corazón latiendo solo en pie [...] Piernas un solo bloque brazos junto a los flancos pequeño cuerpo frente a la lejanía [...] Frente al ojo sereno casi

Bew y Walter) que pasan a la ficción; la especie animal del hombre-ogro; fantasmas pululando; la sombra del mismo Riba reflejada en el escaparate; el tipo de la gabardina (al que se hace referencia once veces en los capítulos de *Ulysses* y otras tantas en *Dublínesea*); el enigma del llamado Cobble. Todo ese desfile de *realidad-ficción* –llamémosle así– forma un espectáculo nunca visto, “un estar en otra parte” que llena la plaza de “un aire de irrealidad maravilloso” (227).

La descripción discontinua en formato de lista es una mezcla agitada que no se sabe muy bien qué contiene. Nos sugiere otra lectura, una lectura *collage* o quizás requiera una lectura simultánea de cada renglón del listado. Leerlos en su diferencia, “la diferencia relaciona” –decía Jameson–, y dejar de lado cualquier propósito integrador que no sea el juego por el juego, una lectura en clave “surrealista” en la que lo arbitrario, el automatismo psíquico, el azar o la presión semántica contextual pueda conferir “cierta extrañeza fascinante” a ese estar en otra parte⁹⁸. La lista como recurso lúdico y literario a la que podríamos añadir: *dadaísmo* (*DADÁ no significa nada*), *ouliipo*, *pastiche* o *patafísica* en el día del *Bloomsday*, quizá por ahí podríamos conferir algún sentido, aunque dejamos el sentido abierto, la lista abierta a otros elementos que puedan añadirse.

Inmediatamente aparecen de forma paralela y simultánea los *microacontecimientos* y la lectura pública del capítulo sexto (ahora se lee en voz alta, el texto cobra otro protagonismo). El narrador indica con precisión las referencias espaciales en las que se sitúan las pequeñas escenas que transcurren en la plaza, al tiempo que se intercalan los fragmentos de la lectura de *Ulysses* en la palestra. Ambos escenarios se engarzan y *sincronizan*. Veamos cuanto acontece.

Microacontecimiento 1. Sale a la palestra Nietzsche y “lee en un inglés ridículo, muy académico y cadencioso” (ironía del narrador). Beve escucha emocionada la lectura de Nietzsche. Riba inesperadamente está celoso. Corriente de pensamiento y sentimientos de Riba: a Riba le gusta Beve. Entretanto, en el escenario, continúa la lectura: “Simon Dedalus, Martin Cunningham y John Power ya van sentados en el coche fúnebre y el sexto capítulo avanza al mismo trote que los caballos van hacia el cementerio de Prospect” (228-229).

tocando sereno todo blancor ningún recuerdo” (Beckett, ed. 1972: 11, 12, 14).

⁹⁸ Genette habla de la parodia “surrealista” en la que el principio de transformación se confía a estos elementos que hemos señalado para conferir algún sentido (o cierta extrañeza fascinante) a la variante obtenida (Genette, ed. 1989a: 49-50).

Microacontecimiento 2. “En un extremo de la plaza” se sitúa el diálogo de Riba y Javier. Diálogo que se cruza con los pensamientos de Riba que sigue pendiente de Bev, admira su juventud, su belleza y se siente acabado. Javier sigue el capítulo sexto e, impregnado de la idea del réquiem, ya está convencido de la idea de celebrar funerales. Vuelve la frase como lema: «Hay que dedicarse de lleno a los funerales» (frase del listado que ahora la pronuncia Riba) (229-230).

Gran acontecimiento 3. “Sale el sol”. Gran acontecimiento que acapara toda la atención del público. En la plaza todo el mundo se queda boquiabierto. Riba registra este momento en su listado. Paralelamente la lectura prosigue en un escenario cada vez más sombrío. El contraste sol-sombra hace de engarce para alternar la lectura con este fragmento tan hábilmente sincronizado: «Una gota de lluvia le escupió el sombrero. Se echó atrás y vio un instante de chaparrón esparcir puntos en las losas grises» (230).

Microacontecimiento 4. Nuevo engarce a través de «las losas grises» con lo que acontece en estos mismos momentos en la plaza: “Por esas mismas losas grises se acercan ligeramente enigmáticos, Bev y Walter Dew”. Sigue el diálogo de Riba y Javier, otra conversación nimia, cruzada con la conciencia de Riba que sigue embobado pensando en Bev (231).

Microacontecimiento 5. “A cierta distancia” se sitúa el diálogo de Ricardo y Nietzky, una conversación nimia con cierto humor, sobre ser artista y ser normal. En el escenario prosigue implacable la lectura, ya doblan la esquina de la Rotunda:

Caballos blancos con penachos blancos en la frente doblaron la esquina de la Rotunda, al galope. Un pequeño ataúd pasó como un destello. Con prisa por enterrar. Un coche fúnebre. Soltero. Negro para los casados. Pío para los solteros. Pardo para las monjas.
—Triste —dijo Martin Cunningham—. Un niño (232).

Microacontecimiento 6. “En su esquina” (de la esquina de la Rotunda a la esquina de la plaza), Riba engarza con “Un niño” y sigue la corriente de su pensamiento: “piensa en el niño que fue. Momento extraño. Imagina el ataúd que habría tenido de haber muerto a una temprana edad” (232).

Microacontecimiento 7. “No lejos de allí” continúa el diálogo de Ricardo y Nietzky. La conversación gira en torno al significado de “la esquina de la Rotunda”

(engarce con el diálogo que mantienen), podría significar “la esquina de la Muerte” o la letra “gótica Rotunda” (tontería, ironía y humor). Se retoma con brevedad la conversación sobre lo normal y sobre el arte y viene al vuelo una frase que nos parece importante, no tan nimia, ya que se dice que el arte “más bien es laberíntico, fantásticamente engañoso y complejo”. Recogemos estos tres atributos del arte como observación seria que se ha colado entre lo nimio y el juego e implica cierta reflexión, quizás podamos sincronizarla en otro momento de nuestra lectura (o considerarla como otro *gran acontecimiento*) (233).

Microacontecimiento 8. “En otro punto de la plaza” se ubica el diálogo de Bev y Riba. Bev se fija en lo que anota Riba y quiere saber qué escribe. Riba se anima, de pronto es como si rejuveneciera, se siente como eco de Perec (intertextualidad que ahora se identifica)⁹⁹, “un magnífico experto en interrogar a lo cotidiano, lo habitual”, y le responde:

—Oh, nada —contesta—. Tomo nota de lo que parece no tener importancia, lo que no es espectacular, lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, el ruido de fondo, lo habitual, lo que pasa cuando no pasa nada... (233-234).

Lucimiento de Riba y malentendido de Bev sobre lo que es espectacular o no. Leve malestar y desespero de Riba ante su decrepitud.

Microacontecimiento 9 . Amalia, “tras su lenta y zigzagueante caminata por la plaza, llega donde se encuentran” Nietzky y Ricardo. Sigue la conversación sobre el significado de la Rotunda. Amalia les dice que la Rotunda es la antigua Casa de

⁹⁹ Referencia explícita a George Perec, a sus listas, inventarios y registros de lo cotidiano, a lo nimio o a lo trivial imaginable. Recordemos, por ejemplo, en *Tentative D'Épuisement d'un lieu parisien*, la plaza de Saint-Sulpice de París como lugar de observación desde donde Perec anotaba y catalogaba muy especialmente: “[...] ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance: ce qui se passe quand il en se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages” (Perec, 1975: 12). “[...] lo que generalmente no notamos, lo que no observamos, lo que carece de importancia: lo que sucede cuando no sucede nada, sino el paso del tiempo, de la gente, de los coches y de las nubes” (La traducción es nuestra).

Libro que leyó Vila-Matas en su momento con infinita diversión tal como nos confiesa en su artículo “Café Perec” (*El País*, 24-05-2008).

Como señala Isabel Verdú en su texto, “Autoficción y yo figurado en los artículos de *Café Perec*”: “la mención directa o indirecta a *Tentativa de agotar un lugar parisino* y a la plaza Saint-Sulpice se da en Vila-Matas con cierta recurrencia, de modo que se convierte en una suerte de lugar mítico que simboliza toda una poética”. En este sentido baste recordar estas menciones en sus artículos: “Tentativa de agotar la plaza Rovira”, “Nueva tentativa de agotar la plaza Rovira”, “El código Saint-Sulpice”, “El factor francés”, “Dietario voluble” o “George Perec en su laberinto” (Verdú, 2013).

Maternidad de Dublín ¹⁰⁰. El significado de la Rotunda se desvela: “Nacimiento y Muerte. Y la risa de Amalia” (234-235).

Microacontecimiento 10. “Simultáneamente” continúa el diálogo de Bev y Riba, una conversación nimia con nueva equivocación y tontería de Riba. Se ha puesto en ridículo: “Se le ensombrece la cara, que va adquiriendo un lento aspecto fúnebre”. Engarce con ese “lento aspecto fúnebre” de Riba y paralelismo con la “lenta marcha del cortejo funerario” (lectura en el escenario). Juego de habilidad, combinatoria, contraste y humor con la “plena mañana de sol”:

Ahí arriba, en el escenario —como si fuera una historia paralela—, continúa la lectura de la novela y el cortejo funerario sigue su lenta marcha en plena mañana de sol: «La esquina de Dunphy. Coches de duelo en fila ahogando su dolor. Una pausa junto al camino. Buena situación para un bar. Espero que nos detengamos aquí a la vuelta para beber a su salud. Una ronda de consuelo. Elixir de vida.»

La Rotunda siempre fue una buena excusa para darse a la bebida (236).

Como si fueran historias paralelas y encontradas en la combinatoria léxica y semántica, los dos textos se sincronizan y se cruzan. Si lo “fúnebre” del texto de *Ulysses* alcanza a Riba, la “plena mañana de sol” se cuele en el mismísimo texto de *Ulysses*. Todo se confunde y contamina entre analogías y desvíos. Asociaciones en cadena o manipulaciones “oulipiennes”: La esquina de Dunphy se asocia a la esquina de la Rotunda y se desvía del texto de *Ulysses* al texto de *Dublinesca*; pierde alguna letra (rotunda-ronda) y se trueca su significado, es otra “ronda de consuelo”, otro “elixir de vida”, “una excusa para darse a la bebida”. Juego, *ouliipo*, combinatoria literaria que nos produce un “efecto de paráfrasis torcidamente sinonímica, con una serie de ligeros desplazamientos de sentido inevitables, y más o menos coherentes entre sí” ¹⁰¹.

¹⁰⁰ Referencia al *Rotunda Hospital*, al norte y al final de *Oconnel Street*, la primera maternidad de Irlanda.

¹⁰¹ Entendemos estas manipulaciones “oulipiennes” en el sentido que las refiere Genette, señalando lo lúdico y la combinatoria con la que el texto se transforma. Genette en su análisis sobre, “oulipemas transformacionales” habla de este efecto a propósito de la transformación lipogramática. Aunque esta transformación no sea la que contemplamos en nuestro análisis, sí que hemos percibido esta “paráfrasis torcidamente sinonímica”, desviada o desplazada, pero que adquiere coherencia en la unidad aislada que estamos analizando (Genette, ed. 1989a: 56).

En este sentido, contraponemos las observaciones críticas de Jesús Camarero al considerar impreciso el estudio de Genette como aproximación al fenómeno Oulipo, ya que entiende la actividad de la constricción como simple alteración de un texto que no contempla la capacidad de generar un texto. Así

La lectura del capítulo sexto empieza a someterse a una nueva dinámica. Los engarces señalados podríamos considerarlos como el mecanismo elegido por el autor: unas veces es el contraste léxico (sol-sombra), otras la retención de la misma palabra en los bordes de los dos textos literarios –final del fragmento leído de *Ulysses* (hipotexto), principio del fragmento del texto escrito de *Dublinesca* (hipertexto)–, para desviar sentidos y provocar nuevas historias pero con “la ambigüedad del acercamiento a la vez absurdo y ridículamente pertinente” como diría Genette (ed. 1989a: 63). Transformaciones “discretas” o mínimas que van *in crescendo* y que al cierre del capítulo convergen y amplifican su potencial fortuito y percibimos que la combinatoria literaria ha acercado los dos textos a través de un juego cuidadosamente calculado.

Hay juegos de azar y juegos de habilidad. Éste es un claro juego de habilidad con cruces de textos convocados y nueva «reunión no sintética». Vuelven las palabras de Kristeva en la univocidad que engloba esta selección plurivalente: Nabokov, Joyce, Beckett, Perec, Vila-Matas. Nabokov da el juego de una estructura y las sincronizaciones; Joyce el material base y el juego de una lectura como motivo central del *Bloomsday*; Beckett sugiere los microacontecimientos; Perec registra lo cotidiano, lo habitual. Vila-Matas juega con todo ello, selecciona, corta, engarza, combina, agita y articula cuidadosamente un *totum revolutum*, en apariencia, pero que se integra y se transforma hábilmente.

¿Sólo es un juego? Interpretamos que estas relaciones transtextuales múltiples y complejas que se articulan como juego de combinatoria, engarces o sincronizaciones llevan consigo algo de reflexión, algo serio que también se sincroniza. Evidenciamos que en esta mañana del *Bloomsday* el autor pone en escena su lectura-escritura. Da el papel principal a *lo nimio*, en contraste con lo espectacular y grandilocuente, y lo ejecuta y representa a través del juego y del ingenio literario. No olvidemos que James Joyce, Samuel Beckett y George Perec son referentes literarios en la exploración de *lo nimio*, *lo habitual*, *lo ordinario*, *de los grandes asuntos minúsculos*, *de lo que pasa cuando no pasa nada*. Todo

dice: “Genette ha tomado de las experiencias oulipianas lo lúdico, lo aleatorio, a veces lo combinatorio. Y es evidente que la constrictión es algo más, a saber: capaz de ordenar un lenguaje para una obra distinta y nueva, integrarse en la escritura del texto que ella misma ha propiciado o hecho realidad; en definitiva, la constrictión supone crear de nuevo, no alterar o remodelar [...] no se debe, no se puede, entender la actividad de la constrictión como simple alteración de un texto (ello es un palimpsesto), sino que hay que reconocer un determinado estatuto por el que la constrictión es el resorte que crea textos nuevos, no textos paralelos” (Camarero, 1992: 131).

eso es lo que está sucediendo en la plaza, el microacontecimiento de lo que es habitual, nimio, en contraste con cualquier otro motivo que pueda ser lo espectacular.

La importancia de lo nimio –lo subrayamos– es otro hilo de la red literaria que retomaremos más adelante ¹⁰². Continuamos con discontinuidades y fragmentaciones.

A modo de paréntesis, y siguiendo con el *Bloomsday*, se suceden dos capítulos. Uno se sitúa en la Torre Martello. La acción que se subraya es la contemplación del mar de Irlanda desde la plataforma de tiro, el “extraño mar de un azul intenso” (la extrañeza tiene otros ecos). Acto seguido, precipitadamente, se sucede el simulacro: Javier simula ser Buck Mulligan y Nietzsche lee los reglamentos de la Orden del Finnegans y concluye sin más la fundación de la Orden de Caballeros. De regreso a Dublín cantan la canción de Milly Bloom, cerrando el episodio. El otro capítulo tiene como protagonista a Riba, el tema es su vejez y la acción tiene lugar en su imaginación con la canción de fondo de *Ay, Milly Bloom*.

Sólo subrayar que en ambos capítulos continúan los puntos de *conexión* con otros fragmentos de *Ulysses*. A partir de la lectura del inicio de *Ulysses*, Riba y sus amigos se trasladan a la torre Martello; de ahí a la simulación de Buck Mulligan y a la canción de Milly; de la canción de Milly a la imaginación de Riba. Engarces, puntos de *juntura*, en los bordes de los capítulos que los nombramos de pasada para situarnos, puntualmente, en el cementerio de Glasnevin (cementerio de *Dublín*) antes llamado Prospect Cemetery (cementerio de *Ulysses*).

2.2.7. *La parodia del funeral*

Llega el momento tan esperado, el funeral tan proclamado:

Hora: Quince minutos después.

Estilo: Tan teatral como en la Meeting House y tal vez más fúnebre que festivo, aunque en cualquier momento se pueden girar las tornas.

Lugar: Cementerio católico de Glasnevin [...]

Personajes: Riba, Javier, Nietzsche, Ricardo, Amalia Iglesias, Julia Piera, Bev y Walter Dew.

Acción: Frente a la puerta del lugar, Riba se emociona al ver las verjas de hierro. Son

¹⁰² Retomaremos de nuevo este hilo en el epígrafe: *De lo novelesco a lo nimio*.

las mismas que nombra Joyce en el sexto capítulo. ¿Son verjas o una línea de *Ulysses*? Con semejante dilema, la mirada de Riba se extravía largo rato y, tras un fuerte viaje mental, acaba regresando a la puerta del cementerio. «Las altas verjas de Prospect pasaron ondulando ante sus miradas. Chopos oscuros, raras formas blancas. Formas cada vez más frecuentes, blancos bultos apiñados entre los árboles, blancas formas y fragmentos pasando en silencio uno tras otro, manteniendo vagos gestos en el aire.» «Los mismos chopos», susurra Amalia. Cruzan el umbral de la entrada principal y caminan los siete ¹⁰³ por el aterrador cementerio, que parece salido directamente de la película de Drácula que Riba vio esta madrugada. Sólo falta aquí una niebla artificial y el cadáver de Paddy Dignam levantándose de la tumba. Riba sigue recordando: «Entierros por todo el mundo, en todas partes, cada minuto. Les echan abajo a paletadas por carretadas a gran velocidad. Millares por hora. Demasiados en el mundo.» Estragos de la muerte, estragos de la Rotunda (240-241).

Observamos el tono de *parodia, burla y carnaval*. Centramos nuestra atención en la acción y en el mecanismo de engarces hipertextuales que continúan explorando otras combinatorias. Ahora se pone en juego el mecanismo que denominamos de *identificación y réplica (las mismas, los mismos, la misma, el mismo)*:

Las mismas verjas, los mismos chopos. Las verjas “reales” que ve Riba se confunden con las verjas de la “línea de *Ulysses*”, las verjas de la ficción. Se pone de manifiesto el dilema realidad-ficción o, mejor dicho: *la realidad de la ficción*, la ficción que puede burlar a la realidad y ocupar su sitio, la ficción como efecto de realidad. El mecanismo de *las mismas verjas* cruza los dos textos literarios, al que se añade el cruce de “la mirada”: la mirada extraviada de Riba con “las miradas” (de las otras líneas de *Ulysses*). Nuevo engarce: *los mismos chopos* de la línea de *Ulysses* constatan de nuevo la *realidad de la ficción*, aunque sea como susurro. Cambio de engarce, ahora es “el recuerdo” (mecanismo que conecta siempre y no falla) de la película de Drácula el que ensarta la lectura de *Ulysses*. El tono de parodia, burla y carnaval se reitera y se van

¹⁰³ ¿Son siete? Falta uno (son ocho los personajes que intervienen en toda la escena del cementerio), pequeño detalle, pequeño guiño intertextual. En *Ulysses* ocurre algo parecido cuando Bloom va contando los que están en el entierro: “El señor Bloom se quedó atrás, lejos, sombrero en mano, contando las cabezas descubiertas. Doce. Yo soy el trece. No. El tipo del macintosh es trece. Número de la muerte. ¿De dónde demonios ha salido? No estaba en la capilla, lo juraría. Estúpida superstición la del trece” (Joyce, vol. I, ed. 1979: 215). Es la referencia al misterioso desconocido.

girando con humor “las tornas” hacia lo fúnebre. Y nuevo giro para la Rotunda, vuelta hacia lo fúnebre.

Las mismas lilas. Se hace referencia a otro elemento: “un bellissimo árbol de lilas”

Van caminando lentamente por el sendero principal de Glasnevin y llegan hasta un bellissimo árbol de lilas, que Ricardo fotografía después para explicar a todos, con innecesaria solemnidad, que está casi seguro de que aparece en *Ulysses* hacia el final de la escena del cementerio. Para Nietzsche el color del árbol es el mismo de la Rotunda, entendida ésta como Muerte, y habla —sin que se le entienda mucho— de la belleza de las lilas de la Rotunda, como si entre las lilas y la casa de la Maternidad de Dublín tuviera que haber una relación lógica y de estricto y puro sentido común (241-242).

Se da la referencia del “árbol de lilas” como “casi seguro” de que está hacia el final de la escena del cementerio ¹⁰⁴. Al comprobarla constatamos que efectivamente aparece “el árbol de lilas” al final de la escena pero sin el “bellísimo” que se ha añadido y que da paso a otros juegos y asociaciones en torno a “la Rotunda”. El sintagma “un bellissimo árbol de lilas” se lee en la dualidad: color lila/ flor lila-belleza. Se juega con esta ambivalencia a equivocar el significado de la Rotunda que va girando y desviándose ora hacia el color lila, color fúnebre: desvío hacia la Muerte; ora hacia la belleza de la flor: desvío hacia la Vida y hacia la casa de la Maternidad, girando y transformándose en “la belleza de las lilas de la Rotunda”. Deslizamientos y permutas léxicas, fortuitas combinaciones libres que se burlan de la “relación lógica y de estricto y puro sentido común”. Más adelante se vuelven a citar las lilas, con lógica y sentido común, movidas por el viento una y otra vez y sin equivocar sentidos: “Un ligero viento del atardecer mueve el árbol de las lilas [...] Vuelve el viento a mover el árbol de lilas” (244). Son *las mismas lilas*, el detalle insignificante de Joyce que escoge Vila-Matas y lo potencia, le confiere otro protagonismo, lo magnifica de sentidos y de nuevas realidades, entendemos que la insistencia de la presencia de las lilas refuerza la existencia real de la ficción.

¹⁰⁴ Al final de la escena del cementerio del *Ulysses* se menciona el árbol de lilas, en la corriente de pensamiento de Bloom, de esta forma: “Molly y Floey Dillon del brazo bajo el árbol de lilas, riendo” (Joyce, vol. I, ed. 1979: 221).

¿La misma mujer y la misma niña? Se interrumpe el *mecanismo de identificación*. Aparece una secuencia de *Ulysses* sin ningún tipo de marca, señal o aviso, una cita encubierta que se injerta como escena real en la ficción de *Dublinesca*:

Bostezos de Julia Piera, que acaba siguiendo con la mirada a una madre y una niña *enlutadas* que están junto a una tumba, *la niña con la cara manchada de suciedad y lágrimas. La madre con mirada de pez, cara lívida y sin sangre. Madre e hija*, una pareja horrible, como entresacada de un drama de otro siglo, como salidas de una película de época sobre la vida en la Rotunda (242, la cursiva es nuestra, destaca la parte del fragmento que sigue la cita textual de *Ulysses* para compararlo con el texto original de Joyce).

Leemos en el texto de Joyce:

Unas enlutadas salieron por la verja: mujer y una niña. Arpía de quijadas flacas, mujer dura para regatear, con el sombrero torcido. Cara de la niña manchada de suciedad y lágrimas, del brazo de la mujer levantando los ojos hacia ella en busca de una señal para llorar. Cara de pez, lívida y sin sangre (Joyce, vol. I, ed. 1979: 203-204).

Se trata de *la misma mujer y la misma niña* y no nos ha dicho nada el narrador, no hay ninguna señal contextual, ningún hecho lingüístico para saber que es un discurso ajeno que se acaba de injertar. Es casi la misma secuencia, observamos los *grammas escriturales* en movimiento. Unos cambian y permutan, otros se mantienen con ligeros trueques y fijan su carga léxica y semántica: “mujer y una niña” / “madre e hija” (cambio léxico-semántico); “cara de la niña manchada...” / “la niña con la cara manchada...” (cambio gramatical-preposicional, el todo y la parte); “cara de pez” / “mirada de pez” (paralelismo y cruce); “cara lívida y sin sangre” (la imagen se mantiene). *Grammas* en movimiento, *junción de significantes* que descargan en el nuevo texto un impacto espectral y mortecino que encaja con el contexto fúnebre y triste de muerte. La secuencia se ha insertado como real, como escena surgida de pronto junto a una tumba (quizá por eso se ha enmascarado y así se ha preservado con más fuerza su efecto), convirtiéndose esta hipertextualidad en otro *hecho estilístico*, en nueva intención estética del autor.

La secuencia del hipotexto queda disuelta en el hipertexto y se somete a la nueva dinámica de giro y de carnaval, si se ha injertado como real se gira y se asocia de nuevo a la ficción de la película, a la película de la vida, de la vida en la Rotunda que sigue dando su juego. Carnaval, trueque, revés, vida y muerte, realidad y más ficción.

Las mismas frases, ¿el mismo desconocido?

Bajo este título mencionamos algunas frases que intervienen en la novela con otra presencia hipertextual. Son frases entresacadas de *Ulysses* que se injertan en *Dublínscá* y van articulando a su vez otros elementos temáticos y estructurales. Las mencionamos:

«Verás mi fantasma después de la muerte», frase que aparece grabada en una lápida:

Hay cuervos, pero nadie ha oído sus graznidos. Un breve silencio. Una pausa. El viento. «Verás mi fantasma después de la muerte.» Ricardo encuentra grabada esa frase, entresacada de *Ulysses*, en una lápida al borde de uno de los senderos laterales, en la tumba de la familia Murray (242).

Efectivamente está entresacada de *Ulysses*. Se ha trasladado desde la línea de *Ulysses* que encontramos en la página 221, al texto de *Dublínscá*. Precedida de silencio, pausa y viento se lee dándole nueva solemnidad, solidez y realidad. La frase está esculpida en la lápida, petrificada, se transcribe de otra forma y queda fijada como premonición. Frase que volverá de nuevo a la narración para seguir el juego de dar realidad a la ficción y tomar cuerpo, transformándose en un fantasma real a través de la imaginación de Riba.

«Siempre aparece alguien que no te esperas para nada», es la misma frase que hace referencia a *¿el mismo desconocido?*

Es la frase de *Ulysses* que aparece cuando el desconocido del macintosh sorprende a Bloom:

Pero ¿quién es ese tío larguirucho de ahí con el macintosh? Pero ¿quién es? Me gustaría saberlo. Daría algo por saberlo. Siempre aparece alguien que uno no se imaginaba nunca [...] ¿De dónde demonios ha salido? (Joyce, vol. I, ed. 1979: 214-215).

Frase que se traslada a *Dublinesca* y que aparece junto al desconocido que sorprende a Riba:

La mirada de Riba revolotea entre los *presentes* y se detiene en un grupo que no es del pub sino del camposanto. Cerca de esa gente, como surgiendo de la nada, aparece un tipo alto y desgarbado, solitario. No va con nadie. ¿De dónde diablos ha salido? [...] —No, si ya se sabe —dice Ricardo—. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada (Vila-Matas, 2010a: 257-258, la cursiva es del autor).

Frase que aparece por primera vez en el pensamiento de Riba “—Sabe que a veces aparecen personas que uno no se espera para nada—” (32) y se reitera como *frase-eco* en distintos momentos en *Dublinesca*:

a) Como comentario ante el misterioso desconocido que va apareciendo y desapareciendo por entre las páginas de la novela *Dublinesca* y que se convierte en un espejismo o proyección del enigmático personaje de Joyce, que también va apareciendo y desapareciendo en el *Ulysses*. La frase va anudando la nueva temática del *misterioso desconocido*, hilo recurrente y transversal que se teje en la novela vila-matiana disparándose en otras direcciones y configurando nueva línea temática o *leitmotiv*¹⁰⁵.

b) Como elemento estructural que tiene un lugar privilegiado en la *dispositio*, al cierre de cada una de las tres partes de la novela. 1. Al cierre de la primera parte, *Mayo*: “—No, si ya se sabe —dice Ricardo—. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada” (95). 2. Al cierre de la segunda parte, *Junio*: “—No, si ya se sabe —dice Ricardo—. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada” (258). 3. Al cierre de la tercera parte, *Julio*, y como última frase que también cierra la novela: “—No, si ya se sabe. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada” (325). Aquí ya no la dice Ricardo, se dice en el momento en que se descubre quién es ese desconocido que ha ido transitando y acechando como sombra por toda la novela. La frase se teje en determinadas situaciones misteriosas, es eco relevante y revelador que cobra otra dimensión y calado, dando sentido a lo inesperado y el punto final a *Dublinesca* como veremos más adelante.

¹⁰⁵ Retomaremos de nuevo este hilo en el apartado *El hallazgo de Beckett*.

Aquí mismo.

La misma capilla en la que se celebró el funeral del “borrachín Dignam” parece ser el lugar idóneo para la parodia del funeral. Al entrar en la capilla lo primero que recuerda Riba es “la obesa rata gris” del texto de *Ulysses*, elemento grotesco que precede la oración fúnebre de Walter, “oración de escritores” estrambótica y ridícula que termina con el llanto incomprensible y emocionado del lacónico Walter. *Exageración y burla*. Riba se ríe del funeral y quiere leer a modo de oración su texto, un papel que se saca del bolsillo, que viene a ser una especie de carta de Flaubert con reflejos de San Policarpo. *Exageración, risa y burla reiterada*. En esta tesitura, como quiere emocionarse tanto o más que Walter, Riba empieza a rememorar la lectura:

Aquí mismo, piensa, estuvo un día el ataúd de Dignam que tantas veces imaginé cuando leía *Ulysses*. Aquí estuvo un día ese ataúd en esta capilla, y no parece que aquí hayan cambiado mucho las cosas desde la época de Joyce. Parece todo conservado idéntico en el tiempo, idéntico que en el libro. *El catafalco, a la entrada del coro*, está igual. Y el coro es el mismo, sin duda. Había *cuatro altos cirios amarillos en las esquinas*, y *los del duelo se arrodillaron acá y allá, en estos reclinatorios*. *Bloom se quedó de pie atrás, junto a la pila y, cuando todos se habían arrodillado, dejó caer cuidadosamente el periódico que llevaba en el bolsillo y dobló la rodilla derecha sobre él*. Aquí mismo. Aquí *acomodó suavemente el sombrero negro en la rodilla izquierda y, sujetándolo por el ala, se inclinó piadosamente*, hace ya más de un siglo. Pero todo está igual. ¿No es emocionante? (246-247, la cursiva es nuestra, destaca la parte del fragmento que sigue la cita textual de *Ulysses* para compararlo con el texto original de Joyce).

Leemos en el texto de Joyce:

El ataúd estaba en el catafalco a la entrada del coro, cuatro altos cirios amarillos en las esquinas [...] Los del duelo se arrodillaron acá y allá en reclinatorios. El señor Bloom se quedó de pie atrás, junto a la pila y, cuando todos se habían arrodillado, dejó caer cuidadosamente su periódico sin desplegar desde el bolsillo y dobló la rodilla derecha sobre él. Acomodó suavemente el sombrero negro en la rodilla izquierda y, sujetándolo por el ala, se inclinó piadosamente (Joyce, vol. I, ed. 1979: 206).

Comprobamos que los elementos seleccionados con ligeros cambios van acomodándose a la nueva diégesis de *Dublinesca* para hacer una copia exacta del espacio. El mecanismo de réplica, de juego de identificaciones se intensifica: *el mismo* catafalco, *el mismo* coro, *los mismos* cirios, *las mismas* acciones. Fijamos la atención en los elementos de adición que se intercalan y reiteran para enfatizar *la vuelta a un espacio vivido*, en este caso, *leído-vivido*: “está igual”, “es el mismo, sin duda”, “Había”, “Aquí mismo”, “Aquí”, “aquí”, “Aquí mismo”, “Aquí”, “Aquí”, “estos” (reclinatorios), “hace ya más de un siglo. Pero todo está igual”. Las líneas de *Ulysses* cobran otra dimensión, atraviesan las coordenadas de espacio y tiempo, son pasado y presente y llegan a tener *historia real* (“un siglo de historia”). El hipertexto se superpone y calca el hipotexto, la duplicidad del objeto, la vieja imagen de *palimpsesto* se transparenta *ad hoc*, “aquí mismo”. Es *el poder de la ficción* –seguimos interpretando–, capaz de seguir permaneciendo, burlando tiempos y espacios y hasta la misma realidad. “¿No es emocionante?”. *Ironía, parodia, burla, risa y carnaval* en el sentido de subversión: trueque de realidad por ficción, el poder de la ficción es el que reina y suplanta a la realidad. El lenguaje carnalesco y lúcido mina la realidad y articula otra forma de ver el mundo, el mundo a través de la ficción, rompiendo con la establecida realidad.

Retomamos el texto de *Dublinesca* y seguimos con la parodia en el momento en que Riba va a entonar su oración fúnebre:

[...] da un paso al frente, va hasta el centro del altar y desde allí se dispone a entonar su canto fúnebre en forma de carta de Flaubert a su amiga Louise Colet. Pero en ese momento se acerca al grupo un vendedor ambulante, con su carrito de bollos y fruta. Algo nervioso por esa aparición, Nietzsche interviene con electricidad neurótica y, sin que nadie le haya dado entrada ni permiso, se pone a leer, muy veloz y en voz alta, el fragmento de *Ulysses* en el que el cura bendice el alma de Dignam. Lee con cierto apresuramiento y torpeza y añadiendo muchas palabras de su propia cosecha y termina así: «El año entero, ese cura ha rezado lo mismo para todos y sacudido el agua para todos. Encima de Dignam ahora. Y encima de toda una época que hoy muere con él. Nunca, jamás, nada. Nunca más Gutenberg. Buen viaje hacia la nada.»

Pausa. El viento.

Y luego con voz sacerdotal y cantarina:

—*In paradisum* (Vila-Matas, 2010a: 247).

Nos fijamos detenidamente en el fragmento y observamos estas cuestiones:

a) Aparece otra referencia o cita encubierta: “un vendedor ambulante, con su carrito de bollos y fruta”, frase entresacada del texto de *Ulysses* e insertada sin marco ni señales en el texto de *Dublinesca*. La encontramos así en *Ulysses*:

Mezquino entierro: coche fúnebre y tres coches de duelo. Da lo mismo. Cordones de féretro, riendas doradas, misa de réquiem, salvas de cañonazos. Pompa de la muerte. Detrás del último coche, había un vendedor ambulante junto a su carrito de bollos y fruta. ¿Quién los comía? Los del duelo al salir (Joyce, vol. I, ed. 1979: 203).

Un mismo elemento seleccionado de otro discurso que se injerta como si lo dijera el mismo narrador de *Dublinesca*. Se trata de la aparición del mismo vendedor de *Ulysses* que llega a *Dublinesca*, el mismo vendedor que distrajo a Bloom en el Prospect Cemetery y que también distrae a Riba en el cementerio de Glasnevin, justo cuando iba a dar lectura a su oración. Sigue por tanto el mismo juego de identificaciones y réplicas: *el mismo vendedor*, otro elemento grotesco o inoportuno para burlar la oración fúnebre y seguir con el juego de ficciones ahora enmascarado.

b) Se menciona otra referencia a *Ulysses*. Nietzsche va a leer el fragmento cuando el cura bendice el alma de Dignam. Este es el fragmento mencionado:

El sacerdote sacó del cubo del muchacho un palo con una bola en la punta y lo agitó sobre el ataúd [...] Durante el año entero él rezaba la misma cosa sobre ellos y les sacudía agua encima: dormir. Ahora sobre Dignam.

—*In paradisum*.

Dijo que iba al paraíso o que está en el paraíso. Lo dice encima de todo el mundo. Un trabajo bien fatigoso. Pero algo tiene que decir (Joyce, vol. I, ed. 1979: 207-208).

Si comparamos este fragmento de *Ulysses* con el de *Dublinesca* que hemos señalado más arriba y que está marcado entre comillas como si fuera un fragmento perteneciente al mismo texto de *Ulysses*, apreciamos analogías y diferencias bien contrastadas. Lo transcribimos de nuevo para facilitar la comparación y observar las analogías y desvíos.

«El año entero, ese cura ha rezado lo mismo para todos y sacudido el agua para todos. Encima de Dignam ahora. Y encima de toda una época que hoy muere con él. Nunca, jamás, nada. Nunca más Gutenberg. Buen viaje hacia la nada» (247).

«El año entero, ese cura ha rezado lo mismo para todos y sacudido el agua para todos. Encima de Dignam ahora». Estas primeras frases mantienen conexión con el fragmento de *Ulysses* con ligeros desplazamientos, cambios en el orden de las palabras pero se sigue manteniendo el sentido global de la idea.

«Y encima de toda una época que hoy muere con él». Sigue la conexión a través de la conjunción “Y” unida a la misma palabra “encima” que junta los motivos de los funerales de los dos textos: el motivo del funeral de *Dublín*, la muerte de la era –“una época que muere”– con el motivo del funeral de *Ulysses* –“muere con él” (con Dignam)–. Por tanto, la *transmotivación* tiene un punto de conexión, se encuentran en la misma ceremonia y se bendicen juntas. La misma bendición, podríamos interpretar, con el efecto de burla y parodia simultánea.

«Nunca, jamás, nada. Nunca más Gutenberg. Buen viaje hacia la nada». Aquí mismo es donde localizamos un desvío transtextual radical que identificamos con otro discurso ajeno: Beckett, son palabras de Beckett que llegan como ecos y resuenan con toda claridad.

Ni narrador ni personaje alguno hacen referencia a la nueva intertextualidad que se añade, sólo la ligera advertencia de que Nietzsche ha añadido cosas de su propia cosecha al texto de *Ulysses*, pero en realidad no es cosecha suya, es de Beckett. Citas también escogidas en otros textos vila-matianos, precisamente en su artículo titulado “Beckett emocionante” vuelve a mencionarlas, las transcribimos:

Cita de *Rumbo a peor* de Beckett:

«Todo de antes. Nada más jamás. Jamás probar. Jamás fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor».

Cita de las palabras finales de *Textos para la nada* de Beckett:

«Suerte que ha fracasado, que nada ha empezado, nunca hubo nada más que nunca y nada, es una verdadera suerte, nada nunca, más que palabras muertas».

Citas a las que se añade la de Martín Amis:

En nota humorística, Martín Amis dijo que si alguien quisiera escribir una página al estilo beckettiano le bastaría con decir únicamente: «Nada más jamás. No, jamás nunca»¹⁰⁶.

Palabras de Beckett que Vila-Matas conoce muy bien y que en estos momentos las escoge ya manipuladas a través de Martín Amis, manipulación humorística que a su vez manipula Vila-Matas para el funeral. Las “palabras enmudecidas” de Beckett: “nunca”, “jamás”, “nada” son ahora para la era Gutenberg ya funeralizada, palabras para la liturgia paródica del funeral que también tiene su nota de humor en ese “Buen viaje hacia la nada”. Juego de textos y con textos, cruces y convergencias, paralelismos y quiasmos. Juegos con las mismas acciones que se reiteran: combinar, conmutar, intercalar, transformar e inventar. El final de la era Gutenberg se enmarca como *ouliipo* en este juego de artificio, “artificio artesanal” como diría Jesús Camarero¹⁰⁷.

c) “Pausa. El viento”. Interpretamos este sintagma como ligero y sutil guiño a Joyce. Joyce recurre a la palabra “pausa” dándole una entidad semántica y tipográfica, que detiene lo anteriormente dicho y ocupa todo un párrafo (Joyce, vol. I, ed. 1979: 215). Pausa que retoma Vila-Matas, la traslada y la sincroniza en varios momentos de la novela. Aquí aparece dando la entrada a un viento protagonista. “El viento” ha estado presente en varios párrafos anteriores, lo vimos enredándose con lógica en las lilas, también anunciando la premonición fantasmagórica, ahora llega sutilmente, trayendo las palabras de Beckett y fijándolas en el aire de la nada.

¹⁰⁶ Vila-Matas, en el artículo “Beckett emocionante” (*El País*, 3-01-2009), habla de las lecturas y relecturas de las obras de Beckett y nos revela la emoción y descubrimiento de lo que supusieron para él. Aludimos ahora a estas citas para subrayar el aspecto más humorístico con el que son tratadas. Volveremos a hacer referencia a este artículo en el apartado *El hallazgo de Beckett*.

¹⁰⁷ Jesús Camarero contrasta el artificio del manierista y del oulipiano. Aunque ambos trabajan manipulando formas sus objetivos y medios utilizados son distintos: “El manierista tiene como meta el lenguaje mismo (parte ya desde el lenguaje), el proceso de elaboración es un círculo cerrado: del lenguaje hacia el lenguaje; se entretiene por tanto en lo lúdico, en la recreación, a veces, en sí mismo y en su habilidad. El oulipiano se fija en un objetivo más amplio: partir de formas y aplicar su energía sobre un texto (su estructura, su contenido, se ven afectadas por el impulso); el artificio es artesanal [...] El manierista utiliza el amplio bagaje formal de modo arbitrario, incluso antojadizo, sólo para satisfacer sus deseos de creación deslumbrante: la artificialidad genera artificialidad; el oulipiano requiere para sí una reflexión previa que le sirva para medir y conocer adecuadamente la capacidad de generar que pueda tener ese bagaje formal con vistas al texto que se pretende y, de alguna manera, su objetivo ya no es el lenguaje sino *la escritura*” (Camarero, 1992: 130, la cursiva es del autor).

El fragmento se cierra con *In paradisum*, seguimos estando en la misma ceremonia de *Ulysses*, seguimos con Joyce, pero con el fantasma de Beckett acechando o con el hallazgo de Beckett anunciándose.

La parodia sigue en un trajín de oraciones fúnebres, elementos disonantes y reiterativos que burlan cualquier atisbo de ceremonia solemne, de funeral “como obra de arte”. Se sucede un cúmulo de situaciones paródicas. Así, cuando Riba se dispone de nuevo a leer su oración, irrumpe otro elemento discorde que lo distrae de nuevo: “el ruido de un carretón para transportar piedras” que también llega de las líneas de *Ulysses* y se intercala en ese momento sin señal ni alusión alguna. El caso es que Riba detiene la lectura; toma la palabra Ricardo y dice su oración casi apocalíptica seguida de otro elemento discorde, la conversación de unos franceses que está fuera de lugar. Riba, confundido, da su papel con la oración fúnebre a Julia Piera quien la lee añadiendo otras cosas de su cosecha, un amasijo lioso y revuelto con un San Policarpo alarmado ante este mundo. Un trajín sin sentido. Irrumpe de nuevo la mención a “la rata gris y obesa” que reitera lo grotesco de la situación. Y después del “grito lejano de una gaviota”, tras alejarse definitivamente el vendedor de bollos, lee por fin su ansiada oración:

Riba espera a que acabe el trajín, y luego dando dos pasos al frente, más solemne que el gordo Mulligan al comienzo de *Ulysses*, lee su particular réquiem por la gran vieja puta de la literatura y recita «Dublinesca»:

*Por callejuelas de estuco / donde la luz es de peltre / y en las tiendas la bruma obliga /
a encender las luces sobre / rosarios y guías hípicas, / está pasando un funeral. /
La carroza va delante, / pero detrás la acompaña / a pie una tropa de mujeres / con
anchos sombreros floreados, / vestidos hasta los tobillos / y manguitos de carnero. /
Hay un aire de amistad / Como si rindieran honra / a una que era muy querida; /
algunas se alzan las faldas / diestramente y dan saltitos / (dos palmas marcan el
tiempo); / y también de gran tristeza. / Mientras siguen su camino / Se oye una voz que
canta / para Kitty, o Katy, como / si el nombre hubiese albergado / todo el amor, toda
la belleza (Vila-Matas, 2010a: 249-250).*

La oración fúnebre bajo el título de «Dublinesca» es otra referencia intertextual: el poema de Larkin, *Dublinesque*¹⁰⁸ en el que se da sepelio a una prostituta por las callejuelas

¹⁰⁸ El poema de Philip Larkin se lo envía Nietzky (a Riba) desde Nueva York a propósito del funeral que

de Dublín. Se vuelve a cambiar el motivo y se transforma en el funeral de la literatura, con la metáfora de “la gran vieja puta literatura”. Paralelismos de las dos protagonistas: la del poema de Larkin, la de la oración de Riba. Ambas comparten el aire de amistad que las envuelve, las mismas calles de estuco, las pompas que desde lo fúnebre giran hacia lo festivo entre cierto marco de tristeza. Título del poema de Larkin, título de la novela de Vila-Matas. Relación paratextual que en estos momentos se conecta. El título de la novela, *Dublín*, lo podemos leer desde ahora como sobrenombre de la literatura, del entierro de la literatura en Dublín. En *el mismo* Dublín, en *las mismas* calles de estuco de la ficción del poema de Larkin; en *el mismo* Dublín de la ficción de *Ulysses* de Joyce.

«Alejarse de aquí» (250), con estas palabras termina el juego y mecanismo del *Aquí mismo* y el funeral de la era Gutenberg, entre el grito de una gaviota o de un cuervo ¹⁰⁹, el final de la vieja puta literatura, entre risas y cantando la canción de Milly Bloom a la salida del cementerio (también se cantaba una canción para Kitty o Katy en el poema), dejando atrás las verjas de *Ulysses*, la realidad de la ficción de *Ulysses*. Y con el giro de *la misma Rotunda*, eco irónico que llega hasta el final de la parodia:

Acción: Después de todos los avatares del día, entran todos en Los Enterradores con vocación de ir de alguna forma hasta el fondo. Entran con gran sed.

La Rotunda siempre fue buena excusa para darse a la bebida (251).

La misma Rotunda. La misma palabra-eco, que ha ido resonando a través de varias páginas, potenciando sentidos y significados, reinventándose con asociaciones arbitrarias y lógicas, se reitera y da otra vuelta de tuerca. Girando a través de lo serio y de la risa cierra el funeral, convirtiendo esos “estragos de muerte, estragos de la Rotunda”, en buena excusa

preparan para este 16 de Junio que ya ha llegado (163-164). El poema «Dublinesca» se transcribe íntegramente, véase en *Poesía reunida* (Larkin, ed. 2014: 214-215).

¹⁰⁹ En *Ulysses* el graznido está personificado en el momento en que el cura entierra a Paddy Dignam, que lleva sobre su “panza de sapo” el libro que lee como si fuera un “grajo”: “Se detuvieron junto al catafalco y el sacerdote empezó a leer en el libro con un graznar fluido.” También hay otros sonidos que irrumpen como sonidos chirriantes y grotescos en el funeral: “Muy lejos rebuznó un burro” (Joyce, vol. I, ed. 1979: 206, 215).

En *Dublín* hay una cierta música de fondo de graznidos de cuervos: “Bev requiere la atención de todos para que observen cómo los graznidos de los cuervos se mezclan con sus gritos de visitantes discutidores” (242). Hay cuervos pero nadie ha oído sus graznidos” (242). “Se oye el grito, a lo lejos, de una gaviota que parece imitar un cuervo. ¿O es un cuervo?” (250). Son los dos pájaros que sobrevuelan en el cementerio de Glasnevin y que se van añadiendo a la atmósfera chirriante y grotesca del funeral.

para la bebida. Elemento grotesco que reafirma la liturgia paródica del funeral tan esperado y proclamado y da paso a la siguiente acción, la que transcurre en el pub de Los Enterradores.

Como epílogo a este final del funeral cabe decir que el pub de Los Enterradores se describe como versión libre de la capital del Infierno, el Pandemónium que imaginó el poeta Milton en *El paraíso perdido*, que amalgama otras asociaciones y contrastes que podríamos desviar hacia la referencia homérica de Hades ¹¹⁰, el infierno clásico que visita Ulises y que también visita Riba a la salida del capítulo sexto de *Ulysses*.

¿Parodia vacía, como señala Jameson? ¿Parodia crítica, como señala Hutcheon? Los límites se han difuminado, podemos leerla entre la ambivalencia y el rigor de “la parodia lúdica y lúcida” y dar relieve a estas dos palabras que han mantenido su presencia a lo largo de este tramo de nuestra lectura, dando cohesión y coherencia al juego hipertextual.

Parodia lúdica que busca el juego, el divertimento, lo festivo. Parodia lúcida que busca dar luz y esplendor a la ficción, reencontrar la ficción, rescatarla, ya sea como máscara o como realidad burlada. La ficción burla la realidad o la suplanta, prima el juego subversivo en esta parodia carnavalesca. Si sintetizamos los elementos que se han seleccionado vemos que se configuran como gestos carnavalescos que pueden confirmar nuestras apreciaciones. Son gestos coincidentes con algunos de los que ya identificó Bajtín como tales ¹¹¹: “la participación” de todos en la liturgia del funeral a través de sus oraciones

¹¹⁰ La referencia homérica es la que indica Joyce como mero rótulo de la referencia a la *Odisea* y que se correspondería con el capítulo sexto de *Ulysses* (Joyce, vol. I, ed. 1979: 55). En *Dublínesea* se ha hecho mención a Hades sólo cuando se da lectura al capítulo sexto, Javier oye una voz atronadora en el escenario y dice: “—Pero qué espanto. No creo que haga falta tanto grito para la visita al terrible Hades —comenta Javier” (230). Nosotros la asociamos ahora a esta atmósfera infernal con la que se presenta el pub, sin más pretensión que mencionar las ligeras conexiones intertextuales que nos evoca la lectura.

¹¹¹ Bajtín habla de la novela carnavalizada en la que tiene una importancia determinante dos géneros cómico-serios: el “diálogo socrático” y la “sátira menipea”. Ambos géneros están unidos por un nexo con el *folclor carnavalesco* y en mayor o menor medida reflejan una *percepción carnavalesca del mundo*. En relación a la “sátira menipea” señala su carácter específicamente *carnavalesco* y enumera una serie de rasgos principales: 1. Predominio del elemento risa. 2. *Excepcional libertad de la invención temática y filosófica*. 3. Libre fantasía para crear *situaciones excepcionales*, para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la verdad. 4. La mezcla de libre fantasía, elementos simbólicos, místico-religiosos con un *naturalismo de bajos fondos*. 5. Poner a prueba “las últimas cuestiones” o posiciones filosóficas con tendencia ética y práctica. 6. La estructura a tres planos en el universo filosófico (“diálogo en el umbral”, “diálogos de los muertos”). 7. Aparición de un tipo específico de fantasía experimental (observación desde puntos de vista inusitados). 8. Experimentación psicológico-moral (representación de estados inhabituales, anormales, demencias, desdoblamiento de la personalidad, sueños raros, locura, suicidios...). 9. Escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas,

o plegarias paródicas (“la oración de escritores” de Walter, la de Riba, la de Nietzsche, la de Ricardo, la de Julia...); “la risa ambivalente” entre festiva y burlona, también elemento de la sátira menipea; “la degradación” con elementos grotescos que alejan cualquier intento de funeral como obra de arte; la categoría de “la excentricidad” en la infracción del funeral habitual; “la mutación de los órdenes establecidos” —léase en nuestro caso— *la realidad de la ficción* en esos pequeños detalles que permanecen: ya sean verjas, chopos, lilas, capilla, catafalco, coro, cirios, mujer y niña, frases lapidarias, el misterioso desconocido... capaces de sobrevivir como nueva realidad. Esta podría ser una lectura inmanente y aproximada: la ficción no muere, la vieja puta de la Literatura, tampoco. Si ahora se rescata desde la subversión de lo carnavalesco, más adelante veremos que el pathos de su decadencia se reemplaza por su Renacimiento. La fiesta-parodia-carnaval es tiempo destructor y generador al mismo tiempo, el juego de los contrastes y de la antítesis: Muerte y Vida.

La imagen de la Rotunda ha sido eco lúdico y lúcido que nos ofrece su giro más rotundo: Muerte y Renacimiento. Antítesis esencial de *Dublinesca*.

2.3. *El hallazgo de Beckett*

Continuamos el paseo intertextual con Beckett, añadiendo nuevos matices y movimientos intertextuales que fusionan un imaginario literario en una singular *conjunción intertextual*.

2.3.1. *El nocturno en el muelle dublinés*

La primera mención a Samuel Beckett se desliza en la corriente de pensamiento de Riba, asociada a los secretos. Riba nos confiesa su secreto acerca de asociaciones y confusiones ridículas que le han acompañado desde hace mucho tiempo: gabardina, Catherine Deneuve y literatura. Le gustaban las gabardinas desde niño, se sintió fascinado

de violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos. 10. Frecuencia de bruscas transiciones, de oxímoros y de marcados contrastes. 11. La inclusión de elementos de *utopía social* (en forma de sueños o viajes a países desconocidos). 12. Uso y mezcla de géneros intercalados. 13. Pluralidad de tonos y estilos en consonancia con esa mezcla indiferenciada de géneros. 14. El tratamiento de la realidad orientada a la actualidad más cercana.

Características todas ellas distintas y desiguales que se conjugan e integran en este género cómico-serio (Bajtín, ed. 2003: 166-174).

Domingo Sánchez-Mesa en su artículo “Oscilando sobre el cable. Vila-Matas y la escritura funambulista” vincula la sátira menipea a la escritura en la que se inscribe Vila-Matas (Sánchez-Mesa, 2009). Ya señalamos algo de esto en *París no se acaba nunca* a propósito de la batalla que libraba la Risa contra la Gravedad.

por la imagen cinematográfica de Catherine Deneuve con gabardina; también se sintió fascinado por la literatura cuando un buen día llegó sola, personificada en la deslumbrante imagen de la actriz. El caso es que a partir de esos secretos ridículos que todos guardamos y callamos, menciona los de Samuel Beckett diciendo:

Aunque también es verdad que hay algunos que no callan y, además, sus secretos no son ridículos. Samuel Beckett, por ejemplo. Una noche de marzo en Dublín, el escritor irlandés tuvo una revelación definitiva, la clase de revelación que da envidia:

Al final del muelle, en el vendaval, nunca lo olvidaré, allí todo de golpe me pareció claro. Por fin la visión ¹¹².

Era de noche, en efecto, y como tantas veces el joven Beckett erraba solitario. Se encontró en la punta de un muelle barrido por la tempestad. Y entonces fue como si todo recuperara su lugar: años de dudas, de búsquedas, de preguntas, de fracasos, cobraron de pronto sentido y la visión de lo que tendría que realizar se impuso como una evidencia: vio que la oscuridad que siempre se había esforzado en rechazar era en realidad su mejor aliada y entrevió el mundo que debía crear para respirar. Se forjó allí una especie de asociación indestructible con la luz de la conciencia. Una asociación hasta el último suspiro de la tempestad y de la noche.

Si no recordaba mal, aquel nocturno en el muelle dublinés aparecía más tarde, algo cambiado, en *La última cinta*:

¿Qué quedará de toda esta miseria nuestra? Al final, sólo una vieja puta paseando con una gabardina irrisoria, en un solitario dique bajo la lluvia (145-146).

¹¹² Sobre este dato de la biografía de Samuel Beckett –“la visión” o “la revelación”– recogemos los comentarios de Richard Ellmann al respecto: “A poco de acabar la guerra en Europa [Beckett] tuvo lo que después, no sin turbación pero con insistencia, calificaría de “revelación”. Ocurrió cuando fue a Irlanda para visitar a su madre en el verano de 1945. En la casa materna, New Place, situada al otro lado del camino, enfrente de Cooldrinagh, la casa donde Beckett había crecido, comprendió de súbito qué tenía que escribir en el futuro. A diferencia de la mayoría de las revelaciones, ésta no le ofreció ni un paraíso nuevo ni una nueva tierra. En todo caso, algo parecido a un infierno presente. Conocemos el contenido de la revelación porque, entre otras cosas, el mismo Beckett se burló de ella en *La última cinta de Krapp*” (Ellmann, 2010: 140).

La visión de Beckett, ese momento de “epifanía”, ha sido comentada por Enrique Vila-Matas para dejar constancia de la importancia de encontrar la propia voz en la escritura. Véase al respecto sus artículos, “Beckett en la tormenta” (*El País*, 20-06-2015) y “El último muelle” (*El País*, 15-03-2009).

Ponemos a la par esta secuencia de *Dublinesca* con la de *La última cinta* de Beckett:

¿Qué queda de toda esa miseria? ¿Una muchacha con un viejo abrigo verde en el muelle de la estación? ¿No? (Beckett, ed.1965: 53).

Espiritualmente, un año de lo más negro y pobre hasta aquella memorable noche de marzo, en el extremo del muelle, bajo el ventarrón, jamás lo olvidaré, en que todo se me aclaró. Al fin, la revelación. Me imagino que esto es lo que sobre todo debo grabar esta noche, pensando en el día en que mi labor se... (*vacila*) ... se apague y ya no guarde ningún recuerdo, ni bueno ni malo, del milagro que... (*vacila*)... del fuego que la abrasó. Lo que entonces vi de repente, fue que la creencia que había guiado toda mi vida, es decir —(*Krapp desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo*)— grandes rocas de granito y la espuma que brillaba a la luz del faro y el anemómetro que daba vueltas como una hélice; veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había rechazado encarnizadamente era en realidad mi mejor —(*Krapp desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta otra vez*)— indestructible asociación, hasta el último suspiro de la tempestad y de la noche con la luz del entendimiento y el fuego —(*Krapp echa un taco, desconecta el aparato, hace avanzar la cinta, vuelve a conectar*)— el rostro contra sus senos, y la tocaba con la mano. Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro (Beckett, ed. 1965: 55-56)¹¹³.

A partir de la lectura contrapuesta de ambos textos (el de Vila-Matas y el de Beckett) observamos los *movimientos intertextuales* que intervienen.

1. *Asociaciones y cruces*. Se destaca la mención “al final del muelle”. Ambas secuencias fijan y singularizan este espacio en medio de la tempestad y de la noche. Es en esta punta del muelle donde se cruzan, se confunden y se superponen dos visiones: la

¹¹³ Seguimos los comentarios de Ellmann en relación al fragmento señalado que recoge el momento en el que el personaje Krapp se dirige a la caja tres, bobina cinco, y oye la grabación que hizo de joven contando sus hazañas: “Lleno de impaciencia, pasa la cinta al llegar a este punto, aunque no mucho porque antes de que vuelva a apretar la tecla de avance rápido alcanzamos a oír las siguientes palabras: ‘que la oscuridad que yo siempre había rechazado encarnizadamente era, en realidad, mi...’. La cinta continuaba así, indudablemente: ‘era, en realidad, mi’ mejor aliada (o mi cómplice más estimable). Lo que Krapp quiere oír en el fondo no es la revelación, que ya no le interesa, sino el momento de amor que vivió en una barca” (Ellmann, 2010: 143).

El narrador de *Dublinesca* lo que destaca es precisamente lo que se dice en torno a la revelación, esto es lo que interesa, y corta lo que ya pertenece a otro contexto.

visión del joven Beckett detenido con su revelación, *la visión interior* de Beckett, que subraya tanto el protagonista de *Dublinesca* (Riba) como el protagonista de *La última cinta* (Krapp) y *la visión exterior*, la imagen de una figura femenina al final del muelle como reducto de la miseria. Figura no tan coincidente. En el texto de Beckett se trata de una mujer joven con abrigo verde, mientras que en el texto de Vila-Matas se trata de una mujer vieja con gabardina irrisoria que personifica la literatura. Visiones, imágenes que se cruzan confundiéndose y fundiéndose en un mismo nocturno, según las asociaciones lectoras que hace Riba sobre la lectura de Beckett.

De forma que, si leemos consecutivamente o alternativamente estas secuencias de asociaciones que hace Riba, tenemos una red de asociaciones-confusiones (lógicas o no, arbitrarias o calculadas) que seguirían esta cadena: gabardina-Deneuve-literatura (asociación secreta de Riba) / vieja puta con gabardina al final del muelle (asociación beckettiana de Riba) / vieja puta literatura (asociación libre de Riba).

Estas asociaciones son claves a lo largo de esta parte de *Dublinesca*, se presentarán en paralelo para luego tomar direcciones divergentes y convergentes. Podemos considerarlas como un preámbulo del mundo beckettiano en el que se sitúa el relato y la historia que protagoniza Riba, ya que se unirán al propio destino de Riba: “Riba y la vieja y gran puta de la literatura, hoy ya bajo la lluvia y en el último muelle”¹¹⁴. Asociaciones que se acumulan, hilos que se cruzan y convergen *en conjunción con la literatura*. Al que se añade el hilo enigmático del joven Beckett con la revelación que esboza algo que también tiene que ver con su propia creación, en definitiva con la literatura.

2. *Detención y circulación del significado*. La revelación se anuncia y queda detenida, en suspense. El narrador no nos desvela en qué consiste exactamente. Este juego de empezar a decir y no terminar de revelar es un mecanismo que aparece en varias secuencias, los datos se van suministrando, depositando progresivamente para retomarlos en otro momento. O por decirlo con las palabras de Genette, se menciona algo cuyo significado queda *diferido o suspendido*, interviniendo la mecánica del enigma (Genette, ed. 1989b: 113). A partir de ahí el significado o el sentido irá circulando en la narración, retomándose en otros momentos.

¹¹⁴ Frase que mencionamos en la retahíla “Riba y su destino” (se remite a las pp. 144-145 de nuestro trabajo) y que ahora podemos asociarla sin ninguna confusión al final del muelle, al nocturno de Beckett.

Y así es, vuelve a hacerse referencia a la revelación después de varias páginas. Se retoma cuando Riba, en su habitación, se adentra en la lectura de la biografía de Beckett de James Knowlson, libro que oportunamente ha preparado para el viaje. El narrador nos va dando a conocer datos sobre la vida de Beckett. Entre ellos destaca sus problemas físicos y emocionales; sus indecisiones; su huida a Londres, ciudad que detestará; su vuelta a Dublín, las largas caminatas por la costa señalando “la belleza de los faros y de los muelles últimos de los puertos del fin del mundo” (otro tema recurrente en Vila-Matas) y su huida a París:

Allí vive un día una escena que él llamaría ya para siempre *revelación* y que una vez resumió así: «Molloy y los demás vinieron a mí el día en que tomé conciencia de mi estupidez. Sólo entonces empecé a escribir lo que sentía.» Cuando su biógrafo Knowlson le pidió que fuera menos críptico sobre el asunto, Beckett no tuvo inconveniente en explicarlo mejor:

Me di cuenta de que Joyce había ido todo lo lejos posible en la dirección de conocer más, de controlar el material propio. Siempre estaba añadiendo; basta ver sus pruebas de imprenta. Yo comprendí que mi camino estaba en la *pobreza*, en la falta de conocimiento y en la sustracción, en restar más que añadir (Vila-Matas, 2010a: 223, la cursiva es del autor).

Aquí se descubre la revelación anunciada. Aunque el suspense quiere resistirse en la primera parte de la cita caracterizada como críptica, vemos clarificada la toma de conciencia por parte de Beckett de seguir su propio camino, descubrir la dirección de su propia creación. Descubrimiento que se gesta en la contraposición del camino marcado por Joyce. Si Joyce es la escritura del más. Beckett se siente y se reconoce en la escritura del menos.

3. *Ambivalencia*. La intertextualidad del último muelle es un material ambivalente que da nuevas significaciones. Por un lado, propicia el arco-puente metafórico entre los dos polos de la trayectoria de la literatura: desde su cumbre, representada por la figura y literatura de Joyce, hasta su descenso, representado por la figura y literatura de Beckett ¹¹⁵.

¹¹⁵ En la edición preparada por Jenaro Talens con el título *Detritus*, que recoge brevísimos textos en prosa y poesía que Samuel Beckett escribió desde los años 50 hasta 1976, encontramos este dato a señalar: “En una entrevista con Israel Shenker, publicada en el New York Times en 1956, Beckett hablaba del autor

Arco-metafórico de la particular era Gutenberg de Riba: desde el apogeo de la literatura, desde la epifanía de la palabra rotunda de Joyce, al empobrecimiento de la palabra de Beckett, a la afonía de la literatura. La imagen del muelle reafirma y reitera las dos posiciones o estéticas en sus dos extremos: esplendor de Joyce / caída libre de Beckett. Por otro lado o paralelamente, propicia también el destino de la literatura. Así la *revelación* de Beckett se convierte en bisagra, articulación, pretexto y contexto para entrelazar motivos que volverán a converger.

4 . *Acumulación y convergencia intertextual*. La acumulación de imágenes y significados convergentes es una máxima en el tratamiento intertextual de Vila-Matas, siempre hay un momento de *convergencia o conjunción* que anuda aquello que resulta esencial en el discurso narrativo. Es otra forma de reiterar y unir lo ya dicho para *transformarlo* en otra cosa.

Con aquella *revelación* de Beckett, la historia de la era Gutenberg y de la literatura en general había empezado a parecerse a un organismo vivo que, habiendo llegado a la cumbre de su vitalidad con Joyce, conocía ahora con el heredero directo y esencial, Beckett, la irrupción de un sentido más extremado que nunca del juego, pero también el comienzo del duro descenso en la forma física, el envejecimiento, la bajada hacia el muelle opuesto al del esplendor de Joyce, la caída libre en dirección al puerto de las aguas turbias de la miseria, allí donde en los últimos tiempos, y desde hace ya muchos años, pasea una vieja prostituta con una ajada gabardina irrisoria en la punta de un muelle barrido por la tempestad y el viento (223, la cursiva es del autor).

En este sentido observamos que la acumulación reitera de otra forma el arco-metafórico que hemos señalado más arriba, porque la literatura se ha transformado en un “organismo vivo” y como tal tiene su propio recorrido vital (en Joyce) y su declive (en Beckett). Observamos también que hay una acumulación de términos, connotaciones que también convergen en el campo semántico que hace posible esta transformación (cumbre,

del *Ulysses* en los siguientes términos: ‘Joyce era un magnífico manipulador de material, tal vez el más grande. Hacía que las palabras rindiesen al máximo; no hay una sílaba de más. El tipo de trabajo que yo hago es un trabajo en el que no soy dueño de mi material [...] Joyce tiende a la omnisciencia y la omnipotencia, en tanto artista. Yo trabajo con impotencia, con ignorancia’. Efectivamente, nada más alejado de Joyce que Beckett. Entre uno y otro media el abismo que separa el intentar que las palabras lo digan Todo y el mostrar que las palabras no pueden decir Nada, a no ser –y recordemos el fragmento a propósito de Tal Coat– su imposibilidad de decirlo” (Talens, 1978: 15).

esplendor / descenso, bajada / lo turbio, lo mísero, lo viejo, lo ajado...). Y de forma muy singular y significativa observamos esta convergencia de los distintos nocturnos que se han situado en el mismo muelle: *la visión de Beckett*, primer nocturno en el muelle irlandés en aquella noche de marzo; la imagen de *La última cinta*, segundo nocturno en el dique solitario bajo la lluvia; *la visión de Riba*, tercer nocturno en el mismo muelle, barrido por la tempestad y el viento, por el que desciende personificada la literatura, las aguas turbias de la literatura, la miseria de la literatura, su envejecimiento, su tejido ajado, su decadencia, para transformarse en un nuevo nocturno: *el nocturno de Dublinesca*.

5. *Intertextualidad-Intratextualidad*. El fragmento citado es un pasaje iterativo que ya ha tratado anteriormente el autor, es otro ejemplo de la *intra textualidad* de Vila-Matas. Su artículo “El último muelle” da título y contenido a estas secuencias. Los fragmentos que hemos señalado reiteran literalmente párrafos de este artículo. En él aparecen la *gabardina* como prenda con cierto fetichismo para el autor, el motivo de los secretos, la mención a la *vida secreta* del escritor ¹¹⁶.

La reiteración de motivos, temáticas y secuencias narrativas es una constante en el autor, su narrativa se nutre de esta *intratextualidad* que podríamos considerar como un *étimo* más de su escritura. En este sentido encontramos que gran parte de la *intratextualidad* de Vila-Matas circula entre narración y ensayo. Su obra periodística entra en el discurso de la novela y viceversa, secuencias de su obra narrativa pasan a la redacción de sus artículos. Todo circula desde dentro, hay un continuo trasvase entre sus textos. Todo vuelve.

La segunda mención a Beckett se realiza de forma completamente distinta. En principio no aparece como ficción, tal como acabamos de ver en *el nocturno del muelle dublinés*, sino que se menciona a través de algunos datos de su vida personal y de su escritura, un breve y rápido perfil de Beckett que tiene su propio capítulo (una página escasa). En él se parte de citas puntuales de *Textos para la nada* y de *Rumbo a peor* para sintetizar la escritura de Samuel Beckett como “delirio lúcido de la miseria”. Se define su

¹¹⁶ Véase el artículo de Vila-Matas, “El último muelle” (*El País*, 15-03-2009). Dicho artículo se conecta con la obra *Una vida secreta. Encuentro con Bram van Velde* de Charles Juliette. Vila-Matas intercala la visión y revelación de Beckett en el último muelle como punto de conexión con la obra del pintor Bram van Velde en una continua búsqueda de lo esencial en el arte. Paralelamente cabe señalar que la visión del muelle se conectará también con la obra *Nocturama* de Dominique-Gonzalez-Foerster, llegando su eco hasta *Marienbad eléctrico* (Vila-Matas, 2016: 78-79).

creación literaria en el ámbito de “lo obstruido, lo precario, lo inerte, lo deforme, lo incierto, lo aterido, lo aterrador, lo inhóspito, lo desnudo, lo enfermizo, lo vacilante, lo desgarnecido, lo exiliado, lo inconsolable, lo lúdico” y se remarca ese terco camino del escritor hacia el silencio (225).

Sin embargo, al final de este comentario, vemos cómo se conecta con la ficción de *Dublinesca*:

Beckett flaquéisimo y fumando en el cuarto de Tiers-Temps, un geriátrico de París. Los bolsillos llenos de bizcochos para las palomas. Retirado, como un anciano cualquiera sin familia, a una residencia de ancianos. Pensando en el mar de Irlanda. A la espera de la oscuridad definitiva. «Mucho mejor, al final de todo, que las penas se pierdan y regrese el silencio. A fin de cuentas, es como has estado siempre. Solo.»

Tan lejos de Nueva York (225).

Señalamos el fragmento por la rapidez y destreza con la que se trata la intertextualidad. Con pinceladas impresionistas se van aproximando las palabras del narrador de *Dublinesca* a las palabras de Beckett, sólo las comillas diferenciadoras y el sintagma –“Tan lejos de Nueva York”– une de golpe un tramo de la vida de Samuel Beckett con un momento de la vida de Riba. Beckett en su soledad. Riba en la suya, tan lejos del sueño feliz de Nueva York.

Dos primeras menciones explícitas sobre Beckett que las podemos situar como preámbulo para dar entrada al mundo beckettiano en el que va a instalarse *Dublinesca*. A partir de ahí las referencias al escritor irlandés se concentran en la tercera parte de la novela e irán impulsando la narración.

Los acontecimientos se desplazan a la noche de angustia que Riba vivirá en el reducto de una habitación. Una acción mental sin paliativos que se dirige hacia un horizonte de muerte. Todo se arremolina en un escenario y *atrezzo* beckettiano con un claro predominio de “régimen lúdico y lúcido”, como diría Genette y como iremos constatando.

2.3.2. *En el reducto de una habitación*

La tercera parte de *Dublinesca* (*Julio*) se abre con nuevos elementos y asociaciones beckettianas. Desde la primera frase se produce una apropiación de los textos de Beckett que irá diversificándose y recorriendo esta última parte de la novela. Así arranca:

La luna brilla, no teniendo otra alternativa, sobre lo nada nuevo.

Llueve. Es medianoche. La sensación de que cuanto más rato lleve sentado en su mecedora, más irá tomando el balancín la forma de su cuerpo. Grandísima resaca. Temor desaforado a que los riñones estallen y muera aquí, ahora mismo. Sudor frío. Miedo a que, mañana a primera hora, Celia lo abandone. Miedo al miedo. Sudor aún más frío. Las doce en punto en el reloj de la angustia.

Día: Medianoche del domingo 20 de Julio.

Lugar: Un quinto piso en un inmueble de la zona norte de Dublín.

Atmósfera: De insatisfacción (261).

Constatamos que la primera frase es una *frase-eco*, una réplica de la primera frase de la novela *Murphy* de Beckett. Así arranca *Murphy*:

El sol brillaba, no teniendo otra alternativa, sobre lo nada nuevo (Beckett, ed. 1990: 9).

Observamos los ligeros cambios que se producen al llegar a *Dublinesca*: “La luna brilla” / “El sol brillaba”. Astros contrapuestos entre un tiempo presente y pasado para subrayar la misma acción, la acción de siempre. Lo que sigue sucediéndose sin novedad alguna, sin alternativa, para resaltar lo que sí permanece, lo nada nuevo a través de todos los tiempos.

Su segunda frase también es otra *frase-eco* de Beckett:

Es medianoche. La lluvia azota los cristales (Beckett, ed. 1970: 111).

Entonces entré en casa y escribí, es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era medianoche. No llovía (Beckett, ed. 1970: 211).

Frases con las que se abre y se cierra la segunda parte de *Molloy* en un juego de afirmaciones y negaciones que no ha dejado indiferente a la crítica y a los escritores. Vila-Matas quedó impresionado por esta *minuit* de Beckett: “esa hora de la medianoche en la que todo se puede imaginar, lo recuerdo muy bien. Llovía”¹¹⁷. Frase afortunada que también abre este último tramo de *Dublinesca*, noche beckettiana y decisiva que irá reiterando su eco en otros momentos:

[...] y juega a escribir mentalmente una frase, la escribe en su cabeza —tiene esa sensación rara y lujuriosa de escribirla en su cerebro— cinco veces seguidas:
Es medianoche y la lluvia azota en los cristales.
Es medianoche y la lluvia... (Vila-Matas, 2010a: 264).

Pues bien, a partir de estas *frases-ecos* de apertura, entramos en el espacio beckettiano por excelencia: *en el reducto de una habitación*. Toda la tercera parte de la novela (o casi toda) transcurre en este espacio. Riba está en su habitación (en el inmueble del norte de Dublín) y va rememorando de forma confusa lo que ocurrió en la medianoche de ayer.

Tras un tiempo de historia elidido, una elipsis explícita¹¹⁸, se reanuda el relato con diversas y discontinuas analepsis. Se suceden evocaciones reiteradas y repetitivas, el autoexamen retrospectivo de Riba redonda sobre qué pasó, cómo pasó, qué sucedió realmente en esa noche fatídica en la que sucumbió a la bebida. Bajo los efectos de una gran resaca y de un intenso malestar en su cuerpo y en su espíritu, encontramos a Riba en el reducto de su habitación, reducto laberíntico de soledad y angustia aplastante. De pronto, aparece como un personaje beckettiano sumido en su confusión mental que de inmediato identificamos con el mismo Murphy instalado en su mecedora, “a ras del suelo”.

¹¹⁷ En el artículo de Enrique Vila-Matas, “No era medianoche, no llovía” (*Letras Libres*, 31-10-2004), la frase de Beckett se significa desde el título hasta su cierre.

También en su artículo “Beckett emocionante” (*El País*, 3-01-2009) insiste en la misma frase y comenta al respecto: “Es maravilloso. En su final el libro se colapsa y cae toda su construcción como un castillo de naipes y de pronto las palabras parecen bailar de alegría bajo una triste luz de plomo. Hemos entrado en el campo del misterio y el detective Beckett avanza. Pero no hemos entrado. No hemos salido. Desde donde nunca una vez dentro. Y no es verdad que no llueva”.

¹¹⁸ Identificamos esta elipsis como explícita ya que al empezar *Julio* podemos contar el tiempo elidido, (desde el *Bloomsday*, 16 de Junio, hasta la medianoche del 20 de Julio). En esta elipsis “el texto imita la sensación del vacío narrativo, de la laguna, de forma más analógica, más ‘icónica’ en el sentido de Pierce y de Jakobson” (Genette, ed. 1989b: 161-162).

Así leemos en *Dublinesca*:

Riba está ahora en su mecedora [...] (262).

Más detalles: La mecedora es de teca sin barnizar, garantizada contra grietas, putrefacciones y crujidos nocturnos (263, la cursiva es del autor).

[...] y ahora sólo viviera a ras de suelo o a ras de mecedora, como si fuera un vagabundo beckettiano [...] Fue complicado —piensa ahora casi inmóvil en su mecedora— (269).

El libro [*Murphy*] le dejó una huella suficiente como para que, por ejemplo, nunca más haya podido ver una mecedora sin relacionarla con el desolado y desquiciado Murphy.

Nada más recordar la escena final de la tragedia de ayer, trata de que la mecedora quede por un momento más inmóvil que todo lo demás que la rodea. Es como si quisiera detener el tiempo y buscara volver atrás para intentar rectificar y hasta tratar de impedir lo que anoche sucedió (277-278).

Así leemos en *Murphy*:

Estaba sentado desnudo en su mecedora de teca sin barnizar, garantizada contra grietas, torceduras, encogimientos, putrefacciones y crujidos nocturnos [...] ¡Estaba sentado en su mecedora de aquel modo porque le daba gusto! En primer lugar le daba gusto al cuerpo, le apaciguaba el cuerpo. Además le dejaba libre el espíritu (Beckett, ed. 1990: 9-10).

Pensó en la mecedora que dejó en Brewery Road, aquella ayuda para la vida en su mente, de la que nunca se había separado [...] sintiendo ansias de la mecedora (Beckett, ed. 1990: 129).

Son suficientes referencias para constatar que la mecedora de la habitación de Murphy llega también a la habitación de Riba. El protagonista de *Dublinesca* la vive y la revive en este juego de asociaciones e identificaciones con los personajes de Beckett que ahora se inicia. Podríamos decir que, al igual que Murphy, Riba está en un simbólico estancamiento horizontal¹¹⁹ y en una “actitud mental sin paliativos” que va acercándose

¹¹⁹ Coe habla de “un simbólico estancamiento horizontal” al referirse a los personajes beckettianos, así señala: “Muy pocos de los personajes principales de Beckett permanecen en pie mucho rato: caen (Murphy, Pozzo), yacen (Malone), se revuelcan (Macmann), se arrastran (Molly, Bom), si acaso, están

cada vez más a la angustia y sensaciones de los personajes beckettianos. La inmovilidad, la insatisfacción, el sudor frío, el miedo, la sensación de para qué, el remordimiento, el pánico, toda una amalgama de sentimientos negativos y vacíos beckettianos se agolpan en esta media noche en “el reloj de la angustia”. Espanto, desesperación y consternación en Riba.

Como empezamos a ver e iremos constatando, a partir de la lectura detenida y atenta de este tramo final de *Dublinesca*, la *transtextualidad* de Beckett se diversifica. No se realiza a través de una relación de hipertextualidad proclamada ni de menciones claras y precisas, como en el caso de la intertextualidad de Joyce, sino que se establece con asociaciones y apropiaciones de distinta índole. De las que destacamos: *frases-ecos*; *elementos simbólicos* (la habitación asfixiante, el objeto significativo de la mecedora); apropiación de *actitudes* (la actitud de confusión mental, la inmovilidad y el vacío); la intensidad de *sentimientos* que en un *in crescendo* desemboca en la angustia del personaje beckettiano que va llegando hasta el personaje Riba. Todo ello va hilándose y tejiendo a través de la mención o del recuerdo de algunas lecturas de Beckett (se nombra el título de la obra o un personaje) y a partir de esta leve alusión se selecciona cuidadosamente aquella frase, idea, detalle o característica más propicia de la obra en cuestión que entra a formar parte de la ficción de *Dublinesca*. Apropiaciones que se adhieren al propio texto de *Dublinesca* y se transforman en nuevos hilos que van tejiendo unas veces el discurso del relato, otras el discurso de los acontecimientos. Hilos que en varias ocasiones se adelgazan, casi se hacen imperceptibles. Son apropiaciones silenciadas, enmascaradas, que aparecen de forma musitada para seguir tejiendo la ficción beckettiana en la ficción de *Dublinesca*.

En esta línea de apropiación intertextual, a la lectura y selección de elementos significativos de *Murphy*, le sigue el recuerdo de la lectura de *Fin de partida* para escoger otra *frase-eco*:

«¿Significar? ¡Significar nosotros!»

sentados (Hamm) o, privados de piernas, dentro de una tinaja (Mahood); incluso a veces, es el caso más típico, apuntalan rígidamente un muro, formando así la hipotenusa de un triángulo rectángulo y reduciendo la construcción cartesiana a lo que en realidad es: una simple fórmula de geometría plana” (Coe, 1972: 42-43). También Riba está en la mecedora “a ras de suelo”, como arrastrándose, en ese simbólico estancamiento horizontal.

Leemos en *Dublín*:

Cuanto más cosas va recordando [Riba], más aumenta la sensación de angustia y también la constatación de una imposibilidad: no puede volver atrás sin caer en una gran atrición, ese sentimiento que siempre le ha horrorizado. ¿Significa algo esa imposibilidad, ese silencio, esa atrición, ese dolor, esa inmovilidad que, por otra parte, apenas han llegado a ser del todo? [...] Se acuerda de pronto de *Fin de partida*, de Beckett: «¿Significar? ¡Significar nosotros! ¡Ésta sí que es buena!» (278).

Leemos en este diálogo de *Final de partida*:

HAMM: ¿No estamos a punto de ... de ... significar algo?

CLOV: ¿Significar? ¿Nosotros, significar? (*Risa breve.*) ¡Qué bueno! (Beckett, ed. 1964: 30).

Otra apropiación beckettiana simbólica y esencial que no podía dejar de mencionarse: la *cuestión de significar*, la constante que siempre está cuestionada y negada de antemano en el universo de los personajes de Beckett, el absurdo de cualquier intento de significación¹²⁰. Lo que en un momento determinado “significa” algo, deja de ser significativo acto seguido, pasando a significar algo distinto o contrario e incluso a no significar nada. Todo ello viene al hilo de la angustia y sentimiento que se adueña de Riba, como se adueñó de Hamm o de Clov, de Murphy o de Molloy.

A este sentimiento de angustia se añade una nueva obsesión: el misterio del cuadro *Stairway* de Edward Hopper. Como nuevo –diálogo intertextual– interviene en el reducto de la habitación de Riba con otro juego de voces:

Desde que llegó a esta casa, le obsesiona la reproducción de *Stairway*, un pequeño cuadro de Edward Hopper que el dueño de la vivienda colocó junto a la ventana. Es

¹²⁰ Ángel Fernández Santos, en “El teatro escéptico de Samuel Beckett”, habla de la opacidad del material teatral de Beckett y señala en relación a este diálogo de *Final de partida* que “expone de un modo irónico el peligro en que los personajes se encuentran de ‘significar algo para alguien’, así como el absurdo de cualquier intento de hacer exacta esa significación posible” (Fernández Santos, 1965: 21-22). Jenaro Talens también insiste en esta cuestión al hablar de los personajes de Beckett: “sus personajes no pretenden significar: se limitan a estar ahí, y nada más. Asumir esta ausencia de trascender es el resultado final del empobrecimiento” (Talens, 1979: 54).

una pintura en la que el espectador mira escaleras abajo hacia una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas.

Siente que todo aquello a lo que la geometría de la casa le dispone le es finalmente denegado.

La puerta abierta no es un cándido pasaje entre el interior y el exterior, sino una invitación paradójicamente preparada para que se quede donde está.

—Sal—dice la casa.

—¿Adónde?—pregunta el paisaje exterior.

Esta sensación, una vez más, le está desquiciando, descentrando, poniéndole muy nervioso (Vila-Matas, 2010a: 263) ¹²¹.



Edward Hopper, *Stairway*, 1949 / Whitney Museum of American Art, Nueva York

¹²¹ Mark Strand en el libro que escribe sobre la pintura de Edward Hopper y que lleva como título, *Hopper*, lee el cuadro, *Stairway*, de esta forma: “En *Escalera*, un cuadro pequeño y misterioso, miramos escaleras abajo hacia una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas. Mientras la casa entera parece decir: ‘Sal’, todo en el exterior de esta parece gritarnos: ‘¿Adónde?’. Todo aquello a lo que la geometría de la casa nos dispone, nos es finalmente denegado. La puerta abierta no es un cándido pasaje entre el interior y el exterior, sino una invitación paradójicamente preparada para que nos quedemos donde estamos” (Strand, ed. 2012: 73).

Como vemos se trata de una interesante apropiación de la lectura del cuadro que hace Strand y que sigue casi literalmente el narrador de *Dublínesea*. Cita *enmascarada* que se desliza con toda naturalidad, completamente integrada en el nuevo contexto al que llega, y que nos da buena medida de la habilidad y destreza *intertextual* que practica Vila-Matas.

La nueva transtextualidad se intercala como engarce misterioso que se añade a la angustia de Riba en un juego contradictorio. La presencia del cuadro y su voz imperativa diciéndole de nuevo, “—Sal —dice la casa” (264), presenta una nueva encrucijada para Riba en el reducto de su habitación. Interior y exterior se confunden como habitáculo o paisaje inhóspito e inquietante. En el interior: la angustia, la inmovilidad, el horizonte de la muerte. En el exterior: esa masa oscura e impenetrable. La casa parece empujarle hacia otro abismo. Si baja las escaleras y acepta la invitación de la puerta abierta se enfrenta con otra misteriosa oscuridad. La escalera separa o engarza estos dos mundos que en realidad se vislumbran como un todo desconcertante. Son otros puntos negros, extraños y desconocidos.

El juego de la encrucijada se resuelve para Riba con más angustia y desasosiego. Paradójicamente la puerta invita al no, a no salir, a quedarse y seguir instalado en la inmovilidad: el estancamiento en el reducto de la habitación beckettiana, ya sea como Murphy, instalado en su mecedora; ya sea como Molloy, siguiendo el flash de los recuerdos, con idas y venidas, fugas sobre su vida y sus evocaciones “sin distinguir claramente dónde terminan los recuerdos y dónde empieza la fabulación” (Talens, 1979: 85).

La apropiación de la habitación cerrada es un marco intertextual difícil de etiquetar y definir. De igual modo, la idea de inmovilidad es un motivo intertextual simbólico y complejo. Cabe decir, por ahora, que es en este universo beckettiano donde se ha situado estratégicamente Riba para dar rienda suelta a su mente atormentada, queriendo y no queriendo descifrar el enigma de lo que ocurrió esa noche fatídica en la que se mueven los personajes de Beckett y él mismo. Marco interior y exterior de los personajes beckettianos que se adentran en lo oscuro. Marco interior y exterior en el que acaba de instalarse Riba, espacio de pesadilla, que borra los límites de lo de dentro y de lo de afuera. El espacio del reducto de su habitación en diálogo intertextual con el espacio del cuadro de Hopper deviene en ese espacio del que habla Gaston Bachelard: un “horrible afuera-adentro” en donde Riba siente “la opresión de la diminuta celda de su espacio íntimo” (Bachelard, ed. 1965: 257-258).

Riba quiere y no quiere recordar qué le sucedió ayer. Entre el relato de lo que intenta ordenar en su mente se alterna un juego de fugas, idas y venidas, rodeos

intermitentes por “esos puntos oscuros en su memoria de anoche”. El flash del remordimiento de haber vuelto a la bebida y la angustia pavorosa de que Celia le deje le sacuden una y otra vez.

Convertido ya en personaje beckettiano está oteando la muerte desde el horizonte de su mecedora, tan cómicamente acotado y sintetizado con estas palabras del narrador:

En definitiva: que la muerte se perfila en el horizonte, en ese horizonte que empieza y acaba en su mecedora (Vila-Matas, 2010a: 280).

Rápida síntesis que nos pone de manifiesto que la intertextualidad de Beckett irá matizándose con humor e ironía. Advertimos desde este momento que se impone el predominio de un tono lúdico. El eco irónico y la risa serán frecuentes en el tratamiento y transformación de las frases, ideas o características beckettianas seleccionadas. Se reafirma el régimen lúdico-lúcido al que aludíamos en *El hallazgo de Joyce* y que también continúa en *El hallazgo de Beckett* con el efectivo catalizador del humor, hilo que da otra calidad y naturalidad al trabajo intertextual.

Bajo este perfil de muerte llega el eco de otro personaje beckettiano, Malone, y la selección de otra *frase-eco* que se convierte en *idea-eco* al llegar a la mente de Riba.

Leemos en *Dublín*:

«Nacer, ésta es ahora mi idea», confesaba Malone, un personaje de Beckett. Y más adelante: «Nazco en la muerte, si me atrevo a contarlo» (280)

Leemos en *Malone muere*:

Nacer, he aquí mi actual idea [...] (Beckett, ed. 1973: 80).

Nazco en la muerte, si me atrevo a decirlo. Tal es mi impresión. Extraña gestación. Los pies ya han salido del gran coño de la existencia. Presentación favorable, espero. Mi cabeza morirá en último lugar. Conduce tus manos. No puedo. La amarga amargura. Detenida mi historia, aún viviré. Desplazamiento prometedor. Se acabó hablar de mí. No diré más yo (Beckett, ed. 1973: 175).

Malone, el personaje de Beckett, vive-muere en el reducto de su habitación, apegado a sus sábanas yace en una absoluta inmovilidad e impotencia, no vive ni acaba de morir, está a la espera de la muerte. Riba retoma la vivencia de Malone y la adapta a su situación. Entre la desgracia y la angustia de lo que pudo vivir en el McPherson, se pregunta si realmente nació ayer de la muerte, a la salida del pub, y vuelve a mencionar el sueño premonitorio de Dublín dejando en su mente, evocada y detenida, la escena plena del abrazo con Celia bajo la lluvia:

Pero, ¿y si ya fue ayer precisamente cuando, a la salida del McPherson, nació en la muerte? En el sueño premonitorio de Dublín que tuvo en el hospital cuando estaba grave, la sensación de nacer en la muerte fue nítida y se encontraba en pleno centro de la escena en la que Celia y él —que a su vez parecían estar en el centro del mundo— se abrazaban bajo la lluvia, a la salida de un misterioso pub.

Y ayer, en la vida real, volvió a sentir algo parecido. Dentro de la desgracia, había una emoción enigmática en la escena del abrazo. Una emoción que surgía de nacer en la muerte o de sentirse vivo por primera vez en la vida. Porque fue aquél, a pesar de la tragedia brutal, un gran momento. Un momento, por fin, en el centro del mundo (Vila-Matas, 2010a: 280-281).

Aparece el primer recuerdo del abrazo salvador de Celia junto con la idea de “nacer en la muerte”, al eco de la frase de Malone. Se ubica la escena a la salida del pub, espacio que se transforma en el centro del mundo por la intensidad del momento vivido, rodeado de un algo misterioso y de una “emoción enigmática” que se anuncia desde la paradoja muerte-vida y que llevará consigo un enigmático renacimiento.

Como vemos la intertextualidad marca la pauta de la historia de *Dublín*. Frase a frase —*eco a eco*— se va impulsando la historia y los acontecimientos que vive Riba desde la inmovilidad relativa de su mecedora, en el reducto de su habitación, en esa noche beckettiana. Vueltas y más vueltas a un todo misterioso y confuso: «Es medianoche. La lluvia azota los cristales», «¿Significar? ¡Significar nosotros!», «—Sal— dice la casa», «Nazco en la muerte». *Frases-ecos* que seguirán reiterándose de otras formas, con otros sentidos y significaciones.

2.3.3. *El enigma se desencadena*

Alguien llama al interfono.

Debido a la hora, le sorprende [a Riba] el sonido tan seco pero estridente del timbre. Se dirige hacia el receptor y allí descuelga, temeroso, el auricular del interfono y pregunta quién es. Larga pausa. Y, de pronto, alguien que dice:

—Malachy Moore *est mort*.

Queda petrificado. Moore y *mort* suenan parecido, aunque pertenezcan a dos lenguas distintas. Piensa en una trivialidad como ésta así para no dejarse apresar plenamente por el miedo.

Ahora recuerda. Es terrible y pesa en su alma. Estuvo mucho rato ayer en el McPherson hablando de Malachy Moore.

—¿Quién está ahí? —pregunta por el interfono.

Nadie contesta (281-282)

La frase queda ahí, detenida —“Malachy Moore *est mort*”— dejando cierto eco beckettiano ya que su parecido con el título de *Malone muere* nos ofrece de inmediato la asociación. El mismo narrador juega con ello, establece el sorprendente parecido de Moore y *mort*, aunque se conjuguen dos lenguas distintas, coincidencia que subraya de algún modo ¹²².

Pues bien, esta nueva frase la concebimos como *frase-pieza enigmática* que desencadena lo que hemos denominado: *el enigma*. Malachy Moore lo podemos formular como enigma en el sentido que le otorga Barthes, ya que aparece con una “carencia predicativa” (Barthes, ed. 1980: 157-158). Se convierte en un sujeto errante a la búsqueda de su predicado o de su identificación a través de las páginas de la tercera parte de *Dublinesca*. Ese error temporal del predicado irá describiéndose y trenzándose en una doble red: la red de cadenas de nombres que buscarán su identificación y la red de preguntas-respuestas que irán circulando y deteniéndose, dando vueltas a su significado y resolución.

Por tanto, seguiremos el juego que se establece: *detención y circulación del enigma*, que en definitiva viene a ser el movimiento de detención y circulación del significado; el

¹²² El juego con los nombres, con las asociaciones de sus significantes y significados, es habitual en las novelas de Vila-Matas, en *Dublinesca* encontramos: Pub de John Cox Wilde / Coswold (191); *Blomsday / Doomsday* (241); Verdier y Fournier / *Mercier y Camier* (290).

mecanismo que va a seguir trenzando esta parte de la novela con “*posiciones* ocupadas y luego rebasadas con vistas a una carga progresiva del sentido”, si lo decimos con las palabras de Barthes (ed. 1980: 134-135). Mas el enigma no irá solo, es un hilo grueso de «la trenza», a la que irán añadiéndose y enredándose otros hilos más sutiles, otras intertextualidades en la maraña compleja que constituye la *transtextualidad* de Vila-Matas.

Seguimos en el reducto de la habitación y resumimos lo que ocurre a continuación. Riba, de pronto, recuerda que recibió otra llamada la otra noche, a la misma hora. Se trataba de una intempestiva “encuesta nocturna” en la que tenía que contestar a la desconcertante pregunta “por qué Marcel Duchamp volvió del mar” (Vila-Matas, 2010a: 282). Pregunta que también forma parte de la *intratextualidad* de Vila-Matas y que nos obliga a hacer esta breve aclaración. Se trata de otra *pregunta-eco* que encontramos al cierre de su conferencia *La levedad, ida y vuelta*. Vila-Matas recuerda que cuando le preguntaban a Duchamp por aspectos de su obra, solía contestar muy a menudo con un “quise divertirme”. Y añade al respecto: “Esos ‘quise divertirme’ fueron siempre los hitos irónicos de la demostración de su no-actividad, de su vida de hombre desocupado, dedicado tanto a hacerse preguntas leves como a encontrar respuestas a cuestiones que no sólo nadie se planteaba, sino que seguro que jamás nadie se habría planteado nunca” (Vila-Matas 2013c: 223-224)¹²³. En este sentido ponemos en consideración que la pregunta sobre Duchamp es otro eco irónico del que se apropia Vila-Matas y coloca aquí, probablemente, “para divertirse” y para, más adelante, encontrar una respuesta que también siga su juego de divertimento *a lo Duchamp*. Además –interpretamos– que la pregunta se inserta y se añade a esta maraña enigmática de *Dublínescas* como ejercicio o juego práctico de *levedad*.

Retomamos la secuencia enigmática. Riba quiere encontrar alguna coincidencia y relación entre las dos llamadas. Se suceden cábalas sobre quién había llamado, pesquisas mentales y extrañas que no termina de comprender. Lo que sí tienen en común las dos llamadas es que quien llamó se esfumó.

Se detiene el enigma. Al hilo de los recuerdos y evocaciones se cruzan *nuevas relaciones transtextuales*. Riba recuerda el momento angustioso que tuvo ayer noche al

¹²³ El mismo fragmento se reitera en la conferencia *El libro como universo*. En ella, Vila-Matas emula al mismo Duchamp con esos “quise divertirme”. Véase en el video *Enrique Vila-Matas: El libro como universo*, publicado el 18-05-2012 (Tiempo: 37:18 / 37:48).

entrar en el dormitorio: la visión de Celia dormida y petrificada, como si estuviera muerta. La voz del narrador establece la conexión con una de las escenas de *Los muertos* de John Huston:

Riba acabó evocando la escena de *Los muertos* de John Huston en la que el marido contemplaba en la escalera de la casa dlinesa a su mujer, rígida de golpe, pero inesperadamente hermosa y rejuvenecida —hermosa y joven a causa de la historia que acababa de recordar—, paralizada por la voz que cantaba en lo alto de la escalera aquella triste balada irlandesa, *The Lass of Aughrim*, que le traía siempre la memoria — que la embellecía de súbito— de un pretendiente que murió de frío y lluvia y de amor por ella (285).



Film: *The Dead* (1987) de John Huston

Escena 11/ Tiempo: 59' 32"

A partir de ahí varias piezas se articulan y juntan sus aristas en un juego de *paralelismos, asociaciones y cruces*. Su mujer Celia se identifica con la mujer protagonista de la escena. Si en el film la mujer se queda paralizada en la escalera al escuchar la balada, hermosa y rejuvenecida de pronto al recordar a su joven enamorado de Cork, la mujer de Riba se queda petrificada mientras duerme, pero también la percibe hermosa Riba y también tuvo un joven enamorado que vivía en Cork y que murió por ella. El narrador reitera el relato y nos cuenta:

Una vez más, ayer, esa secuencia de *Los muertos* la relacionó Riba con aquel joven de Cork que, dos años antes de que él la conociera, se enamoró de Celia y luego, por una

serie de perversos malentendidos, acabó dejando España y regresando a su país, donde no tardó en matarse en el muelle más extremo del puerto de su ciudad natal [...]

Jamás había podido Riba soportar bien esa historia siniestra del joven suicida. Si algún día tenía la ocurrencia de recordarle a Celia al pobre muchacho de Cork, ella reaccionaba siempre sonriendo feliz de golpe, como si aquel recuerdo la pusiera en el fondo contenta y la hiciera rejuvenecer.

Ayer, viéndola allí dormir tan rígida pero tan hermosa y con la duda de si estaba viva o petrificada, no pudo rechazar una perversa tentación del pensamiento y una pulsión de venganza y la imaginó en aquellos días de juventud más cerca de la prostituta del muelle del fin del mundo que de la serena budista de ahora (285-286).

Las dos historias aparecen como semejantes y se identifican en los mismos términos: ambos maridos contemplan la escena y el semblante de su mujer; ambas mujeres están rígidas, paralizadas, petrificadas; ambas aparecen hermosas y rejuvenecidas; ambas recuerdan al joven enamorado, que en ambos casos murió de amor. En el caso del enamorado de Celia la muerte es más trágica y siniestra, al tratarse de un suicidio, y se añade otro elemento siniestro por parte de Riba, ese sentimiento de venganza que le lleva a identificar e imaginar a Celia con la prostituta del muelle (volvemos a la visión del muelle dublinés y a una nueva *asociación y cruce*: Celia = “prostituta del muelle del fin del mundo”).

Todo lo va imaginando Riba, nos reitera el narrador, al tiempo que, incluso, nos dice las palabras textuales que pasaban por el pensamiento de Riba sin que llegara a pronunciarlas:

La imaginó así y luego le dijo mentalmente a su mujer dormida, le dijo con esa extraña suavidad de las palabras que se imaginan pero no se pronuncian:

Celia, amor mío, no puedes ni sospechar la lentitud con la que cae la nieve sobre el universo y sobre todos los vivos y sobre los muertos y sobre el imbécil del joven de Cork (286) ¹²⁴.

¹²⁴ Las palabras que dice mentalmente Riba se disponen tipográficamente como si fueran una cita con otros márgenes y con el tamaño de la letra más reducido. Así la hemos dispuesto, siguiendo fielmente el formato de la transcripción original (el tamaño de la letra se adelgaza, como una voz susurrada, no pronunciada por Riba).

Son palabras que se tejen, en parte, con la escena final de *Los muertos*, cuando el marido contempla a su mujer apaciblemente dormida y detiene su mirada tras la ventana. Mira cómo cae la nieve lánguidamente, mientras discurren sus pensamientos, su intensa emoción sobre lo que acaba de descubrir; su reflexión sobre la vida, el amor y la muerte...

Cae la nieve, cae sobre el solitario cementerio en el que Mikel Fiuri yace enterrado.
Cae lánguidamente en todo el universo y lánguidamente cae como en el descenso de su último final. Sobre todos los vivos y los muertos (*Los muertos* de John Huston) ¹²⁵.

Comparamos ambos fragmentos. La suavidad de la caída de la nieve del film se traslada a la suavidad de las palabras de Riba. El modo de caer la nieve, “lánguidamente”, se cambia ligeramente por lo sustantivo: “la lentitud”. Se reitera fielmente que la nieve abarca la totalidad, cubre “el universo”, subrayando el mismo –“sobre todos los vivos y los muertos”–, al que se añade el elemento desconcertante que rompe *ex abrupto* el tono lírico del fragmento. La actitud de Riba algo rabiosa o vengativa diciendo –“y sobre el imbécil del joven de Cork”– es la que da el giro. Sus palabras acentúan *el régimen lúdico del tratamiento intertextual*.

A estas palabras no pronunciadas por Riba se suceden otras asociaciones con visos surrealistas que se engarzan con la pregunta enigmática de Duchamp. La ciudad de Cork, la ciudad del joven enamorado de Celia, es como un estorbo que Riba identifica con ese jarrón chino que tiene en su casa. Estorbo cosificado, objeto que le deprime y que quiere deshacerse de él. Asociación libre y arbitraria en la cadena: Cork – estorbo – jarrón chino que se resuelve en la línea de lo absurdo o en esa línea de divertimento que remite a la respuesta de Duchamp y que el narrador de *Dublinessa* manipula con tanta levedad y destreza:

[...] parecía que sólo quedara esperar a que Duchamp volviera del mar, volviera de deshacerse del jarrón (Vila-Matas, 2010a: 286).

¹²⁵ Son las palabras que se corresponden con la última escena del film (Escena 12 / Tiempo: 1h 15' 29-37"). Palabras que se tejen con el fragmento de “Los muertos” de *Dublinessa*: “Su alma caía lenta en la duermevela al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos” (Joyce, ed. 1988: 213).

Evocaciones, asociaciones y cruces en la mente de Riba y vuelta a la *circulación del enigma*: “Malachy Moore ha muerto” (ahora en español). Frase que cambia la actitud de Riba, pues ya no se preocupa por saber “quién la ha dicho”, sino que se centra en quién “había muerto”. La frase va en serio y se la cree. Ante ese hecho, es como si la *frase-pieza enigmática* ejerciera una fuerza tal que inundara de muerte todo el espacio, porque se reitera una y otra vez que algo sucede en el reducto de su habitación: algo se ha ido, algo está desfondando, algo está vaciándose, nada acecha, todo ha muerto. En este contexto de muerte, se añade el anuncio categórico de Nietzsche: “Y se acuerda del instante llano que siguió al momento en el que Nietzsche anunció que Dios había muerto y entonces todo el mundo pasó a vivir a ras de suelo, miserablemente” (287). Se sintetizan las menciones a la muerte con una mezcla de humor e ironía, hecha con los ingredientes de Beckett, vivir “a ras de suelo”, vivir “miserablemente”, mezclándolos con Nietzsche como si nada, con la naturalidad del Riba que vive entre textos y con palabras de otros. Mientras que el narrador nos confiesa:

Juraría que ha entrado en una ambigua región de difuntos, una comarca que le deslumbra de tal forma que no puede mirarla fijamente, ya que le ocurre como con el sol, al que no puede mirar por mucho tiempo. Aunque en el fondo, como el sol, la región no es más que una fuerza benigna, una fuente de vida. Se puede nacer en ella, porque se puede nacer en la muerte (287).

Se trata de otra apropiación de Beckett, la mención a la “región” nos da la pista de esta intertextualidad tan musitada, ya que la identificamos con “la región” que recorría Molly y Moran ¹²⁶. Región en la que ha entrado Riba, región ambigua que insiste una vez más en la misma *idea-frase-eco* de Malone: “nacer en la muerte”.

Llegados hasta aquí hacemos esta pausa para poner énfasis en la *transtextualidad* en la que se mueve Vila-Matas. Una frase se apodera del texto, absorbiendo otros textos casi simultáneamente y transformándolos en un todo. Un todo que empieza a nutrirse con pocos y sutiles elementos que no se leen como una suma porque sus sumandos son casi imperceptibles y están tan integrados en el resultado total que los percibimos como un todo

¹²⁶ La región de Molloy inmensa en unos momentos, reducidísima en otros, donde los límites se confunden y, vayas por donde vayas, siempre estás en el mismo lugar (Beckett, ed. 1970: 78, 160).

compacto. El trabajo artesano de este tejido transtextual no es un *collage* que diferencie las partes o las piezas sino que las leemos al unísono, con el efectivo catalizador del humor, hilo que da la calidad y naturalidad al trabajo intertextual. De forma que leemos a la vez: Malachy Moore ha muerto (Beckett)– todo ha muerto (*Dublinesca*)– Dios ha muerto (Nietzsche)– Está en la región de los muertos (Beckett). Percibimos la calidoscópica amplitud de sentidos, la intertextualidad como método, como “esa maquinaria de *sentidos diferentes*” sugerida ya por Roland Barthes en la que se sitúa conscientemente el autor (Vila-Matas, 2013c: 128, la cursiva es del autor).

Acto seguido a este fragmento se produce una fuga importante que se configura como un capítulo (dos páginas escasas). Fuga que entendemos como maniobra narrativa que pone en relación *ficción y teoría* bajo la “espinosa cuestión” de *la muerte del autor*. A tal propósito señalamos que hay una mención anterior en la que se alude a la muerte del autor de esta forma: “aquello que ya anunciaran en su momento Deleuze y Barthes” (264), que podríamos considerar como germen en la línea que indica Genette. Ahora vuelve sobre sus pasos y llega hasta aquí, bajo la forma de un recuerdo de Riba. Transcribimos la mención y alusión a esta cuestión tal como la refiere el narrador de *Dublinesca* en este capítulo:

Como tiene tendencia a interpretar los hechos de su mundo de cada día con las deformaciones propias del lector que ha sido durante tanto tiempo, se acuerda ahora de los días de su juventud en los que era habitual discutir en torno al tema de *la muerte del autor* y él se leía todo lo que hacía referencia a esa espinosa cuestión, que día a día cada vez más le preocupaba. Porque si algo deseaba ser en la vida era editor y estaba dando ya los primeros pasos para serlo. Y le parecía muy mala suerte que, justo cuando él se preparaba para encontrar escritores y publicarlos, esa figura del autor fuera cuestionada tan fuertemente que hasta se llegara a decir que iba —si no lo había hecho ya— a desaparecer. Podrían haber esperado un poco más, se lamentaba todos los días el joven Riba de aquella época. Algunos amigos trataban de animarle diciéndole que no se preocupara, porque aquella era sólo una frágil moda de los franceses y de los *deconstructores* norteamericanos.

—¿Es verdad que el autor ha muerto? —le preguntó un día a Juan Marsé, con el que se cruzaba a veces por el barrio. A Marsé le acompañaban aquella mañana una muchacha alta y morena, con cara inolvidable de manzana, y el poeta Gil de Biedma.

Marsé le lanzó al joven Riba una mirada terrible que aún no ha olvidado.

—Qué gracia, eso es como preguntar si es cierto que debemos morir —oyó que decía la muchacha [...]

—El autor es el fantasma del editor —dijo Gil de Biedma con una media sonrisa (Vila-Matas, 2010: 288-289, la cursiva es del autor).

Nos preguntamos cómo se ha tratado el tema de *la muerte del autor* y seguimos cuanto se ha dicho en el fragmento señalado:

En primer lugar consideramos la observación que nos hace el narrador como punto de partida, recordándonos la manera peculiar que tiene Riba de deformar las cosas que lee y que interpretamos, a modo de *captatio benevolentiae*, como una hábil justificación que disculparía cualquier opinión, postura o criterio sobre el tema en cuestión.

Todo el fragmento señalado se formula como un juego de equívocos que procede de las voces que recibimos por igual, de “la interferencia entre dos líneas de destino”, que diría Barthes, ya que percibimos como lectores ese “ruido” que nos remite, por un lado, al concepto de “la muerte del autor” y, por otro, a la lectura literal de la expresión la muerte del autor, como una especie de contracomunicación (Barthes, ed. 1980: 122). La fórmula produce su efecto y vamos viendo cómo se va deformando la “cuestión espinosa” (el concepto) en una mera caricatura.

Empieza con la opinión y visión de Riba sobre el asunto, que situándose desde su perspectiva profesional y personal juega con el equívoco de la expresión “la muerte del autor”, tomando el sentido literal, porque así la lee e interpreta, confundiendo el sujeto de la escritura con la persona de la escritura, dándole otra realidad física, personificando la muerte del autor (se va a quedar sin escritores, sin la materia prima y humana para su editorial, justo en el momento que empieza). La visión es pura irrisión, un chiste lingüístico. A la que sigue la visión de los amigos que, bajo el pretexto de animar a Riba, simplifican la polémica cuestión como “una moda frágil”, nada contundente que vaya a tener unas determinadas consecuencias, sino algo pasajero cuyos artífices son los *deconstructores*, un nombre generalizado, sin más, que poca cuenta da de las nuevas formas de pensar la subjetividad ¹²⁷.

¹²⁷ El concepto de “la muerte del autor” o “la muerte del yo” son conceptos claves que abren distintas corrientes de pensamiento, con distintos enfoques y contextos. Desde una perspectiva metafísica, con la muerte del sujeto trascendental (Derrida, Deleuze, Foucault, Vattimo); desde la perspectiva del texto, en

A través de la escena dialogada que se sitúa en plena calle, así, de sopetón, como un asunto trivial, se dan tres respuestas distintas. El escritor Juan Marsé responde con esa mirada tan fulminante que nos lleva a una interpretación libre, el tema no le gusta o no quiere saber nada del asunto. La muchacha (que a Riba y a nosotros nos recuerda a Bev, está caracterizada con la misma expresión de “inolvidable cara de manzana”) responde de forma espontánea con el equívoco de la frase, con la realidad que implica la muerte a la que nadie escapa. Así deforma o transforma su respuesta en otra pregunta –“Qué gracia, eso es como preguntar si es cierto que debemos morir”–. La perífrasis de obligación añade otra connotación, el verbo deber es el que prevalece. “Debemos morir” es una tontería que no aclara nada, salvo seguir dando realidad al equívoco o acaso quiera decir si ¿debe morir el autor?, cuestionando el concepto de “la muerte del autor”. En cualquier caso son voces, “ruidos” que quedan en el aire sin respuesta definida. Por último, el poeta Gil de Biedma ya da por hecho la muerte del autor, el autor ya es un fantasma y es precisamente quien acecha al editor, aunque lo diga con esa media sonrisa entre bromas y veras.

Está claro que el tema se ha ridiculizado. Se ha jugado como si fuera un titular y se ha deformado en una contra-comunicación: chiste, moda, gesto fulminante, tontería, burla, caricatura. No obstante, a través de estas visiones con insignificancias, juegos de equívocos, humor e ironía, se ha producido un trayecto que *ha transformado “la muerte del autor” en “el fantasma del autor”*. Esta transformación es importante, ya que la respuesta final medio en broma – “el autor ya es un fantasma”– es una respuesta válida que

donde se suprime el sujeto del horizonte del texto (Lévi-Strauss, Todorov, Genette, Barthes). Nos situamos desde esta perspectiva, en la que se suprime el autor en beneficio de la escritura, señalando el concepto de “la muerte del autor” con las palabras de Barthes cuando apela a la escritura como “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, ed. 1987: 65-71).

Manuel Asensi recoge brevemente distintas formas de “la muerte” del sujeto en varios contextos que aportan distintas reflexiones: la visión de Blanchot, que se orienta más hacia la reflexión del ser: *Hablar es apoyarse en una tumba*; la necesidad de disolver el sujeto que propone Lévi-Strauss; la propuesta de Benveniste, que otorga al lenguaje el poder de *poner* el sujeto: *Yo es decir yo*; la de Lacan que aboga por el sujeto como *efecto de un Significante*; el sujeto desde una perspectiva metafísica de Derrida: “*Yo soy*” quiere decir “*yo soy mortal*”; el ámbito de orientación más estructural cuyo sujeto es un texto, el continuo tránsito de un texto a otro, de un discurso a otro (Todorov); el sujeto desaparece, se designa *como ausente* (Genette); la enunciación es un “proceso vacío” que funciona sin interlocutores (Barthes). La erosión del sujeto llega hasta la crítica más radical en el pensamiento de Althusser, donde lo que llamamos “sujeto”, “yo” o “una esencia del hombre” es *un efecto de la ideología*. El pensamiento de Foucault afronta la cuestión de la muerte del hombre desde una genealogía de las ciencias humanas y proclama *la desaparición del hombre como base del conocimiento*, el hombre es una construcción ideológica (Asensi, 2006: 421- 435).

nos constata el momento (“ya”) en el que el fantasma que persigue y acecha a Riba tiene que ver con el autor y con la muerte del autor. La mención a *la muerte del autor* sostiene una ambivalencia. Por un lado, entra y se une a la ficción de *Dublinesca*, asociada a la cadena autor-fantasma y añadiéndose al enigma que desencadenó Malachy Moore. Por otro lado, veremos que tendrá otra resolución y relevancia al cierre de *Dublinesca*.

Al mismo tiempo señalamos que esta *ambivalencia intertextual* se apoya y se refuerza en cómo se ha dispuesto en la narración (*dispositio*). Aunque se ha formulado como *analepsis o reconstrucción*, es decir, como evocación posterior de lo que le aconteció a Riba cuando era joven y empezaba su carrera de editor, tiene el valor de una *prolepsis o anticipación* en el sentido de *anuncio* (Genette, ed. 1989b: 126). No tanto porque remita por adelantado a un acontecimiento que en su momento se contará con todo detalle, sino que la alusión se hace necesaria porque la idea de *la muerte del autor* tiene un peso específico y concluyente en *Dublinesca* y es aquí donde parece que tiene lugar “la preparación” de esta cuestión literaria a través de la maniobra de la fuga. Por tanto, consideramos y avanzamos que es una *fuga intertextual* importante y controvertida que empieza como juego y risa para terminar en otra cosa. Ahora, se añade a la *circulación del enigma* aunque sea de forma más soterrada y bajo los efectos del humor.

Riba sigue en la mecedora y en la reconstrucción de lo que sucedió anoche. Los recuerdos van llegando como ráfagas, lo primero que recuerda es una conversación. Recuerda que bebió bastante y que entabló una charla (en el MacPherson) con dos franceses, Verdier y Fournier. No sabe muy bien cómo fue que empezaron a hablar sobre Samuel Beckett y acabó llamándolos Mercier y Camier, como si fueran dos personajes beckettianos (de nuevo el juego y las asociaciones con los nombres). El narrador subraya lo mucho que sabían sobre el escritor y remarca con especial interés dos cosas que le llamaron la atención a Riba sobre lo que dijeron ambos personajes. Transcribimos estas “dos cosas”.

Sobre lo que dijo Verdier:

Sentado en su mecedora, Riba no acaba ahora de recordar muchas de las muchísimas cosas que le contó Verdier, pero sí se acuerda perfectamente de que le habló del juego

peligroso que el escritor solía practicar ya desde pequeño, cuando trepaba hasta lo más alto de los pinos de su casa natal de Cooldrinagh y se lanzaba al vacío, agarrándose a una rama apenas a tiempo de no estamparse contra el suelo.

Se acuerda Riba a la perfección de esto que le contara Verdier, seguramente porque le impresionó más que otras cosas y tal vez también porque le recordó lo que él suele hacer con la mecedora cuando la alza hacia lo más arriba posible para luego dejarse caer hasta lo más bajo para así poder sentirse a ras de suelo, bien acoplado con las pretensiones calamitosas del mundo después de la muerte del autor y de todo (Vila-Matas, 2010a: 290).

Sobre lo que dijo Fournier:

Fournier también estuvo muy dicharachero y en cierto momento subrayó, de forma algo repetitiva, que Beckett fue siempre un ejemplo de que un escritor que lo arriesga todo no tiene raíces y no debe tenerlas: ni familia, ni hermanos. Procede de la nada, dijo Fournier. Varias veces dijo eso de que procedía de la nada (290-291).

Observamos en estos fragmentos algunos puntos tangenciales sobre la intertextualidad de Beckett:

a) El centro y el tema de la conversación gira en torno a Samuel Beckett. Los que hablan lo conocen bien y van dando datos de su vida y de su personalidad como escritor. Se convierten en una original y fidedigna fuente de datos.

b) La intertextualidad sigue apoyándose en menciones de personajes y títulos (Molloy, Murphy, Malone, *La última cinta*) a los que se añaden Mercier y Camier para engrosar el juego de identificaciones y asociaciones que siguen estableciéndose. Es como si Riba quisiera rodearse de esos personajes a los que Beckett les llamaba familiarmente “mi gente” e ir acomodándose en el universo beckettiano.

c) Se hace un especial hincapié en dos elementos importantes de la visión y poética literaria de Samuel Beckett que podríamos resumir en la selección significativa de dos palabras claves: *el vacío* y *la nada*.

El Vacío y la Nada –con mayúsculas– son dos constantes, líneas temáticas o preocupaciones en la obra de Beckett; dos señas literarias en su praxis nihilista. Aunque Samuel Beckett ha escrito poco sobre sus intenciones o sus ideales literarios, encontramos

en la revista *Transition* ¹²⁸ cómo nos revela sus reflexiones formales en torno al arte y cómo dirige su pensamiento hacia la necesidad de expresar la Nada. Seguimos las apreciaciones que Coe señala al respecto: “En el contexto del infinito carecen de significado el tiempo y el espacio, así como el hombre, sus visiones, sus propiedades; y precisamente esta nueva conciencia del infinito —un tiempo que resulta demasiado cómodo no poder concebir— es lo que matemáticos y científicos nos han servido en bandeja, como suele decirse. A todos los lados del espacio que nos rodea se extiende el Vacío; detrás de nosotros y ante nosotros en el tiempo, también el Vacío. Y cuando la salida universal es la Nada, todos los habituales conceptos de significado se convierten en absurdos. Dentro de dicho contexto, el arte es un hecho irrelevante, imposible, a menos que se descubra un arte que pueda, *literalmente*, ‘expresar la nada’ ” (Coe, 1972: 7, la cursiva es del autor).

Dos menciones significativas, dos palabras claves para anclar la concepción del arte y de la realidad que propone Beckett y que el narrador de *Dublinesca* reformula y manipula a través de la perspectiva de juego. Por un lado, la mención al vacío evocada con un juego de infancia de Beckett, tirarse al vacío —otra dirección o sentido de la palabra— con el que también quiere ahora identificarse el propio Riba y situarse en su propio precipicio: el de una mecedora, a ras de suelo, aterrizar en las calamidades del mundo “después de la muerte del autor y de todo”. Así, con un tono humorístico, se engarza “la muerte del autor” que dejó en el capítulo anterior y que sigue añadiéndose al juego. Por otro lado, la mención a la nada, la otra palabra clave que se simplifica en no tener nada, en venir de la nada, en proceder de la nada. Una nada tan sesgada y ridiculizada que se acerca más a una acepción vacía, desprovista de toda la intensidad y la profundidad de la indefinible Nada de Beckett.

¹²⁸ En 1949 Beckett publica en la revista vanguardista *Transition* de Eugène Jolas, junto con el crítico de arte Georges Duthuit, unos breves textos dialogados sobre el arte abstracto de los años que van del 1940 a 1950. Se trata de una serie de “tres diálogos” en torno a tres pintores contemporáneos: Tal Coat, Masson y Bram van Velde —pintor muy seguido y querido por Beckett que desarrolló una praxis nihilista con su pintura—. Para Beckett el arte será una representación de lo imposible. Recogemos la idea tal y cómo la expresa R. N. Coe: “La condición humana es la de una indefinible Nada interior, consciente de la posibilidad de relación con una Nada externa, igualmente indefinible, pero que prejuzga dicha relación precisamente a causa de esa conciencia suya. El artista, por el hecho de serlo, se ve empujado a crear y a realizar en la obra de arte lo que no existe ni puede existir, porque —en cuanto se realiza en términos concretos (pinturas, palabras)— cesa automáticamente de existir. Por consiguiente, el arte *debe* fracasar. El propio arte de Beckett es un arte del fracaso; por definición, trata de hacer lo que no es capaz de hacer: crear y definir algo que, una vez creado y definido, cesa de ser lo que debe ser si lo que debe es revelar la realidad de la condición humana, el Hombre-Nada en relación con todas las demás cosas, Nada también ellas” (Coe, 1972: 6-9, la cursiva es del autor).

d) Beckett como ejemplo del escritor que arriesga. Cualidad esencial que siempre apunta Vila-Matas, la opción de poder decir todo y arriesgarse.

e) El tono humorístico en el que se enmarca la intertextualidad de Beckett. Se impone lo lúdico como mención honorífica al “juego que amaba Beckett” y que también ama Vila-Matas.

Junto a estas cosas que le contaron Verdier y Fournier, el narrador nos señala y subraya la pregunta que Riba les hizo y que lleva consigo el tema del doble, el juego de identidades y nombres que convergen en la mención al desconocido que apareció en *Ulysses* y que entre semejanzas y asociaciones se confunde con el mismo Beckett. Sigamos este hilo que se enreda y veamos hacia dónde nos conduce:

Riba recuerda ahora de golpe, con precisión, el momento en que les preguntó ayer a Verdier y Fournier si habían visto alguna vez por Dublín a un individuo de aspecto parecido al Beckett de joven.

Recuerda que les dijo que del mismo modo que él a ese tipo lo había encontrado a lo largo del último *Bloomsday* dos veces y en dos sitios bien distintos, era muy probable que también ellos hubieran podido tropezarse en más de una ocasión con aquella especie de sosias del Beckett joven.

Verdier y Fournier, casi al unísono, le dijeron que conocían a alguien de ese estilo. En Dublín era relativamente famoso ese doble de Beckett, dijo Fournier. El doble era un muchacho muy andarín que estudiaba en el Trinity College, pero al que se veía en la ciudad por todas partes, por los lugares más insospechados. Le conocía mucha gente, sí. Llamaba la atención precisamente por su parecido con el Beckett joven, y ellos creían que seguramente no había ningún misterio y era el propio Beckett de joven, así de sencillo. Aunque muchos en Dublín le conocían por Godot. Pero su nombre no era ése, claro. Su nombre era Malachy Moore.

—Pero es el propio Beckett, te lo digo yo —concluyó Verdier (291).

La pregunta y la respuesta concluye aquí y cierra el capítulo. No hay ningún comentario o párrafo que se añada al respecto, la cuestión queda detenida ahí, es otra posición ocupada que será retomada de nuevo. Nos detenemos y leemos con atención todo cuanto se ha dicho. En primer lugar se vuelve a mencionar la figura del misterioso desconocido que va apareciendo y desapareciendo por entre las páginas de la novela

Dublinsca como espejismo o proyección del enigmático personaje de Joyce, que también va apareciendo y desapareciendo en *Ulysses*. Recuerda Riba y recordamos nosotros que apareció en la Meeting House Square, en la mañana del *Bloomsday* y que figuraba en aquella lista de las cosas que apuntó Riba en su *commonplace book*: “Un tipo con gabardina y un parecido bastante asombroso a Beckett de joven” (228). Luego se volvió a mencionar como surgiendo de la nada, cerca del camposanto. Transcribimos la descripción completa para leer paralela y simultáneamente el juego de identificaciones y parecidos:

Es el mismo tipo que vio esta mañana en la Meeting House. Se parece a Samuel Beckett cuando era joven. Gafas redondas de concha. Cara huesuda y enjuta. Ojos de águila, de pájaro que vuela alto, que lo ve todo, incluso de noche. Se cubre con una desastrada gabardina beige y mira a Riba con atención intensa, como si estuviera sintiendo que vuela su espíritu, y también como si no quisiera contagiar cierta oscura infelicidad que se desprende de su cara de pájaro (257).

Descripción-retrato que dibuja metafóricamente los rasgos del escritor. Estamos, pues, con dos menciones en las que el misterioso desconocido se identifica con Samuel Beckett o cambia su identidad como si fuera un sosias ¹²⁹, según la visión de Riba. Según la visión y los conocimientos de Verdier y Fournier, ambos afirman que se trata de un doble de Beckett e incluso del mismo Beckett.

El doble, la importancia de ser otro, la constante *vila-matiana* una vez más. El doble como sujeto y personaje popular que es muy conocido por todos en Dublín, que deambula por los lugares más insospechados (como el mismo escritor), que resulta que estudia en el mismo Trinity College (college en el que realmente estudió Beckett, según los datos de su biografía) y que de golpe se quita el velo del misterio y se convierte en el mismo Beckett. El desconocido es Beckett. Pero a renglón seguido, cambia el nombre y se trata de Godot (personaje beckettiano) y a continuación se desmiente esa identificación, ese nombre, y se cambia por Malachy Moore, que nos remite a *Malone muere*, para desandar y deshacer el hilo de las identificaciones y volver a apelar al propio Beckett.

¹²⁹ Si atendemos a la etimología de sosias, podemos establecer la asociación con Sosias, personaje de la comedia *Anfitrión* de Plauto, en la que Mercurio se hace pasar por Sosias. En este sentido, la consideración de sosias implicaría una suplantación, sería un valor añadido al simple parecido o semejanza.

Con todo ello tenemos el hilo enmarañado: el misterioso desconocido = el doble = Beckett = Godot = No Godot = Malachy Moore = Beckett. Si recogemos este hilo de identificaciones y no-identificaciones podríamos estirarlo y atar cabos en un doble juego: a) *Juego en clave* Beckett. El mismo Malone es un recorrido de nombres: Malone = Sapo o Saposcat = Macmann (un juego de homónimos va teniendo lugar en el recorrido de la narración), Molloy es a su vez cuatro o cinco Molloys, o ese desconocido llamado Godot “nombre bajo el cual uno puede imaginarse lo que le plazca”¹³⁰. Beckett juega con los nombres en ese proceso contradictorio de búsqueda y pérdida de identidades en sus personajes. b) *Juego en clave* Joyce. El misterioso desconocido que se pasea por *Ulysses* es otro enigma de identidades. Si retomamos una de las lecciones que hemos dejado pendiente del *Curso de literatura europea* de Vladimir Nabokov, encontramos el momento en el que Nabokov descubre e identifica al desconocido que habitaba las páginas de *Ulysses* de esta forma¹³¹.

¹³⁰ Las confusiones y el juego con los nombres es una evidencia sustancial en *Molloy*. El personaje de Beckett no sabe cómo se llama realmente. Recuerda que su madre le llamaba Dan, pero no sabe porqué, y él llamaba a su madre Mag, ma o condesa de la Caca: “Cuando tenía que darle algún nombre, la llamaba Mag. Y la llamaba Mag porque, aunque no hubiera sabido razonarlo, para mí la letra g abolía la sílaba ma, le escupía en la cara, por así decirlo, mejor que cualquier letra. Y al mismo tiempo así satisfacía una necesidad profunda y sin duda inconfesada, la necesidad de tener una ma, es decir, una mamá, y de anunciarlo en voz alta” (Beckett, ed. 1970: 20). En el episodio con la policía se acuerda de pronto que se llama Molloy: “Y de pronto recordé mi nombre, Molloy. Me llamo Molloy, grité, completamente aterrado. Molloy, acabo de acordarme [...] ¿Se llama así su mamá?, dijo el comisario, porque debía ser un comisario. ¿Cómo?, dije. Usted se llama Molloy, dijo el comisario. Sí, dije, acabo de acordarme. ¿Y su mamá?, dijo el comisario. Yo no comprendía. ¿También se llama Molloy?, dijo el comisario. ¿Se llama Molloy?, dije yo. Sí, dijo el comisario. Yo reflexioné. Su mamá de usted, dijo el comisario, se llama... ¡Déjeme reflexionar!, grité. Bueno, al menos así imagino que ocurrían las cosas. Piénselo, dijo el comisario. ¿Mi mamá se llamaba Molloy? Sin duda. Sí, también debe llamarse Molloy, dije” (26- 27). En la comisaría recuerda de pronto que se llama Molloy y al responder cómo se llama su mamá en el trabalenguas en que se convierte el diálogo con el comisario, concluye que su mamá también se llama Malloy. Siguen las fluctuaciones del nombre de Molloy con el inspector Moran que llama a su investigación “el asunto Molloy,” y a Molloy lo llama Molloy o Mollose: “La idea de que pudiera tratarse de dos personas distintas, mi Mollose y el Molloy de la investigación, no llegaba ni a rozarme, y si lo hubiera hecho me habría apresurado a descartarla, como se espanta una mosca o un abejorro” (136). Más adelante dice: “Había, en suma, tres Molloy, no, cuatro. El de mis entrañas, la caricatura que de él formaba, el de Gaber [que es el de la investigación] y el de la carne y hueso que me esperaba en alguna parte” (138). Luego añade el posible quinto Molloy, el de Yudi, para dejar caer hasta qué punto están sujetas las fluctuaciones del nombre o de los distintos Molly (139). Fluctuaciones que también podemos encontrar en *Malone muere* y en el *Innombrable*. En otros momentos hablará Beckett de la pluralidad de sus *Molloys*, *Murphys*, *Malones*... todos podrían ser en realidad el mismo personaje, las identificaciones no son tales. En este sentido, Klaus Birkenhauer identifica al desconocido Godot con la idea vacía, no susceptible de ser establecida inequívocamente (Birkenhauer: 1976: 21).

¹³¹ Nabokov desarrolla el tema del personaje desconocido, el llamado «Hombre del Impermeable Marrón» de *Ulysses*, a quién se hace referencia once veces en el curso del libro, aunque sin nombrarlo nunca. En su análisis va comentando y localizando todos los momentos en que aparece y finalmente formula su teoría

Dice Nabokov:

Finalmente, en el capítulo II de esta última parte, compuesto en forma de preguntas y respuestas, viene lo siguiente: «¿Qué enigma autoenmarañado, aprehendiéndolo voluntariamente, no comprendió Bloom [mientras se desvestía y reunía sus ropas]?»

«¿Quién era M'Intosh?»

Ésta es la última vez que oímos hablar del Hombre del Impermeable Marrón.

¿Sabemos quién es? Creo que sí. La clave se encuentra en el capítulo IV de la segunda parte, en la escena de la biblioteca. Stephen está hablando de Shakespeare, y sostiene que Shakespeare se ha incluido a sí mismo en sus obras. Shakespeare, dice tenso, «ha ocultado su propio nombre, un nombre hermoso, William, en sus obras: es una comparsa aquí, allá, igual que el pintor de la vieja Italia colocaba su rostro en un rincón oscuro de su lienzo...». Y esto es exactamente lo que Joyce ha hecho: colocar su rostro en un rincón oscuro de su lienzo. El Hombre del Impermeable Marrón que cruza el sueño del libro no es otro que el propio autor. ¡Bloom llega a ver a su creador! (Nabokov, ed. 2012: 466-467).

Identificación que conoce muy bien el narrador de *Dublinesca* y hace referencia explícita cuando dice, al acabar el capítulo de *Junio*:

«¿Quién era M'Intosh?», recuerda que puede leerse en el capítulo segundo de la tercera parte de *Ulysses*, un capítulo compuesto en forma de preguntas y respuestas.

Una de esas preguntas, intrigante y enrevesada, siempre le atrajo mucho: «¿Qué enigma autoenmarañado, aprehendiéndolo voluntariamente, no comprendió Bloom (mientras se desvestía y reunía sus ropas)?»

Pasa revista a todo lo que se ha discutido acerca de quién era ese M'Intosh [...] A Nietzsche siempre le encantó muy especialmente la teoría de Nabokov. Después de haber leído las opiniones de tantos investigadores, Nabokov dedujo que la clave del enigma del desconocido se encontraba en el capítulo cuarto de la segunda parte de *Ulysses*, en la escena de la biblioteca. Allí, Stephen Dedalus está hablando de Shakespeare y sostiene que éste se ha incluido a sí mismo en sus obras. Muy tenso, Stephen dice que Shakespeare «ha ocultado su propio nombre, un nombre hermoso, William, en sus obras: es una comparsa aquí, allá, igual que el pintor de la vieja Italia colocaba su rostro en un rincón oscuro de su lienzo».

sobre la identificación de este desconocido (Nabokov, ed. 2012: 462 y ss.).

Eso es lo que, según Nabokov, pudo hacer Joyce en *Ulysses*: colocar su rostro en un rincón oscuro de su lienzo. El hombre del Macintosh que cruza el sueño del libro no es otro que el propio autor. ¡Bloom llega a ver a su creador! (Vila-Matas, 2010a: 166-167).

Constatamos que la cita explícita y casi íntegramente transcrita de las lecciones de Nabokov pasa a *Dublínescas* tamizada por la lectura de Riba. Nos fijamos especialmente en esa pregunta que tanto le atrajo: «¿Qué enigma autoenmarañado, aprehendiéndolo voluntariamente, no comprendió Bloom...?» Porque ese enigma autoenmarañado parece trasladarse de alguna forma a la mente de Riba y queda ahí aprehendido, sin dar por el momento la respuesta final.

De lo que podríamos inferir que las *asociaciones y cruces transtextuales* podemos leerlas simultáneamente en *clave-Beckett* y en *clave-Joyce* convergiendo el doble juego en *clave-Vila-Matas*: juego con los nombres y con las identificaciones y no-identificaciones y juego también con el mismo enigma del desconocido de Joyce. Posiblemente siga también el juego en *clave-Nabokov* y llegue a la misma identificación, pero a su modo y con sus estrategias, tiempo al tiempo. Estamos en la primera parte del juego y la pregunta sigue sin respuesta, no se desvela el misterio del desconocido, solo se añade al enigma, es otro hilo más que entra en la maraña y *el enigma sigue circulando*.

2.3.4. *Instalado en lo peor*

Seguimos en la noche beckettiana. Riba permanece en su mecedora “instalado en lo peor” –otro eco beckettiano– reconstruyendo los hechos de lo que sucedió o pudo suceder en esa noche de ayer. Entre fugas y ráfagas de memoria que van y vienen, detiene en su mente el momento terrorífico en el que salió de su habitación y, como si empezara a vivir una película irlandesa (lluvia, conatos de niebla, única farola iluminada, dos tipos espantosos en la esquina, peligro eminente...), se ve caminando con su gabardina en la soledad de la noche, transformándose en “la vieja puta de la gabardina del fin del mundo”:

Nunca como en aquel momento le habían cuadrado mejor los versos del poema «Dublínescas» porque, por arte y magia de las circunstancias, su breve paseo nocturno hasta el pub le estaba transformando en la vieja puta de la gabardina del fin del mundo,

es decir, en la inesperada reencarnación del último destello de la desgraciada literatura y al mismo tiempo en un pobre viejo acabado y muerto de frío que caminaba por callejuelas de estuco, donde la luz era de peltre y por las que pasaba él mismo, el último editor literario de la historia, convertido en su propio funeral viviente (293-294).

Nuevo y sorprendente juego de identificaciones y cruces: Riba protagonista del poema de Larkin, «Dublinesca», personificado en la misma literatura, en la muerte de la literatura, en la muerte del editor, en su propia muerte. Significaciones en un *in crescendo*. Transtextualidad que tiene otro espesor y que se construye con una nueva combinación y arrastre de elementos, ya asociados anteriormente, que comparecen con nuevos ecos y resonancias. La reiteración, convergencia y transformación dan al fragmento una densa y concentrada intertextualidad: el poema de Larkin, más el paseo nocturno (hacia el muelle / hacia el pub), más elementos reiterados como gabardina, vieja puta, literatura, fin del mundo, callejuelas de estuco, luz de peltre, funeral. La secuencia del nocturno de Beckett, más la visión del último muelle, más la nueva versión o *remake* del poema «Dublinesca» convergen y la fórmula cristaliza en *el propio nocturno de Riba*.

La intertextualidad de Vila-Matas escapa a una determinada clasificación, siempre se articula reciclando algo, siempre surge una nueva arista que muestra una nueva cara, nueva capa, otro espesor, como el fragmento que acabamos de señalar. El párrafo ilustra cómo elementos, ya mencionados y reiterados, *actúan en conjunción* añadiendo: peso específico, significaciones, convergiendo en un todo y potenciando intensidad. Es lo que vamos a denominar *densidad intertextual* como resultado de una nutrida intertextualidad que se impulsa con movimientos rápidos, convergentes e intensos, que en general se corresponden o se disponen al final del capítulo, donde los hilos o cabos que parecían sueltos quedan atados en un fuerte nudo intertextual. Nudo recio tejido entre lo serio y lo sobrio. *Densa conjunción*.

En contraste con esta *densidad intertextual* se alterna otro tipo de intertextualidad. Encontramos que se producen en el capítulo siguiente unas fugas que, a modo de remanso o paréntesis, se construyen con otro peso intertextual. Son menciones y referencias mucho más ligeras que se cruzan quitando peso y espesor, contrarrestando y dando otra capa de humor y sutileza, pudiéndolas nombrar como *levedad intertextual*. Desde esta *levedad* podemos leer las fugas que se intercalan: la mención a *El Jabato* y al personaje de Fideo,

evocados como héroes cuando Riba está inmerso en pleno momento de angustia y miedo tras su salida nocturna o cuando recuerda su juventud como un tiempo perdido, “estúpidamente hacia la nada”. Guiños ligeros que se conectan a “la nada” de Beckett, otra vez sin mayúsculas, desde el tratamiento liviano y humorístico del narrador (294-295). Son movimientos intertextuales que interpretamos como alternancias y contrapuntos, *densidad intertextual versus levedad intertextual*, para identificar y diferenciar las distintas intensidades que se producen en tramos contiguos de la narración.

Movimientos intertextuales que vamos constatando en el dominio de la transtextualidad vila-matiana y que fijamos en este momento a modo de breve síntesis: *asociaciones y cruces, detención y circulación del significado, ambivalencia y convergencia, inter-intratextualidad, frases-ecos, frases-ideas-ecos, acumulaciones, alternancias, contrapuntos, densidad y levedad intertextual*. Y siempre el movimiento constante de *la reiteración*: decir y volver a decir y *transformar* lo ya dicho; decir, reciclar y *transformar* de nuevo para volver a crear.

Todo vuelve. La intertextualidad siempre es recurrente. *La reiteración* es un movimiento constante que constatamos una vez más en este tramo de lectura donde *todo vuelve*: Murphy, el eco de *nada-nunca-jamás*, el cuadro de Hopper, las imágenes, las telarañas mentales, la pregunta de Riba, el doble de Beckett, el último muelle y también el sueño para hacerse realidad. Nos detenemos en estas reiteraciones.

Vuelve Murphy. El narrador de *Dublinesca* inserta de nuevo la mención a Murphy para dar un paso más en la identificación a la que va sometiéndose el personaje Riba. Ahora se nos dice que Riba está en proceso de concebir su mente como la concebía el mismo Murphy:

Recuerda [Riba] que entró en el McPherson simulando seguridad en sí mismo y que, antes incluso de preguntarse qué tomaría, se apoyó en la barra y decidió que se concentraría y buscaría que su cerebro iniciara el proceso de concebirse a sí mismo tal como Murphy percibía el suyo. Imaginó entonces su mente como una gran esfera hueca, herméticamente cerrada al universo exterior, lo cual, como diría Beckett, no resultaba un empobrecimiento, ya que no excluía nada que ella misma no contuviera, porque nada existió nunca ni existiría jamás en el universo exterior que no estuviera ya

presente como virtualidad o como actualidad, o como virtualidad elevándose a la actualidad, o como actualidad cayendo en la virtualidad, en el universo interior de su mente (296).

Idénticas palabras, idéntico párrafo que leemos en el capítulo sexto de *Murphy*, dedicado a explicar y justificar «la mente de Murphy»:

«La mente de Murphy se concebía a sí misma como una gran esfera hueca, herméticamente cerrada al universo exterior. Lo cual no resultaba un empobrecimiento, ya que no excluía nada que ella misma no contuviera. Nada existió nunca, existía o existiría en el universo exterior, que no estuviera ya presente como virtualidad, o como actualidad, o como virtualidad elevándose a la actualidad, o como actualidad cayendo en la virtualidad, en el universo interior de la mente» (Beckett, ed. 1990: 77).

Se trata de la apropiación de “la mente de Murphy”. Todo está contenido de alguna forma en esa “esfera hueca” cerrada al exterior pero con la contradicción de contenerlo todo: *nada* de lo exterior se escapa, *nunca* deja de estar en su interior.

Observamos al vuelo de estas palabras subrayadas, que la frase de Beckett –“Nada existió nunca, existía o existiría en el universo exterior”– se actualiza ligeramente en la frase de Vila-Matas –“porque nada existió nunca ni existiría jamás en el universo exterior”– presentada como causa (no como consecuencia), suprimiendo el pretérito imperfecto “existía” e intercalando el adverbio “jamás”, reforzando ese *nada*, *nunca*, *jamás*¹³² que vuelve a reiterarse y que llega sigilosamente a la mente de Riba. El mundo del No y del Nunca Nada Más Jamás beckettiano: *nueva reiteración y combinatoria*.

Murphy distinguía entre la actualidad y la virtualidad de su mente como la distinción entre aquello que tenía una experiencia a la vez mental y física y aquello que sólo tenía una experiencia mental¹³³. Riba también está en esta tesitura, desafía la actualidad y virtualidad de su mente.

¹³² *Nada, nunca, jamás*, hilo de palabras de *Rumbo a peor* y de *Textos para la nada*, que mencionamos en el apartado *El hallazgo de Joyce* justo en el momento en que anunciábamos la intertextualidad de Beckett, vuelve como nuevo eco a la mente de Riba.

¹³³ El capítulo sexto de *Murphy*, bajo el título *Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat*, está dedicado única y exclusivamente a describir el funcionamiento del artilugio de la mente de Murphy: “aquella cámara mental que se concebía a sí misma como una esfera llena de luz fundiéndose en la oscuridad, porque no había salida alguna” (Beckett, ed. 1990: 79).

A renglón seguido de esta percepción, de Murphy y suya, piensa en el cuadro de Hopper como experiencia mental que actualiza en la barra del pub.

Vuelve el cuadro de Hopper. Riba rememora la invitación del cuadro a “no salir de la casa”. El universo exterior, representado por la puerta que pintó Hopper hacia un paisaje inhóspito y misterioso, se está actualizando. Se ha convertido en la verdadera puerta hacia el exterior, porque Riba ha salido de la casa, desafiando la invitación contradictoria del cuadro, confundiéndose en el universo interior de su mente:

Pensó en la reproducción de *Stairway*, el pequeño cuadro de Hopper que había en el apartamento y que le había obsesionado desde el primer día. El propio cuadro le había dicho que no saliera. Era una pintura que invitaba a no salir de la casa. Y sin embargo, él había decidido abrir la puerta y lanzarse a la lluvia, a la calle. Sin embargo, el cuadro, a pesar de que Hopper había pintado en él una puerta abierta al exterior, le había invitado, tan nítida como paradójicamente, a quedarse en casa, a no moverse ni loco. Pero ya era demasiado tarde. Había desafiado al cuadro, había salido (Vila-Matas, 2010a: 296).

En el episodio que señalamos en el apartado *En el reducto de una habitación*, se subrayaba la voz imperativa de la casa que le decía “—Sal—” para huir de la angustia que habitaba en el interior de su habitación y la invitación del cuadro a quedarse. Ahora se subraya la imagen silenciosa del cuadro y la reiteración de su invitación virtual, pero ya es tarde. Riba actúa: la virtualidad se eleva a la actualidad. Riba sale a la realidad exterior, a la lluvia y a la calle.

Esta salida sí que tiene su propia consecuencia ya que Riba cae en la bebida después de dos años:

Pidió tímidamente una ginebra con agua [...] se la tomó de un solo trago. La sed acumulada de dos años, pensó. Y ya no pensó nada más con naturalidad a partir de entonces. El alcohol le subió de inmediato a la cabeza. Uno se va de pronto, pensó. Y de repente vuelve. Con ánimo de cambiar. Cabeza hundida. Cabeza en la mano. La cabeza, sede de todo. Quieto en la luna llena el último editor [...]
Pensamientos de bebedor. Cabeza hundida. Cabeza en la mano.
—Otra ginebra— dijo Riba (297).

Vuelven las imágenes beckettianas. La “luna llena” que inmovilizaba a Murphy ¹³⁴ podría ser la “luna llena” que inmoviliza a Riba en esta situación. Las frases del fragmento –“Cabeza hundida. Cabeza en la mano”– podrían ser réplicas a otras frases de Beckett; la imagen decapitada de Riba podría llevarnos hasta las imágenes mutiladas de algunos personajes beckettianos. Tal vez podríamos relacionarla con aquella imagen surrealista que anotó Riba en su lista: el hombre disfrazado de «paisaje interior de un cráneo», imagen de Roussel, que venía a decir que es el paisaje interior el que prevalece. Ahora contemplamos puntos tangenciales con esas intertextualidades depositadas en la imagen mutilada, inmovilizada en la barra del bar: “Cabeza en la mano”, “La cabeza, sede de todo”. La cabeza de Riba como paisaje total.

Vuelven más telarañas mentales, la pregunta, el doble de Beckett. Entre ginebra y ginebra siguen más vueltas y revueltas: la fuga literaria centrada en la crítica a la edición española del momento (*hilo doble de ficción-teoría* que se cruza), la identificación de Riba con Spider en esas telarañas mentales (*leitmotiv intertextual* que recorre *Dublín*), las reiteradas menciones a la misteriosa llamada del interfono (reiteración del *enigma*). También la conversación de Verdier y Fournier para retomar aquella pregunta que había quedado detenida y que vuelve de nuevo con insistencia:

Riba preguntó, y parecía que lo preguntara al barrio entero, si habían visto alguna vez por Dublín a un tipo que se parecía mucho al escritor Beckett cuando era joven.

Fue entonces cuando Verdier y Fournier, casi al unísono, le dijeron que conocían a alguien de ese estilo. En Dublín era relativamente famoso ese doble de Beckett, dijo Fournier. Y la conversación entró en una fase muy animada y, en un momento de la misma, Verdier hasta tuvo un bello recuerdo para Forty Foot, un lugar beckettiano que se encuentra en Sandycove, justo enfrente de la Torre Martello y que de hecho aparece en *Ulysses* [...]

—Un lugar verdaderamente beckettiano. Ventoso, radical, drástico, desértico —dijo Verdier.

¹³⁴ Apuntamos la reiterada acción de la luna contemplada desde su mecedora, luz y negrura que no chocaban, que se significa en *Murphy* hacia la lentitud e inmovilidad, idea recurrente al principio y al final de la novela que llega a converger en el destino final de Murphy: “La mayoría de las cosas bajo la luna se ponían más y más lentas y luego se paraban, un vaivén se ponía más y más rápido y luego se paraba. Pronto tendría el cuerpo en calma, pronto estaría libre” (Beckett, ed. 1990: 14, 169).

—Meta de gaviotas y de rudos marineros, un escenario de fin del mundo —añadió Fournier (300-301).

Pregunta y respuestas impregnadas de Beckett aludiendo a otros rasgos, no al retrato físico, sino al perfil más espiritual de Beckett mezclado con su paisaje sentimental, los adjetivos “ventoso, radical, drástico, desértico” nos remiten al escritor y a su mundo.

Vuelve el escenario de fin de mundo. En este escenario es cuando irrumpe Celia y se produce la intersección del sueño que tuvo Riba y la realidad de ese sueño como un momento extraño y único, “un momento en el centro del mundo”.

2.3.5. *Un momento en el centro del mundo*

Se trata de un momento de *conjunción vital* en el que lo soñado o imaginado cobra tanta fuerza como la realidad, momento cervantino y borgiano que como señala Pozuelo termina siendo también vila-matiano (Pozuelo, 2014: 231).

El sueño dublinés es un hilo temático importante en la novela. Se dispone como una anacronía que puede orientarse hacia el pasado o hacia el porvenir. La primera mención aparece en las primeras páginas como una premonición. El narrador nos cuenta el sueño que tuvo Riba en el hospital y selecciona el “momento único” e intenso que vivió como si fuera real ¹³⁵. Lo transcribimos para situarnos:

[...] le resultaba imposible olvidar el único momento difícil del sueño, aquel en el que la realidad se volvía extraña y conmovedora: el instante en el que su mujer descubría que él había vuelto a beber, allí, en un bar de Dublín. Se trataba de un momento duro, intenso como ningún otro dentro de aquel sueño. A la salida del pub Coxwold, sorprendido por Celia en su indeseada nueva incursión alcohólica, se abrazaba conmovido a ella, y terminaban llorando los dos, sentados en el suelo de una acera de

¹³⁵ Vila-Matas ha hablado de este sueño que tuvo realmente: “Existe un sueño premonitorio que sí pertenece a mi realidad. Lo tuve hace tres años en el hospital, cuando estuve gravemente enfermo. Fue de una impresionante intensidad. Soñé que me encontraba en Dublín, ciudad en la que no había estado nunca, y que había vuelto a beber y que estaba en el suelo, en la puerta de un pub, llorando de una forma muy emocionante. Lloraba abrazado a mi mujer, lamentando haber regresado al alcohol. La intensidad venía de que en el sueño, en el abrazo con mi mujer, estaba concentrada, con gran densidad, una idea de renacimiento. Me estaba recuperando en el hospital y fue como si tocara la verdadera vida por primera vez. Pero no he logrado transmitir toda la intensidad. Una prueba más, si quieres, de eso que se conoce como la imposibilidad de la escritura... A los pocos meses viajé a Dublín y no di con el lugar exacto del sueño. Pero lo recordaba con una precisión asombrosa. No estaba allí, o no supe verlo”. En la entrevista de Juan Cruz: “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad” (*El País*, 13-03-2010).

un callejón de Dublín. Lágrimas para la situación más desconsolada que hasta aquel día había vivido en un sueño.

—Dios mío, ¿por qué regresaste a la bebida? —decía Celia [...]

Momento duro, pero también raro, relacionado tal vez con el hecho de haberse recuperado del colapso físico y haber vuelto a nacer. Momento duro y extraño, como si hubiera un signo oculto y portador de algún mensaje detrás de aquel patético llanto de los dos. Momento singular por lo especialmente intensa que se volvía la intensidad misma del sueño en ese tramo —una intensidad que sólo había conocido anteriormente cuando en ciertas ocasiones, de un modo recurrente, había soñado que era feliz porque estaba en el centro del mundo, porque estaba en Nueva York—¹³⁶ y porque de golpe, casi brutalmente, sentía que estaba ligado a Celia más allá de esta vida, un sentimiento intransmisible e indemostrable, pero tan fuerte y tan personal como verdadero. Momento que fue como una punzada, como si por primera vez en su vida sintiera que estaba vivo. Momento muy delicado, porque le pareció que contenía en sí mismo —como si el soplo de aquel sueño procediera de otra mente— un mensaje oculto que le situaba a un solo paso de una gran revelación (23-24).

El relato del sueño pone énfasis en la reiteración anafórica del “momento único” llenándolo de calificativos que va glosando y justificando uno a uno. Un momento connotado con *semas* que se mueven entre fuerzas positivas y conmovedoras pero también extrañas y ocultas: momento “duro”, “raro”, “extraño”, “singular”, “intenso”, “feliz”, “vital”, “verdadero”, “delicado”, que lleva consigo un mensaje oculto, algo por revelar. Por tanto, se anticipa un algo misterioso por devenir.

Vuelve a mencionarse el sueño como premonición cuando Riba se lo cuenta a Celia destacando el “llanto desconsolado y emocionante de los dos, sentados en el suelo, al fondo de un callejón irlandés” (36). Más adelante se hace alusión al sueño como objetivo y destino del viaje de Riba: “Irás a Dublín [...] En parte porque un sueño extraño lo arrastra hacia allí” (72). Aparece de nuevo como sospecha de que se cumpla (124). Vuelve la insistencia y el terror de que pueda cumplirse (191).

En la tercera parte de la novela se reitera el momento del abrazo entre un halo de misterio, de emoción conmovedora y al mismo tiempo aterradora (277). Se insiste en ello

¹³⁶ La mención a Nueva York en este momento central del sueño subraya la importancia de este espacio simbólico de *Dublinesca* que va significándose y gravitando en los momentos más sublimes de Riba. Hablaremos de ello más adelante, en el epígrafe *El paisaje interior de Riba*.

con otra mención al momento enigmático del abrazo unido a la idea de “nacer en la muerte” (288-289). Estas menciones reiteradas se sitúan como analepsis repetitivas, como evocaciones redundantes y también, entendemos, que se orientan como prolepsis completivas, ya que duplican por poco que sea un segmento narrativo que está por venir (Genette, ed. 1989b: 109, 121). Pues bien, este segmento narrativo llega ahora, vuelve el sueño para convertirse en realidad: un momento en el centro del mundo, *la virtualidad cayendo en la actualidad*.

Retomamos la acción. Entra Celia en el pub como un vendaval y Riba vive la intensidad de su sueño, la misma “fuerza volcánica”, la misma “felicidad extraña”. Después de los gritos y de la rabia de Celia, al ver que ha vuelto a caer en la bebida, llega por fin el anhelado abrazo:

Y lo que se intuía acabó llegando. Cuando se cansó de gritar, le abrazó. Y pasaron a vivir un momento en el centro del mundo. No en vano aquel abrazo conmovido estaba ya en la premonición del sueño dublinés. Se abrazaron tanto que, al salir del pub, se tambalearon y perdieron el equilibrio y, tal como anunciaba el sueño, cayeron al suelo, donde siguieron abrazados, como si compusieran un solo cuerpo. Fue un abrazo en el centro del mundo. Un abrazo horrible, pero también impresionante, emotivo, serio, triste y ridículo. Fue un abrazo esencial y como salido —nunca mejor dicho— de un sueño. Quedaron luego los dos sentados en la acera sur de aquella calle de la zona norte de Dublín. Lágrimas de situación desconsolada.

—Dios, ¿por qué has vuelto a beber? —dijo Celia (Vila-Matas, 2010a: 302).

El sueño se cumple. La realidad vivida es un réplica del sueño. Todos los elementos y circunstancias que rodearon al sueño rodean ahora el acontecimiento vivido y vuelve el abrazo lleno de matices y reiteraciones: “abrazo conmovido”, “Se abrazaron”, “siguieron abrazados”, “abrazo en el centro del mundo”, “abrazo horrible”, “impresionante”, “emotivo”, “serio”, “triste”, “ridículo”, “esencial”. En la primera mención del sueño era “el momento” el que se reiteraba, ahora es la reiteración anafórica del abrazo la que prevalece: “Fue un abrazo” / “Fue un abrazo” y se acompaña también de una retahíla de calificativos, que tensan fuerzas positivas y terribles. También se confirma en la conciencia de Riba el estar viviendo un segundo renacimiento:

Le pareció a Riba en aquel momento comprender plenamente que la esencia más pura de aquel extraño sueño que había tenido en el hospital hacía dos años no era otra que la recuperación de la conciencia y la celebración de estar vivo [...] Porque de pronto sintió que estaba ligado a su mujer más allá de todo, más allá de la vida y de la muerte. Y ese sentimiento fue tan serio en su verdad más profunda, fue tan intenso y tan íntimo, que sólo pudo relacionarlo con un posible segundo renacimiento (302-303).

Constatamos que todas las menciones al sueño (su anuncio como premonición y destino, las reiteradas menciones como algo único y enigmático por devenir y su realización) ponen el acento en el momento del abrazo que sintió Riba. Momento único de tanta intensidad y emoción que se sitúa como un “momento en el centro del mundo”. También como algo tan vital que se compara a un “segundo renacimiento”. Tanto es así que el narrador insiste en ello e intercala este comentario para describirlo una vez más:

[...] dentro de la tan conocida nulidad del hombre en general y de la no menos famosa nulidad de su paso por este mundo, existen de todos modos unos cuantos momentos privilegiados que hay que saber capturar. Y aquél había sido uno de ellos (304).

Cita idéntica que encontramos en el artículo de Vila-Matas “El último muelle”, en el que describe con las mismas palabras el momento de la *revelación* que tuvo Beckett:

Fue una noche inolvidable aquella en la que se produjo para Beckett esa especie de epifanía, de revelación junto al mar. Fue uno de aquellos momentos, raros en la vida, en los que se tiene la impresión de que, a pesar de la nulidad del hombre, hay unos cuantos instantes privilegiados en la tierra, momentos que hay que saber captar y canalizar (Vila-Matas, “El último muelle”, 2009).

Lo que nos manifiesta que se traslada el comentario referido al momento epifánico que vivió el joven Beckett a este momento central que está viviendo Riba. Por tanto, el tema del sueño empieza a conectarse con Beckett y llega su conexión definitiva cuando se produce un giro de rumbo hacia el momento “nada central” que siguió:

Fue, de hecho, un instante en el centro del mundo. Mientras que en cambio no fue nada central el momento que siguió, aquel en el que ella le mandó una terrible mirada y las vidas de los dos volvieron a una situación vulgar. Ahora ella no le quitaba los ojos de encima, de nuevo con odio. Pero sobre todo con desprecio [...] Aún estaba bajo los efectos, los ecos de la gran emoción vivida. Oía el profundo rumor del mar de Irlanda y unas palabras que le decían que siempre sería mejor saberse despreciado por todos que estar en lo alto. Porque si uno se ha instalado en lo peor, en la cosa más baja y olvidada de la fortuna, siempre podrá tener aún esperanza y no vivirá con miedo (Vila-Matas, 2010a: 303-304).

La mirada terrible de Celia¹³⁷ desencadena el cambio y el descenso del momento epifánico de Riba. El momento “nada central” es el protagonista. Momento denotado con la precisión de esa “nada” que se intercala, se apodera y suprime de un plumazo toda la retahíla de calificativos que habían acompañado el momento y el abrazo vivido. Momento “nada central” en el que Riba vuelve a situarse en la misma perspectiva beckettiana, porque esas “unas palabras” que oía junto al profundo rumor del mar de Irlanda nos suenan a Beckett, son las que podemos leer en *Murphy*:

«La ventaja de este punto de vista es que, si bien uno no puede esperar a que las cosas mejoren nada, por lo menos no tiene que temer que empeoren nada. Siempre serán lo que siempre han sido» (Beckett, ed. 1990: 135).

La intertextualidad de Beckett se intensifica. Riba, en el momento del abrazo, se imagina en el muelle dublinés como el mismo Beckett:

Abrazado a Celia y muy a pesar de su incómoda situación en el suelo, se dedicó, desde allí mismo y por unos instantes, a imaginar que, al igual que otras veces, *erraba solitario* por las calles del mundo y *se encontraba de pronto en la punta de un muelle barrido por la tempestad, y allí todo recuperaba su lugar: años de dudas, de*

¹³⁷ Celia, en el sueño, después del abrazo decía: “Mañana podríamos ir a Cork” (24), como si el viaje a esta ciudad –interpretamos– pudiera deshacer esa especie de maleficio (cadena asociativa: Cork-estorbo-jarrón chino) que Riba había establecido en su imaginación (remitimos a la página 190 de nuestro trabajo). Sin embargo, cuando el sueño se hace realidad, Celia no menciona ya el viaje a Cork. Ésta es la única cosa que no se cumple en el sueño. La gran variación que se produce es “la mirada terrible de Celia”, que desencadena el momento “nada central” que siguió (302-303).

búsquedas, de preguntas, de fracasos, cobraban de pronto sentido y la visión de lo que era mejor para él se le imponía como una gran evidencia; estaba claro que no tenía que hacer nada, salvo regresar a su mecedora, e iniciar allí una discreta existencia, rumbo a lo peor (Vila-Matas, 2010a: 304-305, la cursiva es nuestra).

Se reitera el mismo párrafo que ya vimos en *El nocturno dublinés*, ahora lo protagoniza Riba. Lo transcribimos de nuevo subrayando el fragmento correspondiente para establecer la comparación:

Era de noche, en efecto, y como tantas veces el joven Beckett *erraba solitario. Se encontró en la punta de un muelle barrido por la tempestad. Y entonces fue como si todo recuperara su lugar: años de dudas, de búsquedas, de preguntas, de fracasos, cobraron de pronto sentido y la visión de lo que tendría que realizar se impuso como una evidencia*: vio que la oscuridad que siempre se había esforzado en rechazar era en realidad su mejor aliada y entrevió el mundo que debía crear para respirar. Se forjó allí una especie de asociación indestructible con la luz de la conciencia. Una asociación hasta el último suspiro de la tempestad y de la noche (146, la cursiva es nuestra).

Párrafo frente a párrafo, como si se tratara de un *choque intertextual* con la visión de Beckett. Apropiación de las mismas palabras por Riba, selección calculada y traslación a su propia situación vital. Recreación en un nuevo contexto que las significa de otra forma o juega a *des-significarlas*. La revelación de Beckett se significaba en “entrever el mundo que debía crear”; la revelación de Riba se significa, humorística y cómicamente, en ver “que no tenía nada que hacer” (la decisión de Celia ya está tomada) y en seguir jugando una vez más a sentirse como personaje beckettiano. Jugar con ese *nada* que va y viene, seguir con el *atrezzo* beckettiano, volver a su mecedora y seguir “rumbo a lo peor”, otro eco beckettiano retomado que se tensa hacia lo lúdico.

Intertextualidad más intertextualidad. A renglón seguido se añade la mención de las palabras de Shakespeare, trasladándose Riba a la escena de *Rey Lear* y añadiendo otro mensaje leve, de risa y humor, ante las situaciones cambiantes “rumbo a lo peor”:

«El cambio que nos destroza —recordó allí mismo que decía Edgar, el hijo del conde de Gloucester en *Rey Lear*— nos llega siempre cuando estamos instalados en lo mejor.

Lo peor, en cambio, nos devuelve a la risa. Bienvenido, pues, aire insustancial que ahora abrazo. El miserable a quien has lanzado con tu soplo rumbo a lo peor, no debe nada a tus soplos» (305).

“Rumbo a lo peor”, *eco-doble* que retumba al unísono, ya sea desde Beckett, ya sea desde Shakespeare. Frase-eco que toma de manera sesgada el rumbo a lo peor de *Rey Lear* y deja a Riba como personaje cómico en medio de la situación trágica en la que está inmerso en el momento nada central de la historia ¹³⁸. Intertextualidad a la que se suma la *intratextualidad* del artículo “El último muelle” ya que aparece la misma cita del fragmento que acabamos de transcribir. Lo que nos constata una vez más la frecuencia de estas reiteraciones intratextuales. Fragmentos escogidos que Vila-Matas selecciona, mueve y traslada como bloques idénticos de un texto a otro, como piezas desmontables que va encajando en el puzzle de su escritura ¹³⁹.

Como reflexión final y concluyente sobre el hilo temático del sueño dublinés señalamos que, aunque aparezca inmune a la intertextualidad (como hemos visto al principio), también se enmaraña en su cabo final con la intertextualidad de Beckett puesto que llega el abrazo del sueño al *nocturno del muelle dublinés*. Se apropia de la visión de Beckett y es capaz de *des-significarla* para volver a dar otro paso beckettiano y reconvertir ese momento central tan anunciado en un momento atravesado por la *nada*, que gira hacia *lo peor*. Un giro y otro giro en espiral descendente hacia *lo peor de lo peor*.

¹³⁸ El crítico literario, Frederik R. Karl, al hablar de los personajes de Beckett establece una comparación con la situación del rey Lear en estos términos: “Por muy disparatados que puedan ser los personajes de Beckett —se hacen dignos por sus propios méritos, y por el hecho de esperar algo que ya saben que no ha de ser nada—, son personajes cómicos en un mundo trágico. Reducidos a Lear en el matorral, éste que fuera noble en otro tiempo y que ahora está mucho menos capacitado que su bufón, se enfurecen y despotrican contra toda restricción y, al hacerlo, se formulan importantísimas preguntas...” A la cita sigue una serie de preguntas que se hacen los personajes de Beckett sin que ninguno de ellos espere una respuesta satisfactoria (Karl, 1966: 22).

Está claro que el sentido de la referencia al rey Lear que hace Frederik R. Karl no va por el mismo camino que el de Enrique Vila-Matas, pero sí cabe señalar la coincidencia de ambos al establecer la relación con los personajes de Beckett, y en concreto la asociación que establece Vila-Matas ante la nueva situación de Riba.

¹³⁹ Transcribimos la reiteración (intratextual) del fragmento de su artículo “El último muelle” (*El País*, 15-03-2009): “El cambio horrible —decía Edgar, el hijo del conde de Gloucester en *Rey Lear*— llega siempre desde lo mejor. Lo peor nos devuelve a la risa. Bienvenido, pues, aire insustancial que abrazo. El miserable a quien has lanzado con tu soplo rumbo a lo peor no debe nada a tus soplos”.

2.3.6. *Instalado en lo peor de lo peor*

Ya está instalado en lo peor, pero algo no marcha, porque lo peor no le ha devuelto a la risa. Ha pagado un alto precio por la noche epifánica en el último muelle y sin embargo nada es como esperaba. Porque, sin darse cuenta, ha ido a instalarse en lo peor de lo peor, un estrato inferior al previsto. Y la resaca no cede. Y el pequeño cuadro de Hopper no cambia de aspecto ni a tiros (305).

La conexión con la intertextualidad de Beckett *va in crescendo*. Riba se ha apropiado de “la noche epifánica del último muelle” del mismo Beckett, pero la visión ha sido bien distinta porque ya todo se dirige siempre a lo peor, para instalarse definitivamente en ese estrato inferior del mundo beckettiano. Se sucederán una cadena de elementos convergentes en Beckett que se activarán con un tratamiento humorístico y lúdico en el juego de carnaval y menipea al que en ocasiones recurre Vila-Matas. Hasta el narrador aparece de pronto participando en el mismo juego, cuando irrumpe y rompe el marco diegético para reafirmar con humor *el entorno beckettiano* de Riba:

[...] esta casa trágica con mecedora y ventanal y cuadro con escalera frente al mar de Irlanda, esta casa pensada para ir rumbo a lo peor y, si se me permite decirlo —perdón por la intromisión, pero es que necesito distanciarme algo y, además, si no lo digo reviendo de risa—, tan completamente forrada de Beckett (307).

La mención a la casa “tan completamente forrada de Beckett” es un eco de la frase que ya dijo Verdier en la conversación que mantuvo con Riba cuando le dijo “—Conozco a alguien que tiene forrada de Beckett su casa—” (289). El narrador la arrastra hasta aquí, la hace suya y la cuela con tono de risa, burla y divertimento. Se produce una “metalepsis narrativa”, si lo decimos con las palabras de Genette, al tiempo que se dirige a nosotros, lectores o espectadores, en esa hipótesis inaceptable de que lo extradiegético (narrador y narratarios) tal vez formemos parte de lo diegético (Genette, ed. 1989b: 290-291). La transgresión de los límites, el juego ingenioso para rebasar los marcos narrativos y transitar las fronteras es parte sustancial del juego vila-matiano.

En esta línea lúdica se intercala como otra *frase-eco* el primer verso del poema de Henry Vaughan, «Todos se han ido al reino de la luz», que con humor se queda reducido “en un rancio y miserable «Todos se han ido».Y punto” (306)¹⁴⁰. Humor, ironía, *levedad intertextual* en el tratamiento de la cita textual que empuja lejos ese reino iluminado, fuera del alcance en el que se ha convertido el reducto de su habitación. Verso que se convierte en frase banal y vulgar que puede referirse a un «Todos» general y aplicable a lo que se quiera. En este caso el «Todos se han ido» va configurando una especie de *cadena que siguen teniendo su engarce en Beckett*. Así encontramos e interpretamos esta *cadena de negaciones y de nadies*:

No queda ni la sombra, ni rastro del espectro de su autor, ni del principiante, ni de Dios, ni del duende de Nueva York, ni del genio que siempre buscó. Es sólo intuición, pero le parece evidente que, desde que se siente instalado en lo peor de lo peor, aún va rumbo a algo todavía más bajo.

Ya nadie le acecha, nadie le observa, ya ni tan siquiera hay alguien agazapado o invisible tras el hondo aire azul interminable. Nadie anda ahí. Imagina que mete un reloj liso en el interior del bolsillo de su pantalón y que empieza a bajar los escalones de un remoto presbiterio. Pero pronto se pregunta por qué se estará esforzando en imaginar tanto si ya nadie, absolutamente nadie, le ve. Todos se han ido. Aún así, seguirá imaginando. Desolación, soledad, miseria a ras de suelo (307-308).

También en esta *cadena de expresiones denigrantes* que describe la transformación de la habitación de Riba como «*detritus*» beckettiano: “pocilga deplorable dentro de un mundo repugnante” (305), “cuchitril en el que ha terminado por convertirse el apartamento” (306); o la transformación del mundo en “una ínfima boñiga de mierda en el espacio más podrido, menos puro, menos fragante” (308).

A la que sigue la reiterada *cadena de identificaciones y no identificaciones*, el hilo enmarañado que vuelve a nombrar lo innombrable: Malachy Moore = Godot = el desconocido que se esfumó en la niebla = Beckett = el autor genial = el autor por descubrir (308-309). Cadena de identificaciones que vuelve a reiterarse cuando Riba intenta la

¹⁴⁰ *Todos se han ido al mundo de la luz (They are all Gone into the World of Light)* de Henry Vaughan. Verso especialmente escogido para la ocasión que se banaliza en el vulgar y coloquial: «Todos se han ido» del narrador. Verso que también se reitera porque ha sido mencionado previamente para referirse a la ausencia de esos genios que siempre andaba buscando como editor.

búsqueda de Malachy Moore en *google* a través de estas entradas imposibles en el buscador: Malachy Moore / joven del *mackintosh* que vio en Glasnevin / autor que siempre buscó / figura de alguien que le recuerde a Beckett de joven. Entradas que no se identifican con la voz *Malachy*, incluso, sin el Moore. Por tanto, nada de nada, el juego vacío de la nada. La búsqueda es infructuosa, estrambótica y da por resultado otra cadena de nombres y asociaciones tan dispares como surrealistas que le llevan a un sueño reparador que tiene lugar en la escalera de Hopper. El cuadro de Hopper es ya un recurso en *Dublín*, imagen plurivalente que ofrece otro ángulo de mira. En estos momentos la escalera se convierte en espacio neutro, pierde su connotación de angustia y es capaz de ofrecer el lugar para conciliar el sueño y soñar.

Por último, la *cadena intertextual* protagonizada por esta *fuga* que merece nuestra atención. Riba recorre medio adormilado entradas y salidas por la pantalla del ordenador en las que se cruzan referencias intertextuales que se engarzan en una cadena de nombres: Buñuel, Kafka, John Cheever, Frank Sinatra, Gil de Biedma, Pascal, Auster, Emily Dickinson, Van Gogh, Robinson Crusoe, Vermeer, Hammershøi, Xavier de Maistre, Virginia Woolf y Murphy. A través de esta *mezcla intertextual* circulan rápidas y variadas imágenes plásticas, surrealistas u oníricas, frases seleccionadas, canciones con letras horribles, versos, ideas reiteradas y sobre todo habitaciones: habitaciones de escritores, habitaciones para solitarios, habitaciones refugios, habitaciones con luz natural, habitaciones desiertas, habitaciones para viajar o habitaciones propias para converger en la idea reiterada de la admiración que siente por esos escritores que “emprenden un viaje desconocido y sin embargo están todo el tiempo sentados en su cuarto”; para llegar hasta la habitación de Murphy y a la suya, y quedarse con la opción de la mecedora frente a la intemperie y la lluvia (312-313).

Esta *cadena intertextual o fuga* que se intercala reconocemos que es otra variante de una intertextualidad nutrida y al mismo tiempo expresada con levedad y rapidez. Aunque parezca ajena a cuanto acontece, se inserta en una cadena de asociaciones que van rozando algún motivo de la narración y cobran su eficacia y significado en la *convergencia*. En este sentido *la fuga* permite entradas y salidas dispares y dispersas pero hay un retorno, un punto convergente donde *la mezcla se significa* en la admiración que siente por esos escritores que hacen de “su habitación” un lugar propio y emprenden su

propio viaje a lo desconocido a través de *la imaginación*. Éste es el nudo recio y serio, el punto de *conjunción*.

También reconocemos que la habitación se enfatiza en otro sentido porque la *cadena intertextual* llega hasta la habitación de Riba y a la placentera mecedora, que a estas alturas ya sabemos que es una pertenencia de Riba que vive con la misma intensidad y ansias que Murphy. *Cadena intertextual* que se conecta con otro artículo de Vila-Matas, “Habitaciones para solitarios” (*El País*, 22-02-2009), como otra muestra más de la *inter-intratextualidad* de Vila-Matas en la que volvemos a encontrar fragmentos íntegros que se trasladan del artículo a la narración o viceversa, porque ya forman parte de la intertextualidad que se ha configurado como propia.

Esto es lo que apreciamos de una forma más evidente, pero al mismo tiempo advertimos que aparecen de forma musitada y silenciada otros detalles beckettianos, tan integrados en ese paisaje onírico, que apenas nos damos cuenta: “un mutilado y un enano con sus cabras lo rodean” (312). Riba está tan metido en el mundo de Beckett que hasta en sus sueños aparecen escenas esbozadas con sus personajes. Ahí detenido, encontramos al mutilado Molloy como si estuviera recorriendo esa “región” tan inmensa y llegara hasta el paisaje onírico de Riba. Levedad y rapidez intertextual que se articula como *ráfaga intertextual*, tan minuciosamente dispuesta y ubicada que aparece como autónoma, incorporada sin más al texto de *Dublinesca*. Los límites intertextuales están borrados de antemano, sutil apropiación que nos da un nuevo matiz en la concepción y disposición de la transtextualidad vila-matiana. Así, en la cadena nutrida de nombres y autores diversos enumerados y claramente mencionados se disponen otros elementos, no dichos que podemos nombrar como *ráfagas intertextuales*. Éstas se integran como imágenes propias y rápidas en el mismo *collage*. Se colocan en la misma pantalla, en la misma página o fragmento, en la misma línea. El autor sigue su juego, juega con la intertextualidad y se adueña de tal forma que la ocultación no tiene importancia, lo que importa es *la manera de depositarla, la manera de dar forma al juego intertextual*, el estilo de una jugada densa, rápida y fugaz al mismo tiempo.

El episodio del sueño se cierra sintiéndose Riba en la piel de Malachy, que a su vez sigue identificándose con el joven que se perdía en la niebla, el joven que podría ser el mismo Beckett:

Los somníferos parecen haber vuelto a hacerle efecto y a adormilarle y ahora siente que está metido en la piel de Malachy Moore cuando sabía deslizarse a través de la niebla y no tardaba en ver toda clase de cosas en la más profunda oscuridad... Pero ¿ha muerto realmente Malachy Moore? En *google* no saben nada [...] Sueña que en *google* no saben nada (314).

Nuevas identificaciones que cierran la fuga del sueño y que podemos esquematizar, teniendo en cuenta el recorrido trazado hasta aquí, en la cadena: Riba = Malachy Moore = joven que se desliza en la niebla = joven Becket. Cadena en la que *se ha incorporado Riba*, sintiéndose una vez más personaje beckettiano, esta vez desde la piel de Malachy Moore. Y nueva forma de formularse la pregunta: “¿ha muerto realmente Malachy Moore?”, a la que se añade la incertidumbre del “realmente” y la consiguiente necesidad de la constatación del hecho.

2.3.7. Revelación y resolución final. Giro inesperado

La pregunta “¿ha muerto realmente Malachy Moore?” tiene la respuesta en la escena del cementerio de Glasnevin y desde el cruce intertextual de Joyce.

Leemos en *Dublínesea*:

Nunca pensó [Riba] que asistiría a otro funeral en el cementerio de Glasnevin, y menos aún tan pronto. Un monaguillo, llevando un cubo de latón con algo que nadie acierta a adivinar qué puede ser, está saliendo por una puerta. El sacerdote, con un blusón blanco, ha salido tras él arreglándose la estola con una mano y llevando en equilibrio con la otra un librito contra su panza de sapo. Se detienen los dos junto al ataúd de Malachy Moore.

Si me creía perseguido por *un autor*, piensa Riba, ahora es bien posible que lo tenga ahí a cuatro metros, en ese catafalco (314, la cursiva es nuestra).

Leemos en el capítulo VI de *Ulysses*:

Un monaguillo, llevando un cubo de latón con algo dentro, salió por la puerta. El sacerdote, con un blusón blanco, salió tras él arreglándose la estola con una mano y

llevando en equilibrio con la otra un librito contra su panza de sapo (Joyce, vol. I, ed. 1979: 206).

De nuevo constatamos el mismo escenario de *Ulysses* para el funeral de Malachy Moore: mismo cementerio, misma capilla, mismo monaguillo, mismo sacerdote con los mismos gestos y con el mismo librito y la misma panza de sapo. Ya vimos que en *la parodia del funeral* (el de la era Gutenberg) se remarcaban otros detalles: mismo catafalco, mismo coro, mismos cirios y otros gestos que se reiteraban como referencias textuales. Ahora se vuelve a evocar la escena, intercalándose el fragmento de Joyce sin ninguna señal, sólo la mención escueta al cementerio de Glasnevin, para intercalar la cita textual idéntica, enmascarada una vez más. Comprobamos también la muerte de Malachy (se trata del ataúd de Malachy Moore) y la posible identificación del enigmático Malachy Moore con “*un autor*”. Se presenta como un autor indeterminado, aún no es *el autor*, aclaración que señalamos en este momento.

La mención al funeral de Malachy queda ahí detenida. Detención del enigma. De pronto se produce un cambio brusco y el narrador nos dice: “Ayer, tal como se temía, Celia lo dejó” (315). Voz diferenciadora y aislada de los pensamientos de Riba, tono objetivo y concluyente del narrador que suena a epílogo final.

A lo que sigue el miedo absoluto que se apodera de Riba al sentirse sin ella y una vez más la presencia y el énfasis intertextual del cuadro de Hopper:

Sin Celia, le entró tal miedo absoluto al mundo que estuvo más horas que nunca inmóvil en la mecedora, mirando con atención la reproducción del pequeño cuadro de Hopper.

—Sal —le decía la casa.

Y él iba quedándose en la mecedora, entre aterrado y complaciente y hasta simulando que el cuadro de la escalera le había atrapado de verdad.

Pero al caer la tarde, como si hubiera recordado de pronto que, cuando oscurece, todos necesitamos a alguien, recobró fuerzas y comenzó a moverse por la casa, casi frenéticamente, hasta que aquella imprevista agitación terminó por trasladarle a la calle misma (Vila-Matas, 2010a: 317).

Riba, inmovilizado en su mecedora entre el miedo y el placer, sigue en la habitación mirando el cuadro que parece atraparle pero que no le atrapa. En estos momentos, la pequeña reproducción ya no es ni imagen de angustia ni espacio de neutralidad. Invita más a la complacencia ya que es capaz de retener a Riba y sosegarle (se suma al placer de la mecedora, como Murphy) e, incluso, su posibilidad de atraparle de verdad y de confundirle en la contradicción se convierte en fingimiento. A esta acción catalizadora del cuadro se suma la voz de la casa, voz más atenuada, que percibe demorada ya en el pasado. La voz “—Sal —le decía la casa” ya no pertenece a este momento, está evocada desde la lejanía y llega sin la contundencia y el imperativo de las voces anteriores. De forma que la nueva salida de Riba ya no es un desafío al cuadro, ya no alberga la inquietud del abismo y de lo oscuro porque Riba sale en busca de Celia con la esperanza de encontrarla.

En esta línea de interpretación situamos el juego de la nueva frase que se intercala en el fragmento señalado: “cuando oscurece todos necesitamos a alguien”. Se trata de una frase-aseveración que protagonizará su propio recorrido y llegará incluso a ser *frase-leitmotiv*¹⁴¹ de la siguiente novela de Vila-Matas. Por tanto remarcamos su importancia, en estos momentos se significa en la necesidad de salir en busca de Celia y en el deseo de encontrarla. En la novela *Aire de Dylan* tendrá otros ecos y resonancias y será objeto de un análisis exhaustivo.

Ahora nos interesa precisar que Riba se convierte más que nunca en un personaje de novela, desesperado y solitario, que deambula por la ciudad:

Durante un rato, se le vio avanzar, fantasmal, como si fuera uno de esos tipos que tanto predominaban en algunas de las más celebradas novelas que publicaba: esos pobres desesperados de aire romántico, siempre solitarios y sin Dios ni rumbo, sonámbulos por carreteras perdidas. En el puente de O'Connell se acordó de que nadie lo cruza sin ver un caballo blanco. Lo cruzó y no vio nada. Había una paloma blanca sobre la

¹⁴¹ La frase ya ha aparecido previamente en el episodio que tiene Riba con el director de la sucursal bancaria. Es la respuesta que da Riba a la curiosa pregunta que le hace el banquero (101). Respuesta que comenta Vila-Matas en su conversación con André Gabastou y que tiene que ver con el intento de hacer menos trágica la soledad (Vila-Matas, 2013c:195). Frase que también está presente en *Dietario voluble* manifestando la vulnerabilidad de todos ante la soledad (Vila-Matas, 2008: 104). Frase que aventura el autor para su novela *Aire de Dylan* y que dada su importancia le dedicamos el epígrafe *La frase motor* en el Capítulo 3.

cabeza de O'Connell, sobre su estatua. Pero obviamente una paloma no era lo que buscaba. «Me siento ridículo, así, sin caballo blanco», pensó. Y volvió sobre sus pasos (318-319).

Riba se ha convertido en personaje de novela, justo lo que no quería ser. El narrador, en reiteradas ocasiones, subraya el rechazo de Riba a vivir cualquier situación de su vida como si pudiera ser novelada ¹⁴². Ahora como personaje de novela parece vivir la escena del puente de O'Connell de *Los muertos* con su propia versión y traducción, ya que el narrador cambia “los parches blancos de la estatua” que ve el personaje de Joyce (Gabriel), por la paloma blanca que ve Riba y que también vio Vila-Matas ¹⁴³.

Siguen nuevas transformaciones de Riba, tras volver a caer en la bebida:

En el gran bar del Hotel Shelbourne, se *draculizó* de pronto con cuatro whiskys. Por la ventana que daba a la calle siguió, con ánimo sangriento, las evoluciones de un miserable gato sin Dios, sin dueño, sin autor, sin principiante, sin mujer. Durante un rato, el gato callejero fue él mismo. Un gato sumido en una incomodidad espiritual y física. Llevaba atado en la cabeza un sombrerito de paja, lo que hacía evidente que había tenido un dueño hasta hacía bien poco. Mientras caminaba, sacudía las patas, muy mojadas. Siguió sus evoluciones deseando morderle el cuello. ¿Morderse a sí mismo? De nuevo, el alcohol había hecho mella en él (319, la cursiva es del autor).

¹⁴² Idea que mencionamos y que recuperaremos más adelante ya que es un punto de inflexión a señalar en el diálogo que se establece entre ficción y teoría. Lo retomaremos en el apartado *Estructuras dialogantes*.

¹⁴³ La escena del puente ha sido mencionada anteriormente como cita explícita a través de un fragmento que hace referencia al caballo blanco y al equívoco del nombre del puente O'Connell / O'Donnell (65-67). El narrador nos dice cómo Riba quiere saber cuál es el nombre correcto del puente y compara las dos traducciones de las que dispone en su casa (la de Cabrera Infante y la de María Isabel Butler de Foley). Parece ser que el nombre correcto es O'Connell y, para cerciorarse, acude al original inglés de *Los muertos*, donde sorprendentemente no aparece Daniel O'Connell, y se limita a recoger esta cita textual de la versión original: «Gabriel pointed to the statue, on which lay patches of snow. Then he nodded familiarly to it and waved his hand» (*The Dead*, James Joyce) (67). Lo curioso de esta búsqueda, que se centra en la anécdota del nombre de la estatua, es que también se pone en evidencia las variaciones que se producen en distintas traducciones; así en la traducción de Cabrera Infante lo que aparece sobre la estatua son: “parches de nieve” (65); en la de María Isabel Butler de Foley: “copos de nieve” (67)). En esta visión de Riba lo que hay en la cabeza de la estatua es: “una paloma blanca”. El narrador, al parecer, ha querido dejar constancia de este hecho, de “este tipo de cosas” que suele suceder en las transformaciones de los textos al traducirlos o al intentar apropiarse de ellos. La versión o traducción hecha ficción de Vila-Matas queda explicada por el propio autor cuando nos dice: “En mi segundo viaje a Dublín fui por mi cuenta, solo, a primera hora de la mañana, al puente O'Connell a ver si por casualidad veía el caballo. Era una empresa sin duda difícil, pero nunca se sabe. Pensé que si lo veía, nadie le daría demasiada importancia, pero sin embargo sería algo muy importante para mí. No lo vi. Pero había una paloma blanca posada sobre la cabeza de O'Connell, el hombre irlandés de la estatua que da nombre a ese puente”. En la entrevista: “Leyendo a Enrique Vila-Matas. Los lectores tomamos la palabra” (VV. AA. Junio, 2010).

Riba asume a la vez las dos transformaciones, se ha *draculizado* y se ha convertido también en ese “gato callejero” que ha perdido todo, en el miserable gato que ve desde la ventana: “sin Dios, sin dueño, sin autor, sin principiante, sin mujer”. Observamos que se mezcla en esta nueva cadena de negaciones lo que algún día pudo tener el gato (un dueño) y lo que algún día pudo tener Riba. Y, en esta mezcla indiferenciada de las pertenencias de ambos, se pierde lo que es propio de cada uno para ser otra cosa, mejor dicho, otro ser. También observamos otra *ráfaga intertextual*, el detalle minúsculo de que el gato “Llevaba atado en la cabeza un sombrero de paja”. Este “sombrero” lo asociamos al sombrero de paja que en varias ocasiones nombra el narrador de *Molly* como una seña del atuendo del mismo Molly, el sombrero que llevaba atado y del que nunca se desprendía ¹⁴⁴. Si seguimos este hilo que se nos tiende: ese gato que es Riba también es Molly o tiene que ver en estos momentos con este personaje beckettiano. Asociación a la que también podemos sumar otra *ráfaga intertextual*, la caracterización del gato “sumido en una incomodidad espiritual y física”, en esa incomodidad tan extrema en la que se debatían Murphy, Malone o Molly (lucha entre cuerpo y espíritu). Transformaciones y evoluciones convergentes una vez más en la reiterada percepción de Riba de *situarse, verse, imaginarse, sentirse, identificarse u obsesionarse como un personaje beckettiano*. Podría ser ésta una respuesta a la imbricada relación intertextual que subyace en el párrafo o pasar por alto estas *ráfagas intertextuales* y justificar ese –“¿Morderse a sí mismo?”– como mella del alcohol, es decir, con el humor que caracteriza el tratamiento intertextual y el estilo narrativo de Vila-Matas.

Riba continúa en el bar del Shelbourne, y ahí, como si interviniera el azar, da con la esquila de Malachy Moore:

Quando iba a pedir la cuenta en el cada vez más animado bar del Shelbourne, al ojear distraídamente el ejemplar de *The Irish Times* que alguien acababa de dejar en la mesa de al lado, dio con la pequeña y siniestra esquila de Malachy Moore. Se quedó de piedra. O sea que era verdad, pensó casi abatido. El funeral era al día siguiente, al

¹⁴⁴ El sombrero es una de las pertenencias de Molloy, un sombrero de ciudad, un sombrero de paja, que para que no volara siempre llevaba atado bajo la barbilla con un largo cordón que fijaba en el ojal de su abrigo, en todas las épocas del año: “Mi ojal estaba destinado a sostener mi sombrero. Mi sombrero era mi flor” –dice Molly– (Beckett, ed. 1970: 16). Sombrero que también le pertenece a Moran (Beckett, ed. 1970: 108, 150, 184, 189, 205). De igual modo está entre las pertenencias de Malone (junto con la foto, la piedra, el cuaderno, el lápiz, el bastón) y que sigue atándose al abrigo (Beckett, ed. 1973: 114, 115, 123...).

mediodía, en Glasnevin. Quedó de tal forma impresionado que parecía que al muerto le conociera de toda la vida (320).

Nos damos cuenta que la primera mención al funeral de Malachy, que señalamos anteriormente, es una anticipación, una prolepsis como maniobra narrativa que nos ha ofrecido por adelantado algunos datos sobre su funeral y que quedó detenida. El alcance de la anticipación ha llegado hasta aquí. La nueva mención al funeral aporta un dato más a la veracidad de la misteriosa muerte del desconocido que en realidad es Malachy (está la prueba de la esquila), aunque no terminamos de saber bien quién es ese tal Malachy.

Se produce otra mención al funeral de Malachy Moore:

Sigue pareciéndole asombroso que hoy no llueva. Llega tarde al cementerio, cuando ya han cerrado el catafalco y resulta imposible verle el rostro al muerto. En todo caso, lo más probable es que aquí hoy entierren a la persona que hace un mes, en este mismo lugar, él confundió con *su autor* [...]

Nunca pensó que asistiría a otro funeral en Glasnevin, y menos aún que sería por el joven de las gafas redondas, presumiblemente *su autor* (321-322, la cursiva es nuestra).

Vemos que ambas menciones sobre el funeral de Malachy subrayan que el catafalco estaba cerrado, por consiguiente no se puede ver el cadáver, así queda justificada la posibilidad de que sea Malachy. Nos fijamos que en esta segunda mención se añade un nuevo dato: ya no se trata de “*un autor*” indeterminado sino que se trata de “*su autor*”, el autor de Riba (el escritor genial que tanto había buscado). La probable identificación de “*su autor*” con el joven que vio en el funeral primero y que desapareció en la niebla, el joven de las gafas redondas, al que ya se identificó como Beckett se confirma en este momento. Inmediatamente el narrador nos descubre los pensamientos de Riba en este segundo funeral:

No comprende nada de lo que dicen en los parlamentos fúnebres, pero piensa que éste es el verdadero entierro ya definitivo de la gran puta de la literatura, la misma que generó en él ese dolor incomparable, esa pena de editor de la que jamás ha podido luego escapar [...]

La muerte de Malachy Moore acaba pareciéndole un hecho mucho más grave que el fin

de la era Gutenberg y el fin del mundo. La pérdida del autor. El gran problema de Occidente. O no. O la pérdida simplemente de un joven de gafas redondas y gabardina *mackintosh*. Una gran desgracia, en cualquier caso, para la vida interior de la vida y también para todos aquellos que aún desean utilizar subjetivamente la palabra, tensarla y estirla hacia miles de conexiones de luz que quedan por restablecer en la gran oscuridad del mundo (322-323).

Ha habido un cambio considerable en el funeral, este segundo es el verdadero. Está muy lejos de aquella parodia del funeral que transcurría entre burlas y risas. Hay un dolor ante la verdadera pérdida, la del autor. Se constata un cambio esencial respecto a aquella mención a *la muerte del autor* que señalamos anteriormente, asociada a la cadena *autor-fantasma*, ahora tiene otra resolución y relevancia.

La muerte de Malachy es la muerte del autor: “La pérdida del autor”. Advertimos que en la primera parte del fragmento se sigue jugando con la “cuestión espinosa” que ya vimos (en aquella lectura literal del autor como persona), expresada ahora como “pérdida simplemente de un joven con gafas redondas y gabardina mackintosh”. Pero, de pronto, el tono de exageración cambia radicalmente lo que está anunciando y enunciando ya que las palabras que siguen se enmarcan en un *lirismo* que rompe la irrisión con la que venía tratándose la idea de la muerte del autor y percibimos la transformación: *la idea de la muerte del autor se ha transformado en “la forma de la idea”*¹⁴⁵. La idea de la muerte del autor ha sido instrumento para alcanzar una forma poética que llega y ocupa este momento central en *Dublínesea*, justo al cierre. Surge el deseo de seguir con la palabra, de necesitar la escritura para poder entender el mundo que nos rodea: “utilizar subjetivamente la palabra, tensarla y estirla hacia miles de conexiones de luz que quedan por restablecer en la gran oscuridad del mundo”. Esta reivindicación subjetiva de la palabra es la que nos acerca al verdadero sentido y a la revelación final del enigma.

¹⁴⁵ Klaus Birkenhauer en su estudio sobre Beckett habla de “la forma de las ideas” y dice al respecto: “La cosa cambia cuando consideramos la forma poética no como un adorno, como disfraz intencionado de una idea que en el fondo es clara y superior, sino precisamente en el sentido que tiene en Beckett, es decir, como unidad conjunta y canjeable de la ‘forma de las ideas’. En ese caso, la forma no es sólo instrumento para alcanzar el fin de expresar una idea, sino que la idea también es instrumento para alcanzar el fin de perfilar una forma; ambas son instrumento y fin y ninguna de ellas prima sobre la otra” (Birkenhauer, ed. 1976: 16). En este sentido, establecemos la relación con la idea de *la muerte del autor* y la forma poética en la que se ha perfilado en este momento.

Recordemos que con la voz del interfono se desencadenó el enigma, empezó el misterio y el juego de engaño-verdad a descifrar. Durante varias páginas hemos seguido el predominio del errar de ese sujeto en busca de su predicado a través de una red de confusiones y de probabilidades (la red de las cadenas de nombres que hemos ido formulando, la red de las preguntas-respuestas detenidas y retomadas). Mas, poco a poco, las redes tendidas se aproximan y tienen que revelarse: lo que se presentaba como probable debe hacerse necesario. La revelación es el golpe final, el fin del enigma. Por consiguiente aparece la resolución, “el sujeto ha sido justamente predicado (fijado)” (Barthes, ed. 1980: 158), Malachy Moore es *la muerte del autor*.

Los acontecimientos continúan y algo sucede. Se produce un giro inesperado y una nueva revelación. Riba, cuando se dispone a marcharse del funeral, ve al joven Beckett. Los focos de espacio y tiempo se conectan (conexión con *Los muertos* de Joyce). Riba vuelve a mirar hacia el joven. Ya se ha ido, pero esta vez no se ha esfumado entre la niebla, ya no es un fantasma. Riba es el que se queda lleno de fantasmas y de señales del pasado.

Y así avanza:

Avanza cargado de señales del pasado, pero ha percibido como un signo increíblemente optimista la reaparición del autor. Le parece que está viviendo un nuevo momento en el centro del mundo [...]

—Somos nosotros, estamos aquí —dice con voz tenue (324-325).

Giro inesperado que da otra visión: *de la muerte del autor a la reaparición del autor*, un nuevo momento en el centro del mundo, *un nuevo renacimiento*¹⁴⁶. Es como si el “autor” volviera al texto de *Dublinesca* frente a aquellas tentativas teóricas que lo alejaron con su muerte. Un momento feliz y una voz colectiva —“Somos nosotros, estamos aquí”— para reivindicar el deseo de escribir, la escritura como «la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado» (Barthes: ed.1982: 43).

¹⁴⁶ Vila-Matas expone así la idea de renacimiento: “La misma novela propone el renacimiento, la reaparición del autor. Claro que, dicho a palo seco, la gente se preguntará: ¿y de qué está hablando éste? ¿Y qué es eso de la reaparición del autor? Pero es que mi generación fue testigo de la muerte del autor. Nietzsche mató a Dios. Y luego vino Barthes en los años sesenta y, justo cuando los jóvenes nos empezábamos a animar a escribir, nos anunció que había muerto el autor. De algún modo, *Dublinesca* tiene un punto francamente optimista, porque lo que propone en el fondo es la reaparición del autor”. En la entrevista de Juan Cruz: “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad” (*El País*, 13-03-2010).

Giro inesperado y resolución final que admite varias lecturas convergentes. La podemos leer desde la intertextualidad de Beckett. La frase-eco –“nacer de la muerte”– llega hasta aquí: después de la muerte del autor, se anuncia su *renacimiento*.

Resolución final que también podemos apoyarla en ese “yo-múltiple”. La voz colectiva de un autor plural: el autor, Joyce, Beckett, Vila-Matas, cualquier autor, el Autor en cuanto artífice de la escritura, se reafirma en el deseo y la necesidad de seguir estirando la palabra. Porque hay que seguir diciendo, ya sea desde la riqueza de Joyce, ya sea desde la penuria de Beckett. O desde la “sombra bastante” a la que alude Vila-Matas, darle sentido a las palabras, escribir, hacer algo que lleve “a cierto estadio de luz, con sombra bastante” (Vila-Matas, 2011b: 50).

O leerla una vez más desde la intertextualidad de Joyce, siguiendo la última lección de Nabokov y desenmarañando el juego del misterioso desconocido que recorre *Ulysses* y *Dublinesca*. Si Bloom llega a ver a su autor (Joyce), Riba llega a ver al suyo, como si fuera un sosias de Beckett, tal vez, el caso es que ve al autor que buscaba. No obstante, la verdad de la ficción nos dice que Riba es el personaje de Vila-Matas y a quién tendría que ver es a *su autor*, por mucho que éste quiera ocultarse.

A lo que añadimos como nota final nuestra última asociación. En nuestra corriente de pensamiento se desliza la voz de Malachy Moore, no contestada a través del interfono, no encontrada en *google*, dejada ahí, detenida y deliberadamente olvidada (porque Riba ya no se interesó por quien llamaba –recordemos–, sino por quien había muerto). La voz que desencadena el enigma de Malachy Moore es otro de esos detalles mínimos, sin importancia, que convergerían en la misma resolución, es la voz del *autor*. Vila-Matas está ahí, ocultándose una vez más, y se suma ahora a ese “Somos nosotros, estamos aquí”. Su juego llega hasta la última frase que cierra *Dublinesca* y lo vuelve a identificar:

—No, si ya se sabe. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada (325).

Como dice Barthes “*es la verdad lúdica de la lectura*” la que cuenta (Barthes, ed. 1987: 37), este es nuestro *suplemento de sentido* en este final de *Dublinesca* cuyas posibles respuestas se unen en la *conjunción*: Joyce–Beckett–Nabokov–Vila-Matas. Nudo recio y sobrio que queda definitivamente fijado en el tejido y ardid de la red literaria vila-matiana.

3. CONCIENCIA DE UN PAISAJE MORAL EN RUINAS

Conciencia de un paisaje moral en ruinas es otro de los rasgos esenciales que ha de tener la novela del futuro. La glosa o comentario de este enunciado aparece en *Perder teorías*, aquí el narrador explica “un paisaje moral en ruinas” a través del diálogo intertextual de Julien Gracq y de Arthur Rimbaud, especialmente. Por tanto, nos situamos en el marco de *Perder teorías* para pasar a continuación al marco de *Dublinesca*.

El narrador de *Perder teorías* establece una correlación entre la novela de Gracq, *El Mar de las Sirtes*, y la frase misteriosa de Rimbaud, “*Cela s'est passé*” (“Todo esto ha pasado”). Dialoga con ambos textos, los cruza y conecta de tal forma que, entre asociaciones y desvíos, los hace converger en una amalgama intertextual en la que confluyen la situación del mundo en Occidente y el panorama de la literatura en nuestros días.

En un primer diálogo intertextual con *El Mar de las Sirtes* (1951) destaca cómo la atmósfera de decadencia y ocaso de la historia de esta novela predice la atmósfera de decadencia y ocaso del mundo de Occidente, no en sentido profético, sino en sentido perceptivo. La novela de Gracq se adelanta en el tiempo, no sólo porque está en consonancia con el “tembloroso porvenir que a Occidente le espera” (Vila-Matas, 2010b: 42), sino porque la novela parece que conozca el núcleo de la problemática de nuestros días, es decir: “la situación de absoluta imposibilidad, de impotencia del individuo frente a la máquina devastadora del poder, del sistema político” (48).

Hasta el siglo XIX la novela y el poder político tenían una relación solidaria, el político y el escritor hablaban un lenguaje común en el sentido de que “la novela decimonónica retrataba el mundo con las mismas categorías que presidían la labor del político que construía el mundo” (48). En nuestros días los mundos de la escritura y de la política están distanciados, no hablan el mismo lenguaje; el diálogo se ha quebrado e invertido. Ante esta situación se perfila el derrumbe de una forma de narrar y la búsqueda de un nuevo lenguaje; el cierre de un ciclo narrativo y el anuncio de una renovación. Después de la Segunda Guerra Mundial el paisaje es la ruina, la nada, el vacío, “ya no quedó nada narrable en el continente [...] todo ya había pasado” (49).

Este diálogo intertextual se une a la frase de Rimbaud “*Cela s'est passé*”¹⁴⁷. Frase perteneciente a *Una temporada en el infierno* (frase muy importante y valiosa a juicio de Gracq) que se traslada a *Perder teorías* seguida del mismo comentario que hiciera Gracq en su libro *Leyendo escribiendo* (1980) y que, al llegar a este nuevo contexto, se bifurca y ofrece otro desvío, un nuevo sentido.

Dice Gracq en *Leyendo escribiendo*:

Cela s'est passé: una de las palabras clave de Rimbaud, a la que no se le concede todo el peso que pesa. Como si en un momento dado algo cesara en él, hubiera cesado de rabiar inexplicablemente. En él, «ese» pasa no se resuelve nunca, organización extraordinariamente electrizada, configuración psíquica tormentosa, bastante dinamizada como para ser sólo colisión, descarga o sueño (Gracq, ed. 2005: 204).

Dice Vila-Matas en *Perder teorías*:

Se ha dicho que aquello que Rimbaud dejó atrás fueron impulsos místicos, iluminaciones, la electricidad neurótica imprevista del día anterior, el infierno. También se ha dicho que aquella frase podía entenderse como un firme adiós, no a la literatura, sino a cierta forma de literatura, a la poesía de tipo verlaniano, a la versificación también considerada como un arte puramente formal...

Todo ya ha ocurrido. Todo eso ya pasó. La tormenta infernal se ha alejado dejando sólo la ruina de Europa y del propio Rimbaud. «Es como si en un momento dado —dice Gracq— algo cesara en el poeta, algo hubiera dejado de rabiar en su interior y se fuera alejando una configuración interior extraordinariamente electrizada, tormentosa.» Esos paisajes serenos después de una gran tormenta que siguen al inquietante «todo esto ha pasado» podrían ser el contexto en el que Gracq sitúa la trama de su novela, cuya inactiva acción sucede en una especie de inmensa sala de espera que recuerda a una ciudad de antiguos esplendores como Venecia en los días de su decadencia final, o al mismísimo apagado crepúsculo occidental de nuestros días (Vila-Matas, 2010b: 49-50).

¹⁴⁷ La frase pertenece a *Une saison en enfer* (“Una temporada en el infierno”), en *Alchimie du Verbe* (“Alquimia del Verbo”) al término del poema en prosa *Faim* (“Hambre”): “*Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté*” (“Todo esto ya ha pasado. Ahora, sé saludar a la belleza”) (Rimbaud: ed. 1980: 98).

Para Gracq la frase supone o es como si algo cesara en el poeta. Sin embargo añade que “*ese*” *pasa no se resuelve nunca*, lo subrayamos. Para el narrador de *Perder teorías* la frase se carga de otros sentidos y añade otros comentarios e interpretaciones: “Se ha dicho”... “También se ha dicho”... “dice Gracq”... “podrían ser”... Es decir, se añade el comentario de la crítica, el comentario de Gracq y el comentario del mismo narrador. El primer párrafo del fragmento de *Perder teorías* aglutina la crítica que señala la posibilidad de que la frase de Rimbaud se signifique en dejar atrás esos impulsos creativos –“electricidad neurótica”– que sufrió el poeta, y también se significa “como un firme adiós, no a la literatura, sino a cierta forma de literatura”. Interpretación que tiene como base las reflexiones del mismo Rimbaud.

Al hilo de esto hacemos referencia al comentario que María Victoria Utrera esgrime a propósito de *Alquimia del Verbo* de Rimbaud. En él recoge el ejercicio metaliterario o reflexión teórica que hace el mismo poeta sobre su propia evolución poética. Sobre todo la crítica a su poesía anterior fundamentalmente versificada y formal, que el mismo poeta califica como *vieillesse poétique* (“antigualla poética”)¹⁴⁸ y excluye radicalmente cuando proclama una nueva etapa para la poesía presidida por la belleza: «*Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté*». Frase final de su poema que implica una concepción de la belleza ligada a la escritura que “se caracteriza por su extrema libertad” (Utrera, 1999:153). En síntesis, la frase de Rimbaud se significa y confirma una ruptura con su pasado y con las formas artísticas que había utilizado, alude a una concepción estética ya superada, al tiempo que proclama la necesidad de otras formas más libres.

Volvemos al fragmento señalado de *Perder teorías*. Tras los puntos en suspenso (el comentario crítico podría seguir) se abre el segundo párrafo: “Todo ya ha ocurrido. Todo eso ya pasó”. Como si fuera un estribillo se reitera un “Todo” anafórico que hace contiguos el “Todo” (todo lo narrable) y el “Todo” (lo que ya pasó para Rimbaud) y que como nuevo punto de inflexión se transforma en un *todo híbrido* que mezcla el paisaje decadente de vacío y de la nada de Occidente, “la ruina de Europa”, con el momento tormentoso que vivió Rimbaud y que también le dejó en la ruina.

Sigue el párrafo con las palabras de Gracq que se intercalan, pero advertimos que se produce un corte importante, sólo llega la primera parte de la cita de Gracq que hemos

¹⁴⁸ Arthur Rimbaud dice: *La “vieillesse poétique” avait une bonne part dans mon alchimie du verbe* (“La antigualla poética tenía mucho que ver en mi alquimia del verbo”) (Rimbaud, ed. 1980: 93).

transcrito más arriba. El «ese» *pasa no se resuelve nunca* no se traslada. Queda omitido y no entra en el espacio de *Perder teorías*. La cita de Gracq se desvía y se resuelve de otra forma con las palabras del propio narrador, al intervenir en la interpretación de la “inquietante frase” de Rimbaud y trasladarla a la novela de Gracq. A través de su comentario la integra en la trama y atmósfera que impera en *El Mar de las Sirtes*. La novela de Gracq nos la presenta como reflejo o percepción del futuro decadente en el que puede mirarse “el mismísimo apagado crepúsculo de nuestros días”.

Diálogo breve e intenso entre *El Mar de las Sirtes* y la frase de Rimbaud, amalgama misteriosa y enigmática entre el paisaje de la novela, el paisaje interior de Rimbaud y el paisaje de Occidente. Apreciaciones sucintas con las que el narrador de *Perder teorías* quiere apoyar la evidencia de un paisaje decadente en el mundo y en la literatura.

El antiguo esplendor de Europa se desvanece, el esplendor de una narrativa también: “*Cela s'est passé*”, solía decir Rimbaud aludiendo veladamente a violentas cargas de electricidad creativa ya superadas”¹⁴⁹.

Desde estas reflexiones en torno a la *conciencia de un paisaje moral en ruinas* de *Perder teorías* pasamos a situarnos en *Dublín*. Desde el marco de esta novela seguiremos el *paisaje moral en ruinas* en el que se imbrican: el paisaje interior de Riba, el paisaje de la literatura y el paisaje exterior del mundo.

3.1. *El paisaje interior de Riba*

Como vamos viendo la *intertextualidad* es un *continuum* en la red narrativa de Vila-Matas. Podemos leer la novela desde distintas perspectivas, con distintos propósitos, con otras miradas, pero siempre está la conexión y el cruce con el hilo intertextual que atraviesa y recorre la red. No podemos aislarla y dejarla al margen. Aunque tratemos otro tema u otro contenido, aunque abramos y cerremos provisionalmente apartados en el intento de escribir nuestro *texto-lectura*¹⁵⁰, siempre topamos con ella, lo que nos obliga a

¹⁴⁹ Enrique Vila-Matas insiste en la frase una vez más desde su artículo: “Todo ya pasó” (*El País*, 2-04-2013).

¹⁵⁰ Término que Roland Barthes utiliza como una sola palabra, *texto-lectura*, para designar su trabajo *S/Z*. Texto que escribe a partir de la lectura de *Sarrasine* de Balzac y que define así: “el texto ese que escribimos en nuestra cabeza cada vez que la levantamos” (Barthes, ed. 1987: 36). Nosotros, salvando las distancias, también estamos escribiendo nuestro *texto-lectura*, levantando la cabeza, parándonos continuamente a lo largo de la lectura, interrumpiendo el texto, estableciendo asociaciones, anotando lo que creemos entender de la lectura de *Dublín*.

un continuo decir a través de la intertextualidad porque así está tejido el texto vilamariano, lo que confirma una vez más la *intertextualidad* como característica intrínseca de su narrativa. En estos epígrafes iremos viendo cómo este hilo intertextual se enhebra con el cine, la literatura y el arte.

Desde la intertextualidad de Spider

Nuestra primera entrada al paisaje interior de Riba pasa por *la intertextualidad de Spider*, el film de David Cronenberg (2002). El personaje de Spider se introduce a través de la película que Riba y Celia ven en la sala de estar, en su casa. Mientras la visionan se van alternando los comentarios de Celia sobre las escenas que van apareciendo y las *percepciones* de Riba, que van desde las imágenes del film a otros lugares de sus recuerdos y pensamientos ¹⁵¹.

Desde la primera secuencia el narrador plantea el visionado de la película focalizando a un Riba que fija y pone su atención en el personaje de Spider a quien ve como “un gran perturbado, tal vez un solitario en pleno momento de incomunicación con el mundo inhóspito” (38). Estos son los rasgos que se seleccionan *a priori* y, a partir de ellos, vamos constatando cómo Riba establece cierta empatía y afinidad con el mismo Spider. Empieza otro juego de identificaciones y espejos. Riba se percibe o se ve reflejado en Spider e incluso interpreta los comentarios de Celia, sobre las escenas que van sucediéndose, como si también su mujer quisiera indagar hasta qué punto se está identificando emocionalmente con este personaje raro, loco, pero también interesante:

¿No será que él mismo es Spider? No puede negar que el personaje le atrae. Es más, en el fondo le gustaría ser Spider, porque en algunas cosas se identifica plenamente. Para él, no es sólo un pobre loco, sino también el portador de una sabiduría subversiva, una sabiduría que le interesa mucho desde que tuvo que cerrar la editorial. Tal vez sea exagerado pensar que es Spider. Pero ¿acaso no le han acusado muchos de leer su vida

¹⁵¹ Como observación señalar que el personaje de Spider ya había sido motivo de atención en otros textos de Vila-Matas: ‘*Spider*’ (*El País*, 1-06-2008) y “East end” (*El País*, 16-07-2008). Precisamente el cuento, “East end”, fue el que dio origen a la novela *Dublínescas*. Así lo confirma el escritor: “A quienes conozcan el libro, puede resultarles un tanto extraño que la historia de un editor barcelonés en decadencia empezara aquí en este cuento. Pero por algo hay que empezar. Y yo empecé por ‘la escritura de Spider’. Bel no tardaría en convertirse en la budista Celia y la misantropía de Riba tendría en la de Spider su más inmediato antecedente”. En el *blog* de Enrique Vila-Matas: *El ayudante de Vilnius* (11 de septiembre, 2013). En línea: <<https://www.blogenriquevilamatas.com>>

como si fuera el manuscrito de un autor desconocido? ¿Cuántas veces ha tenido que oír que leía su vida de un modo anómalo, como si fuera un texto literario? (2010a: 40).

Las dudas formuladas como preguntas retóricas sitúan a Riba en el camino de la identificación y, aunque sus razonamientos parecen cabales y diferencia su distancia en relación a Spider, va encontrando rasgos con los que “se identifica plenamente”. Incluso empieza a ver otras virtudes, una “sabiduría subversiva” que le acerca aún más al personaje, ya que ambos tienen algo más en común, quizás “un modo anómalo” de leer su vida, quizás una sabia desobediencia a seguir el modelo de un mundo que no comprenden, otra inteligencia para poder transgredirlo.

Riba sigue absorto en el film y reconcentrado en sus propios pensamientos y sensaciones. De pronto percibe con otro relieve y realidad la escena en la que Spider mira hacia la cámara, cierra su maleta y camina por las calles frías y desiertas...



Film: *Spider* (2002) de David Cronenberg.

DVD: Escena 01/ Tiempo: 04' 41"

La percepción de Riba rompe los marcos diegéticos correspondientes al film y a la narración; los límites se quiebran y los espacios se confunden. Algo perturbador se perfila e intensifica. Lo que aparece en pantalla y lo que dibujan los pensamientos de Riba se corresponden en un juego de espejos: si Spider empieza a reconstruir su infancia al situarse en el barrio de su niñez en una secuencia del film, Riba empieza a conectar y recordar la

suya situándose en el céntrico barrio de su infancia, en una secuencia de su recuerdo; si Spider tiene una inteligencia subversiva, él quisiera tener otra inteligencia más completa; si Spider tiene trato con los fantasmas, él a veces también los tiene. Algo perturbador sigue inquietando a Riba.

El narrador interviene de forma más insistente. Se produce un cambio en la focalización. La instancia narrativa cambia de la tercera persona del singular a la primera persona del plural para ampliar ese juego de espejos. Así dice el narrador: “Vemos la vida tal como este loco la registra y captura. Vemos la vida tal como *nos* –el subrayado es nuestro– la va filtrando el mísero entramado mental de ese joven” (41). Aparece un *nosotros* generalizado, como espectadores de la vida que nos filtra una mirada perturbada, y entendemos que la intromisión de este *narrador* es como si quisiera extender el reflejo de algo de este filtro, algo del paisaje ruinoso de la pantalla, algo de esa película que “es un paseo por el East End de un trastornado” (41), a otros paseos más cotidianos y transitados. Pero enseguida cambia de nuevo la voz del narrador, deja el sujeto plural, vuelve a la tercera persona del singular para implicar sólo en esa vida anómala al protagonista de la historia: “Es una vida que el pobre demente ve horrible y criminal, pavorosamente escasa y de una escalofriante tristeza y grisura” (41). Se vuelve al orden establecido, por unos momentos confundido. Sin embargo, la transferencia ya se ha producido, el estado afectivo de Spider y su perturbada manera de registrar la vida ya ha entrado en Riba, también su paseo por la vida tiene algo en común con ser “pavorosamente escasa y de una escalofriante tristeza y grisura”.

Se produce un *cruce intertextual*. Riba conecta en su mente otras asociaciones, otros espejos donde reflejarse. Spider le recuerda vagamente al personaje de *El hombre que duerme* de Georges Perec ¹⁵² y al personaje en versión femenina de *Il deserto rosso* de Antonioni, tal vez porque hay algo en estos personajes que es común a todo el mundo o especialmente a él: confusión, enajenación, soledad. En este clima de asociaciones que establece entre estos personajes percibe la evidencia que llega como conclusión aplastante: “la inutilidad de cualquier intento de construir racionalmente el mundo exterior implica

¹⁵² George Perec publica su novela *Un homme qui dort* en 1967. Se realiza la versión cinematográfica: *Un homme qui dort* en 1974 con guión de Georges Perec y dirección de Bernard Queysera. Señalamos el cambio del artículo de *Un hombre que duerme* / *El hombre que duerme* que determina más la identificación de Riba.

necesariamente la incapacidad de crear una identidad propia” (43), evidencia que le hace reiterar de nuevo su conexión con Spider, porque vuelve a preguntarse si “no será que él mismo es Spider (43).

Cuando llega la escena memorable en la que Spider teje una maraña de cuerdas en su habitación como si quisiera reproducir el terrible funcionamiento de su mente, la telaraña de su cerebro que lo atormenta...



Film: *Spider* (2002) de David Cronenberg.

DVD: Escena 21/ Tiempo: 1h: 15' 59"

Riba percibe algo extraño, “voces en la penumbra”, “malestar profundo”, “ruido sordo de ciertas presencias”, “un zumbido que no cesa” y que desemboca en *el mal del autor*:

Del mismo modo que la muerte acoge en su interior al *mal de la muerte*, es decir a su propio mal, hay editores a los que corroe su hidra más íntima, el *mal del autor*, que es un rumor de fondo, cuyo sonido recuerda al crujido de unas hojas secas (44, la cursiva es del autor).

Éste es el fantasma de Riba que se remonta desde su infancia. Es el fantasma del escritor genial que siempre ha buscado, es la sombra perturbadora que no deja de aparecer como una pesadilla recurrente. Este mal sacude la mente de Riba, “taladra su cerebro”, es como “pieza imprescindible del mecanismo diabólico de su relojería mental” (44). *El mal*

del autor irá crujiendo en distintos tramos de la novela, en aquellos momentos en los que surge el miedo a su reaparición, en el momento de la oración fúnebre por los escritores, en la angustia que se desata en el reducto de su habitación, llegando hasta el capítulo final cuyo crujido cambiará definitivamente.

Riba tiene su propia pesadilla; si Spider convive con la telaraña de su cerebro, Riba convive con ese zumbido que taladra el suyo. *El mal del autor* es el punto neurálgico de su paisaje más íntimo y se convierte (a raíz de una conversación con Hugo Claus)¹⁵³ en *La pena del editor*, su hidra más íntima.

Riba se va sintiendo perdido y a la deriva, “en una deriva extraña”, tan perdido como Spider. Se le ocurre que ambos podrían reconstruir su personalidad recurriendo a otros, a un héroe de Borges, a John Vincent Moon, por ejemplo, o a “un conglomerado de citas literarias”, cobijarse y convivir con varias personalidades, configurar un enclave mental con un perfil heterónimo y nómada. Riba tiene esa tendencia “a leer la vida como un texto literario”, nos reitera el narrador (45-46)¹⁵⁴.

Apuntamos, a modo de paréntesis breve, la capacidad y alcance de la intertextualidad a través del sintagma nominal que se ha intercalado en estos momentos, “un conglomerado de citas literarias”, como si se tratara de otro *sujeto, ente o ser* que puede ofrecer una identidad (a Spider, a Riba o a los dos). La expresión nos parece sugerente y productiva ya que si atendemos a la relación significante-significado de sus términos, *un conglomerado* es algo que se construye con elementos que aglutina, junta y liga de tal forma que se convierte en un *material compacto*. Éste es el material intertextual vila-matiano, un conglomerado que aglutina las citas literarias de tal forma que consigue un todo compuesto y compacto con su propia capacidad de ser. No hay citas, fragmentos o partes sueltas, sólo hay un todo inseparable, con identidad propia. Al mismo tiempo destacamos la temática del *doble*, tan recurrente en la narrativa vila-matiana, la necesidad de *ser otro* siempre desde la literatura.

¹⁵³ Un día, Riba le habló a Hugo Claus de este crujido que le aquejaba, de su cerebro taladrado por la pena. Y, a partir de esta confesión, se trueca el cambio de la obra del escritor belga, *La pena de Bélgica*, por *La pena del editor*. Juego intertextual, ráfaga ligera en el diálogo de los títulos intertextuales que tanto practica y gusta Vila-Matas (44).

¹⁵⁴ Idea recurrente en Vila-Matas, la idea de *ser otro* o *ser en otros*: “Se trata de ser muchos y construirse una personalidad a base de “ser todos los hombres”, como John Vincent Moon, aquel personaje de Borges”. En la entrevista de Marc García, Mario Amadas y Unai Velasco: “Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo” (2008: 49).

Observamos que al término de la película la identificación emocional es un hecho. Riba se ha confraternizado tanto con Spider que ha querido echarle una mano, ambos podrían *refugiarse juntos en la literatura*, confundirse en ella como si fuera su tabla de salvación. Celia ha percibido algo porque parece convencida de que Riba está perdiéndose peligrosamente en su propio East End. Simultáneamente, Riba también parece darse cuenta de este atisbo perturbador y, aunque siguen cruzándose en su telaraña mental percepciones y pensamientos inesperados, sale de este embrollo y aterriza en la realidad más prosaica y doméstica en su cocina. Aparece el hilo de humor y desmorona la deriva extraña de Riba, trueca su ensimismamiento y lo devuelve a la evidente realidad, a “la sobria verdad de las patatas gratinadas” que están en el horno. Aunque en cualquier momento pueda aparecer el mismo Spider, entrar por la puerta y negar toda evidencia (46).

Señalamos brevemente el cambio que se opera en la actitud de Riba, el paso sin ninguna transición de los pensamientos más perturbadores y trastornados en su identificación con Spider a la vuelta a su mundo cotidiano, a la normal realidad. El giro del humor interviene velozmente, notamos su efecto inmediato: quita peso, suaviza lo terrible (en este caso el atisbo de locura, lo anómalo) con algo menos terrible (el hábito cotidiano, la normalidad). Así pues, destacamos *el humor como filtro de la realidad*, aunque sea entre ambigüedades y como juego de levedad.

El personaje de Spider continúa más allá del visionado de la película. Riba seguirá sintiéndose Spider, protagonizando sus propias escenas excéntricas y extrañas, deambulando por su propio paseo cotidiano, “con su viejo impermeable, la camisa con el cuello roto y levantado, los grotescos pantalones cortos, el pelo enormemente aplastado” avanzando como un fantasma:

Sin duda, dejó una imagen penosa a los vecinos, ni siquiera justificable diciendo que, como editor venido a menos, tenía un comprensible punto de locura. Durante un rato, como si le resultara indiferente la lluvia, se le vio avanzar, fantasmal, como si fuera uno de esos tipos que tanto predominaban en algunas de las más celebradas novelas que publicaba: esos desesperados de aire romántico, siempre solitarios, sonámbulos bajo la lluvia, siempre andando por carreteras perdidas (51).

Así lo vemos en esta escena, deambulando por su barrio, convertido en ese tipo desorientado, fantasmal, solitario, perdido, “sonámbulo bajo la lluvia”. El narrador no cesa de insistir en ello ya que la misma escena se repite e intensifica más adelante, cuando Riba vuelve a ponerse en el punto de mira de los vecinos, con el mismo atuendo y desesperación, asustándose él mismo al verse “como un caminante extraño” (176-177). Imagen de la desorientación de Riba que se reitera de nuevo, con las mismas palabras cuando en su viaje a Londres deambula por los mismos barrios de Spider: “Durante un rato, se le vio avanzar, fantasmal, como si fuera uno de esos tipos que tanto predominaban en algunas de las más celebradas novelas que publicaba: esos pobres desesperados de aire romántico, siempre solitarios y sin Dios ni rumbo, sonámbulos por carreteras perdidas” (318). Barrios que hace suyos en aquella noche fatídica, en aquella noche beckettiana en la que lo vimos definitivamente a la deriva ¹⁵⁵.

Riba es Spider. Se desdoblará en el personaje perdido, sentirá la angustia y un punto de locura; le confesará a su amigo Javier que “ha llegado a identificarse plenamente con el personaje de esa extraña película” (73). Se refugiará con Spider en la gran Sala de Turbinas de la Tate Modern. Sentirá que Spider habita en “su *yo* plural” junto con muchos otros nombres. Percibirá que Spider es demasiado tiránico y posesivo con él, incluso, sentirá que está peor que el mismo Spider.

La imagen y la conexión con Spider va guiando sus pasos, con discontinuidades, pero su reflejo sigue ahí. En su viaje a Londres pasará por “el desabrido y laberíntico East End, el centro de la gris vida de Spider” (271) y en este recorrido laberíntico y en su acostumbrado clima de asociaciones recordará la revelación que tuvo el pensador Swedenborg, sobre la muerte del hombre:

[...] cuando un hombre muere, no se da cuenta de que ha muerto, ya que todo lo que le rodea sigue igual, pues se encuentra en su casa, le visitan sus amigos, recorre las calles de su ciudad; no piensa que ha muerto, hasta que empieza a notar que en el otro mundo todo es como en éste, sólo que con unas dimensiones ligeramente más amplias (271)¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Nos referimos al paseo nocturno de Riba que describimos en el epígrafe *El hallazgo de Beckett*.

¹⁵⁶ El fragmento que recuerda Riba sobre el pensador sueco, se ha cambiado en su parte final. Borges, gran lector de Swedenborg, utilizó, precisamente, este fragmento seleccionado en su conferencia *Emanuel Swedenborg* y lo dictó así: “cuando un hombre muere no se da cuenta de que ha muerto, ya que todo lo que lo rodea es igual. Se encuentra en su casa, lo visitan sus amigos, recorre las calles de su ciudad, no piensa que ha muerto; pero luego empieza a notar algo. Empieza a notar algo que al principio lo alegra y

Esta conexión vida-muerte que se desprende de las palabras que recuerda Riba la significamos como el sentir mortecino que invade el paisaje interior de Riba, la atmósfera que en muchas ocasiones le rodea, a veces desde las dimensiones reducidas del espacio cerrado y fantasmal de la casa de sus padres, otras desde el espacio más reducido de esas cavidades taladradas de su cerebro. No piensa que ha muerto, pero sí tiene ciertas sensaciones de muerte que arrancan de su *paisaje interior* y se extienden por el *paisaje exterior* en el que deambula. O viceversa.

En la instalación de Dominique se plasmarán estas sensaciones en una atmósfera “de gran catástrofe y de diluvio universal” (274). Allí estarán representadas réplicas y más réplicas de *Spider* junto con otros fantasmas y otros *hombres durmientes*. Un paisaje en conjunción con la lluvia que arremete con intensa crueldad y destrucción desde fuera de la instalación y desde dentro. Una conjunción de paisajes reales y representados donde todo parece desmoronarse y convertirse en un paisaje moral en ruinas. Ésta será la gran metáfora y *conjunción* del paisaje interior de Riba y del paisaje exterior del mundo.

Spider seguirá acompañando a Riba en el misterio de lo que sucedió aquella medianoche fatídica en la que volvió a beber. Entre ginebra y ginebra volverá Riba a sentir su sombra, su fantasma o su evidencia. Sentirá que es Spider, “o mejor dicho, una flecha en un sótano de telarañas con luz de color acero” (298-299).

La imagen memorable de la película la vive Riba en primer plano, *en su propio atisbo de confusión, de enajenación y soledad*. Esta es la última referencia intertextual, el último plano de Spider en el paisaje interior de Riba.

Desde una gravitas melancólica

Desde una gravitas melancólica, desde un tono uniforme y sublime como el de los últimos cuartetos de Beethoven ¹⁵⁷.

que lo alarma después: todo, en el otro mundo, es más vívido que en éste”. Conferencia pronunciada en la Universidad de Belgrano por el escritor Jorge Luis Borges el 9 de junio de 1978. En *Borges oral*, 1985, pp. 47-67.

Vila-Matas, posible conocedor y lector de esta conferencia, ha seleccionado el mismo fragmento y lo ha trasladado a su personaje; lo transforma y adapta a la memoria y pensamiento de Riba en esa conexión vida-muerte que apuntamos.

¹⁵⁷ Enrique Vila-Matas en su “Autobiografía literaria” da distintas respuestas al hablar sobre *Dublinesca*, según sea su interlocutor, y dice al respecto: “Si hablo con un amigo, me siento más libre y no le cuento el argumento y le hablo, por ejemplo de una *gravitas* melancólica, un tono uniforme y sublime como el de los últimos cuartetos de Beethoven.” En sus entrevistas sigue dando la misma respuesta:

P.: “¿Desde dónde es presentado el personaje de Riba, desde la ironía, el miedo, la decepción, la

Estas palabras del autor nos dan otra pauta para seguir configurando el *paisaje interior* de Riba. Por él transitan como notas *los semas* recurrentes: *sombra, temor, vejez, enfermedad, muerte, tristeza, soledad, ruina, dolor*, esparcidos y diseminados, significándose y convergiendo en su centro más grave e íntimo. Son las palabras que pesan y gravitan en torno a Riba, aunque la melancolía que invade de forma recurrente su mundo interior tenga momentos en que se aligere, cuando el hilo del humor se cruce, como una nota discordante y alivie la “peripecia crepuscular” que le invade.

El tono uniforme. Riba pronto cumplirá sesenta años, y empieza a estar incómodo frente al mundo inhóspito que le rodea. Está al borde de su propio abismo: el cierre de su editorial, el fracaso en la búsqueda del escritor genial, su propia deriva y naufragio vital, su reciente salida del colapso físico y el miedo a una recaída alcohólica. El temor y la soledad le acechan, se siente viejo, acabado, con la soga al cuello, con su matrimonio que se tambalea. Él mismo no se reconoce; en la casa de sus padres el estancamiento, la atmósfera fantasmal y mortecina de siempre; en su casa el aislamiento en el ordenador como *hikikomori* redomado. Perdido y desesperado es un fantasma; es un hombre apagado, perplejo, con un sentimiento de para qué. *Grisura, monotonía, vejez:*

Qué rápido pasa el tiempo, piensa. Miércoles. Amor, enfermedad, vejez, clima gris, aburrimiento, lluvia [...] Enfermedad, vejez, aburrimiento, insufrible grisura. Nada que no sea sobradamente conocido sobre la faz de la tierra (135).

La “insufrible grisura”. Hace años que lleva una vida de catálogo (115). Hace tiempo que nota la sensación de estancamiento, de tiempo atascado y muerto (139). Él mismo es una sombra (124). Su propio horizonte es otra sombra crepuscular, otro gris hacia un oscuro final: vive en la permanente sensación de fin de época y fin del mundo, en la angustiada psicosis de final de todo (12); en una atmósfera de fin de trayecto (49).

posibilidad de un renacer?

R.: Desde una *gravitas* melancólica, desde un tono uniforme y sublime como el de los últimos cuartetos de Beethoven. Te estoy hablando de un personaje otoñal (¿no hablaba Gracián del otoño de la varonil edad, cuando se vislumbran los helados horrores de Vejecia?) y de un estilo consumado si hablamos específicamente de la novela, una novela que se ocupa de una peripecia crepuscular a la que el autor se asoma con una capacidad de análisis semejante a la de Edward Said en *Estilo tardío*: Schonberg, Rothko, Picasso superándose a sí mismo, derrotando su joven yo...” En la entrevista de Cristian M. Piazza: “El talento del lector”, *Clarín, Revista Ñ*. Buenos Aires (18-04-2010).

Percibe cada vez más la atmósfera de velatorio de casa de sus padres (138); todo pasa con lentitud de plomo (139); observa por la ventana lo que pasa, cuando no pasa nada (168). Vive en familiaridad con los fantasmas (148); en un recorrido por los más diversos funerales (170); entre los restos de un gran naufragio vital, de un fin del mundo (50). Se siente “sólo, enormemente solo” (216).

Grisura, monotonía, vejez, soledad, muerte:

Vejez, enfermedad, clima gris, silencio de siglos. Aburrimiento, lluvia, visillos que aíslan del exterior. Fantasmas tan familiares de la calle Aribau. No hay que buscarle paliativos al drama de sus padres y al suyo propio, envejecer es un desastre. Lo lógico sería que todos los que ven declinar sus vidas gritaran de espanto, no se resignaran a un futuro de mandíbula colgando y babeo irremediable, y aún menos a ese brutal despedazarse que es la muerte, porque morir es rasgarse en mil pedazos que empiezan a desperdigarse vertiginosamente para siempre, sin testigos (141).

Los semas van cayendo e intercalándose de forma recurrente: *sombra, temor, vejez, enfermedad, muerte, tristeza, soledad, ruina, dolor*. Semas que denotan y connotan, que aparecen y reaparecen en espacios secuenciales sometidos a la sucesión de las frases, en donde el sentido prolifera por «acodadura» (como los que acabamos de señalar). Otras veces aparecen en un espacio aglomerativo, en otros lugares del texto correlacionándose con otros sentidos exteriores al texto de *Dublinsca* (la intertextualidad de nuevo) formando con ellos una especie de nebulosa de significados, ese polvillo de oro que cae sobre la superficie del texto (el sentido es oro), como diría Barthes¹⁵⁸. Así, Riba sentirá con Yeats que “todo se desmorona”, una especie de nebulosa de significados que se añaden poéticamente a su propia realidad de ruina:

Se adentra en Yeats, en un poema en el que se dice claramente que todo se desmorona y para el que resultan idóneos sus ojos sanguinolentos de lector profundamente desvelado. Dejándose llevar por los versos, se queda imaginando que le ciega la luminosidad del día y que se ha convertido en un diestro piloto que cruza con rapidez la geografía de la vida infinita. Un piloto que no tarda en dejar pronto atrás todas las

¹⁵⁸ Barthes señala que analíticamente la connotación se determina a través de estos dos espacios, el espacio secuencial y el aglomerativo, proliferando el sentido por acodadura o extendiéndose (Barthes, ed. 1980: 5).

etapas de la humanidad —edad de hierro, de plata, la era Gutenberg, la era digital y la era definitiva y mortal— y llega justo a tiempo para asistir al diluvio universal y al gran cierre y funeral del mundo, aunque en realidad sería más exacto decir que más bien ha sido el mundo el que ha ido quemando etapas y viajando directo hacia su grandioso final y funeral, ya anunciado por esos versos de Yeats por los que Riba se ha dejado llevar esta mañana tan lejos: «Todo se desmorona; el centro ya no puede sostenerse / La anarquía se adueña del mundo entero, / La marea sanguinolenta se ha desatado, y en todas partes / La ceremonia de la inocencia es ahogada...»¹⁵⁹

Ahí termina su vuelo. Regresa a la realidad, que no es tan distinta del lugar al que le ha transportado su imaginación (171).

Intertextualidad afirmativa que diría Kristeva¹⁶⁰. Los versos de Yeats se adentran en el paisaje interior de Riba, en su propio fragor apocalíptico. Simbolismo y alegoría en este diestro piloto en el que se ha convertido Riba quien recorre de pronto ese mundo que desaparece, la vida “hacia su grandioso final”. Apocalipsis ya anunciada por Yeats en este poema para tiempos oscuros que lee y revive Riba en el vuelo de su imaginación. El *paisaje interior* de Riba se desmorona, su propio centro cede, como cede el centro del mundo. Se expande su paisaje interior y se confunde en el paisaje exterior de Yeats o en el propio paisaje exterior del mundo que le rodea. “Todo se desmorona” en este simbolismo crepuscular Yeats-Riba. Nebulosa de significados que lleva la plenitud de la grisura hacia los tonos más oscuros de un desastre final: fin de épocas, fin de todo, grandioso funeral, diluvio universal, apocalipsis, muerte desatada, inocencia ahogada... Movimiento de expansión y espiral incesante que aglutina y acentúa el *gravitas melancólico* que recorre especialmente la primera parte de la novela (*Mayo*), fijando un tono general decadente y descendente que golpea el mundo de Riba como si todo fuera desapareciendo, desmoronándose irremediabilmente.

¹⁵⁹ Referencia al poema de *The second coming* (1921) de William Butler Yeats: «*Tuming and tuming in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer; / Things fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world, / The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere / The ceremony of innocence is drowned...*» Versos de Yeats que Antonio Rodríguez Celada enmarca en ese mundo de desastre y caos, donde la destrucción es inminente; un poema de resonancias apocalípticas y míticas con tintes trágicos (Rodríguez Celada, 1993: 543-552).

¹⁶⁰ La relación que establece el texto actual con el texto extranjero con el que dialoga (aquí los versos de Yeats) es positiva, hay una coincidencia ideológica. En este caso, también se da una coincidencia emotiva (Kristeva, *Semiótica*, ed. 1978).

A la cadencia de estos *semas* se une la cadencia y tristeza de *la lluvia* insistente que no cesa durante un mayo que no es primaveral, sino empecinadamente lluvioso y gris. La lluvia invade las calles, se cuele por el marco-ventana desde donde mira Riba su ciudad con su “deprimente luz gris ceniza” (17), “una Barcelona de luz sucia” (31); disuelta en agua, sin contornos, desaparecida (84); que extiende su grisura hasta descubrir “una oscuridad que le cala los huesos” (20). Todo se desmorona.

El tono sublime. Todo está en proceso de demolición. No obstante, *hay algo por recuperar.* Riba lee el prólogo del libro de Yeats, el prólogo de un tal Vilém Vok ¹⁶¹ que alude a “un esplendor perdido, pero recuperable” y a un mundo perfecto y amable que sigue existiendo “pero enterrado como un montón de rosas bajo muchas paladas de tierra” (172). De nuevo el cruce, ahora velado, de la intertextualidad de Yeats: los versos de *El crepúsculo celta* y *La rosa secreta* (a través de los fragmentos prologados por el enigmático Vilém Vok). Estos versos devuelven a Riba la posibilidad de otro horizonte a descubrir, de algo a recuperar. Empieza a pensar en el sentido de las palabras de Yeats y le viene a la mente la imagen de Nueva York, la ciudad en la que podría encontrar el mundo perfecto y amable que ha perdido. Se pregunta si es posible que se concentre en esta ciudad la búsqueda “de la gran parte de su vida que quedó enterrada como un montón de rosas bajo toneladas de tierra” (173). La imagen de la rosa, reminiscencia de *La rosa secreta* de Yeats, añade nuevo sentido metafórico al *gravitas melancólico* en el que habita Riba: *su vida, sus rosas*, demolidas, deshojadas, enterradas bajo paladas de tierra, ahogadas de

¹⁶¹ Vilém Vok aparece en esta secuencia como el escritor del prólogo del libro de Yeats. Pero en realidad no existe como escritor real el tal Vilém Vok. En esta secuencia, en concreto, está suplantando al escritor Juan Villoro que es el autor real y verdadero del prólogo: “Los duendes son lógicos” (Villoro, 2003: 18). Aquí es donde encontramos los fragmentos seleccionados y prologados que lee Riba y que dan medida del engaño intertextual de Vila-Matas que cambia y confunde deliberadamente fuentes y autorías y que juega a inventar autores y libros (y a confundir al lector).

Vilém Vok es referencia en *Dublinesca* en varios momentos. Se presenta como escritor checo autor del ensayo, *El centro* (82) y de otro ensayo narrativo, *Algunos volvieron de largas travesías*, traducido al inglés con el título *The Quiet Obsession* (82, 157), pero Vilém Vok no existe. Es posiblemente uno de esos autores que inventa Vila-Matas y que podríamos encontrar en *La Biblioteca de Babel* de Borges, porque “basta que un libro sea posible para que exista”. Cita de Borges que abre otra biblioteca: *La Biblioteca de los libros perdidos* de Alexander Pechman, libro al que hace referencia Vila Matas en su artículo “La vida es seria” (*El País*, 15-02-2011) que también se abre con esta cita de Borges y que posiblemente Vila-Matas la hace realidad en la ficción de *Dublinesca* con la voluntad y convencimiento de que “basta que un libro sea posible para que exista” o, por lo menos, que exista mientras dura el engaño de este juego intertextual que mantiene con el lector. El enigmático Vilém Vok sigue dando juego en otro artículo de Vila-Matas, “En busca del catálogo perdido”, aquí aparece de nuevo la referencia a este autor inventado en un *Catálogo razonado de libros inencontrables* (*El País*, 25-01-2009).

lluvias grises que tanto le han anegado –esto es lo que interpretamos tras el velo de este cruce intertextual–. *Nueva conexión con la alta poesía y otro ejercicio de estilo*.

Necesita salir de ahí. Se impone la acción del héroe, el desafío de Riba, su impulso heroico. La necesidad de ser otro y la búsqueda de la extrañeza. Emprender su propio viaje: ir en busca de su centro sentimental y *sterniano*, pasar por Dublín (“dar el salto”) para llegar a su verdadero destino y centro sentimental, ese Nueva York donde se concentra como espacio simbólico todo lo sublime de sus aspiraciones ¹⁶².

Nueva York es el destino del viaje interior de Riba, la ciudad perfecta para disolver su identidad y reinventarse (77); la ciudad de la magia y de los mitos, la ciudad para vivir y sobrevivir (82); su sueño en una playa extraña de agua azul (99); en Nueva York es menos dramática la soledad (101); es el centro del universo, la ciudad de la felicidad (106). “Sin Nueva York no sería nada”, es la ciudad que le espera, el horizonte de ensueño que imagina junto con Behan en una armonía de sonidos urbanos, sentimientos conmovedores y luces que no se apagan (109). Es encanto, calidez, alegría misteriosa y necesaria para seguir viviendo, el motor para seguir en el mundo (109); la grandeza, el día festivo frente a los días laborables (312); el reencuentro de un mundo perfecto y amable que perdió tan pronto (173).

Aparece un Nueva York con otro *semas*, en contraposición con lo gris y lo oscuro, significado en las fuerzas positivas, liberadoras y ascendentes: *horizonte amplio, centro del universo, luminosidad, alegría, felicidad, armonía, ensueño, fascinación, vida*. Connotado también en la correlación con otros textos en otra nebulosa de significados: el momento en el centro del mundo de Idea Vilariño (61); la grandeza y belleza de Nueva York en el ensayo novelado, *El centro*, del apócrifo Vilém Vok que se ha convertido en una especie de Biblia para Riba (63, 82); el fascinante y maravilloso libro, *Mi Nueva York* de Brendan Behan, que lee y magnifica con tanto entusiasmo (104-109). Nueva York es el espacio simbólico, la feliz melancolía, el tono sublime de ese *gravitas melancólica* que busca reconstruir la ruina en la que se ha convertido su vida, aunque sea desde el ensueño o desde el viaje que está perfilando en su horizonte y que ha de pasar necesariamente por Dublín.

¹⁶² Riba piensa que si va a Dublín “se acercará de algún modo, un poco más, a su adorada Nueva York” (54). Más adelante, cuando piensa y sueña con Nueva York, le parecerá el viaje a Dublín como “una parada en el camino hacia Nueva York” (64). Cuando ya está tomada la decisión del viaje a Dublín, afirmará que se trata de: “un viaje futuro a Nueva York, cuya primera escala estaría en Dublín” (70). Nueva York es, por tanto, símbolo y destino final de Riba.

3.2. *El paisaje de la literatura*

La literatura sigue los mismos pasos que Riba. Está incluida en el proceso de demolición en el que se ha convertido todo. Es otro paisaje que se desmorona, otra ruina. Riba se refleja en ella. La vida de Riba y la vida de la literatura van en paralelo en este tramo de final de todo. La literatura sigue la misma trayectoria, si conoció un tiempo de esplendor, ahora está en pleno descenso, cayendo en picado “a ras de suelo”, como el mismo Riba.

La idea se reitera en distintos lugares del texto. Hemos visto ya cómo Riba se identificaba con la literatura en aquel *nocturno dublinés*. Allí se situaban juntos en el extremo del muelle, ambos como protagonistas de la penuria y decadencia, ambos a la deriva. El fragmento que señalamos ahora pone de manifiesto el punto de *conexión y extensión entre el paisaje interior de Riba y el paisaje de la literatura*:

Nadie más, sólo él, sabe que, por un lado están, es cierto, esos leves malestares graves, con su sonido monótono, parecido al de la lluvia, ocupando el lado más amargo de sus días. Y por el otro, los grandes asuntos minúsculos: su paseo privado, por ejemplo, a lo largo del puente que enlaza el mundo casi excesivo de Joyce con el más lacónico de Beckett y que a fin de cuentas es el trayecto principal —tan brillante como depresivo— de la gran literatura de las últimas décadas: el que va de la riqueza de un irlandés a la deliberada penuria del otro; de Gutenberg a *google*; de la existencia de lo sagrado (Joyce) a la era sombría de la desaparición de Dios (Beckett).

Según como se mire, piensa Riba, su propia vida cotidiana de las últimas semanas va apareciendo un reflejo de esa historia de esplendor y decadencia y de súbito quiebro y descenso hacia el muelle opuesto al del esplendor de un tiempo literario ya insuperable. Es como si su biografía de las últimas semanas corriera paralela a la historia de estos últimos años de la literatura: una historia que conoció los grandes años de la existencia de Dios, y después su asesinato y muerte. Es como si, después de la atalaya del divino Joyce, hubiera la literatura descubierto, con Beckett, que el único camino que quedaba era una senda criminal, es decir, la muerte de lo sagrado y quedarse a vivir a ras de suelo o mecedora.

Y también como si, al igual que en aquella canción de Coldplay, después de haber gobernado el mundo y haberse sentido en las alturas, ahora sólo supiera dedicarse la literatura a barrer las calles que un día fueron suyas (276-277).

Destacamos la *conexión* del sentir grave, del dolor monótono e insistente de Riba –“esos leves malestares graves”–, con el otro dolor que siente por la literatura –“esos grandes asuntos minúsculos”–, la contraposición y simetría cruza estas dos mitades o partes del mismo Riba. La interacción y simbiosis de este paseo privado de Riba por la literatura, recorre el mismo puente que conduce del esplendor a la decadencia. El mismo puente que recorre la literatura en su trayecto significado con las dos referencias (Joyce/Beckett), (Gutenberg/google). La metáfora del puente, una vez más, dibuja el declive de una literatura y de su era que ha llegado a la decadencia y depresión; a la sombra y desaparición, incluso a la muerte.

El súbito quiebro de la vida de Riba y el súbito quiebro de la vida de la literatura. El paisaje interior de Riba extendido en la imagen de una literatura personificada y confundida que ha perdido todo cuanto tuvo, rebajada su condición de forma miserable, barriendo “las calles que un día fueron suyas”¹⁶³ como dice el tema de la canción de Coldplay. Su título, *Viva la vida*, no deja de llevar un mensaje oculto más positivo que el narrador no menciona en este momento pero que sí está al final de *Dublinesca*, en el Renacimiento en el que se resuelven las decadencias y sombras y todo vuelve a la vida. Interpretación que ponemos en relación con el “esplendor perdido pero recuperable” que señalábamos en las páginas anteriores y que de alguna forma también puede ser posible para la vida de la literatura.

A lo largo de *Dublinesca* aparecen distintos comentarios que hacen referencia a la situación crítica de la literatura a través del panorama editorial, de lo que se escribe, incluso del lector que se busca. *El editor-el escritor-el lector* son los tres vectores que se barajan en el ruinoso panorama literario.

Recogemos estos comentarios que el narrador hace explícitos: Riba va a dar una conferencia a Lyon para hablar precisamente de “la grave [...] situación de la edición en Europa” (16); el réquiem que quiere entonar Riba por la galaxia Gutenberg, que tuvo sus grandes momentos y que es una “galaxia hoy de pálido fuego” (119); la confesión de Riba a su amigo Nietzky de que el funeral a celebrar no es sólo por el mundo editorial sino que

¹⁶³ La canción de Coldplay que menciona el narrador se refiere a *Viva la vida or death and all his Friends* (2008), ahí encontramos el verso citado al final de la primera estrofa de la canción: «*I used to rule the world / Seas would rise when I gave the word / Now in the morning I sweep alone / Sweep the streets I used to own.*»

también es “por el mundo de los escritores verdaderos y los lectores con talento, por todo lo que se echa en falta hoy en día” (119); la crítica de Riba a los jóvenes editores, esos “seres insufribles y mal preparados”, los “cuatro patanes” que van a sustituirle en su trabajo, los “falsamente discretos nuevos leones de la edición” (297-298); la reflexión de Riba que le lleva a desenmascarar abiertamente distintos tipos de editores, “el revolucionario digital, el imitador y el aspirante a *superstar*” (298); la deformación profesional de Riba al leer los hechos de su vida cada vez de forma más literaria, quejándose de la lectura de “demasiados manuscritos y, encima, de ninguna obra maestra” (262); o cuando habla de realidades de su oficio y dice que “era muy jodido tener que salir a la caza de esos escritores, y encima no dar nunca con uno que fuera auténticamente genial” (102); la búsqueda del escritor genial, la idea obsesiva de Riba que siempre le ha acompañado en su oficio: “la necesidad de capturar a un genio [...] descubrirlo y publicarlo” (51); la constatación de su error y fracaso como editor por no saber encontrar a “un escritor capaz realmente de soñar a pesar del mundo; de estructurar el mundo *de manera diferente* [...] capaz de socavar y reconstruir el paisaje banal de la realidad” (261, la cursiva es del autor); la evidencia de esa clase de golpes “parientes de un dolor seco y mudo” que invadieron sigilosamente a Riba, desde el momento que decidió “trabajar como editor y buscar autores y principalmente a un genio” (255); o la convicción de que “no cree que vuelvan a existir editores con una pasión literaria como la suya” (193).

Riba “tan lector como editor” sueña con otro paisaje para la literatura: con la caída del “becerro de oro de la novela gótica”, con la caída “del hechizo del best-seller”, con el advenimiento de un “lector activo”, con el contrato moral entre autor y público, con “acercarse a un lenguaje distinto al de nuestras tiranías cotidianas”... pero quizá todo eso sea “ya irrealizable” (71). Referencias discontinuas e insistentes de las que destacamos estas últimas que concretan el paisaje de la literatura que anhela o sueña Riba. Volveremos a ellas más adelante.

Completando esta retahíla crítica del paisaje literario señalamos otro elemento representativo de la deriva de la literatura: “el informe” que va elaborando Riba. Un informe mental que va discurriendo frase a frase, “escupiendo flujo y basura de la conciencia”, del cual transcribimos estos fragmentos:

[...] todo se acabó, o se está acabando. No queda otra *cosa* que una gran masa analfabeta creada deliberadamente por el Poder, una especie de muchedumbre amorfa que nos ha hundido a todos en una mediocridad general. Hay un inmenso malentendido. Y un trágico embrollo de historias góticas y editores puercos, culpables de un monumental desaguisado. La edición literaria a la que di mi vida tiene ya su funeral preparado en Dublín (178-179, la cursiva es del autor).

Empieza una proclama y fuerte crítica al mundo de la edición literaria y a la situación ruinoso en la que se ha convertido la literatura, y, por ende, el resultado de esa masa analfabeta y mediocre, tan lejos de la verdadera literatura que debía haberse editado y que no ha salido a la luz. Es la voz de la conciencia de Riba, como editor que siente amargura y dolor ante el “inmenso malentendido” y “monumental desaguisado” en que se ha convertido todo. Hipérboles que magnifican la producción literaria del momento concretada en el “embrollo de historias góticas” que inundan la industria del libro y en la descalificación de esos “editores puercos” como artífices que han devaluado y comercializado con lo que no se debía comercializar. El alegato de Riba nos conduce a otro alegato que ponemos en relación, el de Julien Gracq, la proclama de *La literatura como bluff* (1950). En ella señala Gracq una crisis del criterio literario y denuncia una producción literaria que se está empobreciendo y que conlleva el riesgo de la devaluación ruinoso de la literatura. Alerta de una literatura que está siendo víctima de una gigantesca maniobra de intimidación por lo que no es literario, que actúa sobre ella con toda violencia (Gracq, ed. 2009b: 11, 50, 58, 79).

El informe de Riba afirma el fin de la edición literaria tal como él la ha concebido y vivido durante tantos años de oficio, su funeral inminente. Recoge en síntesis una reflexión sobre esa perversa relación entre letras y poder y apela a *la denuncia* de tal situación. Es una proclama reivindicativa y una dura crítica al mundo de la edición en la que se ha anegado la verdadera literatura.

Riba imagina como último proyecto editorial un libro que diera cuenta de los errores cometidos y de las malas políticas de publicaciones, que recogiera sus propias confesiones y las de otros editores y descubriera las sombras que hay entre las falsas luces de la edición:

Porque tengo la impresión —un último proyecto, tan sólo imaginario— de que sería grande que muchos quisieran hacer lo mismo y un libro recogiera las confesiones de editores que dijeran qué creen que anduvo trastabillado en su política de publicaciones; editores independientes que contaran lo extraordinarios que imaginaron los libros que soñaron un día sacar a la luz; editores que contaran cuáles fueron sus mayores esperanzas y cómo fue que éstas no se materializaron (ahí estaría bien que hablara un editor como el gran Sensini, que sólo publicaba historias de *personajes valientes y a la deriva* y que acabó procesado en los estados Unidos); editores literarios que contaran las miserias de la literatura, hoy una sinfonía completa de cuervos perdidos en el mafioso centro de la selva fúnebre de su industria (Vila-Matas, 2010a: 179, la cursiva es del autor).

Queremos resaltar de este fragmento la idea de “proyecto editorial” del que también se habla en el artículo de Vila-Matas, “El talento del lector” (2009). Aquí se hace explícito en la versión de “un proyecto de escritores” que hicieran un mapa de las decepciones en el camino que va desde lo que quiso decir el escritor en una obra y el resultado final. En este sentido destacar el ejemplo que pone Riba a propósito de “el gran Sensini”, porque este ejemplo es un significativo cruce intertextual con Roberto Bolaño, un *testimonio intertextual* —podríamos decir— que habla de la penuria de la edición y de la literatura.

La referencia intertextual la identificamos en *Sensine*, el primer cuento que abre *Llamadas telefónicas* (Bolaño, 2006: 13-29). Su protagonista, Sensini, es el *alter ego* del escritor Antonio Di Benedetto. Escritor que se caracterizó por hacer una narrativa innovadora y libre, cuyos protagonistas eran *personajes valientes y a la deriva* (frase que se transcribe en cursiva en el informe de Riba y que es trasladada literalmente desde el texto de Bolaño (2006: 17), al texto de Vila-Matas. El cuento de *Sensine* es una confesión-testimonio ficcionado en la que Bolaño (en la ficción Belano), a partir de la amistad que le unió a Di Benedetto (en la ficción Sensini), denuncia con una ternura y lucidez impecable la penuria de cómo un escritor, a pesar de escribir bien, de ser valiente y consecuente, no tiene la publicación que merece y, a pesar de ello, persevera en su oficio (a través de los concursos literarios) como una forma de resistencia.

El narrador de *Dublinesca* nos menciona a Sensini como editor, pero está mencionando, en realidad, al *escritor ejemplar*, al “escritor valiente” que no sigue las

falsas luces del *establishment* literario sino la libertad, como diría Bolaño ¹⁶⁴. En este contexto, tal como comentan Andrea Cobas y Verónica Garibotto, cobra sentido la apuesta de Bolaño, hacer como Sensini o Belano: “ingresar en la industria editorial sin aceptar del todo sus reglas, coqueteando con ella, quebrando algunos de sus códigos” (Cobas y Garibotto, 2013: 182), seguir de alguna forma “las tretas del débil”, una estrategia de supervivencia frente al enemigo poderoso. El cuento de *Sensini*, leído como una opción del escritor ante el mercado y la institución literaria, se actualiza en este momento. La *acción destructiva editor-Poder-escritor* es la que subyace en este “monumental desaguisado” en el que se ha convertido la literatura. La literatura derruida por la industria es la que prevalece en este paisaje de “cuervos perdidos”, “centro mafioso”, “selva fúnebre”. Metáforas poderosas y oscuras, palabras del narrador que someten la literatura a un panorama mísero y sombrío, a un final apocalíptico. Hay que denunciar y atreverse a contar la verdad. Hay que denunciar la situación desde dentro, en este momento es Riba quien denuncia desde su informe “elaborado mentalmente, con dolor”, y a través de la *intertextualidad afirmativa* con Roberto Bolaño.

Esta idea de denuncia vila-matiana aparece con fuerza en el artículo que ya hemos mencionado, “El talento del lector”. En él se reiteran párrafos idénticos a los del texto de *Dublinesca* y se insiste en la necesidad de una revisión del paisaje literario y en salvar la literatura porque “la literatura habla un lenguaje distinto, no opresor, muy diferente al resto de los lenguajes perversos que nos esclavizan con sus tiranías cotidianas: el lenguaje económico, político, religioso, familiar, televisivo” (Vila-Matas, 2009). Ahí quedan sus palabras.

Crítica que podríamos enlazar con la expresión telquelista *passion de la littérature* en el doble sentido en que puede orientarse su significado, al considerar la literatura como sujeto y objeto de la pasión («*le subjectile*» que nombra Derrida)¹⁶⁵. Desde un sentido

¹⁶⁴ Roberto Bolaño ha hablado del valor del escritor como cualidad intrínseca y del oficio de la literatura como oficio peligroso. A través de sus entrevistas, artículos o ensayos hace referencia a esta característica que define al escritor y a su escritura. Edmundo Paz Soldán en el texto, “Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis”, recoge algunas de las afirmaciones del escritor: “para acceder al arte lo primero que se necesita, incluso antes que talento, es valor” (Braithwaite 97); “la escritura de calidad” es “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (*Entre paréntesis* 36); “Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (Braithwaite 90) (Paz Soldán, 2013: 24, 25, 26).

¹⁶⁵ Manuel Asensi, al hablar del motor del pensamiento telquelista, señala estas dos expresiones: “*passion de la littérature*” (pasión de la literatura) y “*pouvoirs de l'écriture*” (poderes de la escritura) que aparecen en la “*Déclaration*” de 1960 (en el número inicial de *Tel Quel*). Siguiendo una lectura atenta de la

pasivo se alude al sufrimiento de la literatura, a la situación de desprecio que padece y soporta porque otros imperativos la determinan, sólo tiene funciones, no posee esencia. Sin embargo, esta pasión puede ofrecer otro sentido, un sentido activo cuando la pasión de la literatura “se convierte en pasión amorosa por ella, cuando se la contempla como el lugar marginal que puede hacer saltar por los aires la diferencia entre el centro y la periferia, cuando en definitiva, se intenta situarla en el lugar más alto del espíritu” (Asensi, 2006: 241). Sufrimiento y poder, poder disolvente, “deconstructivo”. Aunque sea levemente notamos el roce con la expresión “pasión de la literatura”.

El informe de Riba remite al sufrimiento de la literatura que soporta una situación de desprecio, al tiempo que apela al compromiso y proclama la actitud de los escritores conscientes de la fuerza y el poder de la literatura, la actitud de *langegement*¹⁶⁶ de los escritores de *Tel Quel* o la de los *lletraferits* (expresión catalana) que posiblemente diría el escritor Vila-Matas.

Dublinesca está salpicada de menciones que insisten en esta crítica del panorama literario. Algunas contundentes, como las que acabamos de señalar, otras interceptadas por el humor, pero socavando con una sutil ironía lo que marcan las mafias, desobedeciendo de alguna forma el dictado de estos sectores del poder.

Crítica que no es novedad en *Dublinesca*, es una crítica reiterada que podemos encontrar entre las líneas de *El mal de Montano*, cuando se arremete con rabia contra “los cretinos, escritores funcionarios de mierda, muertos. Esa raza de escritores, imitadores de lo ya hecho y gente absolutamente falta de ambición literaria, aunque no de ambición económica, son una plaga más perniciosa incluso que la plaga de los directores editoriales que trabajan con entusiasmo contra lo literario” (Vila-Matas, 2013b: 294). También es elocuente en el texto “Editores y agentes (un vértigo)” donde, a través de la vivencia de la bella Moly, se denuncia el vértigo de editores y agentes que están en la cumbre, los que desde su despacho oval (El despacho del horror) engañan a la literatura de calidad¹⁶⁷.

Déclaration y a la luz de la lectura de Derrida considera estas expresiones como el concepto y la actitud propias de la tradición de *Tel Quel* (Asensi, 2006: 227 y ss.).

¹⁶⁶ El neologismo *langegement*, creado por Christiane Lemire y Oliver Renault, describe la actitud hacia la escritura y el compromiso de *Tel Quel*: “se comprometieron del todo con la lengua y contra ella, no aceptando su concepción natural o instrumental, sintiendo su poder, su fuerza” (Asensi, 2006: 236).

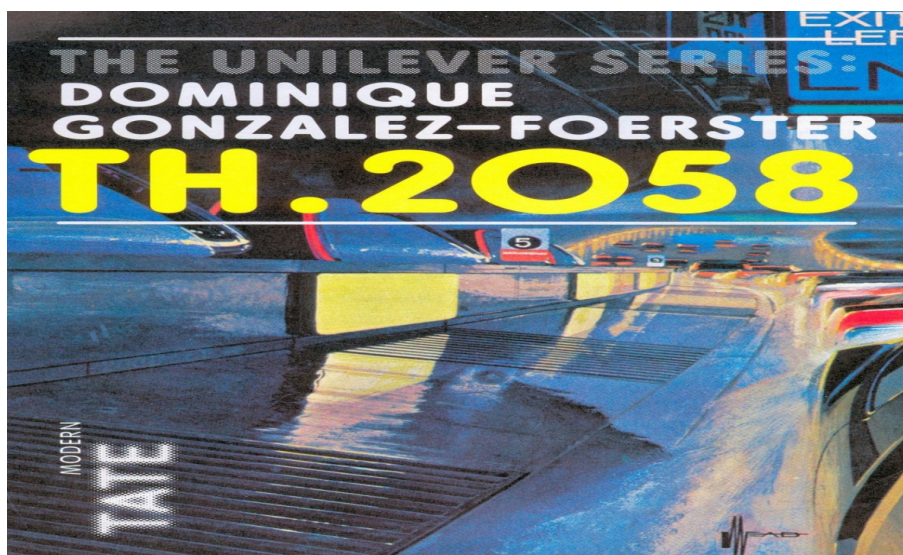
¹⁶⁷ Texto inédito titulado: “Editores y agentes (un vértigo)”, que presentó Vila-Matas en el coloquio que se realizó en torno a su obra desde la perspectiva de su geografía literaria. El texto es un ejercicio más en el que se imbrica ficción y teoría en una peculiar simbiosis que arremete contra la mafia general de la edición y contra el negocio mundial de la literatura (Vila-Matas, 2013: 25-32).

Menciones todas ellas desde la ficción, voces subversivas contra el *Poder* que se intercala entre *editor* y/o *escritor*, que ejerce su fuerza destructiva dejando el paisaje de la literatura a la deriva.

3.3. *El paisaje exterior del mundo*

El paisaje exterior del mundo se configura a través de una nueva *intertextualidad*, la *instalación* de Dominique Gonzalez-Foerster, que como anunciábamos anteriormente la podemos entender como la gran metáfora y convergencia del paisaje interior de Riba y del paisaje exterior del mundo.

Se trata de una instalación apocalíptica que pone en escena una atmósfera de fin de época, conjunción de paisajes entre ficción y arte donde todo parece desmoronarse.



Dominique Gonzalez-Foerster: *TH. 2058*. Exposición, Tate Modern, 2008

El mensaje que recibe Riba de su amiga Dominique Gonzalez-Foerster da pie para describir y “narrar con todo detalle” *la instalación* que la artista prepara para la Tate Modern ¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Se trata de la instalación *TH. 2058* que la artista Dominique Gonzalez-Foerster realizó en la Sala de Turbinas de la galería Tate Modern de Londres (14 octubre 2008-13 abril 2009).

A propósito del mensaje que recibe Riba señalamos estas declaraciones de Dominique Gonzalez-Foerster: “En el periodo en que nos conocimos, Vila-Matas comenzó y terminó *Dublinesca*. Observé el proceso de escritura del libro, o, mejor dicho, tuve la oportunidad de seguir parte del proceso. Yo sabía, por ejemplo, que si Vila-Matas decide dar una conferencia en algún lugar, luego puede incorporar esa experiencia en su siguiente libro. Pero lo que he experimentado de primera mano es que hay un constante ir y venir entre

El narrador enseguida destaca lo que le fascina a Riba de las instalaciones de Dominique y escoge dos datos característicos de su obra: “la forma en que ella enlaza literatura y ciudades, películas y hoteles, arquitectura y abismos, geografías mentales y citas de autores” y lo amante que es “del arte de las citas y muy concretamente del *procedimiento* de Godard” (48, la cursiva es del autor). A partir de estos datos nos parece de interés detenernos en la lectura intertextual que propone *la instalación* de Dominique ya que opera paralelamente en una doble perspectiva: forma parte de la ficción de *Dublinesca*, es un nuevo *leitmotiv* que se añade y al mismo tiempo propone un diálogo entre *teoría-ficción y arte*.

¿En qué consiste la instalación? ¿Qué es lo que prepara Dominique?

Últimamente, Dominique trabaja en un ambiente de gran pasión por las frases ajenas y trata de ir construyendo una cultura apocalíptica de la cita literaria, una cultura de fin de trayecto y, en definitiva, de fin de mundo. En su *instalación* para la Sala de Turbinas, Dominique quiere en parte situarse en la estela de Godard en su dinámica relación con las citas al tiempo que emplazar al visitante en un Londres de 2058 en el que llueve cruelmente, sin tregua alguna, desde hace años.

La idea —le cuenta Dominique en su correo— es que se vea que un gran diluvio ha transformado Londres, donde la caída incesante de lluvia en los últimos años ha provocado extraños efectos, mutaciones en las esculturas urbanas, que no sólo se han visto erosionadas e invadidas por la humedad, sino que han crecido de forma monumental, como si fueran plantas tropicales o gigantes sedientos. Para detener esa *tropicalización* o crecimiento orgánico, se ha decidido almacenarlas en la Sala de Turbinas, rodeadas por cientos de literas metálicas que acogen, día y noche, a *hombres que duermen*, y otros vagabundos y refugiados del diluvio.

En una pantalla gigante piensa Dominique proyectar una extraña película, más experimental que futurista, que reunirá fragmentos de *Alphaville* (Godard), de *Toute la*

las cosas que Vila-Matas tiene previsto hacer en la vida real y aquellas que planea escribir en sus novelas, o incluso cosas que él planea hacer pero no hace, e incluye en sus novelas. Cuando le pedí que escribiera un ensayo para el catálogo de mi exposición *TH. 2058* en la Sala de Turbinas de la galería Tate Modern en 2008, lo hice vía correo electrónico —el envío se convirtió en parte de *Dublinesca*—. El editor, que es Vila-Matas, recibe un mensaje de ‘Dominique’. En el correo electrónico describo la importancia de la lluvia con el concepto de la exposición y su estado de ánimo apocalíptico. En la novela este correo electrónico se relaciona con el estado de ánimo del editor; la lluvia cae sin cesar a lo largo de *Dublinesca*, al igual que lo hace en el escenario que prevé para mi exposición”. En Dominique Gonzalez-Foerster: “Seis habitaciones para Enrique Vila-Matas”, 2013. El texto surgió de un diálogo sostenido en Tokio entre la autora y la revista *ART iT*.

mémoire du monde (Resnais), de *Fahrenheit 451* (Truffaut), de *La Jetée* (Chris Marker), de *Il deserto rosso* (Antonioni): toda una estética de fin de mundo, muy acorde con la atmósfera de fin de trayecto en la que vive instalado el propio Riba de un tiempo a esta parte ¹⁶⁹.

En cada litera habrá como mínimo un libro, un volumen que, con modernos tratamientos correctores, habrá sobrevivido a la humedad delirante provocada por las lluvias. Habrá ediciones inglesas de libros de autores casi todos publicados por Riba: libros de Philip K. Dick, Robert Walser, Stanislav Lem, James Joyce, Fleur Jaeggy, Jean Echenoz, Philip Larkin, George Perec, Marguerite Duras, W.G. Sebald... (48-49, la cursiva es del autor) ¹⁷⁰.

Es evidente que el narrador vuelve a poner el acento en *los materiales y el método* de trabajo que utiliza Dominique. Se nombran por segunda vez “las frases ajenas”, “la cita” y a “Godard”. La instalación *TH. 2058* se nutre y configura con el dominio de la cita en el contexto de lo apocalíptico. Así lo confirma su autora en el artículo “Seis habitaciones para Enrique Vila-Matas” cuando dice: “esboqué el concepto de la exposición que giraba en

¹⁶⁹ Los fragmentos que configuran la “película extraña” que nombra Riba se corresponden con la película que en la *instalación TH. 2058* figura con el nombre *The Last Film*, compuesta con fragmentos de este listado de films: *Alphaville*, Jean-Luc Godard. *Carnival of Souls*, Herk Harvey. *Le Chant du styrène*, Alain Resnais. *Electronic Labyrinth THX 11384EB*, George Lucas. *Fahrenheit 451*, François Truffaut. *Gerry*, Gus van Sant. *Un homme qui dort*, Georges Perec. *Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman. *La Jetée*, Chris Marker. *The Last Wave*, Peter Weir. *The Man Who Fell to Earth*, Nicolas Roeg. *Mission to Mars*, Brian de Palma. *L'Oeil sauvage*, Johanna Vaude. *Outerspace*, Peter Tscherkassky. *Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner. *La Région Centrale*, Michael Snow. *Repulsion*, Roman Polanski. *Solaris*, Andrei Tarkovski. *Soylent Green*, Richard Fleischer. *Spiral Jetty*, Robert Smithson. *Stalker*, Andrei Tarkovski. *Teorema*, Pier Paolo Pasolini. *Toute la mémoire du monde*, Alain Resnais. *The War Game*, Peter Wat Kins. *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni. La lista es la que figura en el libro: *Dominique Gonzalez-Foerster: TH. 2058. Edited by Jessica Morgan. Tate Publishing. Tate, 2008* (pp. 012- 013).

Advertimos que en *Dublinesca* se cambia este último film del listado: *Zabriskie Point* por *Il deserto rosso* de Michelangelo Antonioni, film que ya mencionamos anteriormente, cuando Riba establece sus asociaciones con *Spider*, *Un hombre que duerme* e *Il deserto rosso*.

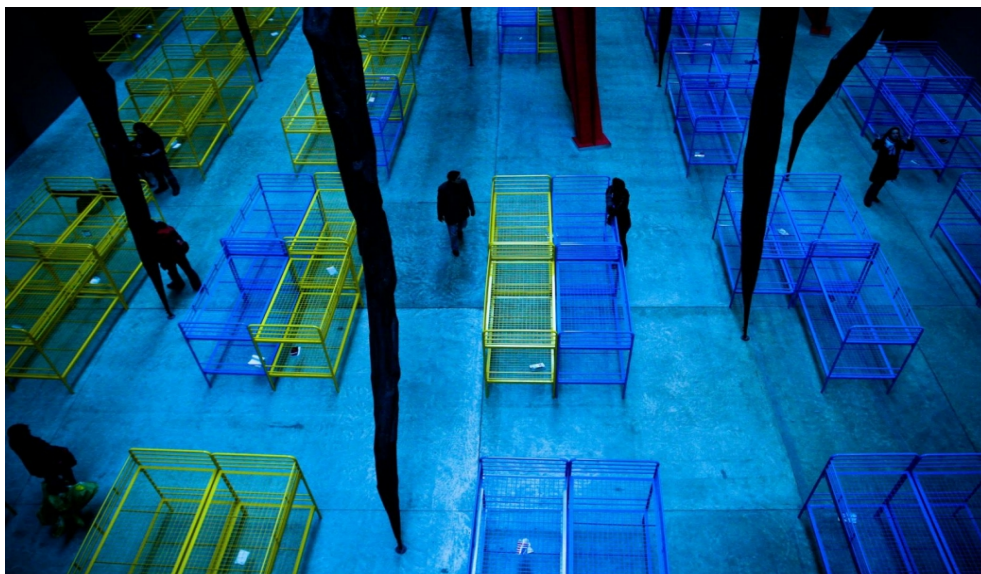
¹⁷⁰ Observamos que hay cambios en este listado de autores con relación a los que se expusieron realmente en la *instalación* y que citamos a continuación: *The Drowned World*, J.G. Ballard. *2666*, Roberto Bolaño. *Ficciones*, Jorge Luis Borges. *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury. *Dead Cities*, Mike Davis. *The Man in the High Castle*, Philip K. Dick. *Le Goût de L'Immortalité*, Catherine Dufour. *Hiroshima Mon Amour*, Marguerite Duras. *Pattern Recognition*, William Gibson. *Make Room! Make Room!*, Harry Harrison. *The Lathe of Heaven*, Ursula Le Guin. *La Jetée*, Chris Marker. *V for Vendetta*, Alan Moore and David Lloyd. *Vurt*, Jeff Noon. *Un Homme Qui Dort*, George Perec. *The Purple Cloud*, M.P. Shiel. *Luftkrieg und Literatur*, W.G. Sebald. *El Mal de Montano*, Enrique Vila-Matas. *War of the Worlds*, H.G. Wells. *We*, Evgueny Zamiatin. La lista es la que figura en el libro: *Dominique Gonzalez-Foerster: TH. 2058. Edited by Jessica Morgan. Tate Publishing. Tate, 2008* (p. 013).

Vemos que algunos de los autores se corresponden con los citados en *Dublinesca* y otros no, entre éstos figura Vila-Matas y su libro *El mal de Montano*, que encaja en esta instalación de cultura apocalíptica.

torno a la importancia de las citas en el contexto del fin del mundo” (Gonzalez-Foerster, 2013).

Las citas se enmarcan en un futuro cataclismo. Fragmento a fragmento se ensartan en la “extraña película” que va deslizándose en la pantalla gigantesca bajo el título *The Last Film* (La última película). Sus imágenes tienen en común un paisaje de ruina moral que refleja la *distopía* en la que se ubica el paisaje de la instalación. Paisaje *distópico* también en *Dublinesca*¹⁷¹.

TH. 2058 entra a formar parte de la ficción de *Dublinesca*, como gran metáfora *se conecta y se añade* al paisaje general de ruina, de fin de trayecto, de final de todo. En realidad se establece una relación de *hipertextualidad*, el hipotexto de la instalación *TH. 2058* se integra en el hipertexto *Dublinesca*. A través de unos elementos comunes, la lluvia incesante, el naufragio vital, la atmósfera de fin de época y lo apocalíptico, ambos textos se funden y convergen en una misma escenografía. Algo se mueve entre los límites reales de *la instalación* al entrar en *Dublinesca* y es como si el futuro que narra la instalación hablara de algún presente que narra la novela.



Dominique Gonzalez-Foerster: *TH. 2058*. Sala de Turbinas de la Tate Modern. Foto: James Deavin

¹⁷¹ Utilizamos el término *distopía*, contrapuesto a *utopía* y en la acepción de Flores Olea: “las utopías están siendo sustituidas por distopías, basadas en pavorosas imágenes de ficción científica y en un futuro que se presenta más como amenaza que como esperanza”. Manuel Seco, *Diccionario del español actual*, vol. I, 2011.

El narrador nos menciona los objetos de la instalación: las esculturas, las literas, la extraña película, los libros que han sobrevivido. Son exactamente los objetos de la *TH. 2058*, pero ha variado su *sintaxis*, es decir, ha cambiado “la yuxtaposición pura y simple de elementos” (Barthes, ed. 2009: 331) por otra relación sintáctica más compleja, ya que se ha añadido un sujeto, Riba, que interviene y actúa con el texto de la instalación subordinando de alguna forma los objetos a su percepción y pensamientos.

En este sentido, las literas que en la exposición están para los visitantes, en *Dublinesca* acogen a *hombres que duermen*, a otros vagabundos como Riba, ya que éste deambulará con sus propios fantasmas, entre otros fantasmas, entre réplicas humanas de Spider (que no estuvieron en *la TH. 2058* pero sí en *Dublinesca*).

Las imágenes fragmentadas de la película también se conectan con la vida de Riba pues la atmósfera de fin de trayecto que describen es la misma que últimamente vive Riba. Los libros que están sobre las literas son casi todos ellos libros publicados por Riba. Ambos paisajes se conectan bajo la lluvia destructora –simbólica también– que arremete en las dos ficciones (instalación y novela).

Riba será un visitante más de la instalación en la ficción de *Dublinesca* y unirá su propio paisaje interior en “el refugio” que escenifica la *instalación*. Descansará en una de las literas, como visitante y como refugiado de un mundo de catástrofe, pensará en los vivos y en los muertos y nunca se olvidará de esa “experiencia en los límites de la razón”, hasta sus padres la verán literalmente como “el fin del mundo” (273-274). Variaciones y analogías entre el hipertexto y el hipotexto pero variaciones que convergen en la atmósfera de final de todo, diluvio universal, metáfora apocalíptica, *paisaje distópico* compartido y protagonizado por ese sujeto que es Riba.

La instalación también entra como obra de arte y desde esta perspectiva propone y potencia un diálogo entre *ficción-teoría-arte*. Hay un punto de conexión en el que se encuentran ambas creaciones con sus respectivos autores (Gonzalez-Foerster con su *TH. 2058*, Vila-Matas con su *Dublinesca*) apuntando una determinada estética a través de los elementos comunes que se ponen de relieve: unos *materiales* y un *método* para sus respectivas creaciones.

Vila-Matas habla en su artículo “La crisis” de esta exposición y ahí es *él, como autor* –lo subrayamos– quien dice las mismas palabras que dice Riba, como personaje.

El mismo párrafo se reitera:

De Dominique me ha fascinado siempre la forma en que conecta literatura y ciudades, películas y hoteles, arquitectura y abismos, geografías mentales y citas de autores. Tiene, entre otros puntos de referencia, la actividad de aquel Godard que insertaba frases de otros autores en medio de sus películas e iba creando una atmósfera de fin de época, de extremada cultura de la cita y de cataclismo (Vila-Matas, “La crisis”, 2008).

¿No es eso mismo lo que hace Enrique Vila-Matas? En *Dublinesca* encontramos estas conexiones. La ciudad de Dublín la vemos a través de la literatura irlandesa. Riba nos da a leer a Joyce, a Beckett, a Flann O'Brien, a John Banville... Las películas, los hoteles, la arquitectura y los abismos son hilos que atan y desatan secuencias de la novela. Así cobran protagonismo: *Spider* de David Cronenberg, *Julio César* de Joseph Mankiewicz, *Lolita* de Kubrick, *Los muertos* de John Huston, *Simón del desierto* de Luis Buñuel.

Los hoteles son escenarios que dan juego a la imaginación. El Morgans Hotel es un lugar extraño y un espacio propicio para la fabulación, por sus pasillos andan fantasmas, su vestíbulo está lleno de misteriosos individuos-*morgans*. Riba “*se draculizó*” en el Hotel Shelbourne y en el hotel de Lyon llegó a perpetrar su teoría general de la novela. Las arquitecturas también son protagonistas: el puente O'Connell, la casa de Bram Stoker o el edificio de la enigmática Swedenborg Society no son arquitecturas inocentes, se proyectan como espacios que evocan y ofrecen revelaciones. Distintos tramos de *Dublinesca* se convierten en una geografía de abismos, desde la visión de sus acantilados hasta el simbolismo que encierra la geografía de la extrañeza por la que transita Riba y en la que más adelante nos detendremos. Ahora sólo mencionamos en esta brevísima muestra (literatura, películas, hoteles, edificios, geografías y abismos) la fascinación que siente el escritor Vila-Matas por la forma de conectar materiales diversos que se hace extensiva a toda su narrativa.

También Dominique dice al respecto sobre Enrique Vila-Matas:

[...] me apasiona su manera de anexionar toda la literatura y de hacer de cada libro una biblioteca. Creo que todos somos hijos de Borges, en el sentido de que podemos crear

una obra que funciona como un escalón, entre las cosas de antes y después (Dominique Gonzalez-Foerster) ¹⁷².

Reciprocidad y afinidad explicitada por ambos autores, mirada común que pone énfasis en la forma de trabajar con unos materiales diversos pero que adquieren continuidad y coherencia por medio de las conexiones que se establecen entre ellos, que estarían en esa línea que ya anunció Borges. Godard es un referente importante en ambos creadores, para Dominique en su instalación, en el refugio que “se ha construido a partir de la ficción” en el que coloca como materiales esculturas, películas, libros o música. Como en las primeras y últimas películas de Jean-Luc Godard, “hay una especie de plataformas artísticas en las que podemos pasar de una cita (de un libro) a una imagen o a una música” (De la Coba, 2008). De Vila-Matas sabemos que se formó “con Godard” ¹⁷³.

Constatamos una y otra vez que en su narrativa coloca materiales diversos como plataformas de las que podemos saltar cita a cita entre películas, pinturas, canciones, fotografías, poemas, ensayos, narraciones, teatro, libros y más libros que configuran la biblioteca de cada una de sus obras.

Susan Sontag, en *Estilos radicales* (1966), remarca dos acciones esenciales en el arte de Godard: destruir los viejos convencionalismos en el arte y reflexionar sobre nuevas posibilidades que pasan por la hibridación, la mezcla, los acoplamientos de distintas técnicas, las fusiones contradictorias, en principio opuestas pero que se resuelven en algo convergente. Pues bien, son estas dos acciones con todo lo que llevan implícita y explícitamente, las que ahora reivindican tanto Dominique como Vila-Matas (o Vila-Matas a través de Dominique). Ambos se sitúan *en la estela de Godard*.

¹⁷² En la entrevista de Paco de la Coba: “Londres, año 2058: sólo queda la obra de Dominique Gonzalez-Foerster”, 2008.

¹⁷³ Recogemos su testimonio: “Yo me formé con Godard. Cuando introdujo citas en sus primeras películas —con carteles al modo del cine mudo— entendí que era una forma de narrar muy interesante [...] En mis primeros años de juventud, hice y vi un cine que trataba de romper moldes. Me educé en la aventura constante de innovar, de probar todo lo nuevo. Todos esos experimentos cinematográficos personales tuvieron su continuidad en lo que después hice en literatura”. En la entrevista de Marc García, Mario Amadas y Unai Velasco a Enrique Vila-Matas: “Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo” (2008: 53).

También hemos visto en *París no se acaba nunca* cómo al joven aprendiz de escritor le impactó “aquello que proponía Godard de hacer películas de ficción que fueran documentales y documentales que fueran como películas de ficción”. Sentía una atracción por sus películas “sembradas de citas” y reconocía su influencia: “Algunos de mis libros de los años ochenta y noventa derivan en parte, aunque supongo que inconscientemente, del cine de Godard” (Vila-Matas, 2004b: 132).

Es aquí donde se forma un nudo entre *teoría-ficción y arte*, porque a través de Godard se insertan en la ficción de *Dublinesca* elementos de la teoría de la novela que reivindica Vila-Matas. Como señala Susan Sontag, el cineasta ejercita el “método narrativo de fragmentación / collage”. Tiene “el hábito de violar la unidad esencial de una forma determinada de arte mediante la introducción en ella de elementos ajenos”. Una de sus principales características consiste en “sus audaces esfuerzos de hibridación” donde “ningún material es, por naturaleza, imposible de asimilar”. Sus obras de arte pueden considerarse también como “actividades metaartísticas encaminadas a recomponer la sensibilidad” (Sontag, ed. 2007a: 183-187).

Vila-Matas sigue fielmente la estela de Godard ¹⁷⁴, medita y reflexiona sobre estas posibilidades que le brinda la literatura y hace ejercicio y método de *la fragmentación, la yuxtaposición, la mezcla, las asociaciones y combinatoria*. Cuestiona y se pregunta constantemente sobre la ficción y en las mismas páginas de su narrativa está el novelista y el ensayista que habla de la literatura y despliega su propia actividad metaliteraria encaminada a recomponer otras sensibilidades. *La cita* es su principal instrumento de búsqueda y de creación; recurso polivalente y definitivo en el que se enclavan todas y cada una de sus ficciones. Lo que sintetiza Godard, intercambiando la novela con el cine: “Me considero un ensayista, hago ensayos con forma de novela o novelas como forma de ensayo: simplemente, los ruedo en vez de escribirlos” (en Mandelbaum, 2008: 41). Vila-Matas lo hace suyo cuando dice: “yo he escrito —o pretendido escribir— narraciones autobiográficas que son como ensayos y ensayos que son como narraciones” (Vila-Matas, 2013c: 127) y cuando reitera: “yo soy ahora un crítico que escribe novelas y sugiere —o busca— nuevas formas para la novela, tal vez las mismas que tenía la novela abierta e interminable de principios de siglo” ¹⁷⁵.

En realidad es así como concibe su obra narrativa, en el *mestizaje* y la *hibridación*. Estamos ante la *novela híbrida* que “alcanza un alto grado de libertad creativa, que favorece la germinación de ficciones que se alimentan de fuentes estéticas muy diversas” (Bagué Quílez y Martín Estudillo, 2013: 481). Volveremos sobre todo ello, retomaremos estos hilos que dejamos aquí enhebrados.

¹⁷⁴ Destacamos y suscribimos en este sentido el estudio de Cristina Oñoro que establece relaciones de afinidad entre las películas de Godard y la narrativa de Vila-Matas (Oñoro, 2007: 484-494).

¹⁷⁵ Palabras de Enrique Vila-Matas en su artículo “Solo o en compañía de críticos” (Vila-Matas, 2003: 127).

La “pasión por las frases ajenas”, el “arte de la cita” sería la primera premisa de la que arranca cualquier teoría de la narrativa vila-matiana. La cita de la *instalación* es proyección de ese *paisaje moral en ruinas* de Riba y de *Dublinesca* y sobre todo fusión de literatura y arte, un diálogo escenificado en el que también se cruzan *ficción y teoría*.

En conclusión, confirmamos la clara conciencia de un paisaje moral en ruinas: en Riba, en la Literatura, en el Mundo. Mas esta conclusión sería incompleta sin añadir que desde la conciencia de este paisaje en ruinas, también está imbricada la *conciencia de una posible regeneración*. Está el anuncio de una posible renovación. La ruina necesita la reconstrucción y podemos dar el giro en cada uno de los paisajes que hemos visto: Riba, que se siente como un Spider perturbado y confundido, busca reconstruir la ruina en la que se ha convertido su vida; Riba, que declara cómo la literatura va a la deriva, devastada por *el Poder* que se intercala entre *editor y/o escritor*, también proclama la urgente necesidad de liberarla; Riba, que nota cómo la realidad se parece cada vez más a la *instalación* apocalíptica y que ve cómo “Todo se desmorona” junto a Yeats, también percibe que hay algo “recuperable”, aunque esté “enterrado como un montón de rosas bajo muchas paladas de tierra”. Hay en la amalgama de todo ello la posibilidad de regenerarse, de renacer. Es la *contradicción* que impera en *Dublinesca* y que anuncia también un *Renacimiento*, como anunció Julien Gracq en *El Mar de las Sirtes*.

Si iniciábamos este apartado con el diálogo intertextual de *El Mar de las Sirtes* es pertinente volver de nuevo a esta novela y situarnos en el momento en el que se produce el giro inesperado, cuando desde la ruina y desde la atmósfera de decadencia, aparece de pronto la presencia del volcán Tängri:

Una montaña salía del mar, distintamente visible ahora sobre el fondo oscurecido del cielo. Un cono blanco y nevado flotando como un alba lunar sobre un tenue velo morado que lo despegaba del horizonte [...] *Allí estaba. Su luz fría irradiaba como un manantial de silencio, con una virginidad desierta y constelada de estrellas.*

—Es el Tängri —dijo Vanessa sin volverse (Gracq, ed. 2009a: 160-161, la cursiva es nuestra).

El fragmento pertenece al capítulo siete, cuando Aldo y Vanessa presencian este espectáculo inolvidable desde el arrecife, en la isla de Venezzo: la imagen del volcán en el momento que emerge a la superficie. Es la misma imagen que el narrador de *Perder teorías*, en el diálogo intertextual que mantiene con *El mar de las Sirtes*, evoca y traslada a un nuevo contexto completamente *transformada*: la imagen no es ya la del volcán, es la imagen del Tängri que llega a convertirse en el escritor Gracq, revestido con los atributos de la luz, la ebullición y la fuerza del mismo Tängri. Ejemplo de *transtextualidad* que escapa a toda clasificación:

Toda esa atmósfera gracquiana alcanza en *El mar de las Sirtes* su cumbre máxima cuando, en el séptimo capítulo, vemos aparecer, fantasmagórico, el volcán Tängri, una montaña salida del mar, un cono blanco y nevado flotando como un alba lunar sobre un tenue velo morado que lo despega del horizonte. A veces esa memorable iluminación, esa imagen de ebullición volcánica, nos evoca al propio Gracq y su activo papel actual en la historia de las vanguardias, un papel que tal vez ni remotamente llegó a sospechar: «*Ahí estaba, ahí lo teníamos. Su luz fría irradiaba como un manantial de silencio, maestro en la noche desierta*» (Vila-Matas, 2010b: 52, la cursiva es nuestra).

Leemos al unísono los dos fragmentos señalados. Se concita la imagen del mismo volcán, la misma descripción discurre en paralelo y sin embargo cambia radicalmente su destino y asistimos a dos correlatos del Tängri.

“Allí estaba” / “Ahí estaba” es el punto de arranque, sólo cambia el adverbio, la *lejanía* del “Allí” por la *cercanía* del “Ahí”. A lo que se añade “ahí lo teníamos”, la reiteración anafórica del “ahí” que vuelve a señalar como un índice el mismo lugar. Al tiempo que se apela a unos espectadores a que contemplen el espectáculo, se invoca a un nosotros por ahora elíptico o implícito.

Sigue la frase “Su luz fría irradiaba como un manantial de silencio” que mantiene la cita textual en todos sus términos, la leemos horizontalmente en la misma cadena de descripción del Tängri. Mas tras llegar a la pausa de la coma, percibimos el desajuste: “maestro en la noche desierta”. Sintagma que da el giro sustancial: *se transforma la presencia que emerge*, porque ya no se está hablando del mismo Tängri, ya no es el volcán el que irradia su luz fría sino que se ha sustituido por *la presencia evocada del escritor*

Julien Gracq, que se hace explícita con la aposición que lo presenta –“maestro en la noche desierta”–.

La palabra “maestro” es el núcleo del nuevo significado que inaugura un nuevo sentido y destino. La lexia: “Ahí estaba, ahí lo teníamos. Su luz fría irradiaba como un manantial de silencio, maestro en la noche desierta” se significa como discurso en sí misma. Nuestra lectura es ahora vertical, se integran estos elementos discontinuos y heterogéneos que proceden de dos contextos tan separados (desde el Tängri de *El Mar de las Sirtes* al de *Perder teorías–Dublinesca*) y se produce una unidad de significado que nos permite orientar la comprensión. Su sentido “atraviesa”¹⁷⁶ cuanto venimos diciendo porque advertimos que somos nosotros los nuevos espectadores (se hace explícito el nosotros: lectores y escritores) que *contemplamos* “en la noche desierta”, en la noche de la literatura, en el paisaje desierto de la literatura o entre las ruinas de la literatura, que *emerge la presencia del maestro, la escritura* de Gracq: como una luz, con toda su fuerza, en ebullición, irrumpiendo y haciendo posible una *renovación necesaria, un nuevo Renacimiento*.

Así es como *contemplamos* la imagen del Tängri como *renovación necesaria*. Gracq se convierte en símbolo literario que sugiere la renovación de la literatura, la renovación de la novela. El paisaje moral que prefigura Gracq *en conjunción* con el paisaje moral de *Dublinesca* muestran cómo “el género novelístico es abordado como género supremo de la utopía y como instrumento idóneo para enseñorearse nuevamente en la irrealidad, algo absolutamente necesario” (Vila-Matas, 2010b: 51-52).

Intertextualidad, conexión con la alta poesía y ejercicio de estilo. Regalo de ese “estilo maduro” que no pasa por los controles de la razón, como señalaría Juan Benet, sino que busca fuera de los límites del lenguaje habitual la más precisa expresión de una emoción carente de significado lógico (Benet, 1966: 140). Intimidad y parentesco entre los dos párrafos del volcán Tängri. Todo parece indicar que el vínculo que los une tiene una relación muy estrecha con el estilo, si es que no es el estilo mismo.

Como última reflexión añadimos las palabras de otro narrador vila-matiano que también quiso mimetizarse en la imagen del Tängri, porque en el fondo “los volcanes,

¹⁷⁶ Utilizamos esta expresión en el sentido del que habla Barthes, ya que leemos esta frase no sólo siguiendo el hilo narrativo horizontalmente sino que también, implícitamente, sobre un eje vertical; el sentido es transversal, cruza, “atraviesa” el relato (Barthes, ed. 1982: 15).

reales o inventados, no son más que la búsqueda del origen, del comienzo de la vida y del arte”¹⁷⁷.

Desde esta renovación nos situamos para entrever otros rasgos de la novela del futuro y seguir su estela bajo lo que hemos denominado *Estructuras dialogantes entre ficción y teoría*, con las que abrimos un nuevo apartado.

4. ESTRUCTURAS DIALOGANTES ENTRE FICCIÓN Y TEORÍA

Como vamos viendo *la relación ficción-teoría* está al descubierto, *está dada* por el mismo texto y como tal la vamos encontrando en *Dublinesca*. En este apartado la identificaremos como código del texto. Nuestro objetivo es ver cómo *la teoría* se inserta en *la ficción*, describir el diálogo en el que se alternan ora la *voz de la ficción*, ora la *voz de la reflexión*. En ocasiones ambas voces están más alejadas, en otras más cercanas o contiguas. Hay momentos en que se superponen, se entremezclan, se trenzan o surge un elemento disonante (fuga, distorsión o digresión), pero vuelve a recuperarse el diálogo como no podría ser de otra forma en una estructura que calificamos como dialogante. En realidad nuestro propósito se orienta a seguir los dos «correlatos»¹⁷⁸ que se tejen en la novela, correlatos que pertenecen a conjuntos distintos (*ficción-teoría*), pero que están ahí, construyendo el texto de *Dublinesca*. El texto como tejido que entrelaza ambos hilos: *el hilo de la ficción, el hilo de la teoría o de la reflexión*.

Seguimos estas “disposiciones operativas” en nuestro análisis¹⁷⁹:

1. Presentamos los diálogos a través de unos fragmentos seleccionados (*segmentación*), algunos de ellos pertenecen a una misma secuencia, otros se disponen en distintas secuencias, fragmentados y discontinuos por la misma estructura narrativa de *Dublinesca*.

¹⁷⁷ En las *lecciones de abismo* del profesor y geólogo Otto Lidenbrock aparece la referencia al volcán Tängri, la misma descripción de *El mar de las Sirtes* y el deseo de su narrador-protagonista expresado de esta forma: “Durante un largo tiempo, estuve convencido de que yo era el propio Tängri y de que encarnaba el núcleo vivo —su cráter nevado— de esa montaña” (Vila-Matas, 2008: 58-59).

¹⁷⁸ Utilizamos este término en el sentido que le confiere Roland Barthes cuando habla del texto como un trenzado de correlatos, que pueden estar separados unos de otros por la inserción de otros correlatos que pertenecen a conjuntos distintos (Barthes, ed. 2009: 383).

¹⁷⁹ Roland Barthes considera como principios generales y disposiciones de análisis de un texto: el principio de *formalización, permanencia, pluralidad* y las *disposiciones operativas*. Como disposiciones operativas propone la segmentación o *découpage* del texto, del significante material en unas unidades de lectura o lexicas; el inventario o “descremado” de los códigos del texto y la coordinación o correlación de las unidades (Barthes, ed. 2009: 375-384). No es que sigamos al pie de la letra estas pautas metodológicas pero sí que las tenemos en cuenta y las hemos adaptado a la particularidad de nuestro análisis.

2. Transcribimos aquellas unidades de lectura o lexias que dan cuenta de lo que dicen ambas voces: la *voz de la ficción* (al hilo de la ficción) y la *voz de la reflexión* (al hilo de la teoría), bajo estas denominaciones diferenciamos el discurso de ambas, marcando el turno de palabra correspondiente y describiendo el diálogo que se establece.

3. Destacamos las ideas o conceptos que a través de la voz de la reflexión afloran en el marco de la ficción y vamos dejando constancia de ellas. Al final, las retomamos y a modo de *inventario* formulamos la *síntesis significativa* en cada una de las estructuras dialogantes que hemos seleccionado.

4. A partir de estas síntesis establecemos las correlaciones pertinentes (*coordinación*) y el entronque con una teoría que subyace en la novela y que nos conducirá hacia la novela nueva que propone Vila-Matas a través de sus ficciones.

Entre las muchas estructuras dialogantes entre ficción y teoría que podemos encontrar en *Dublinesca*, hemos seleccionado para nuestro análisis las que presentamos a continuación bajo los títulos de: *Del salto inglés al salto de la literatura*, *De la geografía de la extrañeza a un centro desplazado*, *De lo novelesco a lo nimio*. Se trata de ofrecer una muestra significativa para ver qué elementos sobre la teoría reivindica el escritor.

4.1. *Del salto inglés al salto de la literatura*

A través de las conversaciones y encuentros respectivos que Riba mantiene con sus tres amigos: Javier, Ricardo y Nietzsche (en este orden) podemos ver cómo se muestra el múltiple significado de la expresión –“dar el salto inglés”–. Esta expresión o *leitmotiv* se entronca especialmente con *París no se acaba nunca* y adquiere un sentido nuclear en el texto de *Dublinesca*.

En estas conversaciones el narrador nos presenta a los tres amigos y describe la charla o encuentro que Riba mantiene con cada uno de ellos, con el fin de que le acompañen en su viaje a Dublín. Todo ello sucede con las consiguientes fugas mentales de Riba, que le permiten establecer sus acostumbradas asociaciones literarias e intercalar la *voz de la intertextualidad* como una voz más que se añade al diálogo. Sigamos las conversaciones y encuentros que se producen.

Conversación con Javier.

Nos situamos en la secuencia que abarca las páginas (72-79), marco de la primera

conversación telefónica, y la secuencia comprendida entre las páginas (80-82), correspondiente a la segunda conversación telefónica que mantienen Javier y Riba. La *voz de la ficción* nos presenta a Javier como escritor y crítico con gran disposición hacia lo categórico, como personaje controvertido con el que Riba tiene grandes discrepancias en cuestiones artísticas.

Como si fuera un preludio a la conversación, el narrador nos dice que suena la canción de Brassens, *Les copains d'abord*, casi al tiempo en que suena la llamada telefónica que suele hacer Javier de forma acostumbrada y metódica los días impares. La *voz de la intertextualidad* se intercala como marco y música de fondo que connota la intención de Riba en comunicarles a sus amigos (*Los amigos primero*) su viaje a Dublín. Lo primero que dice Riba al descolgar el teléfono es darle la noticia de que se va a Dublín en junio y, entre otros temas de conversación, Riba vuelve a hablar de la “teoría general de la novela” que montó en su estancia en Lyon. El caso es que hay una cierta controversia entre ellos sobre lo que tiene de francés una teoría de la novela y Riba habla de su interés creciente por todo lo dublinés. En esta charla entre lo francés y lo dublinés, es Javier el que le propone y aconseja que traicione lo francés y le alienta a desplazarse hacia un paisaje inglés, a “dar el salto”. Ante las palabras de Javier entra en juego la confusión y sorpresa de Riba: “¿Traición a lo francés? ¿Acaso se puede traicionar a Rimbaud y a Gracq? [...] ¿Qué salto?” (75). Vemos que la conversación se va filtrando a través de lo literario, dejar lo francés es dejar o traicionar a la literatura francesa concretada bajo las dos referencias, Rimbaud y Gracq (referencias tan presentes en *Dublín*), y que “dar el salto” es algo nuevo para Riba porque no sabe a qué salto se refiere Javier. Es a través de esta pregunta espontánea por parte de Riba como empieza a generarse el juego y el recorrido que nos conduce a ver en qué consiste, cuál es su sentido y qué lleva consigo *el salto*.

El recorrido, insistimos, no es rectilíneo, se bifurca con fugas en el pensamiento de Riba, con *cruces intertextuales* que se unen a la conversación y con pensamientos de Riba que se dan simultáneamente. Así aparece la *voz intertextual* cuando Riba piensa en aquel libelo *Contra los franceses* (cuyo autor anónimo fue el padre de Javier) y que viene a reforzar la idea de alejarse de lo francés ¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Señalamos el tratamiento de esta referencia al libelo *Contra los franceses* que aunque se publicó como texto anónimo es conocido y proclamado que lo escribió Manuel Arroyo. En la entrevista que realizó Félix de Azúa a Manuel Arroyo se menciona esta cuestión, que resultó ser para Arroyo una cuestión

Mientras que Riba está sumido en pensamientos contra lo francés, irrumpe el consejo de Javier:

—Te convendría perder peso —le dice ahora de pronto Javier—, dar el salto inglés. Salir del embrollo afrancesado en el que te metiste durante tanto tiempo. Ser más divertido y más ligero. Volverte inglés. O irlandés. Dar el salto, amigo (76).

Vuelve a insistir el narrador en el mismo consejo:

Y parece aconsejarle que deje atrás su afrancesamiento si quiere recuperar el sentido del humor, si quiere perder peso (76).

La *voz de la reflexión* interviene y toma la palabra ya que este “Te convendría perder peso”, lo leemos como anuncio y en consonancia con una de las propuestas de Italo Calvino para la novela del futuro: *la levedad*¹⁸¹. “Perder peso” es un guiño a *la levedad* tamizado con humor en el consejo de Javier, la acción se hace equivalente a “dar el salto inglés”. El salto se identifica y califica como “salto inglés” en contraposición con lo francés. Alude de forma sesgada a aquel salto (podríamos llamarlo ahora con cierta correlación “salto francés”) que protagonizó el joven aprendiz de escritor de *París no se acaba nunca*, cuando fue a París en busca de otros horizontes literarios. Ahora sale a colación la búsqueda de otros horizontes literarios bajo la denominación de ese “Salir del embrollo afrancesado” en el que Riba (al igual que el joven escritor) se metió durante tanto tiempo¹⁸².

delicada por las interpretaciones a las que dio lugar. Véase en el Blog de Félix de Azúa: “Entrevista a Manuel Arroyo, fundador de Turner” (*El Boomeran (g), blog literario en español*, 6-03-2013). El juego intertextual de Enrique Vila-Matas y las falsas atribuciones se significan de nuevo al atribuir la autoría de este texto al padre de Javier, al personaje de ficción, valiéndose del anonimato del libelo.

¹⁸¹ Propuesta que hemos seguido y dado cuenta en *París no se acaba nunca* a propósito del *leitmotiv* de la cuartilla de Marguerite Duras, cuando vimos cómo aquella síntesis de teoría que se inscribía en los términos de “escritura pesada” iba dirigiéndose y se convertía en otra síntesis hacia la poética de *la levedad*.

¹⁸² El narrador de *París no se acaba nunca* aludía a ese viaje a Francia. Asimismo Vila-Matas también sintió la necesidad de salir de su país natal y de buscar otro abanico de posibilidades. En este sentido añadimos las respuesta del escritor, en la entrevista de Gabriel Ruiz Ortega, en relación a lo francés: “Bueno, regresando a la cultura francesa. Barcelona era un lugar inhóspito en aquellos años franquistas y París era el fin del mundo para alguien que salía de la ‘negra provincia’ (expresión acuñada por Flaubert)”. Más adelante, en la misma entrevista, da esta respuesta ante la situación de la narrativa contemporánea española: “Mi formación cultural específicamente barcelonesa —democrática, cosmopolita, lúdica—

El “salto inglés” es en este contexto el inicio de una intención señalada, “perder peso”, el peso de la cultura francesa e ir hacia la agilidad inglesa que supone por ahora: *levedad, divertimento y ligereza*. Junto a esto mencionamos la asociación que se establece con la recuperación del “sentido del humor”, elemento que queda realzado como otra acepción añadida al consejo que le acaba de dar su amigo Javier.

A partir de aquí la *voz de la ficción* desliza connotaciones, apreciaciones y matices varios sobre qué quiere decir “el salto”. Expresiones que buscan una explicación orientada hacia *la movilidad*, característica que se añade al juego del salto que ya quiere efectuar Riba:

[Riba] Decide ahora ser ágil y dar un salto, un ligero salto inglés, *caer del otro lado*, ponerse a pensar en una cosa distinta, dar un giro, moverse (76-77, la cursiva es del autor).

Caer del otro lado es la nueva expresión con la que el narrador alude al salto inglés y la explica con el hecho de “ponerse a pensar en una cosa distinta”. Identificándose el salto con un pensamiento distinto, cambiar la dirección del pensamiento, “dar un giro”, que podemos interpretar como otra forma de pensar que busca la diferencia. También la podemos leer unida al cambio de enfoque o de óptica de mirar al mundo, según la “levedad del pensar” de la que habla Calvino (ed. 1998: 25). Esta diferencia se subraya de nuevo, al apoyarse en otra *voz intertextual* que se intercala, la de Julian Barnes, porque a Riba le parecen muy oportunas en este momento las palabras del escritor cuando dice:

«Es curioso, a los ingleses nos obsesiona Francia mientras que a los franceses sólo les intriga Inglaterra.»

Recuerda esas palabras de Julian Barnes en *Al otro lado del canal* y piensa que para él, en cambio, es precisamente lo inglés el inicio de la diferencia, el comienzo de lo exótico (77).

agravaba mi extrañeza ante mis brutos paisanos españoles, a los que veía en pleno todavía Paleolítico. Y para colmo, el franquismo sociológico estaba ahí (continúa, por cierto). Como joven recién salido de la adolescencia, tenía, además, los clásicos sentimientos de soledad, de incompreensión... Veía que España era rara, por no decir fascista, y, claro, me alejaba. Como tantos artistas barceloneses de otras épocas, miraba a París, que me parecía la salvación”. En la entrevista de Ruiz Ortega, “Enrique Vila-Matas, escritor” (*Proyecto Patrimonio*, Enero, 2011).

El inicio de la diferencia –lo subrayamos– es otra de las características asociadas al salto que se articula con el juego intertextual. El narrador de *Dublinesca* toma una parte de la cita de Barnes de forma explícita con las comillas señaladas en el fragmento que hemos seleccionado y luego continúa en el discurso de Riba sin comillas. Se apropia de las palabras de Barnes ya giradas y cambia el sujeto sustantivado de lo francés, por el sujeto sustantivado de lo inglés. Estas son las palabras que se corresponden con *Al otro lado del canal* que ilustran el juego intertextual:

De todos modos, creo que a los británicos siempre nos ha obsesionado Francia, ya que representa para nosotros *el inicio de la diferencia, de lo exótico*. Es curioso, a los ingleses nos obsesiona Francia, mientras que a los franceses sólo les intriga Inglaterra (Barnes, en Xavier Moret, la cursiva es nuestra) ¹⁸³.

Comprobamos, pues, cómo Riba contrasta y cambia literalmente de dirección las palabras de Barnes, ya que si para éste es lo francés “el inicio de la diferencia, el comienzo de lo exótico”; para Riba es “lo inglés el inicio de la diferencia, el comienzo de lo exótico”.

El artificio y la pirueta intertextual añade al significado del salto inglés el matiz de “la diferencia”, matiz sustantivo que irá cobrando fuerza a lo largo de su recorrido.

De nuevo la *voz de la reflexión* interviene de forma breve y precisa cuando la movilidad que aparece como característica del salto inglés se pone en contraposición con la inmovilidad de la cultura en España, donde siempre te encasillan:

En España, la movilidad es muy difícil: te marcan de por vida en la casilla que creen que te corresponde (Vila-Matas, 2010a: 77).

De ahí surgen otras acepciones al salto y la necesidad de Riba de no asentarse en la casilla asignada, de buscar otras voces, otros ámbitos y geografías:

Tiene que saber ver que necesita aventurarse en geografías donde reine la extrañeza y también el misterio y la alegría que rodea lo nuevo: volver a ver con entusiasmo el mundo, como si lo estuviera contemplando por primera vez. En definitiva, dar el salto

¹⁸³ En el artículo de Xavier Moret, “Barnes: ‘Mis cuentos revisan la relación de amor-odio con Francia’ ” (*El País*, 11-03-1997).

inglés, o algo que se parezca al salto que le ha sugerido hace un momento, tan británica y estrafalariamente, Javier (77-78).

El otro lugar. Alejarse de lo familiar y conocido y aventurarse en lo extraño, en lo desconocido y misterioso, pero nuevo. Es otra forma de apelación y mención a aquel poema de Larkin que hablaba de *la importancia de otro lugar* y realizaba lo extraño y lo extranjero ¹⁸⁴. Destacamos la alusión a las “geografías donde reine la extrañeza”, puesto que anuncia un nuevo lugar, *el otro lugar* que siempre explora el imaginario vila-matiano. En este momento aparece vinculado a la significación del salto, pero forma parte de una cartografía propia del escritor de la que hablaremos con más detenimiento en el siguiente epígrafe.

Las reflexiones de Riba no acaban ahí, la voz de *la ficción* arremolina en torno al salto nuevas necesidades y sentidos que se expresan metafóricamente junto con la nueva voz *intertextual* que se intercala.

Nada le conviene tanto como desplazarse de nuevo hacia *lo extranjero*, porque sólo así podrá ir acercándose al centro del mundo que busca. Un centro sentimental, en la línea del viajero de un libro de Laurence Sterne. Necesita ser un viajero *sentimental*, ir a países de habla inglesa, donde pueda recuperar la extrañeza ante las cosas, donde pueda recobrar toda esa forma especial de *sentir* que nunca encontró en la comodidad de lo entrañablemente familiar: ver cómo se abre un abanico más amplio de posibilidades, de culturas, de signos extraños por descifrar [...] Necesita dar el salto inglés (78, la cursiva es del autor).

El desplazamiento. La idea y acción de desplazamiento se añade como otra forma de movilidad, dejar un sitio, enclave o plaza y moverse hacia otro lugar, un viaje laberíntico que busca una salida del centro fijo y establecido. El trayecto se bifurca en caminos marcados por lo extraño, lo vivencial y lo aún indescifrable. Riba quiere ser el viajero *sentimental* de Sterne y encontrar su propio centro. Un viaje en la forma y en el fondo que implica dar un salto. Un gran salto. Un giro inesperado. Un signo por descifrar.

¹⁸⁴ Hablamos de ello cuando Riba quería ir a Dublín y ser un forastero como lo fue allí Bloom y se intercalaba la intertextualidad de Larkin con el título de su poema *La importancia de otro lugar*. Se remite al epígrafe *El hallazgo de Joyce*, pp. 135-136.

Como vemos *el salto inglés* se está convirtiendo en muchas cosas. Destacamos, como breve recapitulación, los significados que se han sugerido hasta aquí: *levedad, divertimento y ligereza, la diferencia, caer del otro lado, el otro lugar, la fascinación por lo extraño, las nuevas posibilidades, los nuevos ámbitos, la búsqueda de un centro sentimental*.

Seguimos con la voz de la ficción. La segunda conversación telefónica con Javier tiene lugar otro día impar, fiel a la metódica costumbre que se ha creado entre ellos. En esta llamada Riba le propone que vaya con él a Dublín para celebrar el *Bloomsday*. Javier le pregunta si no hay otro motivo más para el viaje y Riba le responde que también “se trata, sobre todo, de pasarse a la onda inglesa” (81). Estas palabras las recibe Javier con mucho entusiasmo y le dan pie para seguir hablando de la importancia de dar el salto, de lo mucho que le conviene alejarse de la cultura que ha dominado su vida, de la necesidad de lanzarse a la búsqueda de otras voces... y, de pronto, le habla de:

“quitarle al lenguaje su peso hasta que se asemeje a la luz lunar” (81) ¹⁸⁵.

Frase en la que están convocadas otras voces y requiere una lectura intertextual en estos momentos ya que se corresponde literalmente con lo que dice Italo Calvino sobre «la levedad» a través del ejemplo que le ofrece Leopardi:

En su ininterrumpido discurrir sobre el insostenible peso de vivir, Leopardi da de la felicidad inalcanzable imágenes de levedad: los pájaros, una voz de mujer que canta en una ventana, la transparencia del aire y, sobre todo, la luna.

Apenas se asoma a los versos de los poetas, la luna tiene siempre el poder de transmitir la sensación de levedad, de suspensión, de silencio y calmo hechizo [...] Porque el milagro de Leopardi fue el de *quitar al lenguaje su peso hasta hacerlo parecido a la luz lunar* (Calvino, ed. 1998: 39, la cursiva es nuestra).

¹⁸⁵ La frase es de Italo Calvino y se ha convertido en una máxima para Vila-Matas. En la conferencia que dio el escritor, *El libro como universo* (estructurada en diecisiete fragmentos que recorren su obra narrativa), escoge la misma frase como único contenido del fragmento número trece, con esta variación: “Hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube”, frase que repite dos veces seguidas con énfasis y solemnidad, sin más comentario ni desarrollo. Véase en el video: “Enrique Vila-Matas: *El libro como universo*”. Publicado el 18-05-2012 (Tiempo 37: 50–38: 03).

Observamos que la frase (que dice Javier) es una cita casi textual de Calvino que llega a *Dublinesca* con ligerísimos cambios: el pronombre enclítico *le* que personaliza al lenguaje (quitar/ quitarle) y el cambio verbal (hacerlo parecido / *se asemeje*), la semejanza no deja de ser una réplica pero resulta más contundente que un parecido. La voz de Javier se ha apropiado de la voz de Calvino que a su vez lleva incorporado el eco poético de Leopardi. No hay ningún elemento explícito, marca o comillas, ningún enlace sintáctico; es una cita enmascarada ¹⁸⁶, una polifonía implícita, aunque sólo haya un locutor son otras voces las que dicen el texto: Calvino, Leopardi, Vila-Matas.

Comprobamos que la cita se ha transformado en *otra escritura*. La escritura de Vila-Matas señala a *la levedad del lenguaje*, al tiempo que tenemos una nueva acepción y significación del salto a través del cruce de textos. El salto se transforma en una acción doble que se refracta en la literatura. Es el lenguaje el que tiene que perder peso, gravedad, anquilosamiento; es el lenguaje quien ha de ser ágil y leve. Nos quedamos con esta reflexión de fondo y cómo se le ha dado forma a través de la intertextualidad manipulada tan ágilmente que casi se nos pasa desapercibida. Subrayamos que el escritor se ha valido de la *intertextualidad* como fondo y forma, podemos afirmar una vez más, *como un singular ejercicio de reflexión y de estilo*.

Volvemos a la voz de la ficción. A continuación, Javier sigue hablando de las cualidades del idioma inglés frente al francés y como ejemplo recita por teléfono estos versos de Emily Dickinson:

«Un sépalo, un pétalo, y una espina / una mañana cualquiera de verano, / un frasco de rocío, una abeja o dos, / una brisa, una cabriola entre los árboles, / ¡y soy una rosa!»
(Vila-Matas, 2010a: 81).

Vemos cómo se reitera el mismo acto lingüístico a través de otro *cruce intertextual*. Si antes la levedad se concentraba y se señalaba a través de la intertextualidad de Leopardi como ejemplo dado por Calvino (referencia intertextual que no se mencionaba); ahora, y bajo la apariencia de lo casual, Javier recuerda y recita los versos de Dickinson que

¹⁸⁶ Graciela Reyes señala que: “en el estilo indirecto enmascarado, el locutor adopta un sistema conceptual ajeno, sin recurrir a la estructura sintáctica y deíctica del estilo indirecto. Tampoco recurre, necesariamente, a ningún rasgo expresivo propio del hablante citado: esto hace que las señales de traslación sean muy tenues o inexistentes” (Reyes, 1994: 20).

también los retoma y lee desde Calvino (otra referencia intertextual que tampoco se menciona) para ilustrar el sentido de *levedad* que quiere añadir al salto. Es Italo Calvino, una vez más, quien presenta los versos de Dickinson como nuevo ejemplo de tejido verbal sin peso, junto con otros ejemplos que le ofrece Cavalcanti. Transcribimos el fragmento del escritor italiano en el punto que lo explica:

Me he servido de Cavalcanti ¹⁸⁷ para ejemplificar la levedad en, por lo menos, tres acepciones diferentes:

1) Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida.

Les dejo buscar otros ejemplos en esta dirección. Emily Dickinson puede proporcionarnos cuantos queramos:

A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer's morn –
A flask of Dew – a Bee or two –
A Breeze – a capter in the trees –
And I'm a Rose!

[Un sépalo, un pétalo, y una espina / una mañana cualquiera de verano, / un frasco de rocío, una abeja o dos, / una brisa, una cabriola entre los árboles, / ¡y soy una rosa!]
(Calvino, ed. 1998: 31).

Constatamos, pues, cómo el narrador ha utilizado los mismos ejemplos y los ha trasladado como discurso encubierto en este *cruce intertextual* que se produce. También confirmamos en este tramo del juego de “dar el salto” que aquel consejo de Javier formulado por primera vez como “perder peso”, que advertíamos más arriba, ha efectuado un ágil recorrido hasta llegar a esta propuesta de *la levedad* como característica de la escritura. De manera que podríamos confirmar que el *salto inglés* adquiere en este momento su máxima significación en la *levedad* que ha de tener toda novela.

¹⁸⁷ Italo Calvino cuando dice “Me he servido de Cavalcanti” hace referencia al ejemplo de levedad del que ha hablado con anterioridad, se trata del verso “y blanca nieve que cae sin viento” [e bianca neve scender senza venti] del soneto del poeta Cavalcanti (Calvino, ed. 1998: 31). Más adelante veremos cómo el narrador de *Dublínesea* toma este mismo verso, el mismo ejemplo de Calvino, como cita enmascarada y lo reescribe en su nuevo contexto.

Destacamos el juego del salto inglés que lleva consigo *la oposición levedad-pesadez*; dejar el peso, la inercia, la opacidad del mundo, de la escritura y *optar por el valor de la levedad*.

Volvemos a la ficción de *Dublinesca* y cerramos la conversación de Riba y Javier en el momento en que el asunto del viaje a Dublín se zanja con las últimas palabras de Javier: “no se hable más, quiero dar contigo el salto inglés, te acompaño a Dublín y que sepulten bien a la pobre Francia” (Vila-Matas, 2010a: 82).

Conversación con Ricardo

Nos situamos en el primer fragmento de la conversación que abarca las páginas (84-92). *La voz de la ficción* presenta a Ricardo como el más anglófilo de los amigos de Riba. Es un incansable reseñista de libros, novelista interesante al que le gusta como mínimo tener dos rostros literarios: el vanguardista y el conservador. Ambos amigos coinciden en gustos literarios y Riba cree que será fácil proponerle ir a Dublín para celebrar su primer *Bloomsday*.

El narrador nos da cuenta de que Riba prepara un encuentro casual y estratégico cerca de la casa de su amigo Ricardo para toparse con él e ir juntos a conversar en un café y hablar del asunto de Dublín en el momento más oportuno. Efectivamente, como si fuera una casualidad se produce el encuentro. Entre el paseo hacia el Bar Belvedere y a la librería La Central se desata la conversación por varios derroteros. Idas y venidas que intercalan anécdotas de la familia de Ricardo, de su vida y asuntos literarios, mientras se destaca la condición de Ricardo de “ser libre y móvil sin frenarse nunca” (86). Es el escritor apátrida, el hombre en movimiento por excelencia. Junto a esta idea de “movimiento” se desliza *la voz de la reflexión* cuando Ricardo recuerda un poema de William Carlos Williams en el que se dice que:

[...] la mayoría de los artistas se detienen o adoptan un estilo, y cuando lo hacen establecen una convención, y ése es su final, mientras que para aquel que se mueve todo contiene siempre una idea, porque el que se mueve corre sin detenerse, el que se mueve simplemente sigue agitándose... Saltando a la inglesa, añadiría ahora Riba (87).

La nueva apreciación sobre el salto adquiere otra acepción importante, se une a la mención de un arte singular que, a diferencia de un arte mayoritario, opta por lo nuevo, renuncia a lo estable, a la convención determinada. Saltando a la inglesa –juego-reflexión– poniéndose en movimiento, el artista (el arte) no deja de tener ideas, no ocupa una casilla fija, sino que continúa en la búsqueda y conquista de lo nuevo. Se libera del encasillamiento que siempre acaba con el arte.

Entre reflexión y juego vuelve a asociarse al significado del salto la idea esencial de *movimiento y búsqueda*. Esta vez se intensifica como si fuera un principio general, condición *sine qua non* para que el arte siga estando vivo, siga produciéndose. El salto inglés alcanza al arte.

La conversación sigue discurriendo entre autores y obras reales o inventadas – intertextualidad inventada, sospechamos– que entrecruzan cuestiones y gustos literarios. Entre esta mixtura literaria se mencionan los poemas de Larry O'Sullivan¹⁸⁸, poeta muy admirado por Ricardo y completamente desconocido por Riba, a través del cual se cuele otra frase que rescatamos como *voz de la reflexión* cuando Ricardo le dice a Riba:

[...] el tal O'Sullivan es un maestro en poner lo trivial en primer plano de lo lírico (89).

Idea importante y reiterada: la insistencia en “lo trivial”, y no sólo en eso, sino que la importancia de lo trivial se pone en relación con lo lírico; afirmación que desafía el límite de lo lírico, de un dominio o campo que se considera lejano y distante para albergar lo no esencial. Si hemos visto de forma insistente cómo “lo nimio” aparecía con Joyce y Beckett, vuelve ahora con el “tal O'Sullivan”. Lo trivial se convierte en estribillo que se

¹⁸⁸ Se menciona al escritor Larry O'Sullivan, al que alude Ricardo varias veces a lo largo de la conversación (primero con el nombre completo y luego sólo como O'Sullivan).

Después de haber buscado ávidamente al mencionado escritor y ver que no aparece en ningún sitio, incluida la búsqueda infructuosa por los sitios *web*, sospechamos que su mención es un juego más en la ficción vila-matiana. Sólo hemos podido establecer una probable asociación con Vernan O'Sullivan, heterónimo del escritor Boris Vian, quien representa entre otras cosas *la impostura como postura* y que como es sabido es uno de los veintisiete heterónimos que Marc Lapprand atribuye al escritor (la lista aún no está contrastada del todo y se supone que se añadirían otros nombres más). Véase en el *blog* de Triunfo Arciénagas: “Biografías: Boris Vian” (*Biografías*, 7-01-2014).

Mencionamos todo esto como anécdota que nos lleva a considerar sin certeza, pero con muchas probabilidades, que estamos ante otro caso de autoría inventada con las que el autor Vila-Matas sigue jugando a confundir al lector. Ya vimos y dimos suficiente cuenta en el caso del “tal Vilém Vok” de las características de este juego de falsos escritores y falsas atribuciones. Se remite a la p. 243 [nota 161] de nuestro trabajo.

reitera y glosa en distintos momentos de *Dublinesca* con la misma cantinela: alterar el rango de lo que se considera primero, principal o trascendente. Subvertirlo, desplazarlo y colocar en su sitio lo que no es convencional: lo secundario, lo insignificante, lo trivial, lo nimio e incluso lo absurdo. Es otra manera de quitar lastre y pesadez a lo importante, a lo trascendental y a lo serio.

La *voz de la ficción* continúa, Riba recuerda historias y anécdotas de Ricardo, afloran contradicciones y la tendencia de su amigo a saber compaginar y convivir con los dos rostros, con la cara A y B de las cosas. El caso es que entre vueltas y revueltas de una conversación con tanto movimiento, Riba encuentra el momento propicio para decirle a Ricardo que vaya con él a Dublín para celebrar el *Bloomsday*. Curiosamente Ricardo formula la misma pregunta que Javier, quiere saber si hay otro motivo más para el viaje y Riba le da la misma respuesta:

—Mira, Ricardo. Hay otro motivo, en efecto. Quiero dar el salto inglés (92).

La condición de “ser libre y móvil” de Ricardo encaja bien con el salto inglés de Javier y Riba. Ricardo acepta viajar con ellos y se queda largo rato callado. No hay réplica, de momento, y el salto se convierte en un deseo compartido.

Destacamos: la divisa de la movilidad y de la búsqueda para el artista y el arte, la necesidad de no estancarse nunca. No adoptar un estilo, una forma, sino buscarla siempre. Y la insistencia en *la importancia de lo trivial* como forma de subversión o como otra forma de levedad frente al lastre de lo importante y lo serio.

Conversación con Nietzky

La conversación con Nietzky se mantiene por correo electrónico, entre mensaje y mensaje se dilata en varios fragmentos y secuencias, intercalándose reflexiones de Riba y algunas fugas. Nos situamos en el fragmento que abarca las páginas 112-127 y nos desviaremos por otras páginas en un momento puntual.

A Nietzky se le presenta como el joven escritor que promete, escritor español de Nueva York, de indiscutible talento y con una “chispeante y creativa electricidad neurótica” (114), característica que no podemos pasar por alto porque se reitera en varios

momentos como traza que se añade a la personalidad de Nietzky y a la de todo buen escritor. Característica que viene al hilo intertextual de esas “cargas de electricidad creativa de Rimbaud” que ya apuntamos. Riba siente admiración por su amigo, a quien incluso llegó a confundirlo durante tiempo con el genio que buscaba entre los escritores jóvenes. Fue Riba, precisamente, quien le editó su única novela que siempre le ha parecido muy buena:

Una pieza magnífica por haber sabido darle su joven amigo una inesperada nueva vuelta de tuerca al mundo de los heterónimos, al mundo de los personajes que se *sienten incapacitados para afirmarse como sujetos unitarios, compactos y perfectamente perfilados* (114, la cursiva es nuestra).

La *voz de la reflexión* se detiene en el “mundo de los heterónimos” por el que circulan los personajes de la ficción de Nietzky y por el que también circulan los personajes de la ficción de Vila-Matas. Todos los personajes de *Dublinesca* se desdoblan en algún momento o toman otras personalidades pasajeras o portátiles, confundándose en otro u otros. Así lo hemos visto y así lo confirma el mismo escritor ¹⁸⁹. Heterónimos que pueblan todas y cada una de las obras vila-matianas y que, en mayor o menor grado, confirman la evidencia del *sujeto débil* de la representación. Es el sujeto postmoderno que queda tan exactamente definido con las palabras que afloran en la misma ficción vila-matiana: *incapaz de afirmarse como sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado*. Es el mismo sujeto que nunca dice “yo”, que sigue la consigna inaugural de su narrativa: “Si Hablas Alto Nunca Digas Yo”, la consigna shandy ¹⁹⁰ que nunca abandonan los personajes vila-matianos. Heterónimos que se crean de forma inesperada, con la técnica renovada al dar “una inesperada nueva vuelta de tuerca”. Ese giro propio que produce el compacto “mundo de los heterónimos” en el que habitan los protagonistas vila-matianos, sujetos múltiples y paradójicos.

¹⁸⁹ Señalamos estas palabras de Vila-Matas: “Pero yo no cuento mi vida. Más bien creo personajes múltiples, y los construyo a todos valiéndome tan solo de una supuesta única identidad mía (sólo supuesta, claro, porque en mi opinión no ha sido nunca única). Y le diré más: En *Dublinesca*, por ejemplo, todos mis personajes se desdoblan, tienen otros alter egos”. En la entrevista de Pedro M. Domene: “Enrique Vila-Matas: *The Last Writer* / El último escritor” (*Literal* 21, 2010).

¹⁹⁰ Consigna de la sociedad secreta *shandy*, de aquellos escritores-personajes que la formaron. Si se leía la palabra-SHANDY con sus mayúsculas resultaba: “Si Hablas Alto Nunca Digas Yo” (Vila-Matas, 2009: 40).

Mundo narrativo poblado de tantos paseantes heterónimos que nos lleva a poner en relación lo que señala Pérez Andújar en el artículo “Acerca de *Dietario voluble*” cuando dice: “Vila-Matas es un festival del heterónimo hermético. Enrique Vila-Matas, en realidad, no es más que uno de los muchos heterónimos de Enrique Vila-Matas, todos endiabladamente ocultos bajo su completo y desnudo nombre” (Pérez Andújar, *Metrópolis*, 2009). ¿Es Vila-Matas “un festival de heterónimos”? –nos preguntamos– Lo que podemos responder es que en su escritura da continuas vueltas a la cuestión de ese sujeto que desafía su propia identidad, sujeto múltiple y cambiante que continuamente se desdobra, se pierde o se encuentra en los otros.

Como hemos visto, Riba ha querido ser Spider, Bloom, cualquier personaje beckettiano o personaje literario. Y sigue completamente confundido en saber quién es:

Y de hecho le resulta ya muy difícil saber quién es verdaderamente. Y, sobre todo, lo que aún es más difícil: saber quién realmente pudo ser. ¿Quién era el que estaba ahí antes de que empezara a editar? ¿Dónde se halla esa persona que gradualmente fue quedando oculta tras el brillante catálogo y la sistemática identificación con las voces más atractivas del mismo? Le vienen ahora a la memoria unas palabras de Maurice Blanchot, unas palabras que conoce muy bien desde hace tiempo: «¿Y si escribir es, en el libro, hacerse legible para todos, e indescifrable para sí mismo?» (115).

La lectura literal del fragmento nos dice que Riba no sabe quién es y se busca en los otros, se identifica con las voces más atractivas de su catálogo, en definitiva busca “sistemáticamente” nuevas y continuas identidades (habita el mundo de los heterónimos). A esta búsqueda de Riba se insertan en el mismo párrafo, completando la idea y con un giro renovado o artificio, las palabras de Blanchot que se preguntan sobre qué es el acto de “escribir” plasmado ya en la página escrita (en el libro).

Acto que se problematiza en la ambigüedad de la doble acción contradictoria: ser legible para el que lee (para el otro u otros, para todos), mientras que se sigue siendo ilegible o “indescifrable” para el que escribe (para uno mismo). La lectura reflexiva del fragmento nos lleva a decir que las palabras de Blanchot, cita textual de su libro, *La escritura del desastre* (1980), vienen a la memoria de Riba justo en el momento de preguntarse sobre quién es o quién pudo ser, en el preciso momento en el que cuestiona su

identidad y que, al decirse juntas, entrecruzan dialógicamente sus discursos, como diría Bajtín, se confrontan internamente y establecen una relación semántica (Bajtín, ed. 2003: 275). En este sentido, entendemos que la idea de querer “descifrarse” no sólo se circunscribe al personaje-editor-Riba, sino que se hace extensiva al escritor-autor. El sentido de la cita de Blanchot se orienta “al escritor”, al sujeto que está produciendo, mejor dicho, que ya ha producido esa escritura plasmada “en el libro” y que, asumiendo la condición de *noli me legere*, ya no puede leerse. Sólo pudo escribir la obra, porque una vez escrita está separado de ella: “el escritor nunca lee su obra. Para él es lo ilegible, es un secreto frente al que no permanece. Un secreto, porque está separado de ella. Sin embargo, esa imposibilidad de leer no es un movimiento puramente negativo, sino más bien la única aproximación real que el autor puede tener con lo que llamamos obra” (Blanchot, ed. 1992: 17)¹⁹¹. Así entendemos que confluyen, yuxtaponiéndose en un mismo plano, ambas ideas: la búsqueda de identidad del personaje-autor y la “imposibilidad” de que el escritor pueda leerse y “descifrarse”, actuando conjuntamente como una forma de renuncia al Yo, de renuncia a la subjetividad.

Nuevo cruce de *ficción-teoría* que apela al pensamiento de Blanchot y que a partir de él o junto con él se da una nueva vuelta de tuerca a través del recuerdo de Riba:

En su trabajo editorial, recuerda un punto de inflexión el día en que leyó estas palabras de Blanchot y, a partir de aquel momento, comenzó a observar cómo sus autores, libro a libro publicado, se iban haciendo cada vez más dramáticamente indescifrables para sí mismos al tiempo que se volvían suciamente muy visibles y legibles para el resto del mundo, empezando por él, su editor, que veía en el drama de sus autores una consecuencia más de los gajes del oficio, en este caso, de los gajes de publicar (115-116).

¹⁹¹ El acto de lectura que señala Blanchot, por el cual la obra se revela en su auténtica dimensión, se hace imposible para el autor que la escribe. La obra no tiene objetividad, se constituye como un acto interior de lectura, su concepción de la lectura se dirige a que entendamos la lectura en función de la obra, no en función del sujeto constitutivo.

Como apunta y comenta Paul de Man, las dos subjetividades que se implican en la lectura: lector y autor, no dialogan, sino que entran en el espacio común que los contiene y “co-operan en hacer que cada uno olvide su identidad distintiva y que se destruyan recíprocamente como sujetos. Tanto el autor como el lector sobrepasan sus respectivas particularidades hacia un espacio común que los contiene, unidos por el impulso que los desvía de su yo particular. Es por medio de la lectura por lo que ese desvío se produce; para el autor, la posibilidad de ser leído transforma su lenguaje de mero proyecto en una obra (y así la separa para siempre de él). La obra devuelve al lector por un momento a lo que pudo haber sido antes de haberse hecho un yo particular” (Paul de Man, ed. 1991a: 75).

Interviene el humor y produce un nuevo giro o artificio. El “punto de inflexión” que marcan las palabras de Blanchot llevan a Riba a leerlas y aplicarlas a sus autores publicados en la doble vertiente, “dramáticamente indescifrables” y “suciamente muy visibles y legibles”, añadiendo los adverbios que modifican la acción considerablemente. Se exagera y desvirtúa el *noli me legere* en otro exabrupto, un doble drama que lleva consigo el oficio de editar –o de escribir, valga la equivalencia–. La ironía reduce las palabras de Blanchot, las deforma casi en caricatura, algo muy parecido al tratamiento de aquella “cuestión espinosa” sobre el tema de *la muerte del autor* que ya vimos. En realidad, nos encontramos con otra de las formas de la muerte del autor, *la muerte del sujeto* que se orienta hacia la reflexión del ser.

Ironía o burla que se acentúa con estas palabras que dice Riba al eco de las de Blanchot:

—Ay —les dijo con gran cinismo un día en una reunión en la que estaban cuatro de sus mejores autores españoles—, vuestro problema ha sido publicar. Habéis sido muy insensatos al hacerlo. No sé cómo no presentisteis que publicar os hacía indescifrables para vosotros mismos y, además, os colocaba en la senda de un destino de escritor, que en el mejor de los casos contiene siempre las extrañas simientes de una siniestra aventura (116).

Juego y burla sobre el destino del escritor: si publica, si deja ahí su acto de escritura, la obra realizada en el libro, pasa a ser indescifrable para sí mismo y empieza a seguir la senda de una “siniestra aventura”. Es el destino que augura Riba, *regirando con risa el pensamiento serio* de Blanchot que aunque sea como síntesis breve transcribimos y añadimos a nuestra reflexión:

Escribe Maurice Blanchot:

La imposibilidad de leer es el descubrimiento de que ahora, en el espacio abierto por la creación, ya no hay sitio para la creación, y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir siempre esa obra. Quien haya escrito la obra no puede vivir, permanecer cerca de ella. Esta es la decisión que lo despide, que lo aparta, que hace de él un sobreviviente, el inactivo, el desocupado, el inerte de quien no depende el arte [...] De

modo que ahora vuelve a encontrarse como al comienzo de su tarea, reencuentra la vecindad, la intimidad errante del afuera donde no pudo instalarse [...] La soledad del escritor –esa condición que es su riesgo– provendría entonces de lo que en la obra pertenece a lo que siempre está antes que la obra (Blanchot, ed. 1992: 17-18).

Palabras que aglutinan algunas de las ideas de lo que es “escribir” para Maurice Blanchot: la “imposibilidad” de que el autor lea su obra; que el escribir sea “pasar del Yo al Él” como espacio de una ausencia; que escribir sea “lo interminable, lo incesante”; que la obra sea su propia ruptura, que esté *des-obrada*, que sea “la apertura opaca y vacía” o “el vacío *obrando*”; que el escritor esté invitado a la “desaparición” e ingrese en la “soledad esencial” a la que le conduce la literatura, el vacío del ser en el que la persona se anega (Blanchot, ed. 1992: 20-27, la cursiva es del autor). Palabras, germen de ideas, ecos de Blanchot, que podríamos decir que están bajo la “siniestra aventura” que tan cínica y burlescamente ha expresado Riba. Y que, como es sabido, este concepto de escritura y de “espacio impersonal” de Maurice Blanchot está tratado con mucha seriedad por el autor Vila-Matas en otros de sus libros ¹⁹², aunque ahora se ría de ellas su personaje Samuel Riba (o ese narrador tan poco fiable).

Destacamos: el tratamiento irónico y burlesco de otra forma del concepto de *la muerte del autor*.

La *voz de la ficción* sigue. Riba ve en su amigo Nietzsche al acompañante perfecto para su viaje a Dublín. Así que sin pensárselo más le envía un correo electrónico en el que le propone que sea el cuarto viajero al *Bloomsday*. Presiente que incluso podría ser “el cerebro de la expedición, pues tiene siempre originales ideas y, a pesar de su juventud, es un buen conocedor de la obra de James Joyce” (Vila-Matas, 2010a: 116). Al nombrar a Joyce, Riba arremete contra los lectores que ven el *Ulysses* como libro “incomprensible y aburrido” y además se jactan de no haberlo leído. La *voz de la ficción* y de la *reflexión* se cruzan en estos pensamientos rápidos de Riba que como voz crítica se detiene y acusa a aquellos lectores que lejos de enriquecerse con la buena lectura la niegan y desprecian. Se repite la crítica que vimos de forma tan radical en *El paisaje de la literatura* y se apela a la

¹⁹² Bastaría con nombrar su trilogía: *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* que abordan respectiva y progresivamente: el silencio y la renuncia a la escritura, el «¿Cómo haremos para desaparecer?», cita de Blanchot que abre el *Mal de Montano* y que llega hasta el «escribir para ausentarse» en el que discurre *Doctor Pasavento*.

lectura de lo que aparece como “incomprensible”. Es otra forma de insistir en la consigna vila-matiana: seguir (leer) *aunque no entendamos nada*, porque en lo incomprensible anida el sentido y nos abre otras puertas, porque “no entender [es] lo más cercano a la vida, no entender obliga al lector a crear, es decir, le abre la puerta de la tolerancia, en definitiva de la comprensión, que es lo más civilizado y espiritual que existe en la lectura, en el arte”¹⁹³.

Al mismo tiempo se desliza la crítica a la cultura española, sobre todo a «la castiza y proverbial gracia hispana» a la que Vila-Matas increpa desde sus artículos y otros foros. Es la crítica continuada que recorre páginas de sus ficciones y lo convierte en motivo más que suficiente para dar el salto, ya sea el “salto francés” que dio en su juventud, aspirando a ser escritor en París, o el “salto inglés” en el que sitúa ahora a su personaje Riba, empujándole a distanciarse del casticismo español del que huye con tanta insistencia.

La voz de la ficción insiste, Riba se manifiesta y defiende la lectura de Joyce:

[...] esa primera página del libro de Joyce, ya sólo esa primera página, se basta sola para deslumbrar. Es una página, aparentemente nimia, que sin embargo ofrece en sí misma un mundo completo y extraordinariamente libre (117).

La voz de la reflexión subraya la apreciación de Riba sobre la escritura de Joyce. Es la voz crítica de su lectura concentrada en esta frase que destaca estas cuatro características: *totalidad, plenitud, libertad, sintonía*. Cuatro elementos, como síntesis de la escritura de Joyce, que se desprenden de la lectura de la primera página. Es la afirmación del descubrimiento que supone la lectura de un Joyce que arroja luz y que, en la apariencia de lo nimio (vuelve lo trivial y lo insignificante a *significarse*), despliega la totalidad y plenitud de un mundo que recorren sus páginas con la total libertad de la escritura. Esta es la buena lectura y la buena literatura que aprecia y reivindica Samuel Riba. O que aprecia y reivindica su «autor implícito»¹⁹⁴ desde la tribuna de su escritura.

¹⁹³ La cita se corresponde con la versión de “Aunque no entendamos nada” publicada en *Letras Libres*, diciembre 2001.

¹⁹⁴ El «autor implícito» (en correlación con el «lector implícito») es otra abstracción, sólo existe en función del texto. Siguiendo a W. C. Booth, se define como “la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Se trata, pues, de una realidad intratextual –aunque no siempre esté explícitamente representada– elaborada por el lector a través del proceso de lectura”. El «autor implícito» sienta las bases que rigen el funcionamiento del relato y hace partícipe al «lector implícito» de su sistema de valores. (Garrido Domínguez, 1996: 116).

Volviendo a la voz de la ficción, Nietzsche responde al mensaje de Riba y le anuncia la idea de fundar una especie de club *finnegansiano*. Esto le anima a Riba y le dice que: “en Dublín quiere entonar un réquiem por la galaxia Gutenberg, por esa galaxia hoy de pálido fuego, y de la que la novela de Joyce fue uno de los grandes momentos estelares”. También le dice sin rodeos ni explicación alguna que “quiere dar el *salto inglés* —espera que capte lo que quiere decir y que a la larga, con su particular talento, hasta amplíe el sentido de la expresión—” (119). La respuesta de Nietzsche reitera su entusiasmo por el viaje a Dublín y respecto al *salto inglés* los comentarios de Nietzsche no están muy claros, son algo desconcertantes. Riba piensa que Nietzsche le está enviando un guiño cómplice que asocia de nuevo a la idea de “perder peso”. Aparece por tanto la idea de *levedad*, pero esta vez aplicada al mismo Nietzsche. Si la cita de Leopardi que transcribíamos más arriba decía “quitar al lenguaje su peso hasta hacerlo parecido a la luz lunar”, ahora se reitera de otra forma, se reinventa de nuevo y se transfiere a su amigo. A la levedad con la que Nietzsche mira el mundo, ya que:

[Nietzsche] “le quita colores y peso a la vida y le quita casi todo hasta lograr que ésta se asemeje a una ligera sombra, iluminada por una desencajada luz de anémico fuego lunar imaginario. Esa sombra es él mismo [Riba]” (124).

La voz de la reflexión nos presenta un juego intertextual exagerado y convulso: la imagen de “luz lunar” de Leopardi-Calvino se desplaza del *ser* del lenguaje al *ser* de Nietzsche y llega al *ser* de Riba, convertida en “una desencajada luz de anémico fuego lunar imaginario”. Juego y salto intertextual, manejo de una cita que actúa, cambia de rumbo y de sentido, “cae del otro lado” y se llena de inesperadas connotaciones que desembocan en esa “sombra” que es el mismo Riba. Y que se proyectará (en las siguientes líneas) como una “luz cansada” que dirige el desamparo de Riba (125-126).

Sigue el mecanismo intertextual, vuelve a trenzarse con otras menciones a la *levedad*:

Por la noche, le viene a la memoria una frase de Mark Strand que podría incluir en ese documento *word* donde anota cuanto le llama la atención a lo largo del día, un documento que va creciendo casi sin darse cuenta, como si las frases que van

cruzándose en su camino fueran cayendo como copos, «como nieve en los Alpes, si no hay viento», que decía Dante en *Infierno*.

La frase de Mark Strand dice así: «La búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir.» ¿Busca él realmente la levedad? (126).

En este fragmento encontramos otros ejemplos de Italo Calvino para ilustrar el concepto de levedad (otra cita enmascarada y enmarañada porque se la atribuye al ensayista y poeta Mark Strand). El ejemplo primero parte del verso de un soneto de Cavalcanti: «y blanca nieve que cae sin viento»¹⁹⁵ sobre el que dice Calvino:

El verso «y blanca nieve que cae sin viento» fue tomado con pocas variantes por Dante en el *Infierno* (XIV, 30): «Come di neve in alpe sanza vento» [como nieve en los Alpes, si no hay viento]. Los dos versos son casi idénticos, y sin embargo expresan dos concepciones completamente diferentes. En ambos la nieve sin viento evoca un movimiento leve y silencioso. Pero aquí termina la semejanza y empieza la diferencia. En Dante el verso está dominado por la especificación del lugar (en los Alpes), que evoca un lugar montañoso. En cambio, en Cavalcanti el adjetivo «blanca», que podría parecer pleonástico, unido al verbo «bajar», también totalmente previsible, borran el paisaje en una atmósfera de suspendida abstracción [...] En Cavalcanti todo se mueve tan rápidamente que no podemos percibir su consistencia sino tan sólo sus efectos; en Dante todo adquiere consistencia y estabilidad: establece con precisión el peso de las cosas [...] Podemos decir que dos vocaciones opuestas se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un polvillo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos; la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones (Calvino, ed. 1998: 29-30).

A la luz de la aclaración de Calvino podemos ver cómo el narrador de *Dublinesca* ha trasladado sutilmente la imagen de levedad del verso de Cavalcanti a “la frase” o

¹⁹⁵ Verso que corresponde al soneto de Cavalcanti:

Biltà di donna e di saccente core / e cavalieri armati che sien genti; / cantar d'augelli e ragionar d'amore; / adorni legni'n mar forte correnti; // aria serena quand'appar l'albore / e bianca neve scender senza venti; / riviera d'acqua e prato d'ogni fiore; / oro, argento, azzurro 'n ornamenti:

[Belleza de dama y de sabio mente / y gentiles caballeros armados; / cantar de aves y razonar de amor; / hermosas naves que se deslizan por el mar: // aire sereno cuando el albor aparece / y blanca nieve que cae sin viento; / vega y prado con flores; / oro, plata, azul en los ornamentos] (Calvino, ed. 1998: 28-29).

“frases” que Riba anota en su documento *word*. Son las frases de la escritura las que caen, silenciosas y leves, “como copos”. El adverbio “como” le confiere la realidad concreta, metafóricamente. La caída de la frase (o de las frases) se evoca como la caída de la nieve, la “levedad” como efecto y se añade la “consistencia” que da la frase de Dante: la precisión, el peso exacto de esa levedad. En esta voz intertextual tenemos cruzadas estas dos posiciones opuestas que nos explica Calvino: la frase sin peso y al mismo tiempo consistente o como el mismo autor entiende el concepto de levedad: asociado “con la precisión y la determinación” (Calvino, ed. 1998: 31).

El segundo ejemplo se corresponde con la frase: «La búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir». Frase a la que también alude Italo Calvino, cuando escribe: “Queda todavía un hilo, el que comencé a desovillar al principio: la literatura como función existencial, *la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir* (Calvino, ed. 1998: 40-41, la cursiva es nuestra).

Por tanto, verificamos que ambos ejemplos sobre el concepto de levedad de Italo Calvino se han trasladado a *Dublinesca* sin que se haya hecho mención alguna a este tipo de apropiación. Sin embargo, y en contraposición a estos ejemplos velados, se añade a continuación un ejemplo más de Calvino al que sí se hace referencia explícita, cuando Riba va a consultar, con relativa casualidad, un libro de Italo Calvino. En él encuentra el mejor ejemplo que ilustra la idea de levedad. Se trata del cuento del *Decamerón* de Boccaccio que narra esta anécdota del poeta Guido Cavalcanti: El poeta y filósofo florentino iba meditando por entre unos sepulcros cuando un grupo de muchachos de la *juventud dorada* de la ciudad, le rodearon y trataron de burlarse de él. El caso es que el poeta logró zafarse del asedio con astucia y sobre todo con agilidad porque dando un gran salto “cae *del otro lado*”, de manera que se libra de ellos y se marcha (Vila-Matas, 2010a: 126-127)

Observamos que este episodio que refiere el narrador de *Dublinesca* sigue literalmente el texto de Calvino hasta que se produce el desvío y el giro. Si Italo Calvino era el que destacaba la imagen visual del salto y la escogía como símbolo propicio para la levedad, ahora es Riba quien se siente sorprendido por la misma imagen visual (la toma como si fuera suya) y también la escoge en calidad de símbolo. Aquí el narrador ya no está mencionando el texto de Calvino, se ha vuelto a situar en el discurso de Riba que resulta ser el mismo que el de Calvino.

Transcribimos ambos textos para ver la pericia de este *giro intertextual*.

Escribe Italo Calvino:

Lo que nos sorprende es la imagen visual que Boccaccio evoca: Cavalcanti liberándose de un salto «*si come colui che leggerissimo era*».

Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos (Calvino, ed. 1998: 27).

Escribe Enrique Vila-Matas:

Le sorprende [a Riba] esa imagen visual de Cavalcanti liberándose de un salto «*si come colui che leggerissimo era*». Le sorprende la imagen, y el fragmento *boccacciano* le provoca, además, deseos inmediatos de *caer del otro lado*. Se le ocurre que, si tuviera que escoger un símbolo propicio para asomarse a los nuevos ritmos que mueven su vida, optaría por éste: el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que todo aquello que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos (Vila-Matas, 2010a: 127-128, la cursiva es del autor).

Advertimos por tanto, cómo se ha producido un cambio de protagonistas. Riba asume como suyas las palabras ajenas de Calvino. Es *a él* a quien “le sorprende” la imagen del ligerísimo salto y a quien “se le ocurre” escogerla como símbolo. El giro intertextual se suma a la idea del salto que empezó con aquel consejo de Javier –“dar el salto, amigo”–. En su recorrido se ha cargado de matices y reiteradas significaciones en el juego de *oposición levedad-pesadez*. Como resultado de todo ello queda orientado el “salto inglés”, con toda claridad e intencionalidad, hacia la propuesta de Italo Calvino: *la levedad*.

Dar el salto y *caer del otro lado* es otro eco que hemos registrado en el mismo recorrido. Se subraya y enfatiza en este fragmento, en *conjunción* con la propuesta de *levedad* que podemos significar al unísono con estas palabras de Italo Calvino y Enrique Vila-Matas: “mirar el mundo con otra óptica, otros métodos de conocimiento y verificación” o “quitar peso a la estructura del relato y del lenguaje”¹⁹⁶ o “quitarle al lenguaje su peso hasta que se asemeje a la luz lunar” como dijo al final su amigo Javier. Asentimiento y afirmación en este diálogo interno con la *palabra ajena*, enunciados ajenos llevados al plano del propio discurso de *Dublinesca*, palabra *bivocal* que diría Bajtín que tiende en este caso a una fusión de voces (Bajtín, ed. 2003: 290).

La doble voz de *teoría y ficción* como hemos visto no deja de dialogar con la *voz intertextual* que se intercala. Hay una considerable tarea *polifónica* que constantemente se evidencia e interviene de forma definitiva configurando esta *estructura dialogante* que hemos recorrido.

A modo de síntesis destacamos cuanto se ha dicho a través de ella:

1. En primer lugar entendemos que se proclama desde estas voces la defensa y reivindicación de la *búsqueda de la levedad* con todos los ecos y resonancias que se han ido añadiendo: *levedad, divertimento y ligereza, la diferencia, caer del otro lado, el otro lugar, la fascinación por lo extraño, las nuevas posibilidades, los nuevos ámbitos, la búsqueda de un centro sentimental, la creadora idea de movimiento, ser libre y móvil, quitar peso al lenguaje, mirar el mundo desde otra perspectiva*. Matices todos ellos que convergen de lleno en *la levedad como propuesta narrativa*.

¹⁹⁶ Decimos al unísono porque estas palabras están escritas por ambos, como propias son de Italo Calvino escritas en su conferencia “Levedad”, en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1998: 23, 19 y 39 respectivamente); como ajenas en la intertextualidad afirmativa de Enrique Vila-Matas en su conferencia: *El libro como universo*, video ya citado que mencionamos de nuevo (minutos: 35: 26–36: 48–37: 50–38: 03).

Palabras que también son reiteradas en la conferencia *La levedad, ida y vuelta*: “El mundo ha cambiado mucho. De todo el ensayo de Calvino sobre la levedad el fragmento más interesante es precisamente el que no entendí en 1985 cuando leí por primera vez ese texto. Es un fragmento en el que Calvino habla de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación, con imágenes de levedad, de ingravidez, porque –dice– como demuestran los científicos, el mundo, más que en sus aspectos visibles, está finalmente apoyado en entidades sutilísimas, como los mensajes del ADN, los impulsos de las neuronas, los quarks y, asómbrense, en los bits del software. El software, sigue diciendo Calvino, manda, las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso. Los bits sin peso sí que son unos buenos *shandys* de verdad, unas perfectas, diría que idóneas máquinas solteras. Nos recuerdan que la idea de que el mundo está constituido por átomos sin peso nos sorprende porque tenemos experiencia del peso de las cosas, así como no podríamos admirar la levedad del lenguaje si no supiéramos admirar también el lenguaje dotado de peso” (Vila-Matas, 2013c: 221-222).

2. En segundo lugar o junto a ello han aflorado otras ideas y reflexiones, otros ecos y resonancias que han hecho sus propias incursiones en este recorrido y que siguen siendo “ideas libres y móviles” que van y vienen en el tejido que configura *Dublinesca*. Entre ellas encontramos: la reivindicación de *lo nimio*, la acción de poner lo trivial en primer plano; la afirmación del mundo de los heterónimos, la afirmación de *un yo múltiple* o el sujeto-autor que se hace ilegible para sí mismo y que necesita del otro o de los otros para descifrarse.

3. En tercer lugar: *la crítica*. La voz crítica ha estado presente y se ha puesto de manifiesto arremetiendo contra los tics inmovilistas de la cultura española. Se critica la mala edición, la mala escritura o la mala lectura y se reivindica, a través del salto, la consigna de abrirse a otros caminos nuevos.

Conjunción de teoría-ficción-crítica en este “salto inglés” que se significa en *dar el salto en la literatura*. Dar el salto, *escritor*, liberar el peso de la narración y del mundo.

4.2. *De la geografía de la extrañeza a un centro desplazado*

En el marco de este título seleccionamos el fragmento comprendido entre las páginas (190-201), abarca una secuencia completa y parte de la secuencia siguiente.

Seguimos la *voz de la ficción*. La acción se sitúa en el Morgans Hotel de Dublín y a lo largo de los datos que se nos da sobre este espacio aparecen nuevas alusiones a la extrañeza:

Un lugar extraño, según explica Javier a Riba, un lugar repleto de ejecutivos solitarios, de individuos de traje y corbata a los que han decidido llamar los *morgans* [...] Se puede ver en el amplio vestíbulo blanquinegro a varios clientes extrañamente atormentados, con la cabeza baja, *morgans* tristes, con gafas de sol oscuras y trajes impecables de ejecutivos, pensando asuntos inescrutables (190-192).

El Morgans Hotel aparece como espacio que se conecta con lo extraño. Sus clientes, identificados como extensión del mismo hotel, “los *morgans*”, se definen como “extrañamente atormentados”. En medio de esta extrañeza, Riba cree estar escuchando la música de fondo de su *salto inglés*, de su búsqueda del entusiasmo. Inmediatamente pasa a evocar otros momentos depresivos de su vida perdida en el alcohol. Inmerso en estas

evocaciones *se cruza la voz de la reflexión* cuando piensa en su objetivo profesional de ser una “editorial independiente y alcanzar experiencias de vida que le ayudaran a crear un catálogo desconectado del academicismo y de la vida retrógrada de la gente de su generación” (192).

La *voz de la reflexión*, voz crítica, aclama la independencia de publicar (verbo que podemos hacer equivalente a escribir) sin ninguna barrera, apostar por lo que marca el avance. Denuncia de forma sesgada la tiranía de lo convenido o conveniente, ya sea por lo que impone el mercado o por lo que marcan los catálogos académicos. La voz crítica pide salirse del catálogo establecido de antemano, queja que ya ha sido pronunciada en reiteradas ocasiones por el propio autor desde dentro y desde fuera de la ficción. El catálogo o el canon literario es como una declaración de principios para Vila-Matas pues, como él mismo ha dicho y tendremos ocasión de comprobar, lo construye desde un lugar poco frecuente, desde su ficción, lejos del canon oficial y ortodoxo (Vila-Matas, 2013c: 226)¹⁹⁷.

Destacamos: la independencia del editor-escritor y la importancia de un canon propio.

La *voz de la ficción* continúa y habla Riba de su peripecia alcohólica y del gran colapso físico que sufrió. Se siente como hombre nuevo después de vencer al alcohol, pero al recordar su vida de editor vuelve a deprimirse, “a hundirse en la melancolía en un mundo en el que no cree que vuelvan a existir editores con una pasión literaria como la suya” (Vila-Matas, 2010a: 193).

La *voz de la reflexión* irrumpe con un tono melancólico y dolido, porque Riba se da cuenta de que aquella “pasión literaria” que le llevó a sacar a flote su editorial y a publicar las mejores novelas se desvanece. Los nuevos editores ya no sienten la literatura, todo eso ya pasó a la historia. La falta de pasión literaria es la cuestión de fondo en la que se detiene la reflexión de Riba. Entre la crítica y la ironía recuerda aquellas novelas que publicó, las que hablaban de “situaciones apocalípticas que en su mayoría eran proyecciones de la angustia existencial de los autores que hoy en día hacen sonreír” (193). Novelas que hablan de mundos que ya no volverán; el mundo sigue otros derroteros y destinos, y la brillante era de la imprenta caerá en el olvido y también hará sonreír.

¹⁹⁷ Dada la importancia del canon en Vila-Matas lo abordamos en el epígrafe *Continuidad y ruptura*.

Destacamos: La falta de pasión literaria y la necesidad de reivindicarla; la pasión como motor para sacar a la luz lo literario, para escribir y editar literatura (percibimos que implícitamente hay una valoración solapada entre lo que es y lo que no es literatura; lo que se publica como tal pero que dista mucho de ser llamada literatura).

Vuelve la *voz de la ficción* que va engrosando el ambiente de extrañeza al adentrarse Riba en los corredores del hotel, donde se percibe un gran desorden y “caos”: la numeración de pisos y puertas que no siguen una lógica, los operarios que andan por todos los rincones dando retoques y martillazos por todas partes. Parece un hotel inacabado, en tránsito, todo está en construcción, en proceso. En medio de este barullo se intercala la *voz de la reflexión* y el hotel se convierte en posible escenario de creación, porque ese enorme “caos” que sorprende a Riba lo pone en relación con los momentos de creación: “Y el caos, que ha sido siempre famosa fuente de toda creatividad, es aquí excepcionalmente grandioso y recuerda ciertas escenas [...]” (194).

Ligero guiño a la creación, ligero susurro de la *voz de la reflexión* que saca a la superficie el binomio *caos-creación*. La creación que no sigue la lógica (como las puertas de ese hotel), que no busca el orden y puede y quiere asumir la incoherencia del caos, lo provisional y arbitrario. El caos como fuente de creación capaz de disolver conceptos de orden y sistema. El caos contra el logos. Al mismo tiempo advertimos que se hace otro ligero guiño al espacio del hotel como espacio de la imaginación que evoca y abre las puertas a la ficción.

Como se ha señalado, los hoteles tienen una línea directa con la narrativa vilamariana: “después de todo, el mundo de las letras descansa en los hoteles de la imaginación” (Vila-Matas, 2009: 33) ¹⁹⁸.

¹⁹⁸ A partir de esta frase, Alejandro García Abreu dice al respecto: “Una línea de la presunta carta de Rigaut recorre toda la obra de Vila-Matas: ‘el mundo de las letras descansa en los hoteles de la imaginación’ (García Abreu, 2013: 172). En el epígrafe “Los hoteles de la imaginación” nos ofrece un recorrido por los hoteles literarios que aparecen en las obras de Vila-Matas: el hotel Colón de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*; el hotel turinés de *Chet Baker piensa en su arte*; el hotel de Sitges, frente al mar, de *La asesina ilustrada*; el hotel de Santiago de *Aunque no entendamos nada*; el hotel da Bolsa en Oporto de *El viaje vertical*; el Hotel Majestic y el Hotel Ávila de *Lejos de Veracruz*; el Hotel de Suède de “Porque ella no lo pidió” y de *Doctor Pasavento*; los hoteles de *Bartleby y compañía*; el Hotel La Perouse en Nantes y el Hotel Brighton en Valparaíso de *El mal de Montano*; hasta llegar al Hôtel des Artistes en Lyon, donde se fragua esa teoría de la novela, de *Perder teorías* y que también es hotel en *Dublín*, sin olvidar el Morgans Hotel de Dublín (García Abreu, 2013: 165-174).

Cadena de hoteles de la imaginación que llegan hasta *Kassel no invita a la lógica*, aquí aparece el cuarto de hotel que se convierte en la sugerente “cabaña de pensar”, y a *Marienbad eléctrico* donde vuelve la imagen de hotel como “teatro de lo imaginario” donde todo puede suceder.

El hotel es un lugar que permite explorar e imaginar y “ver las puertas del caos y la simultaneidad del universo. El asombro, en definitiva, de *ver más*”¹⁹⁹.

Destacamos: el binomio caos-creación y el espacio del hotel como espacio imaginario y escenario de la ficción vila-matiana.

Seguimos la *voz de la ficción*. Riba está ya en su habitación. Mira por la ventana y divisa un nuevo paisaje que le fascina porque le hace sentirse en otro lugar:

La vista desde la ventana es triste, pero le fascina el aire gris, el humo de las chimeneas, el color marrón de los ladrillos de las casas de enfrente. Le encanta la vista, porque no tiene nada de mediterránea, lo que le permite sentirse realmente en el extranjero, que era lo que venía deseando desde hacía semanas. No puede sentirse mejor. Ha logrado lo que venía buscando: comenzar a *caer del otro lado*. Está por fin en la geografía donde reina la extrañeza y también —para él al menos— el misterio. Y nota que la alegría que rodea a todo lo nuevo le está haciendo casi volver a ver con entusiasmo el mundo. En países como éste, uno se puede reinventar, se abren horizontes mentales (194-195, la cursiva es del autor).

La búsqueda de lo extraño ha conducido a Riba ante una geografía singular que se constituye como un *locus propio* construido en la imaginación, que se proyectará y será capaz de abrir nuevos espacios creativos. Estamos ante la *geografía de la extrañeza*, así la denomina el narrador y la nombramos nosotros, con los atributos que le ha otorgado la misma ficción. La extrañeza es “*caer del otro lado*”, *el otro lugar*, ver el nuevo lado de *lo desconocido* y lo no-familiar; es *misterio*, algo oculto por desvelar; es *reinvención*, espacio de la imaginación; no tiene confines, es *horizonte abierto*.

Es la geografía a la que ha llegado *el deseo* de Riba. Es el mapa que ahora dibuja en su imaginación ante la mirada de la imagen recortada y fragmentada que le ofrece el marco de su ventana: “vista triste”, “aire gris”, “humo”, “marrón de los ladrillos”. Descripción sumamente sucinta y selectiva, «selección anuladora»²⁰⁰ que pone en contraste con los colores mediterráneos de su paisaje habitual y familiar. El color gris matizado entre el gris

¹⁹⁹ Palabras del escritor en su artículo, “El viaje alrededor” (*El País*, 2-01-2010), que se hacen eco en otros lugares de su obra.

²⁰⁰ Expresión a la que se refiere Jean Paris al hablar de la potencia de aprehensión que tiene la mirada y la necesidad de una selección que anula otras: “no habría mirada sin esta anulación, ni tampoco conocimiento”, y señala al respecto: “Entre las múltiples imágenes que propone el objeto es necesario que una se me imponga, que es la que cambia en concepto” (Paris, 1967: 111).

de lo subjetivo y el gris de lo objetivo connota y denota una parte de la geografía de la extrañeza, que aún no vemos en su totalidad. Sólo la imagen de lo diferente es la cualidad que se destaca en este momento: lo diferente que se ve como nuevo y que por sí mismo es capaz de fascinar a Riba.

La mirada de Riba ha construido «la síntesis instantánea, definitiva»²⁰¹ en la imagen que contempla: “la geografía de la extrañeza”, porque no es el aire, el humo o el ladrillo lo que la constituye, sino lo que en este momento justifica que está en *otro lugar*. Esta mirada devalúa lo externo y pone su fijeza y concentración en la *extrañeza* y en la *diferencia* como cualidades del *otro lugar* al que ha llegado. Está en el *locus propio* que buscaba, puede reiventarse e ir más allá.

La *voz de la reflexión* nos confirma que la *geografía de la extrañeza* forma parte de un rico y personalísimo imaginario vila-matiano que, a través de un lenguaje metafórico, dibuja otros relieves y dimensiones espaciales. Pertenece a una cartografía que el autor ha ido elaborando y explorando en su narrativa dando nombre y realidad ficcional a determinados espacios. Es la inventiva de transformar cualquier geografía exacta en una geografía lírica, evocadora, que atraviesa geografías físicas, mentales, literarias, virtuales o melancólicas²⁰². Podríamos hacer un breve recorrido por estos parajes y territorios vilamatianos que concentran distintos significados o esferas diferenciadas: Port Actif, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, la Atlántida en *El viaje vertical*, la alameda del fin del mundo en *Doctor Pasavento*, las carreteras perdidas en *El mal de Montano*, las islas de las Azores en *Recuerdos inventados...* el faro de Cascais o faro de «la inmersión radical en la melancolía» y llegar hasta esta nueva *geografía de la extrañeza* que Samuel Riba contempla desde su ventana y desde la alegría de sentirse en *el otro lugar*. La mirada de Riba desde el marco de la ventana también cartografía un mapa interior que se conecta con el mapa exterior.

A lo largo de *Dublinesca* el marco de la ventana es una constante que conecta paisaje interior y paisaje exterior. Recordemos a Riba ante la ventana de casa de sus padres

²⁰¹ Transcribimos las palabras de Jean Paris: “Si bien es verdad que el ojo tan sólo nos da aspectos superficiales, transitorios, de una cosa, en una palabra, signos, lo propio de la mirada es construir con ellos una síntesis instantánea, definitiva” (Paris, 1967: 110).

²⁰² En el libro *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas* (2013) se recogen varios estudios de distintos autores que dan cuenta de los espacios y enclaves geográficos, reales e imaginarios, que pueblan su obra. Aunque no se hace mención a esta “geografía de la extrañeza” que nos ocupa en estos momentos, está claro que es un nuevo enclave geográfico que forma parte de la geopoética vila-matiana.

en esos días grises de lluvia persistente y niebla, como reflejo del panorama gris de su propio paisaje. Cambia el marco de la ventana, pero sigue la mirada de Riba conectando ambos mundos.

Destacamos: ante la crisis de la concepción monódica del espacio del texto se impone una *geopoética, una cartografía propia*.

Después de mirar por la ventana y de sentirse agradecido a sí mismo de encontrarse en “esta geografía de la extrañeza”, se fija en el cuadro que está encima de la cama. Se trata de una fotografía del Dublín de 1901, con la imagen de un coche de caballos por una calle de la ciudad. Riba la lee de esta forma:

La imagen es la de un coche de caballos, que le hace pensar en el carruaje fúnebre al que subió Bloom un 16 de junio de 1904, a las once de la mañana. Mira bien y, a la vista del ambiente que cree captar en esa calle aún no asfaltada por la que circula el coche negro, le parece que la ciudad en aquellos días pudo ser francamente siniestra. Y eso que entonces empezaba a ser una ciudad nueva. Pero el ambiente que se desprende de esa foto es un ambiente literalmente de entierro. Por aquellos días, piensa Riba, tal vez todo Dublín era un inmenso funeral de funerales (195).

Riba lee la imagen del coche desde el capítulo sexto de *Ulysses*, transformando el coche de caballos de la fotografía en el carruaje fúnebre en el que subió Bloom aquella mañana del 16 de junio de 1904. Luego, el narrador nos dice que Riba –“Mira bien”–, es decir, la mirada de Riba selecciona el detalle, el *punctum*, por decirlo con las palabras de Barthes, que parece salir del cuadro y punzarlo ²⁰³.

Ve el ambiente y la atmósfera de entierro como fuerza de expansión, el *spectrum* de Dublín se ha transformado en el *spectrum* de entierro. Dublín es ese funeral de funerales tal como lo vio Bloom y lo está viendo Riba. Lee la fotografía y se queda con la ciudad muerta como referente, el retorno de lo muerto (ese algo terrible que hay en toda fotografía) al que se añade la ciudad de “funeral de funerales” que evoca la *voz de la intertextualidad* que se cruza.

²⁰³ Roland Barthes, en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, habla de los conceptos de *spectrum* y *punctum*. *Spectrum* como “aquel o aquello que es fotografiado, es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto”. Mientras que el *punctum* de una foto viene a ser lo que sale y va a punzar a quien lo mira, es “ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, ed. 1989: 35, 59).

Observamos cómo en el diálogo ficción-teoría se encabalga la intertextualidad de la fotografía y la intertextualidad del capítulo de *Ulysses*, y una vez más constatamos que la *voz de la intertextualidad* es una voz continua que se superpone, interviene, se implica y toma la palabra ya sea con citas textuales, alusiones, referencias, *imágenes o miradas*, como en este caso.

Destacamos: En el diálogo ficción-teoría interviene con fuerza la voz de la intertextualidad y deja constancia, una vez más, de la multiplicidad de voces que concurren.

La *voz de la ficción* nos dice que Riba decide lanzarse a conocer Dublin con sus amigos, “con su Martin Cunningham y su Power particulares” (196). Se dispone a salir de la habitación cuando de pronto ve una maleta roja junto a la cortina de la ventana:

Se queda atónito. ¿Qué puede estar haciendo una maleta ahí? No puede ni creerlo. Se acuerda de cuando Celia se enfadaba y dejaba su equipaje de urgencia en el rellano. No le hace gracia que le sucedan cosas que podrían resultarle apropiadas a un novelista para contarlas en una novela. No quisiera ser *escrito* por nadie [...] En otro tiempo, habría sido lo primero que les habría contado a sus amigos. Encontré una maleta roja en mi cuarto, les habría dicho inmediatamente. Y habría querido contarles la historia, como si tuviera el don de un buen cuentista (196-197, la cursiva es del autor).

La *voz de la reflexión* vuelve a intervenir. La sorpresa de “la maleta roja” que aparece al azar en la ficción se convierte en un *dispositivo* que inaugura un nuevo tema para la reflexión teórica: hablar sobre el proceso de la escritura, decir lo que surge mientras se escribe, hablar de las cosas “apropiadas” para contar o no, entrar en las relaciones lógicas de causa-consecuencia o separarse de ellas. Algo de todo ello advertimos o percibimos ante este ejercicio de *autorreflexividad* que se despliega.

En el fragmento, “la maleta roja” aparece como *objeto-dispositivo*²⁰⁴ que podría dar un nuevo paso en la trama que se va urdiendo e integrarse en la historia de *Dublinesca* de alguna manera. Observamos que el narrador alerta de su presencia –“¿Qué puede estar haciendo una maleta ahí?”– y formula la pregunta dando entidad a una maleta que está actuando *ya*. La perífrasis verbal durativa le está adjudicando un rol, que a pesar de que

²⁰⁴ En principio escogemos el término “dispositivo” atendiendo a la acepción de “mecanismo o artificio para producir una acción prevista” (RAE, 2014).

aún no se sabe cuál es, le otorga la posibilidad de ser el sujeto de una posible acción a desencadenarse. De manera que en una primera asociación, Riba la relaciona con la maleta de Celia, pero advertimos de inmediato que no sigue en esta línea asociativa, ya que sólo la ha planteado para descartar esta posibilidad: podría ser un elemento que se integrara en la trama, pero no, descarta esta posibilidad por *el cariz novelesco* que puede llevar consigo este objeto sugerente a través del posicionamiento de Riba. Es Riba quien deja claro que no quiere –“ser *escrito*”– por nadie. Este no querer “ser *escrito*” que se inserta tan subrayado es el que da paso a la reflexión sobre el acto de escribir. *Ser escrito* –subrayamos nosotros el verbo *en pasiva*– lo entendemos como que no quiere protagonizar un relato ya *escrito*, ya establecido, un relato que fuera fruto de las relaciones lógicas preestablecidas de causa y efecto. Podría hacerlo, podría servirse del buen recurso narrativo que le ofrece la maleta (sabido es que una maleta es un excelente recurso narrativo que aparece en una amplia y variada gama de textos narrativos) pero ahí está su negativa. Tanto es así que ni siquiera querría tener “el don del buen cuentista”, resistiéndose una vez más a no caer en la trampa que la maleta le ofrece como posible motivo, como cosa “apropiada”, para una historia previsible o realista, narración al uso y convencional.

Retomamos la *voz de la ficción*. El asunto de la maleta desaparece de inmediato. Riba deja la maleta detenida en el pasillo. Baja a recepción para comunicar el incidente, pero no llega a hacerlo (se olvida de la maleta), cruza el vestíbulo y sube al Chrysler donde le esperan sus amigos para recorrer Dublín. La voz de la reflexión queda también detenida en este punto.

Sin embargo, al cabo de unas cuantas páginas (a las que tenemos que hacer referencia para completar nuestra reflexión, aunque estén fuera del fragmento-marco que hemos señalado en esta estructura dialogante en la que estamos) vuelve a aparecer “la maleta roja” asociada a otro incidente extraño, una llamada misteriosa. Riba nota que alguien con su tarjeta digital quiere entrar en su habitación y, como la tarjeta no le funciona, llama dando “tres golpes nerviosos en la puerta”. Se oyen algunas palabras confundidas y Riba medio adormilado y con cierto temor pregunta “—¿Quién es?—” y oye que le responden “—New York—” (212). Confundido y desconcertado ante esta extraña respuesta que le ha parecido escuchar, oye de nuevo dos golpes en la puerta, a los que contesta “—La maleta la tienen en recepción—” (213). Después sigue el silencio

expectante de Riba y unos pasos que se alejan. Tras este episodio, Riba piensa —“Seguramente era el dueño de la maleta roja”—, aunque le queda la gran duda de no haber abierto la puerta (213). El asunto se detiene de nuevo (siguen otras acciones y pensamientos de Riba, pequeñas fugas que se intercalan). Más adelante vuelve a reiterarse el incidente extraño en la mente de Riba. Se conjuga la *voz de la ficción* y la *voz de la reflexión* cuando Riba piensa que a partir del incidente, “un narrador habría encontrado sin duda el comienzo de un buen relato...” y el hecho de no abrir la puerta de la habitación al intruso se convierte en negar una posibilidad al transcurso de la historia, ya que —“de haberle abierto la puerta—, se habría puesto en marcha una historia” (215). Por tanto, el incidente extraño es otra forma de apelar y de resistirse ante las historias que quieren surgir de escenarios reales y nutrirse de realidad, historias que al parecer no quiere Riba. Historias que tampoco parecen interesar al escritor Vila-Matas y que tantas veces ha descartado y descalificado, combatiendo el realismo y haciéndose eco del agotamiento de la estética mimético-representativa, de la pérdida de lo novelesco y de los supuestos referentes como horizonte estético ²⁰⁵.

Más adelante vuelve a surgir el motivo de la maleta roja en la imaginación de Riba. Sucede cuando, sin seguir ninguna lógica y por casualidad, Riba oye esta frase extraña “Quisiera nacer” que parece llegar desde la habitación contigua a la suya y que por lo visto no está ocupada por nadie (lo que resulta doblemente extraño, por el enunciado de la frase y por el sujeto que la pronuncia). Riba reta a ese alguien o “fantasma” diciéndole —“Si estás ahí da tres golpes”—. A lo que el fantasma entra y Riba le pregunta:

—¿Y la maleta roja?

—Nunca viajo —dice el fantasma—. Siempre estoy tratando de nacer (226).

A partir de aquí “la maleta roja” no se vuelve a mencionar. Éste ha sido su corto y discontinuo trayecto y su final desconcertante e imprevisible.

²⁰⁵ Apelamos al agotamiento de estas fórmulas con el arranque de las vanguardias que provocaron la renovación del lenguaje narrativo: la oposición narración *versus* presentación, que ya apuntó con total acierto Ortega en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. José M^a Pozuelo establece unas conexiones muy interesantes en torno a esta renovación del lenguaje narrativo poniendo a la par la relación de las teorías sobre la novela de Ortega y Bajtín. Remitimos a estas reflexiones: “Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo” en *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI* (Pozuelo, 2004: 15-35).

¿Cómo leer este *objeto-dispositivo*? Entendemos que su aparición y desaparición, su vuelta a aparecer y desaparecer ha puesto en marcha tres posibilidades. La “maleta roja” la podemos leer como *dispositivo-estratégico* que ha permitido sacar a la superficie de la ficción la dicotomía de la narración que se rige por la relación canónica de causa-consecuencia, frente a la narración que se rige más por la casualidad o el azar como alternativa productiva y sugerente. También podríamos leerla o comprenderla como *dispositivo-móvil*, en el sentido del movimiento que se efectúa en el proceso de la escritura, algo puede surgir en la imaginación del autor (por ejemplo, una maleta roja) y disparar el juego de entrar o no a formar parte de la ficción, orientarlo en tal o cual dirección, detenerlo, bloquearlo, utilizarlo o dejarlo al margen. El poder de la escritura es decisivo y podemos inferir que el *dispositivo*²⁰⁶ juega con ese poder que tiene la escritura, sabemos que el mundo de lo escrito ejerce un poder nada desdeñable. En tercer lugar “la maleta roja” podríamos leerla como *dispositivo-provocador*. El último episodio ha tenido lugar en la imaginación de Riba y ha convertido al supuesto propietario de la maleta en un fantasma que responde con el juego paradójico y absurdo. La “maleta roja”, que empezó junto a la cortina de la ventana como sujeto capaz de protagonizar una historia, queda reducida a una pregunta —“¿Y la maleta roja?”— La “maleta roja” se ha quedado sola, aislada, solo hilada con esta “Y” que encabeza la pregunta, que la arrastra desde la visibilidad de la habitación de Riba a ubicarse únicamente en la imaginación, sin respuesta final. Su enunciación en forma de pregunta es la que cierra la suma de estos incidentes en los que la hemos visto aparecer y desaparecer. ¿Sólo se trataba de provocar y formular preguntas a lo Duchamp? ¿O es lo que dijo Mallarmé a Manet?: “No pintes el objeto, sino el efecto que produce. Y de ahí sale Duchamp”²⁰⁷. Tal vez resida ahí la estrategia de este objeto móvil y provocador que tanto juego puede dar a la escritura. Lo que sí constatamos es que “la

²⁰⁶ Aquí podría entrar el concepto de *dispositivo* de Foucault. Gilles Deleuze en el texto “¿Qué es un dispositivo” analiza este término esencial del pensamiento de Foucault formulado desde su naturaleza estratégica e inscrito en un “juego de poder” (Deleuze, ed. 1999: 155-163). Marcando la distancia que hay entre la amplitud que cumple este término en el pensamiento de Foucault, sólo establecemos un punto tangencial al considerar la maleta roja como algo dispuesto para un plan, algo cuya función es de naturaleza estratégica (capaz de capturar, interceptar, determinar, modelar, controlar...) que tiene el poder de actuar y conseguir un efecto. Lo orientamos, pues, como *juego de poder* que el autor ejercita en la praxis de su escritura y el poder de las decisiones que toma para que finalmente algo quede escrito o no.

²⁰⁷ Respuesta de Vila-Matas en la entrevista de Jordi Corominas i Julián: “Conversaciones con Enrique Vila-Matas” (20-02-2002). Respuesta que se da a propósito de *Kassel no invita a la lógica*, y que hacemos extensiva en este momento, ya que hemos considerado el efecto que produce “la maleta roja”, y de ahí podría salir el juego a lo Duchamp.

maleta roja” es un *objeto-dispositivo* que ha potenciado un ágil juego sobre *el modo de ser de la ficción*, ha puesto en marcha el mecanismo de «hacer ver y hacer hablar» a la propia *voz de la reflexión* ²⁰⁸.

Por consiguiente, “¿Qué puede estar haciendo una maleta ahí?” Hacernos ver que la ficción puede seguir otras vías diferentes de la lógica, puede construirse con otras líneas que surgen al azar, de improviso, entre casualidades en vez de causalidades, que puede estar regida por el juego, como otra lógica o absurdo que puede dictar sus propias normas y concebir otros recursos narrativos y otro modelo de fabular.

Destacamos: la autorreflexividad, reflexionar sobre el modo de ser de la ficción; regirse por el principio de recursividad que rompe con la idea causa-consecuencia; buscar el juego o el absurdo, explorar otros modelos y formas de narrar.

Voz de la ficción. A continuación del incidente de la maleta roja se abre otra secuencia. Bajo el indicador –*Acción*– ²⁰⁹ se nos dice que Riba y sus amigos han llegado al puerto de Howth, situado al norte de la bahía de Dublín. Aparcan al pie de los acantilados y caminan entre las rocas por el sendero que conduce hasta el Ireland's Eye, “el santuario rocoso de aves marinas sobre las ruinas de un monasterio” (197). Llegados hasta lo más alto, el narrador nos descubre la “emoción secreta” de Riba ante la belleza que contempla:

Aunque sea a tanta distancia, por fin ve algo de Dublín, lo ve desde lo alto de esos acantilados que se adentran en el mar. Grupos de aves reposan sobre las aguas. La tristeza fascinante del lugar parece acentuarse con la visión de esas escuadras de pájaros sonámbulos, en pleno día, y es como si el vacío se anudara con la honda tristeza, y ésta de vez en cuando cobrara voz con el chillido de alguna gaviota. Un paisaje espléndido, potenciado por su estado anímico de entusiasmo al sentirse en tierra extraña (197-198).

²⁰⁸ Gilles Deleuze señala al respecto: “Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Lo cierto es que los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según las analiza Foucault; son máquinas *para hacer ver y para hacer hablar*” (Deleuze, ed. 1999: 155). La cursiva de la cita es nuestra, con ella queremos significar la maleta roja como objeto-dispositivo que aparece visible en la enunciación del texto y que a nuestro entender (e insistiendo en la gran distancia que separa el término en el contexto del pensamiento foucaultiano, como ya indicábamos en la [nota 206]) puede aparecer «para hacer ver y para hacer hablar» acerca del modo de ser de la ficción.

²⁰⁹ Recordemos que en “El juego de una estructura: Nabokov / Joyce” hacíamos referencia a estos indicadores que estructuraban esta parte de la novela (se remite a las páginas 141-143 de nuestro trabajo). Ahora los fragmentos que vamos señalando se enmarcan bajo el indicador: *Acción*.

El fragmento de tristeza que contempló Riba desde el marco de su ventana se acentúa. Está frente a la tristeza que se extiende y atraviesa con fuerza el paisaje que contempla desde lo alto convertido en *otro lugar*. Es la tristeza la que domina la visión, transforma y desplaza cuanto divisa: los grupos de aves en reposo se convierten en “esas escuadras de pájaros sonámbulos”; es “la tristeza fascinante del lugar” la que anuda el vacío que contempla; es la tristeza la que cobra voz “con el chillido de alguna gaviota”. Connotaciones sustantivas y metafóricas (escuadras, vacío, chillido) que acentúan un vértigo inquietante; el hondo de un vacío (físico) unido a la profundidad de una “honda tristeza”, otro vacío. La tristeza es la que reina en el paisaje exterior que contempla Riba.

Como contraste es el entusiasmo el que reina en el paisaje interior de Riba, porque siente que ha llegado al *otro lugar* anhelado, por fin la *epifanía*²¹⁰ en el encuentro de esa “tierra extraña”. Percibimos la emergencia del espacio subjetivo que se produce en este momento, espacio que “instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental” (Aínsa, 2002: 66). Estamos en un *espacio estético*, el fragmento se conecta con lo poético, su lenguaje desprende lirismo y anuda la visión del “paisaje espléndido” de los acantilados con el estado anímico de Riba. La geografía física con nombre propio, localizada y exacta, se transforma en una geografía íntima, melancólicamente entusiasta e intensamente lírica. Aparece en todo su esplendor *la geografía de la extrañeza*, la imagen que divisa es el *espacio feliz* que vive en este momento de entusiasmo cuyos valores imaginados son los que se hacen dominantes. Como diría Gaston Bachelard, es el espacio captado por la imaginación, fuera de la medida y reflexión del geómetra (Bachelard, ed. 1965: 27-28). A este momento poético se añade la evocación de un poema de Wallace Stevens, *Los acantilados irlandeses de Moher*²¹¹, que desde otra geografía física y poética habla de la tierra y del mar. La emoción de Riba se intensifica y se convierte en la *acción* esencial:

²¹⁰ Término que aplicamos a este pasaje descriptivo en el sentido que le confiere David Lodge en el que “la realidad externa está cargada de una especie de significación trascendental para quien la percibe” (Lodge, ed. 2006: 219).

²¹¹ Transcribimos el poema de Wallace Stevens tal como aparece en *Dublíneca: Van a los acantilados de Moher, que surgen de la bruma, / sobre lo real, / que surgen del lugar y el tiempo presentes, sobre / la verde hierba húmeda. / Esto no es un paisaje, lleno de sonambulaciones / de poesía / y mar. Esto es mi padre o, quizá, / es como él era, / semejante, alguno de la raza de los padres: tierra / y mar y aire* (198).

Es una emoción secreta. Difícil de comunicar. Porque, ¿cómo decir la verdad y contarles a sus amigos que se ha enamorado del mar de Irlanda?

Ahora éste es mi país, piensa [...] Y el mar de Irlanda —sobre el que imagina ahora que se cierne una gran masa de cúmulos grises de borde plateado— le parece la más soberbia encarnación de la belleza, la máxima expresión de aquello que desapareció de su vida durante tanto tiempo y que ahora, nunca es tarde, encuentra abruptamente, como si estuviera en mitad de una gran tormenta y con la emoción del que se siente en pleno descenso en la vida, pero frente a la belleza inconfundible, gris de borde plateado, de un mar que ya no habrá de olvidar nunca mientras tenga memoria (198-199).

El mar de Irlanda encarna la belleza que le emociona, el momento intenso y poético que vive. Los grupos de figuras y tropos se cruzan y el paisaje del mar se funde en el paisaje más hondo de Riba, en el pleno descenso de su vida, en mitad de su tormenta. Desde esta simbiosis emerge la imagen de la belleza: soberbia, inconfundible, inolvidable, personificada y encarnada en este mar de Irlanda, en el “gris de borde plateado” que permanecerá en su memoria.

A esta simbiosis del momento poético y conmovido de Riba se suman las palabras de Leopardi como marco de referencia con las que el narrador nos explica y nos confía lo que le ha sucedido a Riba.

La voz intertextual es a la vez la voz de la reflexión:

Decía el poeta [Leopardi] que *la vista del cielo es quizá menos agradable que la de la tierra y de los campos, porque es menos variada, y también menos semejante a nosotros, no nos es tan propia, pertenece menos a lo nuestro...* Y, sin embargo, si la vista de ese mar de Irlanda ha conmovido a Riba es precisamente porque no la siente como propia, no pertenece para nada a su mundo, incluso es extraña a él; es tan diferente a su universo que le ha removido las entrañas dejándolo vivamente emocionado, preso del mar ajeno (199, la cursiva es nuestra).

Las palabras que subrayamos son las que se corresponden con las de Giacomo Leopardi, las encontramos en *Zibaldoni di pensieri* (Leopardi, vol. II, 1993: 1745-1747)²¹²,

²¹² Enrique Vila-Matas hace referencia a estas mismas palabras de Leopardi en su artículo “Regreso a *Locus Solus*”. Aquí reitera la misma cita e incluso recurre al mismo “Y sin embargo” para decir desde otro

en la parte que habla de su teoría del placer. Riba las recuerda en ese momento, justo para contradecirlas. La locución adversativa de ruptura –“Y, sin embargo”– marca la diferencia de su propia y singular teoría sobre la extrañeza; el narrador nos aclara que es lo lejano, lo extraño y lo “menos nuestro”, lo que realmente ha conmovido a Riba.

Hasta aquí las referencias a la extrañeza han ido dándose en el texto como notas al azar o asociadas a determinados juegos de identificaciones y búsquedas (recordemos a Riba sintiéndose extraño y extranjero como Bloom, o perdido en la extrañeza de un Spider o a la búsqueda de *otro lugar*). Ahora adquieren otra relevancia, porque ha llegado al lugar donde lo extraño cobra sentido (como ya nos dijo a través de Larkin) y se significa en la emoción viva del encuentro con un mar que ejerce su poder de seducción hasta tal punto que ha quedado preso en él: “preso del mar ajeno”. Imagen que resume poéticamente la transformación de Riba en esta geografía exacta que deviene en geografía lírica de lo extraño, lo diferente y misterioso. Ese *otro lugar* al que ya ha llegado. Si como dice David Lodge es en las epifanías “donde la narrativa se acerca más a la intensidad verbal de la poesía lírica” (Lodge, ed. 2006: 221), vemos que éste es un momento en el que la epifanía describe la geografía de la extrañeza. Por lo menos, así la percibe Riba, ya no sólo como una parte de un todo en una simple imagen de lo diferente, sino como una totalidad misteriosa y emocionante que lo envuelve desde fuera y hasta dentro, al sentirse “preso del mar ajeno”. Es el espacio vivido que “concentra *ser*” en el interior de sus límites (Bachelard, ed. 1965: 28).

Percibimos que en los fragmentos señalados sobre el mar de Irlanda se establece otra de las “conexiones con la alta poesía” que se dan en la novela. La *voz sugestiva de la ficción* junto con la *voz de la reflexión* convergen en una pulsión poética y nos confirman el artificio, que bajo el indicador –“*Acción*”–, ha desplazado la convencional acción novelesca por la *acción poética* que ha tenido lugar en estos momentos y que se ha transformado en un punto central de *Dublín*.

contexto (la lectura de la obra de Raymond Roussel) la atracción que ejerce sobre él lo extraño y ajeno. Transcribimos el fragmento al que nos referimos: “Decía Leopardi que la vista del cielo es quizá menos agradable que la de la tierra y de los campos, porque es menos variada, y también menos semejante a nosotros, no nos es tan propia, pertenece menos a lo nuestro... Y sin embargo, si la lectura de *Locus Solus* me pareció tan agradable y me conmovió con fuerza fue precisamente porque el libro no lo sentí nada cercano y propio, sino lo contrario: seductoramente extraño y extranjero, profundamente glacial y ajeno” (Vila-Matas, 2008). Observamos cómo vuelve sobre las palabras del poeta para darles la vuelta y, contradiciéndolas, se reafirma en la belleza y seducción de lo lejano, extraño y extranjero. Atracción que ahora la traslada al personaje Samuel Riba.

Es otro momento estético creado por “la seriedad del estilo” que como diría Juan Benet, interviene y trata de columbrar otra realidad que no se revela tanto por su luz propia, sino por la que el propio escritor tiene que engendrar y arrojar para llevar a cabo su descubrimiento (Benet, 1966: 146-147).

Destacamos: Una poética del espacio a la que se añaden otros dos rasgos de la novela del futuro: la conexión con la alta poesía y una ligera superioridad del estilo sobre la trama (o la acción).

Volvemos a la *voz de la ficción*. Aquí acaba el indicador –*Acción*– y se abre el nuevo indicador de esta misma secuencia –*Temas*– con estas palabras:

Temas: Todos banales. El hambre desmesurada, por ejemplo, que se ha apoderado del grupo y que ha hecho que empiecen a buscar desesperadamente algún lugar para almorzar (199-200).

Inmediatamente contrastamos un brusco alejamiento del tono lírico en el que nos había sumido la belleza del mar de Irlanda. Se produce una ruptura de forma y de contenido e irrumpe un elemento descolocado e inesperado en la historia –“el hambre”–, que da paso a una nueva reflexión literaria. La *voz de la reflexión* interviene en el juego de categorías entre lo pertinente a la *acción* y al *tema* de una novela, disputas entre *temas principales y secundarios*, lo que aflora en la superficie de una historia, lo que va *desplazando su centro* de un lugar a otro:

Riba piensa en el tema de su propia hambre —un hambre aparte, separada de la del resto del grupo— y se acuerda de cuando en la editorial leía manuscritos de novelas y observaba que en muchas de ellas, casi como si fuera una forma fija, ciertos temas intrascendentes se presentaban en la superficie de la historia creyendo que tenían derecho también a cierto rango. Y también se acuerda de que, cuanto más avanzaba en la lectura en profundidad de esas historias, más perceptible se le hacía que el centro de las mismas se iba desplazando de un tema importante a otro, impidiendo que hubiera un centro estable por mucho tiempo. Y no sólo eso, sino que en la superficie de las narraciones sólo iban quedando las sombras de algunas apariencias, es decir, los restos de los temas precisamente menos trascendentes: la necesidad histérica de encontrar un restaurante, por ejemplo, como ocurre precisamente ahora en estos momentos, cuando

siente que tiene un hambre de ataque ya casi de nervios, y más aún con lo agotado que está después de haber caminado tanto (200).

En primer lugar, habla de la problemática que encierra *el tema* como cuestión de fondo a considerar en toda novela. Riba selecciona aquellos manuscritos de novelas en los que el tema o temas intrascendentes figuraban en el plano de la superficie de la historia, desplazando a otros temas que podrían suponerse más importantes o principales. Su selección aboga por aquellas novelas que, situándose fuera de los cánones tradicionales, no distinguen rangos ni relevancias, no apuestan por el tema con mayúsculas alrededor del cual girarían o se subordinarían todos los elementos narrativos. En segundo lugar y junto a esto, Riba también selecciona y se fija en otra cuestión de interés, el centro de la novela. Como contrapartida a un centro monolítico, rígido y vertebrador, esas novelas que lee presentan un centro distinto: un centro múltiple, móvil que desestabiliza y desplaza el tema o los temas de un punto a otro. De manera que, el centro puede estar en un lugar, en otro u otros, se desplaza en el espacio del texto pudiendo pasar de ser centro a periferia.

Tras estas dos cuestiones, que surgen de las lecturas que recuerda Riba, el narrador irrumpe de pronto poniendo el ejemplo de lo que está aconteciendo en este preciso momento en la ficción de *Dublínesea*. Se produce otra “metalepsis narrativa” o intrusión del narrador en el universo diegético, una transgresión deliberada del umbral entre los niveles diegéticos como diría Genette (ed. 1989b: 290).

Así el narrador nos dice abiertamente:

En un momento en que el centro de la vida de Riba ha pasado a ser el mar de Irlanda, se da la circunstancia —creo yo, modestamente— de que para la narración, suponiendo que alguien quisiera contar lo que está pasando precisamente ahora —ahora, que en realidad, en estos precisos instantes, no pasa nada—, el tema se confundiría con la acción, y la acción y el tema pasarían a ser una sola cosa, que se podría, además, resumir bien fácilmente y que no daría para grandes reflexiones, salvo que uno quisiera extenderse acerca de la proverbial hambre humana desde el principio de los tiempos (200-201).

Aparece ese narrador poco fiable que va rondando a lo largo de la narración. Su intromisión ²¹³ –“creo *yo* modestamente”– se manifiesta con un explícito *yo* que implica su *presencia*. Su intervención es cuidadosa, el verbo de pensamiento y el adverbio modal la matiza cautelosa y prudentemente. Su *presencia* es la que añade a la *voz de la reflexión* identidad propia y cierta autoridad a cuanto va a seguir al “creo *yo* modestamente”. La forma de la intervención, incluso, se ajusta al protocolo o forma de intervenir en cualquier diálogo, coloquio o debate que estuviera llevándose a cabo en otro contexto.

¿Qué es lo que cree modestamente? En primer lugar nos señala la problematización del estatus de estos aspectos de la novela, *tema* y *acción*, bajo la pregunta múltiple ¿qué está pasando, cuál es la acción de este momento, de qué hablaría la historia ahora? La acción entendida como efecto de algo que está sucediendo se esfuma porque en realidad, subraya, “no pasa nada”. Este “no pasa nada” es la declaración de lo que precisamente pasa cuando no pasa nada en ese galimatías tan efectivo en la escritura, porque está pasando en la escritura algo esencial: *tema* y *acción* se confunden, se borran las fronteras y los límites. Los rangos son intercambiables porque quien escribe puede hacer y reducir la acción y el tema a una misma cosa: el mar de Irlanda es acción y tema en este momento. Es un centro en la narración en curso aunque no haya dado lugar a una acción concebida como tal.

Así nos lo hace saber. La escritura es un juego, los hilos que tensan la acción o los que tensan el tema se pueden entrelazar en un todo. Para explicarlo, se vale del contraste. Dice que pasa esto y lo convierte en centro. Luego se detiene, reflexiona y advierte que no pasa nada, luego todo puede pasar y ocupar un lugar central. Explora la idea y da cuenta de ello *en la misma escritura que se está procesando*. Lo central está dispuesto aquí, pero se puede mover de sitio, desplazarlo. Juega con sacar a la superficie desde lo más trascendente a lo más trivial: “el hambre”, por ejemplo, puede ser otro “dispositivo” que aunque no tiene el poder de sugerir lo novelesco como aquella “maleta roja”, sí que sugiere la distancia que hay entre el “mar de Irlanda” y la nueva acción que va a provocar y desencadenar ese trivial, cotidiano e insignificante “hambre”. Deja constancia y evidencia de la idea.

²¹³ Constatamos que hay dos momentos en que la intromisión del narrador es patente, uno ya lo advertimos en el epígrafe *El hallazgo de Beckett* (se remite a la p. 215); el otro lo señalamos en esta intrusión, si cabe, más determinante y asertiva. Estos dos momentos también los señala Javier Avilés en el artículo: “Donde se revelan hechos importantes de la novela” (*Blog, El lamento de Portnoy*, 24-03-2010).

A continuación se abre el siguiente párrafo con el doble indicador que *conjuga acción y tema* al unísono y en una sola frase nos ofrece a nosotros, lectores, el resultado:

Acción y tema: La necesidad de encontrar, cuanto antes, un restaurante (201).

Juego, ironía y humor con las que la pregunta múltiple se responde en la superficie del texto y en el mismo acto de la escritura. Mientras que en la profundidad del texto queda el desafío a toda estabilidad y ritual fijo en la novela. Todo deviene descentrado: *el desplazamiento como agente diseminador, como fenómeno de diáspora en el territorio de la novela, desestabilizando su centro o sus modelos*, en busca del *sitio o del lugar de lo múltiple*. Podríamos apuntar que aquel centro que tenía como función orientar, equilibrar y organizar una estructura o la coherencia de un sistema se rompe. El «acontecimiento de ruptura» del que habla Derrida junto con la «subversión de las ideas de estructura y centro» se hacen extensivas en la novela que en estos momentos está en curso y que declara que: no hay una presencia central, la ausencia de centro o de origen se sustituye por los conceptos de juego, interpretación y signo ²¹⁴.

4.3. *De lo novelesco a lo nimio*

Bajo el epígrafe *De lo novelesco a lo nimio* presentamos un nuevo diálogo entre ficción y teoría. Es un diálogo distinto a los que acabamos de ver, en el sentido de que no se da en el marco de una secuencia o varias secuencias que mantienen un discurso fluido, sino que se da de forma dispersa y discontinua, diseminándose en distintos momentos del tejido narrativo. Son reflexiones intermitentes y fugaces que intervienen en el transcurso de la ficción y que dejan fijada la idea que llevan consigo, ya sea para resaltar lo ya dicho (a modo de *ideas-ecos*) o para añadir nuevas aportaciones, matices o temáticas a la relación ficción y teoría.

²¹⁴ Jacques Derrida señala que en la historia del concepto de estructura se ha producido algo que se podría llamar «un acontecimiento», una ruptura en el pensamiento contemporáneo, y evoca los discursos de los autores que han formulado más radicalmente esta destrucción: “la crítica nietzscheana de la metafísica, de los conceptos de ser y de verdad, que vienen a ser sustituidos por los conceptos de juego, de interpretación y de signo (de signo sin verdad presente); la crítica freudiana de la presencia a sí, es decir, de la consciencia, del sujeto, de la identidad consigo, de la proximidad o de la propiedad de sí; y, más radicalmente, la destrucción heideggeriana de la metafísica, de la onto-teología, de la determinación del ser como presencia” (Derrida, ed. 1989: 386).

La expresión *De lo novelesco a lo nimio* nos ha parecido válida para indicar que se trata de un diálogo en movimiento, que *se está dando*, que se desliza desde un punto determinado del género de la novela, *lo novelesco*, hacia un trazado aún por devenir, que provisionalmente denominamos *lo nimio*.

Desde este desplazamiento, nombramos y definimos *lo novelesco* como el conjunto ordenado de conceptos ya formulados y concebidos con unos fines determinados en la novela: acción, trama, intriga, historia, nudo, desenlace, narrador, personajes, forma y contenido... Entendemos *lo novelesco* como lo característico de toda narrativa que sigue las convenciones establecidas de un pasado, que se sitúa bajo la consigna clave de la representación del mundo real, mundo totalizante que quiere imitar y abarcar en nombre de la aclamada verosimilitud y realidad, y que tendría su momento de esplendor en la narrativa decimonónica, el momento de los Grandes Relatos, de las Grandes Historias, de los Grandes Personajes que encarnarían el momento de la Gran Narrativa.

Nombramos como *lo nimio* a un posible punto de llegada, *siempre provisional y transitorio*. Un posible tramo del recorrido de la novela que busca nuevas orientaciones y sentidos, que intenta reformular o formular nuevos conceptos y apreciaciones que se contraponen a lo novelesco, para seguir avanzando y desplazándose hacia nuevos destinos por descubrir, hacia *lo nuevo*.

La crítica literaria está de acuerdo en señalar en el recorrido de la novela el momento del Modernismo como un tramo decisivo en la renovación e impulso que se da a la novela. Y cómo sigue esta renovación impulsándose de otro modo, incluso tomando direcciones opuestas, en otro momento del recorrido, el Postmodernismo, en el que emergen nuevas visiones del mundo que van dando cuenta de nuevos trazados para la novela contemporánea que llega hasta nuestros días.

Aunque no vamos a entrar en los principios fundamentales que subyacen bajo la taxonomía de la novela postmoderna y el complejo debate que lleva consigo la condición postmoderna, sus diferentes enfoques y modalidades de entenderla ²¹⁵, sí que tendremos en

²¹⁵ Santiago Juan Navarro señala dos actitudes dominantes en el debate postmodernista: por un lado, “la visión esencialista” que busca diferenciar lo estético de otros cambios, cuyos teóricos más representativos serían Ihab Hassan y Brian McHale, y por otro lado, “la posición historicista”, en la que se situarían los que consideran el postmodernismo más allá del ámbito literario, abarcando un corpus más amplio de prácticas discursivas, aquí estarían las posiciones de Linda Hutcheon y Fredric Jameson (Navarro, 2002: 17-18).

cuenta cómo algunos de los rasgos más notorios de este nuevo paradigma estético generan puntos y afinidades definitorias con la narrativa vila-matiana.

Por ahora y como un primer contacto teórico con nuestras reflexiones señalamos la propuesta de Ihab Hassan que presenta, bajo la forma de un listado esquemático, las diferencias entre modernismo y postmodernismo. Entre ellas encontramos que frente a la característica modernista denominada: “Narrative / *Gran Histoire*”, se contrapone la característica postmoderna: “Anti-narrativa / *Petite Histoire*”²¹⁶. Dicotomía que propone un desplazamiento de la Narrativa hacia la Anti-narrativa y que, aunque sea como denominación ilustrativa, la podríamos poner en conexión con el desplazamiento que denominamos *De lo novelesco a lo nimio* con el que abrimos este nuevo diálogo entre ficción y teoría.

De lo novelesco

Hemos visto en diversas situaciones de nuestro análisis cómo el narrador de *Dublínesea* ha hecho mención a distintas cuestiones referidas a *lo novelesco*, aunque sólo fuera para rechazarlas, renovarlas o confrontarlas con la necesidad de buscar nuevas formas. Recordemos algunas de ellas:

²¹⁶ Nos referimos a la tabla de contrastes que expone Ihab Hassan como una lectura del paso de la modernidad a la postmodernidad en su intento de definir el postmodernismo. La transcribimos junto con las sugerentes observaciones de Steven Connor:

Modernidad: Romanticismo/Simbolismo; Forma (conjuntiva/cerrada); Intención; Diseño; Jerarquía; Maestro/Logos; Objeto artístico/obra acabada; Distancia; Creación/Totalización; Síntesis; Presencia; Centrar; Género/límite; Paradigma; Hipótesis; Metáfora; Selección; Raíz/profundidad; Interpretación/lectura; Significado; *Lisible* (Legible); Narrativo/*Grand Histoire*; Código maestro; Síntoma; Genital/Fálico; Paranoia; Origen/Causa; Metafísica; Determinación; Trascendencia.

Postmodernidad: Patafísica/Dadaísmo; Antiforma (disyuntiva/abierta); Obra; Oportunidad; Anarquía; Exhaustividad/silencio; Proceso/*Performace/Happening*; Participación; No creación/Deconstrucción; Antítesis; Ausencia; Dispersar; Texto/intertexto; Sintagma; Parataxis; Metonimia; Combinación; Rizoma/superficie; Contra la interpretación/malinterpretar; Significante; *Scriptible* (Redactable); Antinarrativo/*Petit Histoire*; Ideolecto; Deseo; Polimorfo/Andrógino; Esquizofrenia; Diferencia-*Differance*/Trazo; Ironía; Indeterminación; Inmanecia.

Como vemos las oposiciones de la tabla son de carácter literario-estilístico y también algunos de sus términos derivan de otras disciplinas como la lingüística, filosofía, psicología y teología. Steven Connor subraya que hay una implícita jerarquía valorativa. La columna de la modernidad refleja, aunque sea imperceptiblemente, cierta actitud de descrédito, mientras que la de la postmodernidad presenta en la mayoría de sus términos una retahíla de aquello más deseable, hay un efecto asociativo más atractivo. Añade que los términos como “forma”, “jerarquía”, “totalización” y “síntesis” designan un pasado logocéntrico, totalizador y absoluto (Connor, ed. 2002: 83-84).

- El episodio de “la maleta roja” provocaba una situación propicia para sospechar de *lo novelesco*, aquí se rechazaban las posibles relaciones de causa-efecto y se jugaba a *salirse de lo mimético y referencial* para situarse en la imaginación o en el ámbito del absurdo.
- El juego del narrador entre *acción y tema*, otra provocación, otro juego-estrategia para subvertir los aspectos inamovibles, prefijados, determinados y determinantes para el novelista.
- La apelación a un *centro desplazado* en la novela.
- La búsqueda del centro en *lo múltiple*.
- El descubrimiento de nuevos espacios novelescos o el tratamiento distinto del espacio desplazándose de la realidad y ubicándose en la imaginación: la *cartografía* propia del escritor.
- La insistencia en que *crear no es imitar*.
- La apreciación del *caos* como motor de la creación frente a un sistema organizado y racional.
- El deseo de Riba, junto con Godard, de destruir los viejos convencionalismos en el arte y *renovar siempre*, apuntando nuevos métodos que pasan por *la fragmentación, la mezcla y conexión de diversos materiales*.
- La *cita* como eje vertebrador y pluralidad de voces.
- La necesidad de *otras voces* para su catálogo, *otro canon*.
- La apelación a no adoptar una forma, un estilo, la necesidad de *buscar siempre*.
- La *crítica* voraz al panorama literario.

Junto a éstas podríamos sumar otras ideas que siguen filtrándose en el transcurso de la ficción. Aluden a *lo novelesco* de forma rápida y breve, como variaciones sobre el mismo tema: rechazar las fórmulas caducas y señalar otras vías para la novela. Mencionamos algunas:

- La búsqueda del escritor capaz de estructurar el mundo de forma diferente, capaz de socavar y de reconstruir el paisaje banal de la realidad (216).
- El rechazo reiterado de las historias trasnochadas, el trágico embrollo de historias góticas (178) o el sueño de Riba con la caída del becerro dorado de la novela gótica (71).
- La huida de las situaciones que se consideran propicias para ser noveladas. Lo

incómodo que le resulta a Riba que en su vida le puedan ocurrir cosas que puedan resultar “apropiadas” para contarlas en una novela; la insistencia en el fastidio que siente ante los acontecimientos con “pretensiones folletinescas” (150-151).

–El desprecio de Riba a los manuscritos con historias convencionales, “relatos que necesitan de un conflicto para ser algo” (150).

–El cuestionamiento de la lógica, el intento de dar forma al caos, la importancia del estilo cuando Riba piensa, se pregunta y se contesta a sí mismo: “¿Cuál es la lógica entre las cosas? Realmente ninguna. Somos nosotros los que buscamos una entre un segmento y otro de vida. Pero ese intento de dar forma a lo que no la tiene, de dar forma al caos, sólo saben llevarlo a buen puerto los buenos escritores” (102).

–El privilegio y la elección de los escritores de tener su propia voz, el derecho de adquirir un tono, un estilo (128).

–La prioridad e importancia de cómo van a explicarse las cosas, frente a lo secundario que es saber cómo han sucedido (141).

Ideas-ecos, cuestiones, voces de la reflexión en torno a lo novelesco que reiteran las consignas de dejar lo verosímil; dejar la rigidez de las estructuras prefijadas; que insisten en que crear no es imitar; que son conscientes de la devaluación del orden lógico de la razón y apuestan por el espacio libre de la imaginación; que desplazan los viejos conceptos de *acción, trama, intriga, historia...* al plano de lo secundario; que se distancian de una novela que busque la referencia del mundo y que, creyendo en sus posibilidades, la dejan avanzar *hacia su autosuficiencia*.

Reflexiones puntuales y esquemáticas desde la ficción que, llegados hasta este punto, ponemos a la par con las reflexiones desarrolladas por Gonzalo Navajas, pionero en hablar sobre la novela española postmoderna y por M^a del Pilar Lozano Mijares, investigadora que realizó una revisión más actual y un exhaustivo análisis de la narrativa postmoderna. También cabe destacar las reflexiones que propone el *nouveau roman* (la “nueva novela”) de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, para entrever los vínculos que establecen con estas nuevas epistemes las reflexiones *dadas* en *Dublinesca* en torno a lo que venimos llamando *lo novelesco*.

Gonzalo Navajas en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna* (1987) menciona el debate postmodernista de los estudios de Gerhard Hoffman, Hornung, Kunow

e Ihab Hassan y de modo sucinto caracteriza inicialmente el postmodernismo como “un movimiento intelectual y estético euroamericano que se separa de la episteme modernista y propone una diferente” (Navajas, 1987: 13). El profesor y crítico nombra a autores tales como: Proust, Joyce, Virginia Wolf, Musil como los representantes más destacados del modernismo, frente a John Barth, Philippe Sollers, Italo Calvino... como los iniciadores, en la década de los cincuenta, de la nueva visión postmodernista. En sus reflexiones acerca de los principios fundamentales que subyacen en la novela postmoderna española, señala:

La característica más comprensiva del postmodernismo es su oposición al sistema analítico-referencial que ha predominado en el pensamiento occidental moderno desde la revolución cartesiana y la aparición de la ciencia experimental. Ese sistema que mantiene que el orden semiótico de la obra se organiza según el orden lógico de la razón y, por medio de una representación fiable del mundo, coincide con la estructura de la realidad externa al sujeto (Navajas, 1987: 14).

Distingue que el cuestionamiento del sistema analítico referencial, por lo que respecta al arte, se realiza con el modernismo y que es con el postmodernismo cuando se amplía y se avanza en el análisis crítico de esta episteme, llegando a estas conclusiones que considera fundamentales:

En primer lugar, el postmodernismo se opone a un concepto orgánico de la obra y niega la existencia de un orden lineal y una unidad definida en el texto. Frente al significado unitario, prefiere la metasignificación, el repertorio múltiple y dialécticamente conectado de significados. Además, el postmodernismo disiente del concepto de la literatura como una institución estructurada según criterios universales de clasificación y evaluación aceptados consensualmente. Niega la comunidad institucional de la literatura y propone la divergencia en vez del asentimiento de un canon [...] El postmodernismo se propone como una literatura del no conocimiento. De modo paralelo a la visión postestructuralista de la realidad, el postmodernismo considera el mundo no como una entidad existente *per se* que contuviera en sí misma los principios de su organización sino como una construcción artificial de la razón. Esta razón es, a su vez, arbitraria y no fiable (Navajas, 1987: 15).

Fundamentos que llevan a una nueva orientación de la novela, a su *autosuficiencia*:

La novela española reciente queda vinculada en su orientación central a este impulso que diverge del concepto del conocimiento como un edificio permanente y seguro. Esa novela se aleja de la alternativa mimética y avanza una visión del texto novelístico como un objeto autosuficiente que no requiere la confirmación del mundo para existir (Navajas, 1987: 16).

Fundamentos que posibilitan nuevos emplazamientos en la *imaginación*:

En otras vertientes del postmodernismo, la avenida heroica está cercenada. En lugar de emplazarse en la grandeza de la historia, el texto aspira a hacerse un breve espacio en el mundo disminuido pero íntimo de los paraísos personales de la imaginación. La imaginación no se presenta para el postmodernismo sólo como un contravalor que oponer a la razón, al modo en que ocurre en el movimiento antihegeliano y antipositivista que afecta todavía al modernismo (por ejemplo Joyce, Unamuno). En el momento postmoderno, la razón ha sufrido ya una descalificación suficiente. El texto puede dar por supuestas todas las insuficiencias de la razón y no precisa concentrarse directamente en el análisis crítico de ella. Puede optar más libremente por definir y desarrollar las cualidades inherentes a la imaginación. En la caracterización postmoderna de la imaginación, ésta tiene la capacidad de transmitir la discontinuidad de la realidad, presentándola dinámicamente sin coagularla en concretizaciones estériles. Sus creaciones son, por tanto, en principio irreducibles a la deconstrucción (Navajas, 1987: 18-19).

Podemos leer estas reflexiones de Gonzalo Navajas sobre la novela paralelamente con las que hemos señalado en nuestro listado anterior y destacar los vínculos o puntos en común que se establecen.

Vemos que el principio fundamental de la “oposición al sistema analítico referencial” encaja con la actitud de desconfianza de Riba hacia el modo de este conocimiento. Una de sus mayores búsquedas es, precisamente, encontrar al escritor que cambie y estructure de otra forma el mundo; que sea capaz de dar otra alternativa a la novela, porque el texto novelístico no requiere la confirmación de un mundo exterior para existir. Riba reafirma su oposición al contrato mimético, sus consignas reiteradas de dejar

lo verosímil, las estructuras rígidas y prefijadas, se oponen al “concepto orgánico de la obra” y a la “unidad definida en el texto”. Las apreciaciones con las que irrumpen el narrador desestabilizan a la vez otras categorías entre lo pertinente a la acción o al tema de la novela, a lo principal y a lo secundario, problematizando estatutos sobre aspectos de lo novelesco. El narrador-Riba ejerce (o ejercen) su autorreflexión sobre el acto de escribir la novela, señalando su “artificiosidad” y orientándola hacia su “autosuficiencia”.

La crítica mordaz es otra constatación que hemos visto proclamada suficientemente, ya sea desde el marco de la edición o desde el marco subyacente de la escritura. Se manifiesta contraria a unos criterios de clasificación y de evaluación; en lugar del asentimiento de un canon hay un posicionamiento radical en su contra. Riba reivindica otras voces para su catálogo, un canon independiente, desconectado de lo académico y de la vida retrógrada.

El emplazamiento en la “imaginación” es otra búsqueda. La huida de la razón y de la realidad es una no-acción continua que hemos ido descubriendo ampliamente en la búsqueda reiterada de lo nuevo, de otros paisajes y geografías que se ubican en el mundo íntimo de Riba. Vimos sus paraísos personales imaginados: su Nueva York soñado, su anhelada geografía de la extrañeza, su propio mundo imaginado e imbricado en el mundo de la literatura donde se confunde y se funde su propia vida. Cuestiones desde la ficción de *Dublín* que se vinculan con estas reflexiones en el marco de la novela postmoderna que señala Gonzalo Navajas.

Las reflexiones de M^a Pilar Lozano Mijares en torno a las consecuencias del postmodernismo (en tanto que visión del mundo) en la novela española reiteran estos aspectos y añaden otros nuevos que transcribimos de forma esquemática.

1. “La representación del mundo como problema ontológico” o lo que llama la “imposibilidad del realismo”, entendido en su sentido mimético tradicional. En la novela posmoderna la realidad se desvanece, convertida en imagen, en simulacro y el yo se conforma con esta pérdida (Lozano Mijares, 2006: 222).
2. “La deconstrucción del sujeto, del espacio y del tiempo”. El sujeto (encarnado en el autor, narrador, personaje, lector) ya no se ve como una entidad coherente y generadora de sentido; es el sujeto escindido, fragmentado, el sujeto débil que se desvanece y que como consecuencia ya no organiza el espacio y el tiempo narrativos. El resultado es un

no-tiempo, enclaustrado en un presente plano; y un no-lugar, múltiple y heterogéneo que se construye y deconstruye a la vez (identificado con la heterotopía foucaultiana, con la «Zona» en términos de McHale o con los «no-lugares» de Marc-Augé (222-223).

3. “La inmersión en la metaficción” a través de la recursividad, la parodia, el apropiacionismo y el *pastiche*. Se borran diferencias entre realidad y ficción (223).

4. “La incredulidad hacia los grandes discursos de la razón y la búsqueda de otras vías cognoscitivas”. Los radicalismos se sustituyen por la tolerancia. La tolerancia lúdica e irónica se concibe como una manera de reconocer la creciente pérdida de sentido en el mundo y seguir viviendo. El elemento juego funciona como un resorte de distanciamiento en la mayoría de los textos narrativos (223).

Estas consideraciones que recoge y analiza Lozano Mijares podemos leerlas entre las líneas de *Dublinesca* donde la realidad y la ficción tratan de disolverse. El constante juego de difuminar los contornos de la realidad y de confundirlos con la ficción es algo que hemos ido constatando. Incluso la mirada irónica del narrador ha insistido en “la imposibilidad de una mimesis” que se podría leer a tenor de la contundente afirmación de Riba cuando dice: “la realidad sabe escabullirse perfectamente detrás de una sucesión infinita de pasos, de niveles de percepción, de falsos sondeos. A la larga, la realidad resulta inextinguible, inalcanzable” (217). Incluso podríamos leerla junto a aquella expresión “la ficción radical”²¹⁷ con la que Vila-Matas antepone la fuerza de la ficción, fuera de los límites de la realidad, la libertad narrativa.

Constatamos de nuevo el sujeto débil, narrador-personaje-Riba que lejos de percibirse con una identidad propia se diluye y se convierte en un sujeto itinerante que deambula entre ficción y ficciones, se pierde, cree reencontrarse y vuelve a perderse. La inmersión en la metaficción es una evidencia que despliega las técnicas de la parodia y la apropiación más diversa. La voz lúdica e irónica siempre aparece para quitar peso a lo trágico o a lo más grave de la existencia; voz *tolerante y lúdica* que sabe que ya no hay utopías, pero tampoco quiere ahondar en lo apocalíptico de una vida, de un mundo o de la literatura. Al final, *el juego o el humor* rescatan el paisaje en ruinas en el que vivimos.

²¹⁷ Enrique Vila-Matas utiliza el término a propósito de *Historia abreviada de la literatura portátil* cuando la define o califica de este modo: “Un libro feliz. ¿Su género? La ficción radical. En contacto pleno con una libertad narrativa sin límites” (Vila-Matas, 2013c: 210).

Las aportaciones y posiciones de lo que se llamó *Nouveau Roman* (Nueva Novela) también nos parece pertinente destacarlas en la reflexión sobre *lo novelesco*, en ellas hay un marcado rechazo a las viejas consignas de la novela y nuevas propuestas teóricas que consideramos de interés. Nos centraremos en las reflexiones de Alain Robbe-Grillet y de Nathalie Sarraute como dos de las voces más representativas de este movimiento ²¹⁸.

Alain Robbe-Grillet, en *Por una novela nueva* (1963), reflexiona sobre las líneas de evolución de la novela contemporánea que enmarca dentro del cambio general en las relaciones que mantiene el hombre con el mundo. Utiliza el término *nouveau roman* puntualizando que “es sólo un cómodo apelativo que engloba a todos cuantos buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos cuantos están decididos a inventar la novela, es decir a inventar el hombre” (Robbe-Grillet, ed. 1965: 11). Seguimos algunas de sus reflexiones ya que consideramos que podemos incluir en este “todos cuantos” al escritor Enrique Vila-Matas y establecer cómo su escritura tiene claros puntos de contacto con la *Nueva Novela* que propone Alain Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet señala distintos aspectos que se identifican con un cambio de la novela. Entre ellos, destaca la creciente “autoconciencia” de la novela, la reflexión crítica que incluso podrá servirle de móvil a la creación. Propone el cambio de su universo de “significados”, la no aceptación de la “tiranía de los significados”; frente a ellos, el intento de construir un mundo en el que se imponga la “presencia” de los gestos y los objetos, por encima de toda explicación que pretenda reducirlos o encerrarlos en un sistema cualquiera

²¹⁸ El *Nouveau Roman* aparece como una estética rompedora de la tradición narrativa. La crítica, en general, se enfrentó con la nueva tendencia narrativa de forma muy diversa. La disparidad de opiniones se reflejó en las distintas denominaciones que tuvo el popular término de *nouveau roman*: *récit objectif*, *roman objectif*, *nouveau réalisme*, *méta-roman*, *antiroman*, *école de minuit*, *école du regard*... la coincidencia de fondo estaría en una nueva indagación sobre la novela, en la exploración de nuevos recursos que rompan con un modelo monológico de novelar.

El crítico Javier Aparicio señala que en el principio del *nouveau roman*, en su prehistoria, se encontraría *Retrato de un desconocido* (1948) de Nathalie Sarraute como precedente de esta estética rompedora. El movimiento, que apenas duró una década como movimiento ordenado, parece inaugurarse con la publicación de la novela de referencia de Robbe-Grillet *El mirón* (1955), a la que siguió *Por una novela nueva* (1963), su controvertido manifiesto que tuvo una gran influencia por sus presupuestos neovanguardistas. Indica como las novelas más significativas del *nouveau roman*: *La modificación* (1953) de Michel Butor, *Martereau* (1953) de Nathalie Sarraute, la trilogía de Beckett: *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *Lo innominable* (1953), *La celosía* (1957) de Robbe-Grillet, con el común denominador de la experimentación. Novelas que se deshacen de los ropajes tradicionales alejando al lector de una intriga que no encontrará en el texto y conduciéndole hacia la sintaxis, el ritmo y la óptica de la mirada. En Aparicio Maydeu, “Retrato de un desconocido, de Nathalie Sarraute” (*Letras Libres*, 31-01-2007).

de referencia. Insiste y subraya la transformación de estas dos nociones tan asentadas en la novela: el personaje y la historia.

En relación a la figura del *personaje* arremete contra el pedestal en que se le colocó en el siglo XIX, aunque es consciente de la dificultad de derribarlo, afirma que se está produciendo su desmoronamiento, “la novela de personajes pertenece con mucho al pasado, caracteriza una época: la que marca el apogeo del individuo” (38). El cambio de nuestro mundo es evidente. Es un mundo que está más inseguro de sí mismo, que ha renunciado a la omnipotencia del personaje y que ha dado paso a una toma de conciencia más amplia, menos antropocentrista, de forma que “la novela parece tambalearse, al haber perdido su mejor apoyo de antes, el protagonista” (39). También parece derrumbarse lo que ha venido siendo la razón de ser de la novela, su motor principal: *la historia*. Las nociones convencionales de la anécdota, el nudo y el desenlace de la intriga como ejes elementales son ya nociones caducas que tampoco se corresponden con nuestro mundo. El relato que representa un orden, ligado a un sistema racionalista y organizador que tuvo su momento álgido en la primera mitad del XIX cuando las cosas y las certezas dominaban y todo se dirigía a “imponer la imagen de un universo estable, coherente, continuo, unívoco, perfectamente descifrable”, se tambalea (42). Se inaugura un cambio de signo y cada vez más la anécdota se disgrega en la búsqueda de algo distinto (Flaubert, Proust, Faulkner...) hasta llegar al punto de que contar sea algo imposible (Beckett). Sigue la anécdota pero continuamente cuestionada. Mientras que la forma de contar, el estilo que se consideraba antes sólo como un medio, emerge con toda su fuerza: “el movimiento del estilo” (44).

Sobre cuanto se venía diciendo a tenor del *Nouveau Roman* pasa revista a las principales ideas críticas simplificándolas en estos enunciados: “1) El *Nouveau Roman* ha codificado las leyes de la novela futura. 2) El *Nouveau Roman* ha hecho tabla rasa del pasado. 3) El *Nouveau Roman* quiere expulsar del mundo al hombre. 4) El *Nouveau Roman* se propone la objetividad perfecta. 5) El *Nouveau Roman*, que se lee con dificultad, va dirigido a los especialistas” (150). A continuación contrapone su visión, justo da la vuelta a cada uno de estos enunciados-características y los convierte en estos otros enunciados de intenciones que califica de más sensatos y acertados:

“*La nueva novela no es una teoría, es una búsqueda*”. No hay una codificación ni ley alguna. En todos los movimientos literarios que se han dado siempre está la necesidad

de algo distinto, el artista repele las formas caducas que se le imponen y busca la renovación. No busca la semejanza ni la repetición de fórmulas ya vacías. Consciente de que las formas viven y mueren en todos los ámbitos del arte, se dirige a una constante búsqueda, ir más allá, más lejos (150-151).

“La nueva novela no hace sino continuar una evolución constante del género novela”. El error está en creer que quedó fijada en unas reglas definitivas. Refiriéndose al orden en la novela que instauró Balzac y, sin intención de hacer tabla rasa del pasado, señala la ambición de todo novelista en colocarse “a continuación”, en el momento del ahora, como muestra de esta evolución y revolución del género que sigue acentuándose sin cesar (Flaubert, Dostoievsky, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett...). Las viejas construcciones y normas ceden en el dominio del arte, como en el mundo (151-152).

“La nueva novela sólo se interesa por el hombre y su situación en el mundo”. Frente a la lectura equivocada de que en las nuevas novelas no hay “personajes” (entendidos bajo la vieja noción decimonónica) y por tanto tampoco hay hombres, Robbe-Grillet arremete e insiste en todo lo contrario. En todos y cada uno de los objetos de las novelas contemporáneas está la presencia del hombre: su mirada, su pensamiento, su pasión. El objeto, entendido como todo cuanto afecta a los sentidos, todo cuanto ocupa la mente y toda forma de imaginación siempre está ahí, no tiene una presencia fuera de las percepciones humanas (153-154).

“La nueva novela se propone tan sólo una total subjetividad”. El curso que se le ha dado a la palabra “objetividad” por parte de la crítica es otra lectura errónea. Las nuevas novelas no son objetivas, no son neutras, ni frías o parciales, tal y como se califican. Al contrario, son “subjetivas”, el narrador es un hombre que mira, que siente, que vive e imagina el mundo que habita y que dista mucho de ese otro narrador omnisciente y omnipresente que se coloca como un Dios y que conoce todo cuanto ha pasado, pasa o pasará. El narrador es un hombre, no un Dios, y es el que nos refiere su experiencia, desde aquí y desde ahora, a pesar de sus limitaciones e inseguridades (154-155).

“La nueva novela se dirige a todos los hombres de buena fe”. En la nueva novela hay experiencia de vida, no de esquemas y órdenes tranquilizadores y convencionales. Interesa el tiempo humano, no es el tiempo de los relojes ni el tiempo cronológico; interesa pensar en nuestra propia memoria y las nuevas novelas, escritas con las palabras de todo el

mundo, no buscan una interpretación cuadrículada y rígida. El lector, que no está ofuscado por las formas preconcebidas ni por un presunto significado, entrará en el libro y reconocerá ahí el mundo en el que vive (155-156).

“*La nueva novela no propone un significado preconcebido*”. El pensamiento y el mundo se han transformado, han abandonado “sus fundamentos esencialistas”, los significados fijos y preconcebidos, todo deviene en verdades parciales, provisionales, contradictorias y continuamente puestas en discusión. Por eso la novela nueva es una búsqueda, como señalaba al principio, ella es la que “crea sus propios significados, sobre la marcha” (157). Conclusión e intención destacadas porque llevan consigo una visión optimista y esperanzadora ya que “son las formas que crea el hombre las que pueden aportar significados al mundo” (157).

“*El único compromiso posible, para el escritor, es la literatura*”. De ahí se deduce que la novela que escribe y propone Robbe-Grillet, junto con otros escritores, no pretende servir a causas políticas, sociales, históricas o morales, no hay “algo que decir”, lo relevante es el “cómo” y no el qué. El modo ya no es un medio simplemente, sino que es lo que constituye el proyecto del escritor (aunque sea oscuro y dudoso) pero es lo que mejor sirve a la causa de la libertad (158).

Ante estos planteamientos expuestos sobre la *nueva novela* que nos brindan las afirmaciones de Robbe-Grillet podemos establecer una clara correspondencia con la novela vila-matiana. Entendemos que Enrique Vila-Matas está dentro de ese grupo de escritores que tienen en mente este despliegue de intenciones: *la búsqueda, la invención, la renovación, la experimentación*. La propia reflexión que lleva a cabo en su obra *Perder teorías* no es nada más ni nada menos que una reflexión orientada a la *búsqueda y experimentación de nuevas formas* (llámese *intertextualidad, paisaje moral en ruinas, conexión con la alta poesía...*), aunque esta búsqueda se pierda y vuelva a reanudarse de nuevo.

Siempre encontramos *al personaje-narrador-protagonista*, que lejos de concebirse con claras señas de identidad, como ser único elevado a la altura de una categoría, sólo perfila su identidad para confundirse: *es él en otro o en muchos otros*. Personaje que se diluye, se confunde o se pierde pero cuya mirada sí que se revela rotunda y definida. Registra el mundo de su aquí y de su ahora, lleno de incertidumbres e inseguridades, de

nuevas y misteriosas extrañezas. Inmerso en su propia subjetividad, en sus pensamientos y recuerdos, en el tiempo de su memoria, recorre y deambula por su mundo y por el mundo.

La novela vila-matiana, como si fuera fiel a la intención que señala Robbe-Grillet, crea sus propios significados sobre la marcha de su escritura. No hay esquema fijo, todo puede y debe desplazarse. Como dice el mismo Vila-Matas: “es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir” (Vila-Matas, 2010b: 62). Proceso de escritura que hace explícito a propósito de *Dublinesca* cuando dice: “El libro avanzaba a medida que yo, como lector del propio libro que escribía, me sorprendía con el misterio de lo que le iba ocurriendo a Riba... No sabía muy bien yo qué estaba ocurriendo y eso me llevaba a escribir el libro como si lo leyera, a perseguir como un lector lo que le ocurría a ese editor en su vida cotidiana”²¹⁹. Procedimiento de escritura que generaliza así: “En mis libros el eje suele ser el recorrido, viene a ser lo mismo que se hace camino al andar”²²⁰.

No sirve su literatura a ninguna causa política, social o histórica, se orienta hacia sí misma. Sabe que lo importante no es *qué decir*. Lo novelesco le es sospechoso, desconfía de las historias que han de tener un conflicto para ser algo, incluso no quiere tener el don del buen cuentista porque lo nimio puede dar un juego nuevo, permite experimentar y reinventar con ello. Sobre todo, lo subrayamos con el mismo énfasis que lo hemos ido descubriendo, su proyecto de escritura se define en *cómo decir*, la forma es el destino de su escritura, la causa de su escritura siempre deriva en *una cuestión de estilo*. El “movimiento del estilo” que denomina Robbe-Grillet es una seña de identidad en la novela nueva que busca Vila-Matas. La exigencia continua de imaginar e inventar con toda libertad son las consignas que marcan las líneas generales de su proyecto narrativo y la mejor causa a la que sirve su literatura.

Otras de las reflexiones que ponemos a la par son las de Nathalie Sarraute, escritora y crítica, que también ejerce la autorreflexión desde dentro y desde fuera de su creación. En su conocido ensayo sobre la novela, *La era del recelo* (1956), cuestiona las convenciones de lo novelesco y añade otros matices de interés.

²¹⁹ Palabras de Vila-Matas en la entrevista de Juan Cruz: “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad” (*El País, Babelia*, 13-03-2010).

²²⁰ En Jordi Corominas i Julián: “Conversaciones con Enrique Vila-Matas” (7), *numerocero.es* (18-02-14).

También insiste en que el personaje de la novela ha ido perdiendo sus atributos y prerrogativas, ni el novelista ni el lector creen ya en él. Dice al respecto:

Hoy nos sepulta una ola gigante, compuesta de obras literarias que pretenden todavía ser novelas y en las que un ser sin contorno, indefinible, inalcanzable e invisible, un “yo” anónimo que es todo y que no es nada y que, la mayoría de las veces, es tan sólo el reflejo de su propio autor, ha usurpado el papel del héroe principal y ocupa el puesto de honor (Sarraute, ed. 1967: 49).

Sostiene que esta evolución del personaje de la novela lleva consigo un algo enrarecido entre autor y lector: “no sólo recelan ambos del personaje de novela, sino que recelan, a través de él, el uno del otro” (49). A lo que añade estas apreciaciones que resumimos brevemente.

Es la vida la que “ha roto los marcos de la antigua novela”, y como un impulso la desplaza hacia una demarcación fluctuante que lleva a cabo toda búsqueda (52). El lector y el autor desconfían ya de todas las apariencias que no tienen otro objetivo que dar verosimilitud al personaje, saben que el carácter del personaje es una etiqueta. Desconfían de la intriga que se enrolla alrededor del personaje y que le convierte en momia rígida con la apariencia de cohesión y de vida; desconfían de los móviles habituales de los actos grandiosos y espectaculares y de sus significados. Por eso, el autor ya no pretende escribir una historia en la que se vea obligado a decir: «La marquesa salió a las cinco en punto», el lector recelaría de esa historia. La narración impersonal, el tono impersonal no es el más adecuado y conveniente para informar sobre los estados de ánimo complejos e intensos; la realidad psicológica actual ya no puede revelarse como se hizo antaño, por eso en vez de revelarla, el autor la escamotea. Ahora se impone la narración en primera persona, todo el mundo puede comprender que «la Bovary... soy yo». Lo que importa más que seguir y aumentar la lista de tipos literarios es “mostrar la coexistencia de sentimientos contradictorios y subrayar en la medida de lo posible la riqueza y complejidad de la citada psicología, el escritor no puede por menos, con estricta honradez, que hablar de sí mismo” (57). De forma que el autor trata de llevar al lector a su terreno y para conseguirlo designa por un “yo” al protagonista de la novela. El lector se encuentra ya en el interior, en el lugar que le es propio al autor y ya no necesita otros puntos de mira:

Está sumergido, sin aliento, en una materia anónima como la sangre, en un magma sin nombre, sin contornos. Si logra situarse es debido únicamente a los jalones que el autor emplaza como puntos de referencia. Ninguna reminiscencia de su mundo familiar distrae su atención, ninguna preocupación convencional de cohesión y verosimilitud frena su esfuerzo. Los únicos límites que, tanto él como el autor, llegan a detenerle son los propios de toda búsqueda de esa índole o los propios de la visión personal del autor (Sarraute, ed. 1967: 60-61).

La crítica de Sarraute concluye en que ese “recelo”, el que destruye al personaje y a todo el aparato que respaldaba su poder, es una reacción que busca un nuevo equilibrio y que obliga al novelista a dos acciones fundamentales: una, la búsqueda de lo nuevo; otra, no repetir los descubrimientos de sus predecesores (62-63).

Estas dos acciones aparecen como una reivindicación en la teoría y práctica vilamariana. ¿Cuántas veces nos hemos topado con la necesidad obsesiva de “descubrir lo nuevo” a través de Riba? ¿Cuántas veces manifiesta su voluntad de no repetir unas fórmulas ya superadas y desgastadas, de romper moldes, de no caer en el embrollo de historias e intrigas góticas, en las consabidas tramas, en no volver a incidir en los compartimentos estancos de acción o tema? Proclamas frecuentes desde sus ficciones y desde sus artículos que llevan al autor a su propia búsqueda y que nos llevan a nosotros, lectores, a hacer un máximo esfuerzo de atención. A situarnos en los estrados a los que nos emplaza y, desde ahí, hacernos eco de su visión: el objeto, la novela que busca intenta bastarse por sí misma y prescindir en lo posible de ese soporte o aparato (ya sea personaje, historia, intriga, descripciones, tramas, significados...) que le otorgaba su antiguo poder; soñar otros paisajes para la literatura. No es de extrañar que tantas veces insista el autor en la necesidad de otro lector capaz de ser un «lector activo», un lector que *recele* –añadimos– de esas historias y que se acerque con otros ojos a historias nuevas que proponen, quizá, el desconcierto de la vida, la «intensidad de vida» –retomando las palabras de Gide– que se escapa de todo viso de *lo novelesco* de antaño.

A lo nimio

A lo largo de nuestra lectura hemos visto cómo se hacía referencia a la importancia de *lo nimio*. Se ha convertido en una de esas *ideas-eco* que por su resonancia entendemos

que tiene un valor o peso específico en el discurso de *Dublínesea*. Resonancia remota que llega desde aquella consigna *shandy* de “absoluto desdén a lo que se considera importante, grave, fundamental” (Vila-Matas, 2009: 49-50). Recordemos que se mencionó a propósito de Joyce y también a propósito de Beckett, de forma distinta, claro está, en consonancia con el valor que tiene *lo nimio* en la obra de ambos autores situados en los extremos de dos momentos literarios distintos. También lo encontramos en otras situaciones y contextos, como voces que aluden e insisten en la idea de un cambio en la narrativa, *de lo novelesco a lo nimio*.

En este sentido advertimos que *los ecos de lo nimio* (la alusión a lo trivial, a lo anecdótico, a la historia pequeña, a lo cotidiano) están en franca oposición con aquel relato totalizante de la modernidad, inscribiéndose la narración en lo parcial y fragmentario. Podríamos ilustrar esta idea con las palabras del investigador Ken Benson, al referirse a los narradores que buscan el desplazamiento de la narrativa hacia la pequeña historia:

Los narradores de esta generación se dedican, en cambio, a plasmar pequeñas historias que no pretenden ser símbolos de una condición humana supuestamente inalterable sino simplemente mostrar un caso, una experiencia, una vida, un destino, una situación, sin que el relato pretenda ser símbolo o metáfora de una condición o estado, sino simplemente narración parcial de una totalidad inabarcable y, por tanto imposible de narrar (Benson, 1994: 163).

A tenor de estas palabras de Benson queremos apoyar la orientación que damos a *lo nimio* hacia lo que rompe símbolos y esquemas que quieren abarcar las totalidades inabarcables. Desde esta fractura, *lo nimio* se orientaría hacia lo fragmentario, lo parcial, hacia aquellas pequeñas historias que “muestran” algo que se presenta como fragmento de un todo imposible de narrar. Subrayamos por tanto estas dos cuestiones: el fragmento frente al todo imposible de abarcar y la acción de “mostrar”, que desplazaría la acción de contar, abriéndose la novela a nuevos puntos de vista.

Junto a estas cuestiones, podríamos matizar e ilustrar la idea de *lo nimio* con las nuevas reflexiones que Darío Villanueva nos ofrece en torno a la renovación de la novela en el siglo XX. Bajo el epígrafe “Banalidad y trascendencia”, nos presenta cómo el

concepto clásico de la trama y la intriga en la narración, estas dos cosas que solían ser “novelescas” se banalizan y dan paso al interés literario de lo nimio y de lo cotidiano. Esta reivindicación de lo nimio señala la enorme trascendencia simbólica que puede encerrar ese “momento cualquiera” que centra toda una novela, que suele estar preñado de sentido y que persigue “la expresión de su totalidad a través de una de sus briznas” (Villanueva, 1994: 60-61). Es otra forma de decir y significar lo fragmentario, la parte convertida en “brizna”, capaz de orientarse hacia la totalidad inabarcable que señala Benson. Lo cotidiano, lo nimio, ese momento cualquiera, las menudencias de cada día, lo ejemplifica Darío Villanueva con textos que nos aportan autores como Unamuno, cuando aclama lo cotidiano y nos deja la sugestiva imagen de la niebla de los pequeños incidentes:

¡Lo cotidiano! ¡El pan nuestro de cada día, dánosle hoy! Dame, Señor, las mil menudencias de cada día. Los hombres no sucumbimos a las grandes penas ni a las grandes alegrías, y es porque esas penas y esas alegrías vienen embozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes. Y la vida es esto, la niebla. La vida es nebulosa (Unamuno, *Niebla*)²²¹.

Palabras que pone en relación con las de Huxley cuando en *Point counter point* (*Contrapunto*) la voz de su protagonista Philip Quarles, novelista *alter ego* del autor, expresa el deseo de mostrar en su obra «lo asombroso de las cosas más obvias» y se confiesa capaz de escribir todo un libro sobre un paseo desde Picadilly Circus hasta Charing Crossex. En esta línea añade la apreciación de Gide al afirmar que en la banalidad reside una de las mayores e inquietantes mutaciones del género narrativo (Villanueva: 1994: 61). Las referencias siguen con dos de los ejemplos más representativos y excepcionales en el tratamiento de lo cotidiano: el que nos ofrece Joyce en ese día de un irlandés medio que, bajo lo más banal e insignificante, se esconde una invisible estructura poética que se asimila a la epopeya; y el que nos ofrece Borges en el poema titulado “James Joyce” de *Elogio de la sombra* a través de ese día del hombre en el que están todos los días del tiempo²²².

²²¹ Miguel de Unamuno: *Niebla*, (1914), cap. II. Citado por Villanueva, 1994: 60-61.

²²² Transcribimos el poema: *En un día del hombre están los días / del tiempo, desde aquel inconcebible / día inicial del tiempo, en que un terrible / Dios prefijó los días y las agonías / hasta aquel otro en que el ubicuo río / del tiempo terrenal torne a su fuente, / que es lo Eterno, y se apague en el presente, / el*

En suma, Darío Villanueva afirma de modo concluyente que la pérdida del carácter preceptivamente novelesco de la trama narrativa y la exaltación de lo cotidiano lleva consigo o está compensada por un “enriquecimiento trascendente y generalizador de esta limitación” (Villanueva, 1994: 62). Idea que recogemos y añadimos a lo que queremos significar con la denominación de *lo nimio*. Por consiguiente, hasta aquí *lo nimio* lo ponemos en relación con *lo que se opone a una narrativa totalizante*, inscribiéndose en *lo fragmentario* pero que a pesar de su limitación (de su imposibilidad de abarcar lo inabarcable) *puede trascender y asombrar*.

¿Cómo aparece en *Dublínesea* la referencia a *lo nimio*, en qué situaciones se menciona, con qué propósitos?

En relación al *Ulysses* de Joyce, es Riba quien destaca lo aparentemente *nimio*:

Pero él [Riba] da por sentado que esa primera página del libro de Joyce, ya sólo esa primera página, se basta sola para deslumbrar. Es una página, aparentemente nimia, que sin embargo ofrece en sí misma un mundo completo y extraordinariamente libre (Vila-Matas, 2010a: 117).

Ya descubrimos en el epígrafe *Del salto inglés al salto de la literatura* esta cita y subrayamos cómo se mencionaba *lo nimio* con la capacidad de *totalidad, plenitud, libertad y armonía*²²³. Ahora nos reafirmamos en nuestra primera apreciación y la releemos al unísono con estas reflexiones que acabamos de exponer: deslumbrar o asombrarse con lo obvio; ofrecer un mundo completo y extraordinariamente libre a través de la brizna de lo nimio. Descubrir, en definitiva, la trascendencia o el enriquecimiento que *lo nimio* puede revelar en sí mismo.

Otra referencia al *Ulysses* estaría en estas palabras de Ricardo:

A fin de cuentas, dice Ricardo, el libro de Joyce es una especie de síntesis universal, resumen del tiempo; libro pensado para que unos gestos anecdóticos revistan la solidez de una epopeya, de una odisea en el sentido más literal de la palabra (241).

futuro, el ayer, lo que ahora es mío. / Entre el alba y la noche está la historia / universal. Desde la noche veo / a mis pies los caminos del hebreo, / Cartago aniquilada, Infierno y Gloria. / Dame, Señor, coraje y alegría / para escalar la cumbre de este día. Borges: “James Joyce” en *Elogio de la sombra*. Citado por Villanueva, 1994: 62.

²²³ Se remite al epígrafe *Del salto inglés al salto de la literatura* (pp. 280-281).

Aquí se señala su capacidad de ser “síntesis universal”. Volvemos a recuperar el ejemplo de exaltación y grandeza de ese día de Bloom que abarca la pluralidad de mundos, algo que está en consonancia o sintonía con el día del hombre del poema de Borges en el que están todos los días del tiempo contenidos, al que hacíamos referencia más arriba. Lo anecdótico o lo cotidiano, las insignificancias pueden convertirse en importancias, pueden convertirse en sólida “epopeya” u “odisea”.

Encontramos más alusiones sobre las “insignificancias” con las que funciona el mundo y la vida. El narrador juega con la fascinación de lo “insignificante” en la vida de Riba y en la literatura:

Le fascina [a Riba] el encanto de la vida corriente [...] generalmente se inyecta cada día la consigna de que cuanto más insignificante sea lo que le pase, mejor le irá todo. Como futuro miembro de la Orden del Finnegans y supuesto buen conocedor de la obra de Joyce, sabe que el mundo funciona a través de insignificancias. Después de todo, el mayor hallazgo de Joyce en *Ulysses* fue haber entendido que la vida está hecha de cosas triviales. El truco glorioso que puso Joyce en práctica fue tomar lo absolutamente mundano para darle una base heroica de alcances homéricos (151-152).

El orden se invierte. La vida hecha de trivialidades. Ese es el gran hallazgo del escritor (aquí apelando a Joyce). La visión de Joyce, la vida que se teje con trivialidades e insignificancias y que tan magistralmente lleva a cabo en su novela, ofrece otras vías de búsqueda e invierte jerarquías e importancias establecidas, sutil juego de carnaval con el que una vez más se filtra la idea con humor. Apelación también a otra inversión no menos significativa, no es la importancia del *qué* lo que cuenta, es el *cómo* lo que se impone y cambia el giro de la escritura. El “truco glorioso” que inaugura Joyce abre nuevas vías de experimentación en la narración, nuevas prácticas de escritura tomando lo más mundano, lo más corriente de nuestras vidas y estirándolo de tal modo que puede alcanzar otras dimensiones, otros “alcances homéricos” u otros “enriquecimientos trascendentes”.

Otra versión de este “truco glorioso” de Joyce que tanto fascina a Riba ya lo encontramos en aquellos listados que hacía otro de sus ídolos, George Perec ²²⁴. Volvamos

²²⁴ Se remite al epígrafe *Espectáculo y representación: Bloomsday*, concretamente al *Microacontecimiento* 8 (p. 152).

a retomar y releer el momento preciso. Transcribimos de nuevo cómo Riba quería seguir su “truco” y respondía a Bev cuando le preguntaba —“¿Qué anotas ahí?”—:

—Oh, nada —contesta—. Tomo nota de lo que parece no tener importancia, lo que no es espectacular, lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, el ruido de fondo, lo habitual, lo que pasa cuando no pasa nada... (233-234).

La referencia a Perec, experto en anotar lo cotidiano, es otro “truco glorioso” que insiste en resaltar las posibilidades que puede ofrecer el nuevo material de *lo nimio*. Insiste en escuchar y fijar el “ruido de fondo” de la cotidianidad de la vida. Lo nimio o lo mínimo como señalaría Isabel Verdú expresado en “la voluntad de observar lo circundante y narrar lo pequeño, lo que sucede a la vez en el lenguaje y la realidad, lejos de cualquier corsé impuesto por la tradición genérica, y ponerlo en circulación en el campo literario” (Verdú, 2013).

En este orden de ideas en torno a *lo nimio* estaría la configuración de la acción desde esta perspectiva: “lo que pasa cuando no pasa nada”. Acción que está puesta de relieve, aquí y en otros momentos. Visión diseminada por el texto de *Dublinesca* de la que el narrador da cuenta a través de distintas posiciones de Riba, especialmente cuando Riba mira lo que pasa en el mundo exterior desde el marco reflexivo que le ofrece la ventana: “Durante un rato, desde el ventanal, se dedica a observar lo que pasa cuando no pasa nada” (168). O cuando se queda mirando hipnotizado los cuadros del pintor Hammershøi²²⁵ en los que reaparecen una y otra vez los mismos motivos, imágenes tenaces que insisten obsesivamente en los “espacios vacíos en los que aparentemente no sucede nada y, sin embargo, sucede mucho”. Vacíos que pone en relación con las novelas en las que prima la no-acción, cuestión tan difícil de cuajar en los novelistas ortodoxos (156-157).

²²⁵ El pintor danés Vilhelm Hammershøi es otro pintor literario para Enrique Vila-Matas. El escritor nos dice al respecto: “Con Hammershøi di vueltas durante una temporada con Dominique Gonzalez-Foerster alrededor de su lienzo *Las cuatro habitaciones*. Pensamos en una instalación de Dominique que tuviera esa estructura de espacios caseros vacíos. De hecho, *Dublinesca*, si lo pensamos bien, tiene tres habitaciones, tres únicos capítulos (mayo, junio, julio), quedando la cuarta habitación abierta al misterio. Álex Nortub: “Vila-Matas pictórico (una conversación en las afueras de la mansión literaria)” (*Blog, Hotel junto a la vía*, 27-10-2010).

Podríamos asociar aquí las reflexiones de Barthes en torno a aquella pregunta «¿qué es lo que pasa» cuando cualquier incidente “es simplemente *lo que* cae dulcemente como una hoja sobre el tapiz de la vida, es ese pliegue ligero, fugitivo, aportado a la trama de los días, es lo que *apenas* puede ser notado: una especie de grado cero de la notación, justo lo que hace falta para poder escribir *alguna cosa*” (Barthes, ed. 1973: 226-227, la cursiva es del autor). A la que añadimos la sugerente aclaración del mismo Vila-Matas:

¿Y que sucede cuando no ocurre nada? Que termina uno a veces por acordarse de su fascinación por las tramas no convencionales y recuerda cuando descubrió que se podían construir libros libres, de estructuras inéditas, con asociaciones y cavilaciones en torno a centros ausentes... (Vila-Matas, “Café Pèrec”, 2008).

Aclaración precisa que desbarata el aparato convencional en aras de nuevas construcciones inéditas y descentradas: la novela libre, hecha con el no-acontecimiento, con otras tramas o asociaciones. “Lo que pasa cuando no pasa nada” es una puerta abierta a *la libertad*, como gran valor añadido a lo que puede estar hecho de nada.

En relación a Beckett ya vimos detenidamente cómo el narrador de *Dublinesca* insistía en aquella revelación del escritor encaminada a “la escritura del menos”, al momento central atravesado por la nada, a la acción de la nada. Añadimos ahora junto a la idea de “lo que pasa cuando no pasa nada”, los “microacontecimientos” que vislumbra Riba en la lectura de *Murphy*:

Del libro le fascinaba sobre todo aquella historia central en la que parecía que no pasaba nada, pero en realidad ocurrían muchas cosas, porque en el fondo aquella historia estaba llena de brutales microacontecimientos, del mismo modo que, aunque a veces no nos demos cuenta, también suceden muchas cosas en nuestra aparentemente lánguida vida cotidiana; una vida que parece plana, pero que de pronto se nos aparece cargada de grandes asuntos minúsculos y también de leves malestares graves (Vila-Matas, 2010a: 275).

Es otra fascinación de Riba, formulada en la contradicción de que los asuntos más nimios, insignificantes y planos irrumpen y nos deslumbran de otra forma en la vida y por ende en la novela, en la literatura. Es otra forma de decir y de pensar la nebulosa de

Unamuno, o lo asombroso de lo cotidiano que decía Huxley, el misterio de lo más plano que puede salir de su superficie y ofrecer otras profundidades y conmovernos.

Cabría añadir en este recorrido sobre *lo nimio* otra referencia, la que nos daba aquel escritor que ya mencionamos, “un tal O'Sullivan”, a quien Ricardo admiraba y, plenamente convencido de su importancia, decía que “es un maestro en poner lo trivial en primer plano de lo lírico”²²⁶. Mención con la que ya resaltamos la subversión que suponía lo trivial junto a lo lírico, alterando rangos y jerarquías establecidas o quitando peso a lo serio. La resaltamos de nuevo para añadir este nuevo enriquecimiento a *lo nimio: el matiz de lo poético*.

Por último, nos parece pertinente añadir otra referencia a *lo nimio* desde una situación y contexto completamente distinto: desde la imaginación. Transcribimos un fragmento de *Dublinesca* cuya acción sucede íntegramente en la imaginación de Riba convergiendo de una manera oblicua en una reflexión en torno a la novela. Riba imagina que el desconocido, el fantasma que le acecha es “un joven principiante en el mundo de las letras” que le ha escogido a él como personaje para su novela:

Imagina que el joven principiante le ha elegido a él como personaje y cobayo de sus experimentos, como personaje de una novela en torno a la vida real sin estridencias, aunque algo desesperada, de un pobre viejo editor retirado. Imagina que ese joven le observa de cerca, le estudia como si fuera un conejillo de Indias. Se trataría para el principiante de averiguar si vale la pena haberse desvivido por la buena literatura a lo largo de cuarenta años, y para ello va contando la vida cotidiana, sin demasiados sobresaltos, del personaje observado. Al mismo tiempo que estudia si vale la pena tanta pasión literaria, va contando cómo su editor retirado busca todavía lo nuevo, lo vivificador, lo *extranjero* [...]

Imagina que el principiante se está proponiendo en la novela desmontar cierto tipo de procedimientos convencionales, pero no buscando transformar a la literatura en una zona misteriosa, sino tratando de que al editor literario también pueda vérselo como un héroe de nuestro tiempo, como un individuo que es testigo de la desaparición de los editores de raza y reflexiona en el duro contexto de una sociedad que avanza a pasos agigantados hacia la estupidez y el fin del mundo.

Imagina que de pronto se acerca tanto a ese principiante que acaba sentándose encima

²²⁶ Se remite al epígrafe *Del salto inglés al salto de la literatura* (pp. 274-275).

de él y tapándole la vista, asfixiándole de tal modo que el pobre jovencito se queda viendo sólo una gran mancha confusa, en realidad un fragmento de la chaqueta oscura del editor *escrito*.

Aprovechándose de tan oportuna mancha que paraliza pasajeramente los resortes narrativos del principiante, logra Riba colocarse en todos los sentidos en el sitio de éste, y apoderarse plenamente de su modo de ver las cosas. Descubre entonces, no sin sorpresa, que comparte con él absolutamente todo. Para empezar, una idéntica tendencia a contar y a interpretar —con las deformaciones propias de un lector muy literario— aquellos sucesos cotidianos que atañen a su vida (238-239, la cursiva es del autor).

Fragmento complejo y extraño que podríamos considerar como “texto ilegible” que desfamiliariza nuestra expectativa como lectores, obligándonos a hacer un esfuerzo de lectura, una lectura activa y cuidadosa que pormenorizamos párrafo a párrafo.

El primer párrafo, siguiendo la *voz de la ficción* nos muestra que el desconocido que acechaba a Riba se ha transformado en el joven principiante y Riba, a su vez, se ha transformado en personaje, justo en el personaje que busca este joven escritor que se estrena en el mundo de las letras. Riba es literatura en este momento (literatura dentro de la literatura). Luego, se va desplazando progresivamente *la línea de la ficción hacia la reflexión* o se entremezclan sus voces. Se nos dice que la novela de este joven escritor pretende contar la cotidianidad de una vida (la de Riba), una vida sin sobresaltos ni estridencias (su vida cotidiana novelada), y, a partir de aquí, se intensifica la reflexión en torno a la novela. La temática o su objetivo se empieza a relacionar con la literatura ya que se trata de averiguar si la vida de Riba, de este editor que se ha desvivido por “la buena literatura”, ha valido la pena (vuelve el hilo de la reflexión, la crítica y la reivindicación de aquella “pasión por la literatura”) ²²⁷.

En el segundo párrafo irrumpe de lleno la *voz de la reflexión* y nos desvela el propósito de fondo del joven escritor cuando, claramente y sin ninguna duda, afirma que: “se está proponiendo en la novela desmontar cierto tipo de procedimientos convencionales”. Revelación importante que queremos señalar porque se enmarca de lleno en la idea que venimos manteniendo en este trayecto de lo novelesco a lo nimio, y añade

²²⁷ Se remite al apartado *Conciencia de un paisaje moral en ruinas* (pp. 250-251) y al epígrafe *De la geografía de la extrañeza a un centro desplazado* (pp. 288-289).

un nuevo valor: “desmontar” las formas de hacer ya pasadas, *deconstruir* estas formas, al tiempo que insiste en la importancia de *cómo* hacer, la búsqueda de nuevos procedimientos o técnicas, de nuevos métodos para la novela de nuestro tiempo. Al mismo tiempo se pone de relieve el propósito de reivindicar otros personajes, otros héroes: el individuo Riba puede convertirse en un “héroe de nuestro tiempo”. Su hazaña estaría en su acción y búsqueda de la buena literatura, en seguir librando la batalla ante una “sociedad que avanza hacia la estupidez y el fin del mundo” o el fin de la literatura –añadimos–.

El tercer párrafo es una maraña compleja, muestra una escena desconcertante y complicada en la que se imbrican el personaje y el autor de la novela. *Al hilo de la ficción* la escena la provoca Riba quien se acerca tanto a su autor principiante que lo desplaza. Se sitúa en su misma perspectiva o punto de mira, ocupa su sitio, mientras que el joven principiante sólo ve “la mancha del editor *escrito*”. *Al hilo de la reflexión* consideramos que la expresión y la cursiva (“editor *escrito*”) es una pista reveladora. El simbolismo de la mancha nos ofrece una evidencia que podríamos interpretar en estos términos: el autor sólo ve una parte de esa realidad que quiere escribir, sólo ve “la mancha”, un fragmento, que podría constatar cómo la escritura es siempre fragmentaria, se inscribe en la parte, en el fragmento de toda realidad o mundo porque es inabarcable.

En el cuarto párrafo se concluye que descubrir esto para el autor (el escritor principiante) ha tenido su efecto: “sus resortes narrativos han quedado paralizados”, provisionalmente; mientras que a Riba (personaje que ocupa el puesto de su autor) le ha descubierto que ambos (autor y personaje) tienen el mismo “modo de ver las cosas”.

Esta suplantación nos parece que pone de manifiesto la problemática de quién habla en la novela. ¿Está hablando ahora el autor a través de la imaginación de Riba? ¿Está diciéndonos que su personaje Riba dice lo que su autor verdadero (Vila-Matas) piensa? ¿Está diciéndonos que lo que se escribe siempre es un fragmento, que la novela ha de reorientarse hacia lo fragmentario y lo nimio? Lo que sí está claro es que se está reflexionando sobre todas estas cuestiones a través del marco de la ficción y que desde ella el autor implícito puede apoderarse del sitio que ocupa su personaje y hablar él mismo. Es una percepción o efecto que hemos constatado en todos esos momentos en que el personaje-narrador-autor ²²⁸ nos han parecido que eran el mismo hablante de *Dublinesca* o

²²⁸ Como señala Bajtín: “El autor y su punto de vista no sólo se expresan a través del narrador, de su discurso y su lenguaje (que en una u otra medida son objetuales, demostrados), sino también a través del objeto de

por lo menos jugaban a suplantarse porque “su modo de ver las cosas” era el mismo. Desde esta simultánea mirada se destaca la primera coincidencia: la tendencia a contar e interpretar los sucesos cotidianos, la cotidianidad de la vida, pero, de la vida bajo *el filtro de lo literario*. Ambos, el editor Riba y el escritor Vila-Matas, tienen esa tendencia a contar e interpretar los “sucesos cotidianos que atañen a sus vidas” con las deformaciones propias de ser empedernidos lectores literarios. De todo ello se desprende un nuevo valor que añadimos a los sucesos nimios de la vida que, sabiendo de su limitación, pueden *enriquecerse con el filtro de la literatura y hasta convertirse en literatura, en “la buena literatura”*.

En consecuencia, si *con-juntamos* estos valores o apreciaciones en torno a *lo nimio* tendríamos nuevas cualidades con las que se reviste o puede revestirse, siempre que el escritor sea capaz de darle la forma que nos sorprenda (“el movimiento del estilo” es la condición):

La capacidad de ofrecer *otras totalidades o plenitudes*; la brizna o fragmento que puede ofrecer *un mundo completo y libre*; el efecto de *deslumbrar* y conmovernos; el juego o la acción de *subvertir* lo novelesco ya establecido; la aproximación hacia *lo poético*; el desplazamiento del *qué* contar por la trascendencia del *cómo* hacerlo; la búsqueda de otras tramas, de otras formas, de otros métodos o posibilidades nuevas... Y sobre todo *lo nimio*, lo trivial, lo anecdótico, lo banal, lo pequeño e insignificante, lo cotidiano, puede y debe *enriquecerse con la literatura y desde ella*. Éste es el mayor valor añadido. Así hará franca oposición con aquel Relato Totalizador, con el peso del Gran Relato, de la Gran Historia y la conducirá a la *Levedad como propuesta creativa*.

La Levedad –ya subrayada– tendrá como objetivo dejar atrás la obligación y *la preceptiva de lo novelesco* y orientarse hacia la aventura del lenguaje que no termina nunca. Reivindica el continuo desplazamiento del lenguaje, ahora a través *de lo novelesco a lo nimio* (como tránsito), y siempre hacia *lo nuevo, a la búsqueda de nuevos trazados en el devenir de la novela*.

la narración, que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador. Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato –el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo– (Bajtín, ed. 1989: 131).

CAPÍTULO 3

CUESTIONES EN TORNO A LA ESENCIA DE LA ESCRITURA

Lectura de *Aire de Dylan* / *Chet Baker piensa en su arte*

[La escritura] Es más bien una búsqueda de algo que va por un camino y va siguiendo; y que se cierra puertas para poder leerlo más difícil en el siguiente libro. No se sabe a dónde va, ni siquiera de dónde viene. Es más bien un conjunto de búsquedas que representan un estilo, un estilo en movimiento siempre constante.

Se va cambiando de óptica y de manera de pensar, y nada es fijo ni inamovible, y por lo tanto, lo único que hago es ser como un intérprete de jazz, un saxofonista, un artista solitario que va tratando de buscar su propio estilo.

Enrique Vila-Matas, en la entrevista de Carolina Gómez, 2010

CUESTIONES EN TORNO A LA ESENCIA DE LA ESCRITURA

En *Aire de Dylan* reviso sin demasiadas contemplaciones mi obra. Tal vez buscando que eso me permita seguir adelante en la búsqueda de una suprema autenticidad que se ha convertido en una obsesión mía en los últimos tiempos.

(Vila-Matas, 2013c: 207)

1. DESDE EL PRINCIPIO: ¿POR QUÉ DYLAN?

Aparece Dylan como referencia desde el título hasta la última página del libro, lo que lleva directamente a formular las primeras preguntas: *¿Por qué Dylan? ¿Por qué Aire de Dylan?*

Vila-Matas responde así:

Dylan es, para mí, el paradigma del artista moderno, el que ha buscado siempre nuevos caminos, el que ha hecho siempre lo que más le apetecía en ese momento. No anclarse en ninguna situación, cambiar cada día... es la reencarnación permanente, el Hombre Sin Nombre: no es casual que se llamara Alias en *Pat Garrett*, de Peckinpah ²²⁹.

La idea en torno al cambio, a la movilidad, a la apertura de nuevos caminos en *Dublinesca* sigue enhebrándose y se transforma en la evocación de un Dylan que encarna todo eso y que lleva consigo otro signo o aire de modernidad: encarnar al “Hombre Sin Nombre”. El aire o espíritu de Dylan recrea la atmósfera envolvente de la novela *Aire de Dylan* que se expande y *se renueva* en una “familia aire de Dylan”, en una “sociedad infraleve Aire de Dylan” y en otras escaramuzas y juegos a los que da lugar el “Alias” que recorre las páginas del libro preguntándose –“quién soy?”–. Indagación recurrente de todas y cada una de las ficciones de Vila-Matas que aquí dibuja una respuesta en el “aire de todas las máscaras de Dylan”, última transformación con la que se cierra la novela (Vila-Matas, 2012: 325).

El título da un punto de partida esencial y casi sugiere otro de llegada. Abre una primera expectativa de lectura, pero sería demasiado simple seguir este recorrido como

²²⁹ En la conversación literaria de Enrique Vila-Matas con el crítico Marcos Ordoñez: “Dylan es paradigma del artista moderno” (*El País*, 12-03-2012).

único, porque hay otros puntos de arranque o de partida que también invitan a ir cambiando el enfoque y a seguir otras direcciones por la red que sigue tejiéndose.

Uno de ellos ya se sugirió antes de que saliera a la luz *Aire de Dylan*, cuando el escritor anunció que iba a escribir un libro a partir de la frase «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien», dando el protagonismo a una frase como *eje vertebrador* de su próxima novela. Este punto de partida consideramos que tiene su importancia ya que está hablando del lenguaje, del poder de la frase que impulsa el relato, del artificio y juego que puede dar a la andadura de la escritura. A través de esta frase, el escritor ofrece el reto de ejercitar su arte combinatorio, de investigar y jugar con el lenguaje en el ejercicio experimental de *constricción* que se impone. Por tanto, la podemos considerar como una nueva invitación a observar su *modus operandi* que, como iremos viendo, se resolverá en *la conjunción de teoría y ficción*.

Como tercer punto de partida tenemos el arranque de la historia como tal, con la confesión de un personaje-narrador (un escritor) que también como anuncio nos dice que va a relatar su “caso” –una representación– que tiene que ver con el “teatro de la vida”.

Así empieza la novela:

Algunos entran muy tarde en el teatro de la vida, pero cuando lo hacen parece que entren sin brida y directos ya hasta el final de la obra. Ése fue mi caso. Y hoy puedo afirmarlo con toda seguridad. La representación empezó la mañana en la que mi mujer me entregó una carta que acababa de llegar de Suiza, una invitación a participar en un congreso literario sobre el fracaso (Vila-Matas, 2012: 13).

Tres posibles puntos de partida que abren la puerta giratoria de la lectura. Un título que anuncia el paradigma de la modernidad, la búsqueda de lo nuevo, el cambio, la transformación y el juego de máscaras. Una frase que se presenta por el escritor como guiño de su propio y singular ejercicio de escritura. Un párrafo, el primero de la novela, que anuncia una ficción como escenario de la vida.

Búsqueda, modernidad, juego, máscara, escritura, representación, teatro y vida son las palabras claves para situarnos *entre la ficción y la teoría* que anuncia *Aire de Dylan*.

Así pues, iniciamos la lectura y análisis de *Aire de Dylan* a partir de la frase motor «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» como eje vertebrador de la novela. Seguiremos con la exploración de «la esencia de la escritura» a la que se apela a través de las cuestiones que siempre están en la narrativa vila-matiana y que aquí cobran un sentido nuclear: «¿Qué es lo real?» «¿Quién soy?» De ahí llegaremos a lo que hemos denominado «Escrituras reflejadas» o camino recorrido por el escritor, que nos conducen a formularnos nuevas preguntas: ¿qué canon es el que proclama el escritor?, ¿qué ruptura propone?

2. LA FRASE MOTOR DEL RELATO

[...] navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas y textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro (Vila-Matas, 2013a: 150).

La frase motor «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» aparece por primera vez en el congreso literario sobre el fracaso, cuando Vilnius empieza a abordar su conferencia *Teatro de realidad*²³⁰. Dice al público asistente que recibió un e-mail de una amiga preguntándole si la frase que figuraba al comienzo de su cortometraje *Radio Babaouo*, «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien», era de Francis Scott Fitzgerald. La pregunta, cuenta Vilnius, le llenó de entusiasmo y la percibió como un enigma a clarificar, como una señal para disparar su afán de investigador. De manera que no tardó en responder a su amiga diciéndole que:

[...] hacía ya cinco años que había oído de pasada esa frase en *Tres camaradas*, película de Frank Borzage de 1938, que había visto en junio del 2005 en la televisión. En cuanto la escuché, seguí diciéndole a mi amiga, di por sentado que la frase era de Francis Scott Fitzgerald, que firmaba el guión junto a Edward E. Paramore. Pero,

²³⁰ *Teatro de realidad* es el primer escenario de *Aire de Dylan* y abarca los capítulos II, III y IV de la novela (pp. 23-150). Es también el título de la conferencia que da Vilnius en el congreso sobre el fracaso que tiene lugar en la Universidad de San Gallen, en Suiza. Vilnius advierte al inicio de su conferencia que lo que quiere contar son los últimos acontecimientos que ha vivido, desde que ocurriera la muerte de su padre. A lo largo de su exposición “lee” lo que presenta como su historia vivida. Sobre la frase «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» señalar que aparece anteriormente en otros lugares de su narrativa, tal como indicábamos en la [nota 140] pp. 220-221 de nuestro trabajo.

pasado un tiempo, empecé a tener dudas, porque comprendí que nunca en la vida podría llegar a saber si la colocó allí Fitzgerald, o el tal Paramore, o quizás los dos al unísono, en el transcurso de un intercambio de opiniones mientras escribían el guión... Por otra parte, como el guión de *Tres camaradas* se basaba en la novela del mismo título de Erich Maria Remarque, quizás la frase ya estuvo desde el principio allí, en el libro, y en ese caso las especulaciones sobre la autoría de Fitzgerald eran absurdas y una completa pérdida de tiempo [...] Aun suponiendo, terminé diciéndole por e-mail a mi amiga, que fuera posible averiguar de quién era la frase, no llegaríamos a mucho, porque lo más probable sería que el autor la hubiera oído o leído a otra persona antes, porque nada sale de la nada, y una frase como ésta aún menos: seguro que siglos antes de la película ya la había dicho alguien en algún lugar y de un modo idéntico y con las mismas palabras... (36-37).

Tal como aparece la frase, se inicia un discurso en la misma ficción sobre el origen y el destino de una frase que se apoya en estas afirmaciones:

- a) “nunca en la vida podría llegar a saber si [la frase] la colocó allí”
- b) “lo más probable sería que el autor la hubiera oído o leído a otra persona antes”
- c) “nada sale de la nada, y una frase como ésta aún menos”
- d) “ya la había dicho alguien en algún lugar y de un modo idéntico y con las mismas palabras...”

Es evidente que la respuesta de Vilnius es una respuesta consciente de la iterabilidad del signo e implica una reflexión teórica sobre cuestiones tales como: *¿de quién es una frase?, ¿quién la escribe?, ¿quién es el Autor?*

Localizada la frase en la película *Tres camaradas* se abren desde ahí las especulaciones sobre su procedencia y Vilnius afirma con toda claridad que todo es un *ya dicho*, señalándose con ello la cuestión de fondo de toda *intertextualidad* o *transtextualidad*. La frase sirve de juego-pretexto para afirmar el movimiento de la escritura, aquello que ya dijera Derrida junto con otros teóricos, el movimiento transfinito de la escritura donde toda escritura es *huella de otra huella*, “desde el momento en que todo ‘comienza’ por seguir el vestigio” (Derrida, ed. 2007: 493).

De modo que la frase en cuestión, nada menos que “una frase como ésta” a la que se acaba de asignar cierta distinción y riqueza (no todas las frases son iguales y adquieren el mismo valor de buena escritura –podría leerse entre líneas–), va a ser un motivo clave

para las investigaciones que van a tener lugar en la novela, entre la ficción y la teoría. En primer lugar, la frase va a ser múltiple motivo de investigación dentro de la ficción, convirtiéndose en “frase-motor” que impulsará los acontecimientos en buenos tramos de la narración. Paralelamente será motivo de reflexión sobre la cuestión problematizada de la Autoría, deslizándose la cuestión ya apuntada sobre el origen y destino de la escritura. Y simultáneamente, también será motivo e indagación sobre el mismo acto de escritura, ya que el autor de *Aire de Dylan* va a trabajar el texto de su novela con esta frase o el texto va a trabajar la frase, por decirlo a la manera de Compagnon²³¹, y demostrar con ello que: venga de donde venga la frase o vaya a donde vaya, lo que importa es *cómo opera, cómo se le da sentido y unidad estética en el ejercicio de la escritura*, ahora desde la ficción de *Aire de Dylan*.

Por consiguiente, seguiremos el recorrido de estas investigaciones a través de los enunciados y contextos en los que aparece «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien», para ver su funcionamiento y alcance como “frase-motor”.

Se inicia la investigación en la ficción. Vilnius recuerda que Claudio Aristedes Maxwell (Max, un amigo de su padre) sabía mucho de cine de Hollywood. Así que decide ir a verle a la tertulia que todos los martes tiene lugar en el hotel Avenida Palace y le pide información sobre la autoría de la frase en cuestión. Max recuerda una secuencia de *Tres camaradas*, en la que la frase podía haberse dicho ahí, pero en concreto la frase no la recuerda. El caso es que le parece muy improbable que la frase fuera de Fitzgerald porque el primer guión del novelista había pasado por muchas alteraciones. Una de ellas la del productor Mankiewicz, cuando planteó la revisión del guión para que la estructura fuera más cinematográfica y propuso a Edward E. Paramore como guionista experimentado junto con Fitzgerald. A lo que se añade otra dificultad. Max le descubre a Vilnius que hubo ocho guionistas más, junto con la pareja Fitzgerald & Paramore²³², de manera que las

²³¹ En *La seconde main ou le travail de la Citation*, Compagnon habla de la operatividad de las citaciones en la producción literaria: «*La citation travaille le texte, le texte travaille la citation*» (La citación trabaja el texto, el texto trabaja la citación) (Compagnon, 1979: 37).

²³² En la película *Three Comrades* de Frank Borzage (1938), basada en la novela de Erich Maria Remarque, figuran como guionistas F. Scott Fitzgerald y Edward E. Paramore y como productor Joseph L. Mankiewicz. Sobre la película, el escritor Enrique Vila-Matas añade este comentario: “*Tres camaradas* estuvo prohibida por el franquismo. No pude volver a ver la película para escribir la novela porque ahora no se consigue en DVD. Anoté en su momento la frase en un papel y sé que la cita no es de Fitzgerald, aunque conste como uno de los guionistas. La novela se puso en marcha el día en que me reuní con el

posibilidades de que la frase fuera de Scott se reducían mucho. Finalmente, le dice que cree que tiene el primer guión de la película en su casa, el libreto que escribió Scott Fitzgerald y que quizás puedan encontrar ahí la frase que busca. Y le pregunta con curiosidad:

[...] ¿para qué quieres saber todo esto, muchacho? Creo que sobre todo para saber si la frase es mía o de Fitzgerald, le contesté. ¿Tuya? Sí, le dije, la rescaté de *Tres camaradas* y la hice algo famosa. Si no fuera por mí, la frase no estaría ahora en Internet, no existiría. De alguna forma la siento mía (41-42).

¿De quién es una frase? Al parecer queda borrado su origen. Vuelve la idea del movimiento transfinito de la escritura al que se añade, ahora, cierto sentido de propiedad de la frase. La frase puede ser de otro que la hace suya, que la proyecta de tal forma que le da eco y resonancia, “fama” quizás, o voz propia al sentirla suya. El rescate y la apropiación a la que hace alusión Vilnius, se acercaría a la forma muy vila-matiana de jugar con las frases y apropiárselas; al trabajo personal que el escritor ejerce con ellas, dándoles otra forma, *la suya*, hasta borrar los límites de propiedad o jugar con ellos. En realidad nadie las posee o todos las podemos poseer y creer que son nuestras. Lo que dice Vilnius con el humor de haber hecho famosa la frase en Internet, también lo ha dicho Enrique Vila-Matas con el humor y sentido lúdico que le caracteriza, baste con ello dos ejemplos de citas medio inventadas que hicieron su peculiar fortuna y carrera hacia la fama ²³³.

experto en cine de Hollywood, Javier Coma, para que me contara lo que supiera al respecto y me sentí como un detective. En concreto, como un detective metafísico de Paul Auster [...]”. En la conversación con Matias Nespolo: “Vila-Matas no se acaba nunca” (*Página 12*, 29-07-2012).

²³³ Se señalan estos dos ejemplos descritos por el mismo autor, Enrique Vila-Matas:

“Algunas de mis citas inventadas han hecho extraña fortuna y larga carrera y confirman que en la literatura unos escribimos siempre después de otros. Y así se da el caso, por ejemplo, de que se atribuye cada día más a Marguerite Duras una frase que no ha sido nunca de ella: ‘Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos’. Lo que realmente dijo es algo distinto y tal vez más embrollado: ‘Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos –sólo lo sabemos después– antes’.

Hablaba ella de *si escribiésemos antes*. El equivoco se originó cuando, al ir a citar la frase por primera vez, me cansó la idea de tener que copiarla idéntica y, además, descubrí que me llevaba obstinadamente a una frase nueva, mía. Así que no pude evitarlo y decidí cambiarla. Lo que no esperaba era que aquel cambio llegara a calar tan hondo, pues últimamente la frase falsa se me aparece hasta en la sopa, la citan por todas partes.

Otro caso parecido al de Duras lo he tenido con Franz Kafka. En cierta ocasión, se me ocurrió citar unas palabras de su *Diario*: ‘Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar (2 de agosto de 1914)’. La transcripción literal de lo que dijo Kafka habría sido ésta: ‘Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, Escuela de Natación’. Pero la frase que tuvo fortuna fue la primera, que en cierta forma yo comencé a sentir como mía. Y más cuando ante mi asombro comencé a leerla por todas partes, e

Entre otros asuntos y fugas sigue el diálogo de Max y Vilnius y la investigación de la frase continúa. Max repasa a fondo el libreto de Fitzgerald y comprueba que no aparece frase alguna que hubiera podido traducirse en español por «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» para reiterar lo improbable que puede resultar encontrar a su autor. También el diálogo reitera el sutil desasosiego de Max, al querer saber por qué Vilnius le ha buscado a él para resolver este asunto. Algo sospecha Max, al margen de la frase, pero de momento no dice nada al respecto (empieza a insinuarse otro hilo de la historia-trama que paralelamente se está tejiendo al hilo de la frase). Max insiste en el asunto de la frase y se aventura a decir que lo que le gustaría a Vilnius es que la frase fuera suya, a lo que Vilnius responde:

—Bueno —le dije—, es posible que sí, que en el fondo sólo busque que esa frase, que tanto me gusta, pueda acabar considerándola mía. O igual estoy buscando que la investigación sirva para demostrar que las frases son de todos, que *no existe la autoría*, que el origen real de cualquier frase se pierde en la noche de los tiempos... En realidad, busco una cosa, pero también la otra, bien distintas las dos. De poder escoger, creo que *preferiría que la frase fuera mía. Que fuera una frase auténtica y mía* (64-65, la cursiva es nuestra).

La respuesta de Vilnius da de lleno en la cuestión ya apuntada. Subraya la problemática de *¿quién es el Autor?* abriéndose el debate permanente entre las dos posiciones al unísono: no hay origen en la escritura pero, aunque sea como *deseo*, parece que se abre alguna grieta a esta posición radical, ya que Vilnius, como posibilidad de hacer posible lo imposible, busca que exista la verdad de la autoría o, por lo menos, la posibilidad de “la frase auténtica” y propia. Deseo que se podría poner en relación con aquellas palabras de Barthes, cuando a sabiendas de que el autor como institución está muerto, apela de algún modo al “deseo”, a la necesidad de su figura en el texto ²³⁴. Se

incluso se la oí decir al actor Gabino Diego –a modo de declaración amorosa a Ariadna Gil– en una comedia cinematográfica de David Trueba; la gente en el cine se reía a mandíbula batiente, lo que me molestó un poco porque a esas alturas yo consideraba ya muy mía la frase y no pensaba que fuera para reír tanto. Y, además, qué diablos: ¡la frase era mía!” (Vila-Matas, 2013c: 124-125).

²³⁴ Transcribimos las palabras de Roland Barthes: “Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y opinión. Pero en el texto, de algún modo, *yo deseo* al autor: tengo necesidad de su figura (que no es su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo hay ‘cháchara’)”

podría leer que se manifiesta *el deseo* latente o presente de todo escritor de ser él el autor auténtico de lo que escribe, aunque sepa que *siempre se escribe después de otros*.

Por tanto, se plantea la disyuntiva teórica que Vila-Matas presentará en su artículo, “Barthes contra Nabokov” (*El País*, 1-11-2011), el juego vila-matiano de “mezclar teorías opuestas”²³⁵ que irá marcando algunos de los pasos a propósito de la indagación de la frase. Para Barthes, el eclipse del Autor, la escritura como “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco–y–negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”. La escritura como “destrucción de toda voz, de todo origen”, la muerte del autor (Barthes, ed. 1987: 65). Para Nabokov, la defensa de la figura del autor, del “creador” como “principio mismo de la libertad occidental individualizada” (Vila-Matas, “Barthes contra Nabokov”, 2011)²³⁶.

El caso es que la conversación en torno a la búsqueda de la autoría de la frase (en la ficción) se va haciendo más compleja e imposible. Max descubre a Vilnius nuevas frases del mismo libreto que Fitzgerald escribió de una forma (con la forma de la buena escritura) y que luego fueron reducidas a la simplicidad (entendida como mala escritura) de Joe Mankiewicz. Incluso pone el ejemplo de otra frase famosa, ubicada en otro contexto, que se atribuía a alguien cuando en realidad era de otro. Todo esto le sirve para llegar a la generalización y confirmación de que:

[...] la frase —siguiendo en realidad el destino de todas las frases— ya no es de nadie (79).

Teoría y debate reiterado sobre *quién escribe, sobre la pertenencia o posesión de una frase, sobre su origen y destino no resuelto, perdido en la noche de los tiempos*.

(Barthes, ed. 2007: 20, la cursiva es del autor).

²³⁵ Ejercicio al que alude el escritor en el texto “Aunque no entendamos nada” (Vila-Matas, 2007: 16).

²³⁶ El artículo de Vila-Matas está inspirado en el ensayo “*Rereading Barthes and Nabokov*” / “Releer a Barthes y Nabokov” de la escritora Zadie Smith. Precisamente se abre con estas citas: «El nacimiento del autor se paga con la muerte del autor» (Roland Barthes, “La muerte del autor”) y «Curiosamente, uno no puede leer un libro: uno sólo puede releerlo. Un buen lector, un gran lector, un lector activo y creativo es un relector» (Vladimir Nabokov, *Opiniones contundentes*) que Zadie Smith interpreta y comenta desde su doble perspectiva de lectora y escritora. Utilizando la metáfora del libro o lectura como «casa» que permite entrar de muchas formas en ella, pone el foco en los tipos de lectores que reclaman cada uno de estos autores, el *lector productor* de Barthes y el *lector relector* de Nabokov, y se pregunta sobre su posición como lectora libre y escritora (Smith, 2011: 68-88). Vila-Matas retoma estas ideas y paralelamente cuestiona la posición que debe tomar un lector y un autor.

Pensamiento y palabras de Max que se posicionarían junto a las de Barthes. Hasta aquí se podría considerar que todo cuanto se ha dicho en torno a las primeras menciones de la frase «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» configuraría la presentación de la reflexión teórica que se inicia: la crisis del Autor y el origen de la escritura, las voces o las huellas que lleva consigo toda escritura, la escritura como lugar donde llegan ecos, reiteraciones e intertextualidades. Desde esta presentación la frase traza su recorrido, se pone en movimiento y empieza otro juego. La *frase-cita* se convierte en un elemento móvil, dúctil y maleable, atributos todos inherentes a la capacidad de transformación que le es propia y a la capacidad de juegos posibles que articula. Empieza *el trabajo con ella*. *La frase empieza a actuar* definiendo su propio recorrido.

Primer recorrido

La frase es juego activo. Va adquiriendo guiños y complicidades en los distintos contextos donde aparece. Se utiliza como contraseña, como motor que pone en marcha acontecimientos y hasta como poderoso talismán capaz de desvelar lo más inesperado y oculto.

En primer lugar, la frase actúa desde el ámbito de lo *ordinario* (en el sentido habitual en el que toda frase actúa, en su función comunicativa) cuando el narrador-personaje quiere entablar conversación con Vilnius y rompe el hielo utilizando la frase como elemento para establecer la conexión y el diálogo con el otro:

Me encontré con Vilnius y le detuve con un gesto cariñoso, amistoso; casi me había olvidado de su mirada tan rara al final de su intervención matinal. Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien, le dije bromeando, en una maniobra de aproximación, que acabó para mí resultando muy desconcertante y, sobre todo, decepcionante (91).

Aparece la frase sin comillas, como si se tratara de otro enunciado “entendido como la manifestación particular, como la ocurrencia *hic et nunc* de la frase”²³⁷. Se observa que

²³⁷ Ducrot establece una rigurosa distinción entre “frase” y “enunciado” y dice al respecto: “lo que yo llamo ‘frase’ es un objeto teórico, significando esto que no pertenece para el lingüista al dominio de lo observable, sino que constituye una invención de esa ciencia particular que es la gramática. Lo que el lingüista puede considerar como observable es el enunciado, entendido como la manifestación particular, como la ocurrencia *hic et nunc* de una frase”. Por tanto, una misma frase puede dar lugar a varios enunciados, ya sea porque se dice en momentos diferentes o por personas distintas, se considerarían estos

la frase actúa en su función conativa, ya que el narrador (como *emisor*) espera una reacción por parte de Vilnius (como *receptor*), y en su función fática, puesto que su finalidad es iniciar el diálogo con Vilnius. Al mismo tiempo aparece el enunciado como el mensaje mismo (la frase es el referente). El enunciado de la frase en ese momento tiene el poder *ordinario de comunicación* que tiene toda frase, convocando al unísono estas funciones tan específicas que ya señaló Jakobson²³⁸. Por lo tanto, su primera actuación se orientaría a la función esencialmente comunicativa de toda frase.

En segundo lugar la frase actúa en la ficción desde el ámbito de lo *extraordinario*, lo imaginado, lo proyectado, como si fuera otro código, una especie de objeto mágico o talismán capaz de ofrecer un mundo más allá de lo puramente lingüístico. Irá adquiriendo nuevos poderes y nuevas funciones. De manera que, en esta nueva dirección que emprende la frase se convierte en “motor para investigar el mundo” (97, 107), magnificándose su alcance y poder al convertirse en frase-motor “válida incluso para llegar hasta el gran secreto del mundo” (109). Podría decirse que ejerce con intensidad su función poética, pero se detecta algo más ya que no se trata sólo de añadir unas connotaciones o jugar con la capacidad expresiva del lenguaje y transformarse en figura retórica o metáfora polivalente, sino que la frase adquiere una intensa función pragmática convirtiéndose en una extraordinaria *frase-motor* que organiza, articula y mueve los hilos (casi invisibles) en varios momentos de la historia, interviniendo en la trama y *trabajando* el relato.

En este sentido la frase tiene una clara entidad y *actividad*. Así pues, junto a esta *frase-motor* capaz de encontrar lo más oculto, se descubrirán en paralelo motivos de suma importancia en la trama de la historia que protagoniza Vilnius, cumpliéndose la misma máxima que él mismo señala: “Investigar no lleva siempre a encontrar lo buscado, pero sí a encontrar lo que hay al lado de lo buscado, normalmente siempre interesante” (97). Vilnius descubrirá cosas con su frase y, en particular, otras cosas que no buscaba pero que estaban a su lado. La frase será motivo de asociaciones y cruces. Le conducirá a saber quién es en realidad Max, qué relación tiene con su madre, quién es Débora y qué relación tenía con su padre. Serán descubrimientos vitales para Vilnius que a su vez prepararán los hilos de

enunciados como “observables” diferentes que los lingüistas explicarían como varias “ocurrencias” de la misma frase (Ducrot, ed. 1986: 78-179).

²³⁸ Aludimos a las conocidas funciones del lenguaje que estableció Roman Jakobson. Véase al respecto el capítulo XIV: “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general* (Jakobson, ed. 1981: 347-395).

nuevos descubrimientos. La trama de *Aire de Dylan* se trenzará con la trama de otro texto ya dicho y escrito: *Hamlet*.

La frase es juego activo y estrategia. Se dispone siempre en un lugar o momento estratégico. Es un enclave en la *dispositio*. Inicia *Teatro de realidad* (abre el congreso literario sobre el fracaso), también inicia a modo de *prólogo* y anticipa *Teatro de ratonera* (el encuentro del “club de lectura Lancaster” en la librería Bernat). Es aquí cuando, Montse, la librera, comienza el coloquio haciendo referencia a la frase ²³⁹:

Para empezar, Vilnius, quisiera saber de qué libro de Francis Scott Fitzgerald es la frase que abre *Radio Babaouo*, el cortometraje que acabamos de ver.

—Bueno, la frase no la encontré en un libro, sino en la película *Tres camaradas*, de Frank Borzage. El escritor Francis Scott Fitzgerald figuraba en ella como guionista y me pareció que esas palabras sólo podían ser suyas.

—¿Y lo son?

—No. Investigué recientemente en Los Ángeles y no son palabras de Fitzgerald (114).

Curiosamente no se habla en todo el coloquio del documental *Radio Babaouo* (salvo una escurridiza mención más adelante). La protagonista del documental es la frase en cuestión y la pregunta da pie para volver a contar la historia de la investigación llevada a cabo por Vilnius y seguir con la problemática ya cuestionada de *¿quién escribe?*, *¿quién es el Autor?* imbricada en los acontecimientos de la historia:

Durante mucho tiempo, amigos interrumpidores, estuve convencido de que la frase «Cuando oscurece siempre necesitamos a alguien» sólo podía ser de Francis Scott Fitzgerald. Pero un día hablando con un experto en cine de Hollywood que resultó ser el amante de mi madre, vi que no estaba claro que la frase fuera de quien yo siempre había pensado que era. Y eso no me lo esperaba, la verdad. Bueno, de hecho no me esperaba ni la existencia de ese amante ni que la frase no fuera de Fitzgerald (121).

²³⁹ El capítulo V titulado *Teatro de ratonera* se inicia más adelante, en la página 151, pero es al final del capítulo III cuando se formula la pregunta de la librera Montse (114) y la respuesta explícita de Vilnius es la que abre el capítulo IV (121). En las páginas que se intercalan figuran el monólogo interior de Vilnius y las apreciaciones del narrador (sobre cómo actúa Vilnius, qué piensa, qué asociaciones establece en su mente...), por eso presentamos la frase como *prólogo* a este *Teatro de ratonera* que se configurará como el segundo escenario de *Aire de Dylan*, a la estela del *Teatro de ratonera* de *Hamlet*. Más adelante daremos cuenta de ello.

Otra estrategia: al hilo de la frase se va tejiendo la historia. La frase cohesiona y establece las asociaciones oportunas entre ambos descubrimientos, el descubrimiento de Vilnius sobre sus propios asuntos y el descubrimiento sobre la frase en cuestión, ambos se enredan y avanzan al unísono con un ligero juego de equívocos y humor. Maniobra estratégica al hilo de la frase que irá dándose en otros momentos y situaciones.

La frase es juego activo, estrategia y metáfora. Sigue actuando desde el ámbito de lo *extraordinario* y avanza cada vez más en este recorrido. El mismo Vilnius es consciente de ello y así lo confiesa al club de “los interrumpidores”:

[...] he de confesarles que había descubierto que aquella frase podía servirme de extraordinario motor de descubrimiento de *lugares nuevos e insospechados en mi mente*. O sea que me sucedía con la frase lo mismo que me pasaba con los fracasos, que no eran sólo fracasos, pues el mundo al que se abrían esas derrotas era un mundo cargado de *parajes insospechados* (123, la cursiva es nuestra).

Una reflexión de interés se desliza en esta confesión de Vilnius que se vincula a la poética de la frase-cita: *la frase* conduce a “lugares nuevos”, y este destino que puede ofrecer desmiente cualquier lectura literal, porque *la frase-cita* magnifica la elocuencia del discurso, no se reduce a añadir y sumar sino que su efecto es potencial y alcanza destinos “inospechados”. Es una lectura de *la frase* que se podría leer junto a aquella lectura de *la cita* que hacía el narrador de *París no se acaba nunca* a propósito de *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky.

Al hilo de la frase sigue tejiéndose la historia, es la *frase-motor-metáfora activa* la que hace avanzar el relato. De pronto se cruza con otra de las temáticas que entran de lleno en la trama de la novela: el tema del fracaso, conectado a la frase de tal forma que tampoco puede leerse literalmente, porque va más allá al descubrir “parajes insospechados”. Doble actividad y estrategia. Doble metáfora.

La simbiosis *frase-motor del relato* continúa:

Fui a Los Ángeles, pues, a fracasar y conocer nuevos parajes, a hacerme por fin con una experiencia verdaderamente vivida sobre el sentimiento del perdedor, sobre la derrota. Y también fui porque en algún despacho de Hollywood, en los años treinta del

siglo pasado, *tenía yo la impresión de que alguien había inventado esa frase especialmente para mí, aunque esto se podía decir de otra forma: sin mí, que la rescaté del olvido, la frase no habría sido nunca nada.*

Pensé que si, a pesar de mis deseos de fracasar, averiguaba quién había creado *aquella frase que sentía tan mía*, quizás llegaría a saber algo más de mí mismo, pues sin duda, aunque permaneciera oscuro a primera vista, *tenía que haber algún lazo de unión entre el guionista y yo*. Pero no confiaba mucho en encontrar ese lazo. En todo caso, podía ser una maravilla si lo hallaba, pues ya antes de investigar el asunto había decidido que *la frase en cuestión sería mi epitafio, iría en mi tumba y por tanto estaría ligada a mi último destino.*

Todo esto no excluía que yo pensara que iba directo al fracaso, que era imposible hallar a aquel guionista. Pero bueno, antes había que probar. Yo tenía en esa frase un enigma a clarificar, uno de esos enigmas que a veces, según cómo vayan las cosas, por muy tontamente que uno crea que van a ir, pueden colocarte de golpe, por sorpresa, a dos o a tres o incluso a un solo paso de resolver, por ejemplo, *el gran misterio de tu identidad personal, es decir, pueden situarte a las puertas mismas de la posibilidad de acceder a lo que en ciencia se llama la realidad última [...]*

Yo creía y creo todavía, señoras y señores interrumpidores, que *todo está relacionado*, pero que lo normal, por mucho que éstas existan, es no saber ver esas relaciones. Fui sin embargo a Los Ángeles con la esperanza de que lo normal no se impusiera en esta ocasión y supiera *encontrar conexiones que me permitieran situarme lo más cerca posible de mi verdadera identidad* (123-124, la cursiva es nuestra).

Nos detenemos en los movimientos e ideas que se cruzan en el fragmento señalado. “Fui a Los Ángeles, pues, a fracasar”: los motivos del viaje se cambian, se combinan e imbrican. Este inicio del fragmento da cuenta breve del enredo artificioso y rentable de causas y consecuencias que la frase provoca y produce en el acto de escritura: “frase” y “tema del fracaso” tejidos juntos. *Asociación, sustitución y desplazamiento*. Antes fue a Los Ángeles para descubrir el enigma de la frase, ahora va para descubrir el enigma del fracaso. Al mismo tiempo sigue dándose al unísono el discurso teórico sobre cuestiones en torno a la Autoría de una frase, reformulada en los términos reversibles del *destinatario / destino* de una frase. Vilnius es el *destinatario* porque ha sido él quien ha sabido mirarla y descubrirla, sólo así pasa la frase a ser hecha a su medida, “inventada” especialmente para él. Idea que se reitera en esa posesión tan sentida: “aquella frase que sentía tan mía”.

Vilnius percibe y siente la necesidad de “algún lazo de unión” entre él (el especial *destinatario* de la frase en el que se ha convertido) y el guionista (el supuesto *autor* en estos momentos de la investigación). Junto a esta impresión se da la vuelta a la otra cara de la cuestión: la frase no queda perdida ni olvidada en la noche de los tiempos, sino que sale a la luz, la descubre Vilnius y la rescata de *la nada* en que puede convertirse su *destino*. Nuevo posicionamiento de Vilnius junto a Barthes: “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (Barthes, ed. 1987: 71).

Siguiendo una lectura intertextual también podría ser la frase que un escritor rescata operando con ella, *trabajándola*, transformándola, haciéndola suya como resultado de su oficio de escritor. Es la frase que se lee y que se escribe o reescribe. Y es la frase (volviendo a la ficción) que tendrá como epitafio Vilnius, la que llegará a su tumba como último destino.

Mas eso no es todo, hay otra percepción que se cruza. Sigue el poder *extraordinario* de la frase. Su alcance es tal que puede descubrir otros enigmas y misterios, como saber –¿quién soy?–. Nueva *asociación*, *sustitución* y *desplazamiento*. Antes la investigación se dirigía hacia el enigma –¿quién escribe?–, ahora se desplaza el enigma y se sustituye por otro que puede estar a su lado –¿quién soy?–. Se apunta la investigación hacia el gran misterio de “la identidad”.

Por último, significamos la idea reiterada que se subraya al final del fragmento: la idea de conexión, “todo está conectado”, y lo importante es ver estas relaciones. Por tanto, el deseo y el descubrimiento de Vilnius se reorienta a saber encontrar esas relaciones que le ayuden a saber quién es, a conocerse a sí mismo. La frase se conecta con la *búsqueda de la identidad*, tema esencial de *Aire de Dylan* que tendrá su atención y desarrollo en el epígrafe que hemos titulado *¿Quién soy?*

Pues bien, a modo de recapitulación de todo lo dicho en este primer recorrido cabría anotar: a) El papel activo que la frase ejerce en su poder *ordinario* y habitual como unidad básica del lenguaje, cumpliendo la función comunicativa, y el poder *extraordinario* que va adquiriendo en el juego metafórico en el que se inscribe. b) El papel estratégico que se le asigna en la *dispositio*, apareciendo en los momentos de apertura de las partes de la novela como eje vertebrador de los escenarios que se estructuran en torno a ella. c) El papel también estratégico en el doble descubrimiento que lleva a cabo, es decir, hacer avanzar la

historia y la trama de la novela tejiéndose con otras temáticas que se impulsan y trenzan. d) El papel activo y crítico de seguir abordando la cuestión problematizada de la autoría de una frase, de una cita, de un texto (temática dialogada entre teoría y ficción). e) Y como efecto, las cuestiones intertextuales que se desprenden y que podrían orientarse hacia la propia concepción y praxis de la escritura del autor de *Aire de Dylan*.

En este sentido el juego o trayecto metafórico recorrido: *frase-paraje insospechado / frase-destinatario-destino / frase conexión* se podría identificar con la propia concepción y visión de la *intertextualidad* del escritor: la frase-cita me lleva a lo desconocido e insospechado, la hago mía, *la trabajo, la conecto*. El escritor moderno, como dice Barthes, después de enterrar al Autor debe «trabajar» indefinidamente la forma: “la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje” (Barthes, ed. 1987: 69). O como dijo Mallarmé: “es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no ‘yo’: [...] suprimir al autor en beneficio de la escritura” (en Barthes, ed. 1987: 66-67). Palabras que ponemos en relación con lo que también ha dicho el mismo Vila-Matas, «estirar la palabra hasta agotarla». Es el acto de escritura el que cuenta y el que sigue en este segundo recorrido de la frase.

Segundo recorrido.

La frase llega a otro contexto. Vilnius cuenta a su auditorio la secuencia que tuvo lugar en Hollywood cuando intentó localizar a uno de los ocho guionistas de *Tres camaradas* (John Pechmann). Así preparaba su encuentro:

Y aunque pensaba preguntarle [a Pechmann] si conocía al autor de la frase «Cuando oscurece...», no pensaba ni loco insinuarle, por ejemplo, que lo buscaba para averiguar quién, tiempo antes de que yo naciera, dijo unas palabras de las que yo iba a ser el máximo, en realidad único, destinatario de la Tierra. Y aún menos contarle que creía que, si localizaba a la persona que escribió esa frase, tendría pistas seguramente decisivas para acercarme a mi verdadera identidad y a lo que podríamos llamar mi realidad última, la mía y también la del mundo en general (131-132).

Por primera vez aparece la frase con puntos suspensivos, interrumpiendo el enunciado o dejándolo incompleto; todos los oyentes (y lectores de *Aire de Dylan*) saben lo que continúa (la frase ya es tema protagonista, ya es famosa en el coloquio (y en la novela). Vuelve con ella la insistencia de la misma idea. Vilnius cree ser el *destinatario* de la frase, aquí de forma exagerada y absoluta ya que se reconoce como “el máximo, en realidad único, destinatario de la Tierra” y sigue pensando que entre el posible autor y él media algo. El maravilloso “lazo de unión” de antes se convierte ahora en “pistas seguramente decisivas”, que lo conducirán a un doble destino: saber quién es, acercarse a su “verdadera identidad” y a “su realidad última” que en estos momentos se hace extensiva al mundo en general. Reiteración doble e hiperbolizada que da la medida o desmedida de la búsqueda que está llevando a cabo y del poder que sigue otorgando a la frase. En este momento se pone el énfasis en estas dos cuestiones que, como señalamos más arriba, tendrán un desarrollo en la historia y en el discurso de la novela: la búsqueda de la identidad y el misterio de esa realidad que por ahora sólo se anuncia como “última”, como final de un trayecto de naturaleza universal que queda en suspenso.

La frase sigue su juego activo sumando nuevos motivos y ocupando posiciones. Ahora se posiciona junto a Barthes, ya que la importancia del autor se subordina a la del *destinatario*. La búsqueda del autor va diluyéndose, el autor va desapareciendo en la medida en que va apareciendo y significándose la figura del *destinatario* –léase la figura del lector–, “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, ed. 1987: 71).

Vilnius sigue contando a su público. Ha localizado el caserón en el que vive retirado Pechmann. La escena se sitúa en el extraño e incomprensible despacho-consultorio del viejo guionista. Después de las presentaciones un tanto peculiares y de mencionar la película *Tres camaradas*, de comprobar si Pechmann se acuerda del film en el que participó como guionista, Vilnius enuncia la frase como si fuera una frase más de la conversación, de nuevo sin comillas, como otra “ocurrencia *hic et nunc*”. El emisor es Vilnius en este contexto en el que reaparece:

Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien, dije. Él repitió la frase dos veces. Una y otra vez, muy lentamente. Y después comentó que el último paso de la razón

consiste en reconocer que hay una infinidad de cosas que la sobrepasan. No lo entiendo, dije, o tal vez habla usted así porque le sobrepasa algo en estos momentos. *La frase, contestó. No entiendo, dije. Que es la frase la que me sobrepasa, me aclaró.* Y qué le ocurre a ésta, pregunté, aunque no sabía si él estaba hablando de mi frase o de la suya. Nada, dijo, sólo que la había olvidado y ahora la recuerdo. Y la enunció lentamente en voz alta: Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien. Parecía muy emocionado y fue un momento que casi se me hizo eterno. Le pregunté por qué le había conmovido la frase. Negó que le hubiera conmovido en algo aquella frase y me pareció que el ambiente se me iba volviendo muy claustrofóbico. Sentí por unos instantes que en cualquier caso, *al haber reencontrado él la frase, había quedado yo trágicamente desposeído de ella.* Pero no me convenía desviarme de mi investigación, de mi búsqueda de la realidad última (Vila-Matas, 2012: 137-138, la cursiva es nuestra).

Tal como se inserta la frase ahora, sin comillas, cambia su calidad de cita por enunciado que aparece en el diálogo de Vilnius y Pechmann. Se vuelve al valor comunicativo de la frase como acto de habla. El *emisor* Vilnius la ha dejado ahí, como podría haber dejado o dicho otra frase. El *receptor* Pechmann la recibe como algo a pensar, a recordar, a rescatar de algún lugar o momento, quizás a rescatar del olvido. Y acto seguido se convierte en *enunciador*: “la enunció lentamente en voz alta”. Se subraya la acción de *enunciar* que escoge el mismo Vilnius y que añade la precisión de que el sentido del enunciado no es un acto de aserción, no es un aserto, sino que Pechmann lo «*muestra*» (Ducrot, ed. 1986: 192-193), lo repite como eco en voz alta, lo *enuncia* palabra a palabra. Llega la idea a continuación: la frase puede sobrepasar la razón, se inscribe en otras coordenadas y puede llegar más lejos que el discurso razonado.

Estamos una vez más constatando el poder y el efecto de la frase: *la frase que actúa* y que también sobrepasa los sentimientos o llega hasta ellos. Conmueve, conmueve. Llega hasta Pechmann y paradójicamente la pierde Vilnius. En este momento *ya no es suya, ahora es de otro.* La cuestión *¿de quién es una frase?*, la propiedad de la frase, se articula desde la perspectiva de la emoción. Aunque en realidad, se vuelve al mismo juego iniciado: la frase es del que la siente o la presente y la hace suya –“aquella frase que sentía tan mía”– había dicho Vilnius. Sigue el juego *¿de quién es una frase?* que pasa de mano en mano, mejor dicho, *de destinatario a destinatario*, quedando ya apartada

la idea del destinatario único y unívoco. También sigue la decisión de búsqueda de Vilnius que toma de repente una dirección que no admite desvíos, se señala una única dirección, “la realidad última”.

En efecto, la situación que se describe a continuación, dentro de su extrañeza y claustrofobia, apunta también este nuevo rumbo que toma la frase. Resulta que a Vilnius lo hipnotiza Pechmann y, durante una hora en estado hipnótico, habla de muchas cosas y de muchas búsquedas. Vilnius, cuando despierta, está contrariado por haber sido hipnotizado. Pechmann se disculpa y le explica todo cuanto dijo bajo el influjo hipnótico. Le cuenta que habló de la realidad última, de su padre, del padre de la frase... y, en un momento determinado, dijo que estaba entrando en él “la realidad última”. Al preguntarle Pechmann a qué se refería concretamente, Vilnius habló de un amasijo de cosas diversas y dispares. Al final de su discurso sonámbulo, dijo que el “cosmos entero” había entrado en él:

[...] y dijiste que todos éramos una misma persona y una misma fuente de energía y que tú eras tu padre y tu madre y también tu hijo y todas las personas del mundo entero y se iluminó tu cara de una manera que jamás había visto iluminársele a nadie cuando dijiste estar frente a la realidad última, y luego resultó que esa realidad final era el ruido de la lluvia tibia sobre este tejado de hierro (Vila-Matas, 2012: 141).

Se habla de “la realidad última” unida misteriosamente a un todo: “todos éramos una misma persona”. *Todos es uno*. Ésta es la misteriosa aclaración que tenemos en este momento. El uno lo encarna Vilnius. Esta identificación tan paradójica y cósmica que emana esa especie de luz en el rostro de Vilnius es la primera pista que se da sobre la “realidad última”. Sin embargo, se desvanece al momento porque esta realidad desconocida y abstracta, que se descubre en el discurso sonámbulo, queda desplazada por otra realidad conocida y concreta, la de la lluvia sobre el tejado. La lluvia como conexión con la realidad (que no es ni descubrimiento, ni enigma, ni paradoja) llega con cierto ruido de humor.

Se suceden más cosas que dijo Vilnius en su sueño hipnótico y se entrecruza la corriente de sus pensamientos para volver a la otra realidad de su investigación, a “la frase sobre la oscuridad y el desamparo” que le ha conducido hasta ahí:

Pero oiga, protesté, a mí lo que me interesa saber es quién de los ocho guionistas escribió en *Tres camaradas* la frase que tanto me conmueve y que habla de que cuando oscurece...

Oficialmente eran ocho, pero yo sé que en cierta forma fueron nueve, me interrumpió Pechmann, otra vez al borde de la emoción. Al verle de nuevo tan conmovido, me quedé casi helado de la sorpresa. Nueve, repitió y vi que por su mejilla izquierda resbalaba una lágrima. El noveno, dijo, fue sólo guionista durante unos segundos y era mi señor padre, el hombre que se casó con mi madre. Le llamaban Harlem, continuó con la voz algo entrecortada. Durante mucho tiempo yo fui «el hijo de Harlem».

—¿Harlem?

No era afroamericano como igual está usted pensando, siguió Pechmann, pero había vivido en ese barrio de Nueva York y algunos amigos le sacaron ese apodo que sonaba a gueto (142-143).

Se apuesta en estos momentos por la autoría de la frase. Posicionamiento junto a Nabokov. Aunque es evidente que la autoría se resuelve con buena dosis de ironía, desde la fugacidad de segundos a la que se reduce el trabajo del noveno guionista, las apreciaciones tales como “mi señor padre”, la obviedad de “el hombre que se casó con mi madre”, hasta las connotaciones poco serias que adquiere el nombre de Harlem. Resorte irónico al que se sumará la charla de Pechmann y Vilnius sobre sus respectivos padres, las “infiltraciones” en sus asuntos respectivos y por fin, la llegada del momento preciso en el que se dijo la frase. También momento poco serio, con visos irónicos, porque sucedió en un contexto ridículo y grotesco. Resulta que estaban reunidos los ocho guionistas y apareció Harlem, bebido y en actitud impresentable. Quería llevarse a su hijo de ese mundo de Hollywood tan disparatado y provocó una situación tan extrema, que tuvo que intervenir el servicio de seguridad. Al final, cuando se lo llevaban a la fuerza, el padre de Pechmann rompió a llorar. Era el instante final del atardecer, y fue entonces cuando dijo la frase y “lo solo que estaba en el mundo”.

La frase no deja indiferentes a los guionistas:

«Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien». Todos nos miramos enseguida, la frase era preciosa y encajaba tan bien en nuestro guión que pasó directamente a él, los ocho estuvimos de acuerdo en integrarla a la película (146).

De modo que se descubre que el motivo-efecto de la frase es un *motivo-efecto estético*, unido a *la realidad de un momento de emoción y de soledad*. Por eso se escoge la frase. La respuesta unánime de los ocho guionistas está fuera de toda ironía, su apreciación sí que es seria. La frase resulta un verdadero hallazgo y empiezan los movimientos a los que se la somete: *selección, traslación, encaje e integración*. Movimientos básicos de toda *intertextualidad*.

El juego de la afirmación de la autoría queda claro, según la historia que cuenta Pechmann. No obstante, Vilnius lo reitera con estas dos afirmaciones:

Ahora ya lo sabía: el guionista más fugaz de Hollywood, un tipo llamado Harlem, había sido el que había trazado la línea de mi vida, dibujado mi destino. El caso estaba resuelto [...] Lo que quería saber ya lo sabía: un tipo llamado Harlem, el guionista más breve del mundo, había escrito mi destino. Las reglas del juego imponían esto: todo lo que la frase-motor me descubría, jamás debía considerarlo prescindible (149).

A esta afirmación le sigue la nueva reafirmación:

Había creído que fracasaría en mi investigación y sin embargo nada de eso había sucedido [...] Además, lo importante no era no haber fracasado, sino la reafirmación de mi frase de uso privado. ¿O acaso no era formidable que con aquella frase del guionista Harlem contara yo con un motor eficaz para descifrar misterios del mundo y descubrir nuevas realidades?

Bendito Harlem (149-150).

Afirmación y reafirmación de la autoría. Sigue el posicionamiento de Nabokov, teniendo en cuenta esta distinción: a) En la historia que se narra, la afirmación de la autoría queda resuelta, aunque sigue habiendo el eco irónico en ese “tipo llamado Harlem”, “el guionista más fugaz del mundo”, “el guionista más breve del mundo”. Datos que se subrayan, se reiteran y quedan anotados. b) En el discurso-reflexión teórica que se sostiene, el eco irónico ya no se percibe como tal (ahora es la frase del “guionista Harlem”, la identificación es más objetiva). La afirmación seria de la autoría se podría resolver así: el escritor sabe que la frase no es suya y, no obstante, la reafirma en su uso privado. Es más,

se reafirma en ella. La frase es su motor para descubrir aquellos parajes nuevos, “parajes insospechados”, otras realidades que sí son descubrimiento, enigma, misterio, paradoja.

Por consiguiente, parafraseando las palabras de Vilnius cabría decir: ¿O acaso no es formidable que un autor-escritor pueda contar con la frase de otro autor-escritor y seguir descubriendo con ella nuevas realidades? Dicho en otras palabras: ¿O acaso no es un hallazgo para el escritor encontrar la frase, la cita, y seguir operando con ella, *trabajándola* e ir descubriendo lo insospechado?

La modalidad emotiva del enunciado, “bendito Harlem”, entre ironía y hallazgo feliz, podría contener la ambigüedad de esta doble lectura: la autoría irónica que se resuelve en la historia y la autoría seria que cree de alguna forma en la figura poderosa del escritor (figura “fugaz”), que sigue descubriendo y dando nuevas formas al lenguaje.

El escritor Enrique Vila-Matas, en el artículo mencionado anteriormente “Barthes contra Nabokov”, se pregunta qué posición puede adoptar un autor ante las dos posiciones enfrentadas Barthes-Nabokov. Barthes señalando la muerte del autor, el texto como tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura, el autor limitándose a seguir un “gesto siempre anterior, nunca original”. Nabokov, al contrario, disidente de esta idea, señalando a la poderosa figura del autor. Vila-Matas resuelve entre la ambigüedad y la ironía esta cuestión y se responde:

Quizás los autores necesiten conservar la fe en Nabokov, y todos los lectores en Barthes. Porque ¿cómo puede uno escribir si cree en Barthes?

Bueno, pensándolo bien, sí es posible hacerlo. Conozco a más de uno –soy tenaz relector– que primero creyó en la muerte del autor y fue copista flaubertiano pero con el tiempo acabó creando un mundo tan radical como propio, fundado paradójicamente sobre las raíces de sus fecundos días de humilde imitador (Vila-Matas, “Barthes contra Nabokov”, 2011).

Sus palabras señalan el recorrido de lo que la autoría ha sido para el escritor. La ironía sutil de su respuesta, en estos momentos, estaría en las filas de la disidencia de Barthes, aunque es consciente que sus pasos anteriores siguieron fielmente la idea de Barthes. Idea fructífera y rotunda que germinó en obras como *El mal de Montano*, por citar una de sus novelas más representativas al respecto. En ésta, el joven escritor Montano es

víctima de una enfermedad literaria que le convierte en “ágrafo trágico” y le lleva a la angustia del “vampirismo literario”. Consigue curar su “mal” al asumir que en cada texto literario está el conjunto de la literatura escrita. Algo que, como señala Joan Oleza, sólo es posible rompiendo con la poderosa figura del Autor como genio original:

Como hace el joven Montano, es preciso desautorizar la idea de la literatura como un conjunto de obras particulares vinculadas de forma indisociable a sus autores individuales, para acceder a esa otra idea alternativa según la cual la escritura literaria es una actividad incesante que unos y otros retoman en distintas épocas y lugares, y en la que cada texto particular no constituye sino un momento diferenciado, un comentario de pasada, un humilde pero digno acto de cooperación en la labor común que teje y desteje a lo largo de los tiempos la escritura literaria [...]

Ambas mutaciones del virus, la de la esterilidad creativa por la angustia de influencia y la de la mala conciencia por el vampirismo literario, son superadas por un nuevo programa estético que bien podría bautizarse como *el triunfo de la escritura sobre el escritor*, un programa estético que habían puesto en pie los pensadores postestructuralistas de los años 70, y muy especialmente el Roland Barthes de la última época, el que proclama la primacía de la escritura sin principio ni fin, sin origen ni causa, sin límites ni fronteras, sobre la caduca idea de un texto estructurado, clausurado, autosuficiente (Oleza, 2008, la cursiva es del autor).

Barthes contra Nabokov. Prevalece la posición de situar la escritura sobre el escritor. Quizás, como él mismo autor subraya, hay “un punto de encuentro” entre ambos. Conciliación que pasaría por su propio programa estético: *saber crear un mundo propio*, el mundo que brota desde las raíces de lo ya siempre escrito y situarse a continuación de una cadena que siga favoreciendo *el triunfo de la escritura, el triunfo de la literatura*.

Seguimos con la ficción. La invocación “Bendito Harlem” que cierra *Teatro de realidad* abre a su vez *Teatro de ratonera*, el segundo escenario de la novela en el que *el tema-trama de Hamlet* va a guiar *el tema-trama de Aire de Dylan*. En este escenario la frase-motor ralentiza su movimiento, aparece a intervalos y muy puntualmente, con otros desvíos y con nuevos descubrimientos y actuaciones.

En el transcurso de *Teatro de ratonera*, la frase, mejor dicho, *el tema de la autoría de una frase actúa oblicuamente*. La primera de sus apariciones se da en el momento en que Vilnius está sufriendo una brutal “infiltración” mental de su padre y vuelve a oír la voz del espectro que le llama: “¿Hamlet?”. A partir de ahí empiezan a irrumpir con fuerza detalles fundamentales, paralelismos y cruces con la obra de Shakespeare: el joven Hamlet / el joven Vilnius, el fantasma del padre de Hamlet (el Rey) / el fantasma del padre de Vilnius (Juan Lancastre), el asesinato del Rey de Dinamarca / ¿el asesinato del padre de Vilnius? Tramas cruzadas en este *impasse* que está sufriendo Vilnius (invadido por el espectro de su padre). Voces que se cruzan en su mente fuera de la realidad que tiene ante él, porque lo que de verdad están haciendo los socios del club Lancastre es hablar entre ellos:

En su atolladero, en su profundo *impasse*, el joven Vilnius llegó a creer que los socios interrumpidores hablaban entre ellos de Lancastre y decían que le pedía a su hijo venganza por su asesinato. De hecho, ¿no era aquello lo que le solicitaba el fantasma de su padre? Pero no era lógico que los socios del club Lancastre pensarán una cosa así.

Se calmó cuando vio que los interrumpidores no hablaban ni mucho menos de eso, más bien de todo menos de eso; escuchó varias conversaciones que se producían al mismo tiempo, y paró el oído especialmente en una de ellas, que giraba en torno a si se podía considerar que Dios se llamaba Harlem y era el guionista más fugaz del universo, un hombre de barba blanca que un día escribió una primera frase y después se olvidó de todo, o lo que era lo mismo: permitió que le relevaran infinitos dioses, todos más fecundos que él a la hora de crear historias.

—Yo diría que Harlem decidió echarse una siesta y jamás volvió de la misma —le oyó decir Vilnius a una socia interrumpidora.

—El día que se despierte —le contestó otra— se quedará impresionado al ver lo que el mundo ha sabido construir con su primera frase (Vila-Matas, 2012: 155).

El lazo con el drama de Shakespeare está anudándose. Avanza el hilo de *Hamlet* en el nuevo escenario —no es copia, sólo es guía—²⁴⁰ y la cuestión de la autoría de una frase

²⁴⁰ Vila-Matas dice al respecto: “En *Aire de Dylan* tuve *Hamlet* en mente, sin copiar nada, pero para no perderme, como hilo”. En Corominas i Julián: “Conversaciones con Enrique Vila-Matas” (1), (*numerocero.es*, 4-06-2013).

interviene con otro giro. Se desvía con esta identificación desconcertante e insólita en este contexto tan embrollado: Dios se puede llamar Harlem. Dios, “fugaz guionista” (dato irónico del guionista Harlem que ya anotamos), da paso a las infinitas creaciones que se van sucediendo. Aparece una nueva mención a la crisis de la Autoría, la institución del Autor que durante tanto tiempo tuvo un carácter sagrado se tiñe de burla carnavalesca. Ecos de la visión carnavalesca de Bajtín llegan al referente paradigmático del Autor, la jerarquía de la Autoría invertida y sometida a la risa que destruye todo tipo de distancia jerárquica (Bajtín, ed. 1989: 468). Sin embargo, aunque sea con el desvío de la ironía y el buen humor que se añade, aparece aquí la mención a “una primera frase” creada que tiene un *extraordinario poder de construcción*, éste es el poder que se señala. Más que la idea de un origen lo que importa es el recorrido y la transformación continua, la construcción de la cadena ininterrumpida en la que se inserta toda escritura.

Dicho esto, se produce un largo paréntesis desde la página 155 hasta la página 213 en el que la frase está silenciada como tal. No hay mención alguna a su actuación. El enigma está en la ficción que se desarrolla en *Teatro de ratonera*²⁴¹, su título y sus acontecimientos descubren el drama de Hamlet junto con el drama de Vilnius.

Aquí el formato se estructura en un artificio que se organiza siguiendo lo que ya hiciera Shakespeare: el teatro dentro del teatro. Hamlet se valió de una compañía teatral para escenificar una ficción de lo que había ocurrido realmente en relación con la muerte de su padre. Vilnius utilizará también esta estrategia, se valdrá de la actuación de él mismo y de Débora para insinuar y lanzar la sospecha de que Lancastre, su padre, había sido en realidad asesinado. No es exactamente teatro dentro del teatro, es el artificio de cajas chinas que se contienen unas a otras: la narración es teatro que a su vez narra una ficción, que a su vez representa una realidad, pero esa realidad es ficción que se cree realidad. Márgenes desdibujados entre narración y teatro, entre realidad y ficción. Compleja puesta en escena y *diálogo intertextual* que teje los hilos *Hamlet / Aire de Dylan*. Paralelismos,

²⁴¹ *La ratonera* es el título de la obra que representan los cómicos que contrata Hamlet para poner en escena lo que realmente ocurrió sobre el asesinato de su padre, el rey de Dinamarca, y de esta forma esclarecer la verdad. Aparece nombrada cuando Hamlet le responde al rey (Claudio) sobre el argumento de la pantomima: “La ratonera ¿Por qué?, me diréis. Es una metáfora. Esta obra representa un asesinato cometido en Viena. El duque se llama Gonzago y su esposa, Bautista. Ahora lo veréis. Es una perfecta canallada. ¡Pero no importa! Vuestra Majestad y yo tenemos el alma limpia y en nada nos afecta. Que coce el penco que tenga mataduras, pero nosotros tenemos los lomos sanos” (Shakespeare, ed. 2003: 405).

ecos y resonancias, asociaciones y fugas entre teatro y vida. Juegos de máscaras que entran en escena.

Tras otros acontecimientos en los que la frase ha permanecido silenciada, surge de pronto con otro cariz. Aparece en un nuevo contexto, cuando Débora y Vilnius se cuestionan y justifican a sí mismos su postura ante el mundo. En su papel de redomados “Oblomovs” están decididos a no trabajar nunca y a poner en práctica día a día su voluntad negativa ante el mundo ²⁴². En su juego evocan las palabras que Hamlet dijo en su famoso monólogo:

¿Acaso les obligaba alguien a tener que soportar «las injurias de este mundo, el desmán del tirano, la afrenta del soberbio, la tardanza de la ley, los insultos que sufre la paciencia»? (Vila-Matas, 2012: 212)

Estas palabras se cruzan con otras de *El libro de las pruebas* de John Banville que Vilnius hace suyas:

«Nunca me he acostumbrado a estar en esta tierra. Creo que nuestra presencia aquí es un error cósmico. Estábamos destinados a algún otro planeta lejano, al otro extremo de la galaxia» (213).

El juego intertextual desemboca en una percepción de lo absurdo junto a la frase recreada en esta ocurrencia:

[...] esa percepción de lo absurdo que le llega inexorablemente a uno cuando oscurece y recuerda que existió una vez un planeta lejano al que habíamos sido destinados... (213).

Fusión de la frase con otra. Choque y reconstrucción. Se mantiene el mismo eco, “cuando oscurece”, el resto es algo nuevo. La nostalgia de “siempre necesitamos a alguien”

²⁴² La novela *Oblómov* (1859) del escritor ruso Iván A. Goncharov es otro hilo intertextual de *Aire de Dylan*. Vilnius y Débora serán redomados Oblomovs que “defienden su derecho a irse, es decir, su derecho a apartarse, a desentenderse de la estupidez general, a negarse a colaborar con el sistema, a ser unos *oblomovs* completos (como se sabe, Oblomov es el personaje ‘radicalmente gandul’ de la literatura rusa)” (Vila-Matas, 2013c: 217).

se ha transformado en otra nostalgia, el recuerdo del planeta lejano y perdido. La frase sigue reconocible, aunque esté compuesta de dos fragmentos bien diferenciados. Frases fragmentadas que dan lugar a otra construcción y señalan la facultad de seguir reconstruyéndose y creándose continuamente. En definitiva, seguir generando su *gran poder de transformación* en algo nuevo.

Más adelante la frase vuelve a recomponerse en su primera apariencia, unida al film. Da la coincidencia y fortuna de que en la Filmoteca van a pasar la película *Tres camaradas* de Frank Borzage. Vilnius quiere verla junto con Débora. Su plan secreto es averiguar si la frase puede descubrirle si Débora le ama:

[...] *Tres camaradas*, de Frank Borzage. Ése era un film que Vilnius, sin decírselo a Débora, deseaba a toda costa que ella viera, pues tenía un oculto y tierno plan: al salir del cine, sabiendo que ella no había oído hablar nunca de *aquel* «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» y, por tanto, no sabía que le había servido a él de procedimiento formal para adentrarse en zonas oscuras de la realidad, pensaba averiguar si de verdad Débora le amaba y, de paso, averiguar también si aquel método de la frase-motor que utilizaba con fines detectivescos le ayudaba realmente a saber más de lo que sabía acerca de una serie de cosas sobre las que daba demasiado por hecho que lo sabía todo y sobre las que intuía que en el fondo no sabía nada, pero es que nada (232, la cursiva es nuestra).

Nueva ocurrencia del enunciado: *aquel* «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» matizado con una nueva perspectiva, evocado desde la lejanía, desde un pasado. Ya no es tanto *aquella frase*, ahora es *aquel*, el demostrativo masculino se sitúa junto a *cuando oscurece* señalando el final de la tarde como enclave y marco de la frase. *Aquel* «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» es ya para Vilnius su método de investigación. Ha comprobado su eficacia y quiere someter a la frase a una prueba de mayor alcance. Dirigirla hacia las “zonas oscuras de la realidad” y descubrir con ella cosas tales como la verdad del amor, nada más ni nada menos. Y para quitar peso a semejante empresa, consciente también del juego de la frase, añade con humor un “y de paso” para averiguar otras cosas de las que no sabe nada de nada, “pero es que nada”. Lo serio y la risa o *la levedad* como método que también actúa en la búsqueda y en el descubrimiento.

El caso es que *aquel cuando oscurece* se convierte en el espacio-tiempo propicio para el descubrimiento. No es casualidad que precisamente al atardecer, cuando el mundo parecía “oscurecerse de un modo que daba miedo”, cuando todo empezó a “teñirse de perplejidad y absurdo” (235-236), tenga lugar la escena más sórdida y monstruosa, la cruel humillación y el descubrimiento de los asesinos de su padre.

Se desencadenan los acontecimientos de la ficción al hilo de *Hamlet*, desdibujándose los márgenes entre la realidad y la ficción. La frase ha empezado a atravesar lo oculto de otra realidad y seguirá actuando, desviándose hacia las zonas más oscuras de ese fondo vital desconocido. Vilnius sabe que *aquel* «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» sigue siendo *eficaz método de investigación*.

En las páginas siguientes se vuelve a insistir en el poder de la frase como *frase-motor* y *método eficaz* para seguir descubriendo el misterio de las emociones ocultas. El narrador nos lo cuenta así:

Vilnius me comentó allí que la noche anterior había visto con Débora *Tres camaradas*, la película de Frank Borzage. Y también me contó que, tras interrogarla utilizando el método tan eficaz de aquella frase-motor de la que se valía para averiguar los misterios del mundo y que tantos réditos le había dado hasta entonces («Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien»), había sufrido un serio contratiempo, un revés ciertamente inesperado, aunque después había terminado por descubrir cosas interesantes acerca de las emociones ocultas de la vida (265).

El revés inesperado no se dice, queda en suspenso. Respecto a las cosas interesantes acerca de “las emociones ocultas” ya se saben algunas a estas alturas de la novela. Entre ellas, habría que destacar el discurso de Vilnius sobre el sentido o el no-sentido de “la autenticidad”. En él se pone de relieve la necesidad de ser uno mismo, tener proyectos propios y no traicionarse nunca, dejando claramente subrayado que el mayor fracaso es la traición a uno mismo.

Para ejemplarizar la verdad de lo auténtico se recurre a la historia del libro preferido de Vilnius, *El Leviatán* de Joseph Roth, abriéndose otra temática de especial interés en la novela: el tema de lo auténtico y el debate que suscita. Tema que reaparece como otro misterio a desvelar cuando llega aquella noche en la que Débora y Vilnius,

después de su *Teatro de ratonera* se retiran a su hotel y, en el silencio de la noche, irrumpen de lleno unas palabras que dice Débora para sí misma, en sueños, que misteriosamente unen la “autenticidad” con el “llanto”. Simbiosis y asociación sorprendente que deja a Vilnius perplejo y sumido en un desamparo terrible.

Se produce un nuevo paréntesis sin mencionar la *frase-motor*. Más tarde, reaparece junto con las palabras de Débora como un misterio que a su vez abre *Teatro de la memoria*, último escenario de la novela (sigue la estrategia de la frase en la *dispositio*). Aquí el narrador vuelve a mencionar la misma secuencia, ahora su voz es más impersonal, y relata el momento de los acontecimientos en que se incorpora a la frase sonámbula de Débora, *la acción y eficacia de la frase-motor*. Ésta es la escena:

Días antes, Débora había hablado dormida para decir que aquella autenticidad de la que tan orgulloso se sentía Vilnius estaba ligada al llanto. Un misterio. Al salir a la avenida de Sarrià después de ver en la Filmoteca *Tres camaradas*, de Franz Borzage, Vilnius le preguntó a Débora qué había querido decir ella aquel día con la frase sonámbula.

Ni idea, estaba dormida, contestó. ¿Ni idea? Vilnius se acordó entonces de la frase-motor con la que averiguaba cosas que a primera vista no estaba destinado a saber nunca y pensó que aquella frase podía servirle para saber si Débora estaba enamorada verdaderamente de él y de paso también servirle para descifrar las palabras sonámbulas que tanto le intrigaban, porque eran todo un misterio aquellas palabras que pretendían aunar autenticidad con llanto.

Sabiendo que ella no había oído hablar jamás antes de aquel «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien», le preguntó si se había fijado en unas palabras que eran lo más típicamente fitzgeraldiano del film que acababan de ver. Había tantas que no podía decirle una, le contestó Débora. Yo te la diré, dijo Vilnius. Y le soltó la frase-motor: «Cuando oscurece...»

Débora le miró con estupor y se arrimó a él con cara de inexpresividad total y simulando un desmayo. Ni le sonaba esa frase, no creía ni haberla oído en la película, le dijo volviendo a recuperar su posición vertical perdida. Pero, además, dijo Débora, no le parecía en modo alguno una buena frase, tenía todo el aspecto de haber sido escrita por un alma simple, por un corazón sencillo, por una mente de algarrobo más que por un escritor como Scott Fitzgerald. Ante semejantes palabras, Vilnius quedó inesperadamente atascado, había quizás confiado demasiado en los poderes investigadores de su frase. Sólo decirte, añadió Débora, que todo eso de que cuando

oscurece siempre necesitamos a alguien no es más que la clásica majadería que diría un tipo, ¿cómo te diría yo?, grande, obeso, reluciente, con cara de huevo invertido, de risa jadeante y mirada bovina, añadió Débora (283-284).

Se insiste y reitera la unión entre “autenticidad” y “llanto”. Sigue subrayándose su misterio y la intriga que suscita a Vilnius. Débora no desvela nada sobre el sentido de sus palabras. Vilnius quiere usar la frase motor como método eficaz y, por primera vez, la frase ha perdido su eficacia acostumbrada. Débora le ha dado la vuelta: ni siquiera la ha sabido seleccionar del resto, le ha pasado desapercibida, ya no es una buena frase, no cree que sea de Fitzgerald, la frase queda reducida a la expresión vulgar, de “todo eso de que cuando oscurece...”, descalificada por completo, frase que diría un tipo descrito con semejante vulgaridad.

A pesar de ello, Débora seguirá hablando de ella aunque sea para seguir descalificándola, pues no acierta a entender cómo Vilnius ha podido creer que Scott Fitzgerald fuera capaz de escribir “algo tan sentimentaloido como esa frase del ‘cuando oscurece’, siempre necesitamos no sé qué...” (285). Mal momento para Vilnius que confundido y avergonzado ante el lado inesperado e inútil de la frase no la utilizará ya como frase-motor. Cambiará de método, se aventurará a hacerle a Débora otra pregunta que vaya por otras intenciones: “si estaba enterada de que el gran teatro en el que vivimos no es otra cosa que un gigantesco programa ejecutándose en un ordenador sideral” (285) y percibirá con sorpresa que la nueva conversación que provoca la pregunta sigue en torno a la frase, aunque esté volteada y girada por Débora. Su motor sigue trabajando, descubriendo otros mundos, actuando de forma latente, porque en la conversación que mantienen sigue latiendo “el tema de la oscuridad y de la cuestión de necesitar o no a alguien cuando anochece” (286). Necesitar o no a alguien es la cuestión de fondo. Ese es el trabajo de averiguación que emprende la frase, ella sola, sin ser conducida por Vilnius.

La frase del guionista había sido bien volteada por ella, pero continuaba ahí, como si su motor, descubridor de otros mundos, no se hubiera detenido... Quizás no había que hacer nada, ni nombrarla, porque tal vez *la frase era como una máquina y trabajaba sola*. Pronto Vilnius comprobó que, en efecto, era lo mejor que podía hacer, permitir que la propia frase se abriera paso por su cuenta (286, la cursiva es nuestra).

La percepción de Vilnius, al entrever la frase como máquina que trabaja sola, parece cumplirse. Ya sólo la menciona Débora ridiculizándola y asociándola a esos tontos “que dicen que necesitan a alguien cuando oscurece” (286), metiéndose con “el que escribió esa memez sobre la caída de la tarde”, que en realidad estaría pensando que cuando oscurece todos necesitamos a alguien para que nos prepare un buen plato de *pudding* (286).

No obstante, a pesar del ridículo al que la somete Débora, la frase sigue trabajando sola y consigue alcanzar un recuerdo de la misma Débora en el que desaparece todo atisbo de risa. Su memoria fabula sobre vivencias de su infancia que terminan en un estallido de emociones, en un llanto hondo y auténtico (286-288). La frase parece haber actuado en silencio y de forma latente pero eficazmente, porque ha puesto al descubierto ese mundo soterrado de Débora que explica la simbiosis misteriosa de sus palabras sobre la “autenticidad” y el “llanto”. Simbiosis que se desvela como una realidad nueva, como “el llanto de lo auténtico”:

[...] el llanto de lo auténtico, el que nos recuerda, le dijo ella, cuál es la verdadera esencia del mundo, todo aquello que sólo registramos en su plenitud cuando recuperamos de forma imprevista, de golpe, lo más sagrado y emotivo de nuestra existencia, los primeros años de nuestra vida, lo único que a la larga acaba pareciéndonos verdaderamente nuestro, e intransferible (288).

El efecto de la frase ha llegado hasta aquí, ha provocado otra reflexión y permite otra lectura reflexiva. Las palabras sonámbulas de Débora se significan en la metáfora “el llanto de lo auténtico”, descrita y explicitada desde la emoción como verdad que irrumpe de pronto, como realidad vivida, sentida y evocada que sólo a uno mismo pertenece. “El llanto de lo auténtico”, concentrado en una reflexión seria, se configura como momento poético y vital; se magnifica en una singular trascendencia. La terminología y adjetivación que lo acompaña se inscribe de alguna forma en *lo ontológico*: “lo auténtico... la verdadera esencia... lo más sagrado, lo más emotivo de nuestra existencia... lo verdaderamente nuestro, lo intransferible”. Cuestiones *del ser*, términos todos ellos que bordean el ámbito de lo filosófico o trascendente sustantivándose en palabras tales como: *autenticidad, verdad, esencia, existencia*.

Ya situados desde esta plataforma ontológica, se impulsa la última mención a la frase en las últimas páginas de la novela (estrategia final en la *dispositio*). Se menciona unida a *la muerte*, como “la realidad última”.

Así lo percibe el narrador-personaje, protagonista esencial al final del relato, quien recoge la frase de Vilnius, justo cuando ya se han desvelado las muertes en la historia que se narra. Se trata de las muertes de los *dramatis personae* que han intervenido en la representación: la muerte de Lancastre (la muerte del rey, padre de Hamlet), de Max (Claudio, rey de Dinamarca), cuando está a punto de producirse la muerte de Laura Verás (Gertrude, reina de Dinamarca y madre de Hamlet), incluso cuando el narrador teme por la muerte de Vilnius (Hamlet, el príncipe de aquella historia) o de Débora (su querida Ofelia). Es el narrador, último protagonista, quien percibe el avance de todos hacia la muerte al unísono con el avance de la tarde, con la llegada del crepúsculo, cruzándose la frase en su propio sentir:

Nadie de nosotros quería pensar en ello, pero en realidad seguíamos como siempre avanzando hacia la muerte, a través del aire fresco del crepúsculo. Me di cuenta de que si había alguien en el mundo especialmente propenso a dejarse afectar por la frase del guionista Harlem, aquella en la que habla de que cuando oscurece siempre necesitamos a alguien, esa persona era yo, siempre muy sensible al atardecer y a la llegada de la oscuridad (314-315).

La frase, máquina que trabaja sola, actúa y llega hasta aquí. Su poder no se pierde, entra en el atardecer real del narrador-escritor, quien se deja afectar por ella hasta el punto de identificarse como sujeto de su acción: *Yo soy el que cuando oscurece...* Su autoría en la historia tampoco se pierde. Sigue siendo la frase del guionista Harlem (sin connotaciones ni ironía), la frase que llega a otro contexto, a otro destino, al destinatario que la siente suya. O se siente en ella.

¿Barthes? ¿Nabokov?

No hay disyuntiva, quizás haya un cierto encuentro, pues en el recorrido que toda frase emprende lo que importa es *cómo actúa, cómo opera, cómo se coloca, se construye o se fracciona, cómo se voltea o se transforma para volver a darle un nuevo recorrido, un nuevo destino o una forma radical y propia.*

Es la *lectura intertextual* de la frase como doble acto: “acto de la reminiscencia” (evocación de otra escritura) y “acto de la intimación” (la transformación de esa escritura) que ya señaló Julia Kristeva (vol. I, ed. 1978: 236)

¿Barthes? ¿Nabokov? No hay confrontación final, sólo hallazgo: el poder que tiene una frase para seguir el movimiento transfinito de la escritura.

Probablemente parte de ese recorrido de la frase-motor sea un eco, el ruido de aquella indiferencia ya formulada –«¿Qué importa quién habla?»– que, según Foucault, afirmaría el principio ético de la escritura contemporánea que no marca a la escritura como resultado sino que la domina como práctica²⁴³. También cabe significarla en la versión que da el propio escritor Enrique Vila-Matas, al hablar de la frase como contraseña o talismán que permite ponerse en movimiento: “en realidad, su indagación está muy cerca de la esencia de la escritura que para mí es un trabajo detectivesco sobre la realidad”²⁴⁴.

Sentidos posibles, significaciones en marcha en el recorrido seguido de la frase-motor, «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien», con la que se ha articulado una vez más *ficción y teoría*. Por tanto, se hace necesario retomar la versión del propio escritor dirigida hacia la exploración sobre “la esencia de la escritura” que abre un nuevo trayecto en la lectura de *Aire de Dylan*.

3. EXPLORANDO LA ESENCIA DE LA ESCRITURA

Aire de Dylan busca en el interior del momento, busca describir la esencia, el aire de nuestro tiempo, la fragancia de lo efímero, la leyenda del instante, su volatilidad y precariedad.

(Vila-Matas, 2013c: 220)

La *esencia de la escritura* –así la nombra el autor– es *la otra indagación* que se lleva a cabo en la novela *Aire de Dylan*. Por tanto, este nuevo apartado tiene como objetivo acercarse a esta exploración que se anuncia y preguntarnos: ¿qué es lo que se explora?,

²⁴³ Michel Foucault, en el capítulo “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*, ed. 1999, pp. 329-360.

²⁴⁴ Palabras de Enrique Vila-Matas a propósito de la frase «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» en la conversación literaria con el crítico Marcos Ordoñez: “Dylan es paradigma del artista moderno” (*El País, Cultura*, 12-03-2012).

¿qué preguntas dan pie a una reflexión sobre la esencia de la escritura? En este sentido es pertinente detenernos en estas cuestiones que se formulan en toda la narrativa vila-matiana y que en esta novela tienen un claro protagonismo y un sentido nuclear: *¿qué es lo real?*, *¿quién soy?*, *¿continuidad y/o ruptura?*

Así pues, estos son los puntos de reflexión a seguir para encontrar algunas claves que se aproximen a *la esencia de la escritura* a la que alude el escritor.

3.1. *¿Qué es lo real?*

La reflexión en torno a la temática de *la realidad* entra en el primer escenario de *Aire de Dylan* a través de un título enigmático, *Teatro de realidad*. En él se presenta el binomio realidad-ficción y se inicia un juego enrevesado entre lo que implica el ámbito de la ficción frente al ámbito de *lo real* o junto a él ²⁴⁵.

¿Qué es *Teatro de realidad*? El narrador-escritor, testigo y espectador principal de toda la representación, lo define y caracteriza con estas palabras:

[...] un relato que había escrito [Vilnius] en cuatro noches, basado en hechos reales muy recientes de su propia existencia [...] ese relato que a priori llamaba la atención por su título enigmático, *Teatro de realidad* (16).

[...] su relato autobiográfico (17).

[...] la terapia de contar en público su reciente drama personal, de contar lo que le había acontecido en los días siguientes a la muerte de su padre y que curiosamente tenía la estructura de cuento [...] un aire tan parecido al de una historia de ficción, un aire sobre todo a pieza teatral con desenlace inesperado y telón abrupto (17).

[...] un grito, lanzado entre desconocidos en una ciudad extranjera, un intento de soltar lastre y arrojar su drama personal por la primera borda que encontrara; un intento de liberación o como mínimo de amortiguar su tragedia privada (17).

²⁴⁵ Utilizamos los términos *real* y *realidad* como sinónimos, para no entrar en la tradición que va de Kant a Lacan donde se marca la diferencia entre uno y otro.

[...] un invento, lo que él [Vilnius] llamaba *Teatro de realidad* (una variante del Cine de realidad, también conocido como *Cinéma Vérité*) (17).

[...] la conferencia que el joven Vilnius titulaba *Teatro de realidad* (20).

Era teatro sin teatro porque en todo lo que él [Vilnius] nos fue leyendo se notaba perfectamente que eran hechos verdaderos y muy sentidos (20).

[...] la historia de su vida durante seis días que le cambiaron su mundo (20-21).

[...] el relato de su estupor existencial (21).

Todo esto es *Teatro de realidad*. Un todo controvertido. De nuevo otra amalgama compacta: relato, enigma, autobiografía, ficción, pieza teatral, grito, liberación, catarsis, drama personal, tragedia privada, invento, conferencia, teatro sin teatro, estupor existencial. Amalgama que tiene tres elementos básicos que le dan tan rotunda consistencia: *ficción-realidad-verdad*. Tres elementos que rompen sus márgenes y que proponen reinventarse: *reinventar la realidad, buscar las variantes de la realidad, otras realidades; reinventar la ficción, buscar las variantes de su verdad, otras verdades*. Ésta es la indagación que se inicia.

3.1.1. ¿Qué pasa en “*Teatro de realidad*”?

Cuando ha terminado *Teatro de realidad*, el narrador-escritor queda completamente impresionado por la intervención de Vilnius, por todo cuanto ha relatado en su ponencia y dice así:

Toda su intervención, su honesto e impecable *Teatro de realidad* dejó tal estela de veracidad que, ante la aplastante y obvia sinceridad de sus palabras, resultaba hasta absurdo hacerse la latosa pregunta, ya clásica en los tiempos modernos, acerca de cuánto había de realidad y cuánto de ficción en lo que nos había contado el dramático joven.

Todo era verdad, estaba bien claro. Vilnius parecía imaginativo y creativo, pero para su

historia no había necesitado inventar nada. Además, él mismo llevaba en el rostro el profundo estupor por lo que le había ocurrido en aquellos días posteriores a la muerte de su padre.

¡Las relaciones entre realidad y ficción! Qué insufrible, por cierto, me ha parecido siempre esta cuestión cuando, a propósito de mis libros, me han preguntado por ella. Sin embargo, he leído textos de colegas, en algunos casos hasta de escritores amigos (*El viaje*, de Sergio Pitol, por ejemplo) y he sentido la tentación de querer averiguar si lo contado les sucedió de verdad. ¡Qué vergüenza he pasado cada vez que he caído en semejante simpleza y vulgaridad y he terminado preguntando a un amigo escritor si tal episodio le ocurrió...! (89)

Desde el primer párrafo se intercala el binomio *realidad-ficción* conjugado con la palabra “verdad”. Sorprendentemente, la palabra “verdad” sale a relucir para *denotar y connotar la ficción* con valoraciones tales como: la “veracidad”, la “sinceridad” de las palabras de Vilnius que no admiten duda y reiteran la misma idea –“Todo era verdad, estaba bien claro”–. No hay duda al respecto, la *voz de la ficción*, valga la redundancia en estos momentos, se reafirma a sí misma de otra forma porque la ficción es verdad o, por lo menos, se muestra como verdad.

La ficción se reinventa en el matiz de la verdad, no en la mentira, y desmonta la misma noción de ficción²⁴⁶. ¿En qué sentido? Si aceptamos que la noción de ficción se define entre la ambivalencia de estos significados, el significado de “mentira” (oponiéndose a la noción de verdad) y el significado de “invención” (oponiéndose al de realidad), al parecer, las palabras del narrador desmontan esta noción de ficción ya que la significan en la verdad de lo relatado por Vilnius e incluso la alejan de todo “fingimiento”. El rostro de Vilnius no parece fingir. También contradicen el concepto de ficción literaria en su matiz semántico de ficción como invención, pues Vilnius “no había necesitado inventar nada”. Es como si la ficción del *Teatro de realidad* fuera una expresión de las

²⁴⁶ Señalamos esta noción de ficción atendiendo a su etimología y a la reflexión de Cesare Segre cuando comenta: “En el término latino *ingere* los valores de ‘plasmarse’, ‘formarse’ y de ‘imaginar, figurarse, suponer’ (es decir, ‘formarse con la fantasía’) pueden cambiar de matiz hasta ‘decir falsamente’, esto es, llegar hasta el concepto de ‘mentira’: concepto más perceptible en el sustantivo *factus*, ‘hipócrita’, y en el adjetivo *factus*, que significa no sólo ‘imaginario, inventado’, sino también ‘fingido, falso’. En *factio* (del cual deriva el italiano *finzione* aunque por la *n*, se relaciona con *ingere*) prevalecen, al tratarse de un término retórico, los valores que aluden a la invención lingüística y literaria [...] El término *factio* se encuentra por lo tanto muy próximo, semánticamente, a *inventio*” (Segre, 1985: 247).

ficciones que señala Augé cuando dice que “no son ni mentiras ni creaciones [...], no se distinguen radicalmente ni de la verdad ni de la realidad, si bien se proponen sustituirlas” (Augé, 2001: 11) ²⁴⁷.

Todo parece conducir a reinventar el binomio realidad-ficción y a seguir indagando sobre una posición fijada desde tanto tiempo. Empezar a moverla y desplazarla, desdibujar las fronteras inamovibles y sólidas que se han trazado, al menos en sus aspectos más convencionales, crear sombras y corroborar que se pueden convertir en *zona, en brumosa e imprecisa frontera*.

Es en esta *zona* donde Enrique Vila-Matas se sitúa para indagar y experimentar la relación ficción-realidad en su escritura definida como “zona borrosa” en la que encuentra siempre “la continuidad natural entre lo real y ficticio”, donde da por sentado la “fusión entre ficción y realidad, practicada de forma convincente” ²⁴⁸. Es en este sentido que la ambivalencia del binomio se desvanece y se sustituye por la imprecisión de una *zona continua y fusionada* por la que se mueve el escritor con comodidad y naturalidad. Por tanto, se enmarca el binomio realidad-ficción en un espacio de tránsito, de *zona*.

De ahí el énfasis y fastidio del narrador-escritor de *Aire de Dylan*, eco del fastidio del escritor Enrique Vila-Matas, tantas veces acosado por la misma pregunta absurda de querer medir realidad-ficción ²⁴⁹. Curiosidad del lector, inevitable y generalizada en la que también cae el mismo escritor (el escritor que también es lector). Curiosidad justificable puesto que *la ficción* cobra tanta fuerza cuando se cree en ella, que se convierte en *otra realidad* capaz de hacer dudar de la realidad misma. Ese es el propósito. Actitud y propósito que se ponen en evidencia más adelante, en el diálogo que mantienen Vilnius y

²⁴⁷ Marc Augé se refiere a otras ficciones, aquellas que se dan en nuestras realidades contemporáneas. Aunque son ficciones que se generan en otro ámbito, fuera de las ficciones literarias, establecemos la asociación y recuperamos la idea desestabilizadora y la pretendida sustitución de lo real con que las define.

²⁴⁸ Así es como la define Enrique Vila-Matas en “Un paseo por la vida” (Discurso de Formentor), 30 de agosto, 2014.

²⁴⁹ El autor, en su texto “Aunque no entendamos nada”, dice las mismas palabras que el narrador-escritor de *Aire de Dylan*. La queja es idéntica: “¡La realidad y la ficción! Mira por dónde he ido a parar al eterno debate de las letras españolas. ¿Por qué será que existe esa manía tan española, esa afición tan nacional a preguntarme, siempre que publico un libro, cuánto hay de real y de autobiográfico en él? [...] 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” (Vila-Matas, 2007: 16).

el narrador-escritor en torno al motivo de “las infiltraciones” de Lancaster en la mente de Vilnius. Se trata de un motivo extraño que raya la irrealidad, difícil de ser creíble. Ante esta cuestión tan sospechosa de ser verdad, la relación realidad-ficción se invierte y lo increíble se pone al lado de la realidad, siendo la realidad la que se cuestiona:

[dice el narrador-escritor]

—Sólo sé —le dije intentando que aprendiera a respetarme— que la realidad puede permitirse el lujo de ser increíble, inexplicable. Lamentablemente, una obra de ficción no puede permitirse las mismas libertades.

[dice Vilnius]

—A todo esto, añadiría una pregunta: ¿cuánto hay de *real* en la realidad? ¿Se ha planteado usted alguna vez eso? (94, la cursiva es del autor)

“¿Cuánto hay de *real* en la realidad?” Se añade el matiz de lo real-increíble, entra en juego alguna fisura de la realidad. La dialéctica realidad-irrealidad conduce la pregunta que plantea Vilnius que ya no cuestiona lo real o no real de la ficción, la sospecha ya no recae en la ficción, sino que se desplaza hacia la misma realidad: cuánto de *real* tiene lo que llamamos o vivimos como realidad. El debate ficción-realidad se descoloca de otra forma, genera otra sombra, y la realidad entra también en esa zona brumosa e imprecisa. Hay algo de subversión en el fragmento señalado que va desequilibrando la contraposición fija realidad-ficción. El binomio empieza a cambiar la posición y queda declarada la situación desfavorable de la ficción, ya que tiene unos límites que no tiene la realidad y no goza de la misma libertad, “lamentablemente”. Es decir, se aprecia una cierta sensibilidad o voluntad de conceder a la ficción otro *estatus* en relación con el que tiene asignado. Se reclama otra posición para ella, estimarla o considerarla como real o, por lo menos, situarla al lado de la realidad, en un plano que se confunda o se fusione con la realidad misma.

Esta fusión será el objetivo del enigmático *Teatro de realidad*, su propuesta es *llevar a escena a la misma realidad*. Es un invento que semejante a aquel *Cinéma Vérité* se recrea en otra versión, ahora la realidad tiene el formato y estructura de cuento. Es un invento o artefacto híbrido: cuento-ponencia y conferencia. Es un invento contradictorio: es teatro sin teatro, ficción sin ficción. Es un invento vital: son hechos reales de la vida de

Vilnius (autobiografía) que se cuentan ante un público, son hechos verdaderos y sentidos por Vilnius que necesita contarlos para liberarse. Es en definitiva, un invento para hablar del enigma de la verdad que puede habitar en la misma ficción. O de la ficción que quiere ser verdad.

De manera que la búsqueda de la verdad se orienta a través de la ficción. Ella es la que media. La tríada *realidad-ficción-verdad* llega a *Teatro de ratonera* para demostrar y exponer con toda evidencia que es la ficción la que se aproxima a la verdad:

Débora y él [Vilnius] se proponían a través de un texto de ficción que iría acompañado de una calculada puesta en escena, decir la verdad, o aquello que más pudiera aproximarse a esa verdad (178).

«La vida es una ratonera, lo real es sólo teatro, y nada somos sin la memoria que siempre inventa» (Juan Lancastre) (180).

Con su *Teatro de ratonera* les guiaba a los dos, a Débora y Vilnius, el convencimiento de que la ficción siempre servirá mucho mejor para decir o insinuar la verdad que otros medios que se han revelado ineficaces (180).

Vuelven a plantearse los términos *realidad-ficción-verdad* en el marco de otro escenario. Aparece el plano de la *ficción* que se representa y se transforma en teatro cuya puesta en escena tiene que decir la *verdad* y desenmascarar a la *realidad*. La réplica exacta de lo que ya hizo Shakespeare en *Hamlet*, desenmascarar la verdad a través de la ficción que se representa, desenmascarar la realidad, la verdad de lo que pasó, y *desnudar a la realidad de su máscara de mentira*. La sospecha vuelve a caer en la realidad, en lo real. No es la ficción la que finge. La ficción dice la verdad, ya sea en el escenario de la “corte de Elsinor” (*Hamlet*), ya sea en el escenario de la “librería Bernat” (*Aire de Dylan*). Quien finge es la realidad: “lo real es sólo teatro”, máscara. La cita de Juan Lancastre es la que media en todo este maremagnum entre *realidad-ficción-verdad* y subvierte de nuevo el debate realidad-ficción desestabilizándose desde otro flanco. Todo es fluctuante, vuelve a recuperar la *res ficta* su condición de invención, su valor de inventar con la finalidad y la función de servir a la verdad. La ficción es un arma eficaz y poderosa para decir la verdad.

La ficción va ganando posiciones. El debate continúa y alcanza un punto álgido en el momento en que Débora y Vilnius llegan a esta convicción:

[...] la de que a la historia del género épico le viene faltando desde hace años un nuevo capítulo, quizás el último, uno que sería verdaderamente épico y que incluiría a todos aquellos narradores que lucharon con un esfuerzo titánico contra toda forma de fingimiento o de impostura y cuya lucha tuvo siempre un evidente acento paradójico, pues quienes así combatieron fueron escritores que vivieron anegados hasta el cuello en el mundo de la ficción: artistas que buscaron el modo de decir o de aproximarse a la verdad a través de ella, a través de la ficción, logrando que al menos de esa tensión estilística surgieran las mayores aproximaciones a la verdad que se conocen hasta ahora (180-181).

Sus ideas concluyentes apelan a nuevas formas de indagar sobre la realidad y la ficción. Buscan otros modos de conjugar el binomio. Luchan para que en la escritura sea la ficción la que impere, no para que se acerque o se subordine a la realidad, no porque sea concebida como una mimesis de ella y tenga que pensar y concebir el mundo al dictado de la Realidad Todo Poderosa y Verdadera, sino para que abandone la posición desfavorable y subalterna que tanto tiempo ha mantenido, deje de fingir y, paradójicamente, vaya encontrando la manera de decir la verdad. Este es el giro del binomio, *una ficción que sirva a la Verdad, no a la Realidad*. Buscar esa tensión estilística, será la verdadera hazaña que abrirá la posibilidad de completar el capítulo que falta a la historia de la novela: la ficción que se aproxima cada vez más a la Verdad.

Convicción que está en la línea de Vila-Matas expresada con aquellas palabras de Flaubert, “La realidad es sólo un trampolín”²⁵⁰. El escritor nos revela que encontró en el realismo español un “maravilloso contrincante, un fantástico estímulo para poder escribir” y presenta el realismo como una copia que empobrece a la misma realidad:

²⁵⁰ Darío Villanueva señala a Gustave Flaubert como el primer escritor que tomó conciencia del realismo formal e inmanente que practicaba. El escritor, a lo largo de la correspondencia que mantuvo con Louis Collet, expresó sus ideas y planteamientos al respecto. Es célebre aquella carta fechada el 16 de enero de 1852 que confesaba su anhelo de hacer un libro sostenido sólo por la fuerza de su estilo. Veinticinco años después, en la carta que dirige a Turguénev, afirmará que la realidad era sólo un “trampolín” (Villanueva: 2004: 68).

El artículo de Enrique Vila-Matas, “Solo o en compañía de críticos”, glosa varias veces las palabras de Flaubert: “La realidad es sólo un trampolín” reconvertidas en los títulos de sus primeros epígrafes y en una de sus máximas contra el realismo (Vila-Matas, 2003: 121-123).

Seamos de verdad realistas: el realismo es el espacio literario en el que se mueven los narradores que tienen miedo a ser originales. Y eso ocurre en España, pero también en todas partes, porque en todos los países cuecen las habas que comía Emile Zola. Ahora bien, hoy en día ¿dónde se ha visto una colección de energúmenos igual que la que hay en España? Me refiero a toda esa multitud de comodones que —algunos hasta se llaman a sí mismos escritores—, al estilo de aquel Carlos Danieri Argentino, el personaje de *El Aleph* de Borges, tienen miedo a la originalidad y copian la realidad empobreciéndola (Vila-Matas, “Sólo o en compañía de críticos”, 2003: 122).

Crítica que hace extensiva a la recuperación de un cierto realismo por una mayoría de escritores contemporáneos, que como califica Masoliver Ródenas son “la terca adhesión española al realismo” que ha producido una narrativa anquilosada fuera de toda innovación (Ródenas, 2004: 345). En esta línea crítica, Javier Avilés señala la posición singular que supuso la narrativa vila-matiana frente a la generación de escritores que despunta a partir de la década de los ochenta, con los que se recupera “un cierto realismo” que en gran medida renunciaba a todo tipo de experimentación literaria. El crítico destaca la opción y posicionamiento de Vila-Matas en la periferia del sistema narrativo español, cuya obra empezó a girar en torno a lo que denomina “la oposición-complementación de la realidad y la ficción, de la vida y de la literatura”, y añade que su narrativa trata de diluir el muro que separa la realidad de la ficción, de “sumergir la realidad en la literatura o al contrario”, del convencimiento de que “toda ficción es real o que toda realidad ficcionada es una nueva realidad” (Avilés, 2008: 43).

Todo se presenta como una zona borrosa llena de sombras, que conducen a pensar que la indagación de la realidad en la literatura vila-matiana pasa necesariamente por lo que apuntábamos más arriba: *reinventar la realidad, buscar las variantes de la realidad, otras realidades; reinventar la ficción, buscar las variantes de su verdad, otras verdades*. Es otra forma de señalar la complejidad de lo real, la gama de plurales que corresponde a los infinitos matices del vivir.

Llegados a este punto conviene subrayar algunas ideas que han ido discuriendo en torno al binomio realidad-ficción: no hay una oposición tal entre realidad-ficción; se busca otro *estatus* para la ficción; la ficción se reinventa en el matiz de la verdad, no ha de servir a la realidad sino a la verdad; se apuesta por la *permeabilidad de fronteras*. Como

resultado aparece la creación de un *espacio-zona o espacio de tránsito* que pone de relieve el movimiento entre ficción y realidad; se pasa de la oposición hacia una cierta complementación. El binomio realidad-ficción se resuelve situando ambos ámbitos en el mismo plano, se produce una especie de naturalización que define el rasgo, característica o clave de su escritura: *fusión de realidad y ficción*.

Recordemos que en la lectura de *París no se acaba nunca* ya vimos algo de este tratamiento de la realidad-ficción, junto con las apreciaciones de Pozuelo Yvancos, cuando hablaba de nivelar los planos de realidad y ficción, y con las de Zoe Alameda quien destacaba la resolución de la dicotomía realidad-ficción, vida-literatura en la *fusión* de ambas ²⁵¹.

Así pues, se podría afirmar una vez más que la *fusión realidad-ficción* es una clave decisiva para comprender la narrativa que propone el autor. Es una *constante* que se da en sus obras, en mayor o menor grado, y cuyo ejemplo más rotundo se revela en el relato *Porque ella no lo pidió*. Texto que recuperamos ahora, a modo de reflexión necesaria y complementaria, para ilustrar y reafirmar la idea señalada y seguir indagando la cuestión de lo real.

En este relato se da una nueva vuelta de tuerca al binomio realidad-ficción. Se presenta otra especie de teatro de realidad, otro invento o experimento con la verdad. La tríada realidad-ficción-verdad se aborda de tal forma, que lo vivido y lo ficcionado es casi inseparable. Como el mismo autor declara: “Es que ahí realidad y ficción están técnicamente indisolubles, no se sabe qué es qué, es donde se rompen más y en cambio donde están más unidos” ²⁵². Por eso cabe detenernos en el nuevo epígrafe que abrimos.

3.1.2. ¿Qué pasa en “Porque ella no lo pidió”?

El relato estructurado en tres partes, *El viaje de Rita Malú*, *No juegues conmigo* y *El embrollo mismo*, separa y junta las tres escenas que ponen en marcha la tensión entre *realidad-ficción, vida-literatura*. *El viaje de Rita Malú* se presenta como una historia, como una invención. Un narrador en tercera persona nos presenta a la protagonista, Rita Malú, como una secreta admiradora de Sophie Calle que se convierte en su mejor

²⁵¹ Se remite al epígrafe: *Diseminación y recolección: «He visto de verdad»* (p. 73).

²⁵² Palabras de Enrique Vila Matas al hablar sobre su relato *Porque ella no lo pidió*. En la conversación con Carles Geli: “Vila-Matas, dinamita el realismo” (*El País*, 8-11-2013).

imitadora. Llega a copiar su peculiar género artístico, la «novela de pared», el «experimento con la verdad» que desarrolla la célebre artista conceptual ²⁵³.

Rita Malú, personaje de ficción, reinventa su vida y *juega a ser otro u otra* entre la realidad y la ficción. Siguiendo la estela de su admirada Sophie Calle, crea y vive su propio experimento de convertirse en un desconocido y a su vez en el detective privado que se busca a sí misma y se transforma en el detective que emprende la búsqueda de un escritor desaparecido (Jean Turner) que se ha ido a la isla de Pico, en las Azores. Rita viaja hacia las Azores por las páginas de un libro y va acoplando sus acciones al dictado de lo ya escrito. Un sueño de Rita (la casa roja en lo alto de la colina, la que habita el fantasma del escritor que busca) se intercala y da el vuelco final a un desenlace inesperado, enigmático y misterioso que deja en suspense al lector: Rita encuentra al fantasma del escritor, pero el fantasma le cierra la puerta de su casa diciéndole que el fantasma es ella misma. Ésta es, en síntesis, la anécdota de la historia.

Lo que interesa destacar de esta primera anécdota es que el viaje de Rita Malú se convierte en un viaje a lo *shandy* (como máquina soltera y con *boîte-en-valise* con la obra miniaturizada de Sophie Calle) que, aunque tenga el objetivo de encontrar al escritor desaparecido, en realidad emprende un viaje errático, sin saber muy bien las causas que le llevan de un lugar a otro, como esos viajes de otros tantos personajes vila-matianos (llámense Riba, Vilnius, Mayol... Rita). En su trayecto copia gestos de otros personajes de ficción y recorre ciertas geografías vila-matianas, espacios reiterados en el consabido diálogo *inter-intratextual*. Así llega a Lisboa, a Boca do Inferno, a Faial, a las Azores y al famoso *Peter's Bar*, lugar ficcionado que es copia y apropiación del Café Sport del que habla Tabucchi ²⁵⁴, en el que sigue estando el mismo tablón de madera con misteriosas

²⁵³ A lo largo del relato se realizan gestos por parte del personaje de ficción (Rita Malú) que emulan al personaje real (Sophie Calle). En concreto hay guiños a sus creaciones y al juego tan particular que lleva a cabo la destacada artista en sus montajes, exposiciones y *performances*, en ellas ficción y realidad se conjugan de forma insólita y sorprendente. La mención a su «novela de pared» o historias de pared cobra especial protagonismo en el relato, al igual que los «experimentos con la verdad» (también título del primer capítulo del libro homónimo de Paul Auster *Experimentos con la verdad*) que la artista ejercita en su incalificable obra donde vida y arte pierden sus fronteras.

²⁵⁴ Antonio Tabucchi y Enrique Vila-Matas han establecido entre ellos un peculiar y recíproco juego intertextual. Lo inició Vila-Matas en su libro *Recuerdos inventados* (como homenaje al escritor italiano) y fue más tarde seguido por Tabucchi en su libro *Si sta facendo sempre più tardi*. Vila-Matas lo explica en su ensayo “Aunque no entendamos nada”: “[...] en 1994 publiqué un libro, *Recuerdos inventados*, donde decía que había encontrado en el tablón de madera del Peter's Bar (un café frecuentado por balleneros en las Azores y descrito por Tabucchi en su libro *Dama de Porto Pim*, una descripción que yo plagué descaradamente en mi libro de recuerdos inventados) una misteriosa sucesión de notas, de mensajes, ‘de

notas y mensajes. Rita añadirá sus propios mensajes en el tablón, a modo de una «novela de pared», sintiéndose una verdadera Sophie Calle.

Lo esencial es que Rita Malú circula por una zona borrosa de ficción-realidad dentro de la misma ficción. Vive en las páginas de un libro (entre la novela de Turner) y entre los hechos de un personaje real (entre las «novelas de pared» de Sophie Calle), incorporados a la ficción. El personaje vive en ese espacio de zona, de tránsito, al que se añade el elemento onírico para desvanecer aún más la realidad o para dar entrada a otra realidad que intensifica la *zona borrosa de ficción-realidad-sueño*.

En *No juegues conmigo* el lector se encuentra con el autor que ha escrito *El viaje de Rita Malú*. Este autor-escritor-narrador (ahora en primera persona) revela que escribió esa historia para Sophie Calle y puntualiza –“podría decirse que porque ella me lo pidió”– (Vila-Matas, 2011a: 198); la artista conceptual quería que él escribiera una ficción que ella llevaría a la vida, la viviría. Ésta es, en síntesis, la base del relato. Y esto es lo destacable: todo el relato se articula con la voz de un *narrador esencialmente vila-matiano* que da datos de su biografía, de la biografía de Sophie Calle y de otros personajes del mundo real para crear *una zona de realidad-verdad*. El relato parece una confesión del escritor sobre cómo se gestó la propuesta de Sophie y las peripecias a que dieron lugar.

Figuran en el relato personajes de la vida real: Isabel Coixet, Vicente Molina Foix, Ray Loriga, Florence Aubenas, Sergi Pàmies y, especialmente, Paul Auster. Todos ellos aportan material y documentación que de forma distinta se conectan a la realidad como hechos reales asociados a la vida de la artista Sophie Calle. A toda esta mezcla de realidad o de visos de realidad, se añade un episodio que pertenece realmente a la vida del individuo Enrique Vila-Matas: la insuficiencia renal severa que se le declaró en una habitación del hotel de Buenos Aires y que terminó en otra habitación del hospital del Vall d'Hebron, en Barcelona.

voces que parecían guardar una estrecha relación entre ellas por proceder del mundo de los pequeños equívocos sin importancia de Antonio Tabucchi: voces que parecían homenajearle viajando en una caravana imaginaria de recuerdos inventados’ ” (Vila-Matas: 2007: 18).

Enrique Vila-Matas se apropia del tablón del Peter's Bar como elemento que organiza su libro, *Recuerdos inventados*, presentando los veintisiete relatos que lo componen como notas que el narrador encuentra en el Peter's. Véase el seguimiento pormenorizado de esta relación intertextual entre Tabucchi y Vila-Matas en Oñoro (2007: 454-467). En *El viaje de Rita Malú* se vuelve a recuperar el mismo tablón de mensajes para que Rita deje sus pensamientos, sus notas... transformándolo en una «novela de pared» al estilo de la enigmática Sophie Calle. Juegos de noticias, mensajes, notas, fotografías... asociaciones y recuerdos desde este lugar de las Azores, territorio compartido en la imaginación de Tabucchi y de Vila-Matas.

El lector tiene un potente material que pertenece al mundo real, que no ofrece dudas ni sospechas, y establece la asociación directa entre lo que vivió el narrador-escritor de *No juegues conmigo* con lo que vivió o pudo vivir el escritor Enrique Vila-Matas. Es más, ni siquiera le asalta aquella pregunta tan fastidiosa: ¿cuánto hay de verdad, cuánto hay de invención? O si le llegara a asaltar, el lector comprobaría que los materiales que se ofrecen en el relato, pueden ser contrastados. El escritor Vicente Molina Foix ciertamente siguió a la artista conceptual Sophie Calle y fue él quien bautizó sus proyectos tan controvertidos como «novelas de pared»²⁵⁵. El guionista y cineasta, Ray Loriga, participó en el programa de televisión española Carta Blanca y uno de sus invitados fue Enrique Vila-Matas²⁵⁶. Florence Aubenas, destacada periodista de *Libération*, amiga de Sophie Calle, intervino en sus proyectos creativos²⁵⁷. Paul Auster fue el escritor que realmente escribió algo para Sophie Calle «porque ella lo pidió».

La relación creativa entre Sophie Calle y Paul Auster es bien conocida. El escritor, en la dedicatoria de su libro *Leviatán* (1992), agradece a la artista el que le haya permitido mezclar realidad y ficción²⁵⁸. Su novela convierte a Sophie Calle en el personaje de su historia (María Turner) utilizando ritos creativos de la artista junto con otros aspectos de su invención. De forma recíproca, Sophie Calle creó una mezcla de realidad-ficción en *Double Game* (1997). En la primera sección de esta obra recrea aquellas ideas que Paul Auster inventó para el personaje de María Turner. En su segunda sección aparecen las ideas del trabajo de Sophie Calle de las que el autor se apropió. En la tercera se presentan aquellas instrucciones que Paul Auster escribió para Sophie Calle ante su propuesta de que le escribiera una historia de ficción para que ella la viviera durante un año, *Personal Instructions*.

La verdad es que a quien Sophie Calle pidió que le escribiera una historia para vivirla fue al escritor Paul Auster, quien no convencido por la responsabilidad que eso

²⁵⁵ Véase en el artículo de Vicente Molina Foix: “La novelista camuflada” (*El País*, 7-01-1997).

²⁵⁶ Concretamente en el programa de RTVE: *Carta blanca*, emitido por la cadena 2 el 28 de septiembre, 2006. Véase en el video Carta blanca-Ray Loriga (57:42).

En línea: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/carta-blanca/carta-blanca-n7-ray-loriga/858527/>>

²⁵⁷ Florence Aubenas, la conocida periodista de *Libération* y amiga de la artista, participó en el proyecto creativo de Sophie Calle: *Prenez soin de vous* o *Take Care of Yourself*, 2007 (“Cuidese mucho”). En esta instalación la artista conceptual presentó las interpretaciones y respuestas que dieron 107 mujeres de diferentes ámbitos profesionales sobre “el rompimiento amoroso” (entre ellas, Florence Aubenas).

En línea: <<https://museotamayo.org/uploads/publicaciones/Reder%3Afinal.pdf>>

²⁵⁸ Transcribimos la dedicatoria de la novela *Leviatán* de Paul Auster: “El autor agradece efusivamente a Sophie Calle que le permitiera mezclar la realidad con la ficción” (Auster, 1993: 7).

entrañaba, decidió escribir unas instrucciones –*Instrucciones personales para S. C. sobre cómo mejorar su vida en Nueva York (porque ella lo pidió...)*– que debía seguir Sophie Calle y que posteriormente dieron lugar a otro trabajo de la artista, *Gotham Handbook* (1998)²⁵⁹.

Enrique Vila-Matas, conocedor y amante de todas estas iniciativas, que menciona de forma ficcionada y documentada en su relato *Porque ella no lo pidió* (Vila-Matas, 2011a: 199, 223, 224), las vuelve a recrear y reinventar con otros protagonistas, dando la vuelta a la famosa proposición de Sophie y al paréntesis que añadió Paul Auster (*porque ella me lo pidió...*). Así, entre la verdad de otros, los hechos reales y los juegos ficcionados propios, escribe su relato bajo el mismo título (o paratexto) y en negativo: *Porque ella no lo pidió*, para llevar a cabo otro experimento con la verdad; para seguir el juego y la mezcla casi indisoluble de *realidad-ficción, vida-literatura*.

La elección del material del mundo real es una elección casi fidedigna (aunque siempre haya algo de manipulación para ajustar los encajes a un relato) y el efecto que produce es inmediato, es decir, la percepción del lector se orienta a que todo cuanto el escritor-narrador relata es cierto. La certeza se corrobora aún más cuando, al cierre de su relato, el narrador-escritor pone en primer plano la cruda verdad de *su situación vital*, su vida a la espera de una intervención quirúrgica que hace del todo imposible la intrigante y deseada propuesta de Sophie Calle.

La zona entre realidad y ficción se intensifica y *todo parece ser verdad, no-ficción*. Todo está relatado, *vivido y sentido* por un narrador autobiográfico tan convincente que no dudamos de que su relato sea verídico (como aquel relato que Vilnius contó, tan *vivido y sentido*, que no dejó duda de su veracidad al narrador-escritor que le escuchaba)²⁶⁰.

²⁵⁹ Véase al respecto la entrevista de Luisa Corradini: “Sophie Calle, en el espejo” (*La Nación*, 20 de octubre, 2007) y el libro de Sophie Calle con la colaboración de Paul Auster: *Sophie Calle: Double Game*. London. Violette Editions, 2007. También en el libro *El juego del otro* (libro conjunto de los autores: Paul Auster, Enrique Vila-Matas, Jean Echenoz, Barry Gifford, Paul Klee y Sophie Calle) puede verse este doble juego en la última parte titulada “Nueva York: instrucciones de uso”. Aquí describe su juego el escritor Paul Auster en “Fragmento Leviatán (Pasaje de Maria / Sophie Calle)” (Auster, 2010: 101-131) y a continuación, la artista Sophie Calle describe el suyo en “Gotham Handbook. Nueva York instrucciones de uso” (Calle, 2010: 133-223).

²⁶⁰ Cabe señalar la autoridad de este narrador que adopta la forma autobiográfica como ardid o hábil recurso “para conseguir la máxima credibilidad ante los ojos del lector –de cuyo pacto fundacional él es el primer garante y beneficiario–” (Garrido Domínguez, 1996: 112) y, en particular, para mantener esta tensión entre ficción-realidad, vida-literatura tan acusada en este relato.

En *El embrollo mismo* sigue el mismo narrador autobiográfico y, a las pocas líneas, descubre y confiesa al lector que todo eso de la propuesta que le hizo Sophie Calle *es una invención, es fruto de su imaginación*.

Ante esta confesión, el lector, sin dejar de creer que cuanto se dice es realmente cierto, a pesar de esta vuelta de tuerca inesperada, es conducido hasta otro discurso y propuesta del escritor. Ahora será él, el narrador-escritor, el que va a vivir lo que ha escrito, es decir, algunas de las notas que apunta en su “cuaderno rojo” (otro guiño a Paul Auster), algunos de esos fragmentos –“grises borradores de su vida”– pasarán a ser vividos (227). *La ficción va a pasar a ser vivida por su propio autor*. A partir de esta decisión todo se reordena y reactiva para que lo escrito, la ficción, pase a la vida.

Así sucede en el nuevo escenario. El narrador-escritor se encuentra de verdad en el Café de Flore de París con Sophie Calle, su artista narrativa preferida (aunque duda de si ese encuentro es un simulacro de verdad). Ella, efectivamente, le hace la proposición deseada a este escritor que ha tenido el valor de ir a París con la incomodidad de su sonda (después de su salida del hospital) y que pese a todo quiere realizar lo que ya hiciera Petronio, *vivir lo que ha escrito*. Y así lo vive, al dictado de lo ya escrito (o casi lo vive). Justo, cuando llega el final, en el encuentro en ese café de París, se produce otro giro inesperado, como en *El Viaje de Rita Malú*. El sueño de “la casa roja” vuelve a intercalarse. Como pista identificadora y decisiva da la llave a todo el relato, junta y separa sus partes cuando el escritor cierra la puerta a la iniciativa de Sophie (como cerró la puerta aquel escritor a Rita Malú). Sorprendentemente es el escritor el que se niega a la proposición de Sophie, *porque ella, en verdad, no (se) lo pidió*. Y sobre todo, porque se da cuenta que está al borde del abismo y no quiere ir más allá de la literatura.

Todo el relato *Porque ella no lo pidió* cobra su significancia y revela su carácter circular. Relato ejemplar que ilustra la determinación y reinención del binomio realidad-ficción en la *conjunción o fusión de realidad y ficción*.

Volviendo a *Aire de Dylan*, como dice el narrador-escritor, “la realidad tiene carácter circular y estructura de pesadilla” (Vila-Matas, 2012: 259).

Lo que constatamos con toda claridad es la voluntad artística del narrador para producir un «efecto de realidad», estrategia fundamental para este relato que configura un «lector implícito» proclive a la “intencionalidad realista” en los términos que señala Darío

Villanueva: “La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista en una palabra” (Villanueva, 2004: 159-160).

Esto es, en síntesis, *El embrollo mismo* con el que finaliza el relato *Porque ella no lo pidió*. Sin embargo, ocurren muchas otras cosas que vienen al hilo del debate entre el ámbito de lo real y el ámbito de la ficción. De todas ellas cabe destacar este momento en el que el narrador-escritor va dando vueltas a la idea de trasladar a la vida su escritura:

¿Por qué no intentaba que mi «artista narrativa» favorita me propusiera trasladar a la vida lo que yo le escribiera? [...] tratar, de una vez por todas, de ir más allá de la escritura. De hecho, según cómo se mirara, dejaba a ésta hecha un trapo, la rebajaba a la condición de piltrafa o de simple lugar de trámite para poder acceder a la vida: la vida, siempre tan importante. ¿O no? ¿No era eso lo que solía decirse? Me entraron de repente ciertas dudas. La vida, tan primordial. Lo repetí para mí mismo otra vez: la vida, tan primordial. Tan esencial, añadí. La sangre y el hígado, tan fundamentales. Las dudas aumentaron. ¿Debía tener la vida un lugar tan preferente? Me dije que en realidad esa tensión entre literatura y vida ha sido desde el primer momento, desde Cervantes, el tipo de debate que ha desarrollado la novela. En realidad, lo que llamamos novela es ese debate (Vila-Matas, 2011a: 229-230).

Lo real, la vida frente a la ficción. El debate de nuevo replanteado: la Vida Siempre Tan Importante, Tan Primordial, Tan Esencial, goza de un estatuto que hay que cuestionarlo. Es el mismo debate que Débora y Vilnius mantenían: la Realidad Todo Poderosa y Verdadera hay que desestabilizarla. Es otra versión, en otro contexto, para decir e insistir en la cuestión de fondo: “¿Debía tener la vida un lugar tan preferente?”. Es la pregunta continuada que reclama otro lugar para la Literatura u otra aproximación, situarse en un mismo plano con la Vida, darle otro lugar preferente, subvertir su posición o mantener “esa tensión entre literatura y vida”.

Lo importante es que las palabras del narrador-escritor de *Porque ella no lo pidió*, definen una línea teórica y práctica del escritor Enrique Vila-Matas. Su escritura muestra que la novela es “ese debate entre vida y literatura”. El narrador-escritor emula a Petronio

que quiso vivir aquellos relatos que había escrito y entra en el juego vertiginoso de vida y literatura. Al final, aunque sabemos que la ficción es ficción, aunque sabemos que la literatura “crea simulacros de la realidad” (Segre, 1985: 248), lo que no sabemos es hasta dónde la realidad está en este relato, hasta dónde ha llegado la verdad o su imitación.

Volviendo a *Aire de Dylan*, como dice Vilnius al elogiar la originalidad de los juegos literarios de su padre, hay que destacar el mérito de “sus constantes ficciones presentadas a veces con tanta solvencia a la hora de hacer creer a todo el mundo que eran hechos reales” (Vila-Matas, 2012: 224).

Desde el relato *Porque ella no lo pidió* llegamos de nuevo a *Aire de Dylan*, el paréntesis o digresión que ha supuesto intercalarlo permite a su vez observar que hay un camino de ida y vuelta o de oscilación entre ambas narraciones. No sólo es la imagen de la red como conexión la que guía, sino la *circularidad* de temáticas, ideas, obsesiones que van dándose de un relato a otro.

El punto de conexión y encuentro se establece a través de la idea común que ofrecen los narradores-escritores de ambas obras. En *Porque ella no lo pidió* el narrador-escritor tomó la decisión de llevar su escritura a la vida, de vivir la ficción, algunos de aquellos fragmentos “grises borradores de su vida”. En *Aire de Dylan*, el narrador-escritor también nos confiesa su propósito de seguir manteniendo el juego entre vida y ficción. *Se invierte el movimiento*, como si fuera un punto de inflexión en el sentido geométrico de la expresión, que dibuja el cambio y la oscilación contraria:

Quizás valiera la pena tomar esa nueva decisión también secreta. A fin de cuentas, por increíble que pudiera parecer, estaba ante la verdadera primera gran oportunidad de mi gris vida de escritor. ¿No me había pasado años escribiendo novelas en las que trataba siempre de hacer pasar por reales mis historias de ficción? Pues ahora estaba ante la posibilidad contraria, siempre tan buscada por mí: una historia de la vida real de la que yo estaba siendo privilegiado testigo iba a tener que contarla en clave de memorias abreviadas de un escritor muerto, porque ésa era mi callada intención: transformar lo que yo había vivido en las últimas semanas en la autobiografía del difunto Lancaster. ¿O acaso no tenían que ser unas memorias sesgadas? No debía dejar pasar una oportunidad como aquella (Vila-Matas, 2012: 261).

El narrador-escritor de Aire de Dylan desde el principio de la novela ha dejado clara su decisión de no escribir más. No obstante, pese a esta decisión, acepta la propuesta de Vilnius y Débora de escribir las memorias de Lancastre. Acepta volver a la escritura ante el reto y la oportunidad que se le presenta: *jugar con la vida y la literatura*.

Nueva situación y la misma idea circulando. No se trata, ahora, de escribir una ficción para ser vivida (como el narrador-escritor de *Porque ella no lo pidió*) sino lo contrario. Se presenta otro punto de vista: escribir una vida, unas memorias, pero estas memorias no serán tal y como se conciben las memorias convencionales, sino que serán *una transformación* (“esa era [su] intención callada”), transformar sus últimas vivencias en la autobiografía de Lancastre, en la autobiografía de *otro*.

La transformación es una completa *subversión*. Lo que se pone en juego es otra arista de la relación *realidad-ficción, vida-literatura* y la oportunidad de seguir cambiando las formas y convenciones de un género a otro, de una realidad a otra e incluso de la identidad de un *yo* hacia *un otro*. La realidad en la que se asientan unas memorias o una biografía también se cuestiona y se desestabiliza. La pregunta continuada se despliega con nuevos matices: ¿hasta qué punto hay realidad, verdad o invención en la autobiografía?, ¿hasta qué punto hay realidad o invención en lo que llamamos vida? La sospecha recae de nuevo, aunque sea de forma sesgada, en la autobiografía, en ese formato que se presupone que da cuenta de la vida de un “yo”.

Se plantea, pues, el problema autobiográfico y se orienta la instancia del yo en un juego de guiños y desplazamientos de la identidad del sujeto, se sitúa el “yo” autobiográfico en una línea de ficción. Lo que dice el narrador-escritor de *Aire de Dylan*, en estos momentos, remite de alguna forma a una de las corrientes críticas en torno al debate autobiográfico. Aquella corriente que piensa que “la narración de un ‘yo’ es una forma de ficcionalización”, la que plantea “el intrínseco carácter ficcional del género autobiográfico” (Pozuelo, 1993: 185).

Pozuelo, en el capítulo “La frontera autobiográfica” de *Poética de la ficción* (1993), realiza un amplio recorrido del debate que ha suscitado la autobiografía como problema poniendo en cuestión los límites de la ficción. Problemática en la que se imbrican otras muchas y diversas cuestiones: el enfrentamiento verdad-ficción, los problemas del referente, la cuestión del sujeto, lo narrativo como constitución del mundo, la dispersión y

formas que adquiere el género de lo autobiográfico... que implican a su vez los dominios de lo literario, lo filosófico y lo psicológico.

Desde esta complejidad expone las distintas teorías (sus respectivas críticas y divergencias) y diferencia dos corrientes críticas que actualmente protagonizan dos interpretaciones enfrentadas:

a) Quienes piensan que toda narración de un «yo» es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso. Una línea que arranca de Nietzsche, que reúne a Derrida, Paul de Man, R. Barthes y lo que se conoce en general como deconstrucción plantea el intrínseco carácter ficcional del género autobiográfico. Esta línea refuerza argumentativamente una tradición literaria que ha querido extender a toda literatura el dominio autobiográfico [...]

b) Quienes como Gusdorf, Starobinski, Lejeune, E. Bruss, aun admitiendo que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía como una ficción. Precisamente buscarán definir los términos por los cuales la autobiografía se propone como discurso que afirma una especificidad de alguna naturaleza: histórica, pragmática o en el horizonte de las convenciones genéricas, toda vez que las autobiografías no son novelas, ni la mayor parte de ellas entran siquiera en la categoría de obras literarias (Pozuelo, 1993: 185-186).

Dos criterios tan disparatados que a juicio de Pozuelo se explica por “la imposibilidad de discernir un estatuto *formal* ni de lo autobiográfico ni de lo ficcional [...], puesto que autobiografías que se proponen como no ficcionales y novelas construidas con forma autobiográfica comparten idénticas formas discursivas” (186).

No obstante, de estas dos posiciones destaca el cambio de relaciones que se ha producido en el tratamiento del género autobiográfico el cual ha dado lugar a un desplazamiento esencial. Las relaciones entre la narración autobiográfica y sus hechos históricos o su verdad han sido desplazadas hacia las relaciones entre el texto y su sujeto. Cambio que constata cómo lo autobiográfico pierde su supuesto o calidad de testigo documental y pasa a convertirse en proceso de búsqueda de una identidad que en última

instancia es inasible. Al respecto señala el pensamiento de Paul de Man cuando llega a plantear que no es el referente quien determina la figura, sino precisamente lo contrario, es la figuración la que construye el referente, o dicho de otra forma, es el “yo” quien resulta construido por el texto. La base referencial de la autobiografía es una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje, de ahí que la autobiografía la asimile De Man a la figura retórica de la prosopopeya como tropo característico (197-198).

Lo que en estos momentos se puede indicar, tras esta esquemática incursión teórica, es que el narrador-escritor de *Aire de Dylan* también disuelve las fronteras entre textos de ficción y textos de verdad, y, al parecer, esas memorias que ha decidido escribir no van a tener un referente claro en los hechos reales o históricos del autor Lancastre. No va a ser su referente la verdad de la vida de Juan Lancastre, sino que va a construir a través del texto (de esas “memorias sesgadas”) otro “yo” que no se sabe muy bien hasta que punto va a dar cuenta de su vida o de la de otro, estableciendo una suerte de guiño con el “yo” autobiográfico en la línea de lo ficticio, en una identidad que se hace de alguna forma indecible ²⁶¹.

El narrador-escritor de Porque ella no lo pidió se parece tanto al *narrador-escritor de Aire de Dylan* que el lector puede confundirlos. Ambos son activos narradores-escritores que indagan y se cuestionan la temática en torno a la realidad, desestabilizan el binomio realidad-ficción, mueven sus ámbitos propios y permiten la permeabilidad de fronteras. Ambos deciden crear una *zona*, un espacio por el que se mueven y transitan cómodamente. Es la zona que el mismo autor conoce bien y experimenta en su escritura cuando dice: “el amplio corredor que une ficción y realidad es fresco y muy ventilado y el aire corre ahí con la misma naturalidad con la que mezclo biografía e invención” ²⁶². Ambos narradores y un único *pseudo-autor* tienen la necesidad secreta de unir vida y literatura, de llevar con toda precisión su propia *subversión*: anular jerarquías y *naturalizar realidad-ficción*, para reafirmarse en el mismo credo, creer en la ficción.

Las palabras del propio autor, Enrique Vila-Matas, son más que elocuentes en la declaración abierta de esta creencia:

²⁶¹ Idea que retomaremos en el epígrafe *La autobiografía bajo sospecha* relacionándola de nuevo con *La autobiografía como desfiguración* que propone Paul de Man.

²⁶² Respuesta de Vila-Matas a la pregunta: “¿Cuánto de ficción y cuánto de autobiografía contienen sus textos?” En la entrevista de Pedro M. Domene: “Enrique Vila-Matas: *The Last Writer* / El último escritor” (*Literal* 21, 10-09-2015).

Creo más posible encontrar la verdad a través de la ficción que a través de lo que consideramos la realidad, ya que esa supuesta realidad no es igual para todos. Cada uno tiene la suya propia. Y esa realidad personal del otro es una ficción para uno ²⁶³.

La cita del autor incide en la misma idea, *la efectividad de la ficción* para descubrir la verdad. El escritor conoce bien lo plenamente efectivas que son las palabras, las ideas, cuando se dicen a través de la ficción. No sólo declara abiertamente que “lo ficticio tiene efectividad” (Martínez Bonati, 1997: 170) ²⁶⁴, sino que el hablar ficticio puede desvelar otro conocimiento, otra verdad: *la realidad propia*. Lo real se inscribe en el ámbito de lo personal e intransferible, hasta tal punto, que lo real del otro puede *verse* como una ficción. Lo que se supone real puede ser terreno resbaladizo y huidizo o como afirma Siegfried J. Schmidt: “la realidad (tomada en el sentido de modelos de mundo) siempre es un constructo, tanto en la ‘ficción’ como en la ‘realidad’ ” (Schmidt, ed. 1997: 228). Las palabras del autor Vila-Matas acotan la realidad y la restringen a un *ámbito interior*, no está en un *afuera*; mientras que la ficción parece ampliarse, extender su alcance y abarcar un dominio que no se le presupone.

Al lado de esta realidad reducida a un *ámbito interior* cabe añadir otras reflexiones del escritor que inciden en la relatividad de lo real y que conducen a lo que denomina *realismo interno*, el campo más apropiado para llevar a cabo su propia exploración:

²⁶³ En la entrevista de Pablo Beceiro, Enrique Vila-Matas: “La vida se parece más a cómo la pensamos que a cómo la vemos en televisión”, RTVE.es (10-03-2014).

²⁶⁴ Félix Martínez Bonati en su trabajo, *El acto de escribir ficciones*, centra su reflexión en el problema de la naturaleza de las frases novelísticas y, frente a otras posiciones que niegan el pleno valor a las afirmaciones de estas frases (entre ellos, John Searle, quien sostiene que no son del todo afirmaciones, que no van en serio, que el novelista sólo “finge” hacerlo, se trata de un “*to pretend*”), sostiene la tesis del hablar ficticio como un hablar pleno y auténtico: “La regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido [tesis de Searle] y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó ‘origo’ del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria” (Martínez Bonati, 1997: 167, la cursiva es del autor).

Al final de su ensayo añade como última observación la natural objeción a su tesis que nos parece importante transcribir: “¿No es contradictorio declarar ‘plenamente efectivas’ a las frases ficcionales (tanto, que determinan nuestra imaginación lectiva del mundo novelesco), si a la vez se las declara no reales o ficticias? Pero ¿no aceptamos todos que los personajes de novelas son ficciones, y no seres reales, y, a la vez, les atribuimos el poder de interesarnos y conmovernos? Es necesario aceptar que lo ficticio tiene efectividad, aunque sea válido también que el individuo ficticio no es real. Estas paradojas no son otras que las tradicionalmente conocidas e implícitas en nuestras nociones de realidad y ficción. Disolverlas es una tarea ontológica y de análisis lingüístico que exige una teoría de la representación” (Martínez Bonati, 1997: 170).

Se indaga, pues, en la realidad misma. Y *hay una línea que me gustaría llamar realismo interno* y que estaría contrapuesta con lo que suele llamarse realismo mágico o maravilloso. La diferencia es sustancial. Una trata de reflejar una realidad externa, mágica o maravillosa —bastante pelmaza para mi gusto, la prueba es que es fácil de imitar y la narrativa se ha poblado últimamente de buques perdidos en la selva—, mientras que yo busco una profundización psicológica, pues siempre me gustó ver el lado oculto de las cosas, la otra cara de los lugares comunes, de las frases hechas, decir diego donde Isabel Allende dijo digo.

Se indaga, pues, en *la realidad interna* —esto, por fortuna, es práctica muy extendida entre los escritores de bandera apátrida— y hay tantas realidades como escrituras y obsesiones, pues no olvidemos que, como dijo Gombrowicz, la verdadera realidad es la propia de uno mismo. Esa indagación la llevamos a cabo, pues, sobre nosotros mismos, y *se realiza entre rejas propias* y con las ventajas pero también con los inconvenientes que ofrecen la soledad y el no pertenecer a escuela ni país alguno y ser, además, conscientes de que no hay fronteras y que *si escribimos es para saber algo de nosotros mismos* (Vila-Matas, 2006: 53, la cursiva es nuestra).

Queda claro que su indagación se enmarca en el ámbito de una “realidad interna”. Defiende un “realismo interno” frente a otros realismos (se menciona ahora la crítica explícita al realismo mágico que se sumaría a la de los otros realismos puestos en juicio otras tantas veces, el realismo instaurado del siglo XIX y aquellos realismos que siguen otros escritores contemporáneos)²⁶⁵. Proclama un realismo que no figura en los movimientos y cánones literarios, un realismo que se acerque a su verdad más íntima, que se construya desde el compromiso y sitúe al escritor en *su lugar aparte*. Es precisamente en este lugar aparte donde el escritor encuentra sus “rejas propias”, el código marcado por él mismo con el que va dando forma a las “estructuras de libertad” que busca²⁶⁶.

²⁶⁵ La crítica al realismo decimonónico es una constante desde los distintos ámbitos en que se mueve el escritor, ya sea en la ficción, en sus artículos, en entrevistas o conversaciones: “Y es que realismo no es sólo Pérez Galdós o Balzac... Hay muchos realismos y el mío es un realismo interior, muy personal. Son sueños que se integran totalmente en la vida cotidiana, sueños que forman parte de mi realidad...” Vila-Matas en la entrevista de Juan Cruz: “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad” (*El País, Babelia*, 13-03-2010).

²⁶⁶ Vila-Matas en su artículo “Solo o en compañía de críticos” también hace referencia a través de la imagen de las “rejas propias” al código de leyes marcadas por sí mismo, y se pregunta qué hacer para encontrar estructuras de libertad para sus novelas (Vila-Matas, 2003: 125-126).

Indagar para saber algo de nosotros mismos es la segunda cuestión, objetivo y trazo final de una indagación circular que recae en el descubrimiento de sí mismo. Vuelve desde otro contexto y distancia la búsqueda de aquella “realidad última” a la que se refería Vilnius, cuando la frase-motor le conducía hacia lo más oculto de sí mismo y le llevaba a desplazar el interés de saber quién había escrito aquella frase por la otra pregunta que estaba a su lado –¿*Quién soy?*– Es la pregunta siempre formulada con atisbos de encontrar alguna respuesta en el mismo acto y sentido de la escritura.

Ante todo lo expuesto y, orientando todas estas cuestiones hacia una teoría de la ficción literaria, nos detenemos en los supuestos o postulados que formula Lubomir Doležel para ver de qué forma se articulan los “mundos posibles” o “artefactos estéticos” del escritor que nos ocupa ²⁶⁷.

Doležel, en su estudio “Mímesis y mundos posibles”, desarrolla una teoría de los mundos posibles en el marco de un modelo de múltiples mundos. Su teoría sobre la ficción se construye a partir de “la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto” (Doležel, ed. 1997: 78). En ella señala el camino de la comprensión de la ficción literaria bajo el trasfondo teórico de la semántica de la ficcionalidad, bajo la cual podemos comprender las propiedades específicas de las ficciones literarias. A propósito de la semántica ficcional presenta estas tres tesis que enunciamos: 1. *Los mundos ficticios son conjuntos de estados posibles de cosas.* 2. *El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo.* 3. *Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real* (79-84).

²⁶⁷ Lubomir Doležel, en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, señala que frente a la teoría de la mímesis, teoría de la ficcionalidad que afirma que las ficciones son imitaciones o representaciones del mundo verdadero, aparece una alternativa: la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles. El marco del mundo único (incapaz de explicar los particulares ficcionales) se sustituye por el de los mundos múltiples, teoría que emergió en la década de los años 60, especialmente en el ensayo de Saul A. Kripke (1963) que propuso una “estructura modelo” para la lógica modal, interpretándola en términos de los mundos posibles. Estos mundos posibles se definen como “*artefactos* producidos por actividades estéticas –la composición poética y la musical, la mitología y la narración, la pintura y la escultura, el teatro y la danza, el cine y la televisión, etc.” (Doležel, ed. 1999: 32-33). En este sentido, los mundos ficcionales de la literatura se definirían como un tipo especial de mundo posible: “son artefactos estéticos contruidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales” (34-35). Como señala Antonio Garrido Domínguez en “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, el modelo de mundos posibles abre nuevas interpretaciones al concepto de mundo ficcional. De manera que surgen diversas reflexiones y propuestas para dar cuenta de los mundos creados en la literatura. En el ámbito de la teoría literaria cabría destacar las contribuciones de K. Hamburger, P. Ricoeur, L. Doležel, Th. Pavel, F. Martínez Bonati, S. J. Schmidt, M.-L. Ryan... y también los trabajos de conjunto de T. Albaladejo, D. Villanueva y J. M^a Pozuelo (Garrido Domínguez, 1997: 11-40).

Atendiendo al primer supuesto señalado, *los mundos ficticios son conjuntos de estados posibles de cosas*, el autor realiza una consideración interesante respecto a la naturaleza de los seres de la ficción. Sostiene que por la semántica de los mundos posibles se legitima los particulares ficcionales. Así, aunque Hamlet, Riba o Vilnius no sean hombres reales, son individuos posibles que habitan el mundo ficcional de la obra de Shakespeare o de Vila-Matas respectivamente. La existencia de los individuos ficcionales no depende, pues, de los prototipos reales; su identidad está protegida por la frontera entre los mundos real y posible. Por consiguiente, los particulares ficcionales son interpretados como posibles no realizables y resultaría obvia la distinción entre personas, eventos, lugares ficcionales o reales. Atribuye a toda entidad ficcional el “principio de homogeneidad ontológica” como rasgo esencial de la soberanía de los mundos ficcionales: “El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y compatibilidad de los particulares ficcionales; explica por qué los individuos ficticios pueden interactuar y comunicarse unos con otros” (80).

Pues bien, teniendo en cuenta estas breves consideraciones, observamos que en las ficciones vila-matianas el principio de homogeneidad ontológica se da como una especial condición de su escritura. Podría decirse que las entidades ficcionales seleccionadas en sus *artefactos* estéticos se homologan en su diversidad o diferentes “*claves de realidad*”²⁶⁸: aparecen particulares ficcionales creados para el mundo concreto de los posibles (Riba, Vilnius, etc.), aparecen otros particulares ficcionales que provienen de otros mundos posibles (de otros artefactos estéticos) creados por otros autores (el joven escritor recorre las páginas de Hemingway, Riba recorre las páginas de Joyce, Vilnius las páginas de Shakespeare) y otros particulares ficcionales que provienen del mundo real (Vilnius se encuentra con Sergio Pàmies, Juan Marsé aparece conversando con Riba o con Vilnius, Dominique Gonzalez-Foerster le envía un mensaje a Riba ...) Es decir, los mundos posibles que crea Vila-Matas abren el abanico a distintos y singulares conjuntos de entidades ficcionales y, aunque sabemos que todos ellos están condicionados y homologados como entidades ficcionales que interactúan y se comunican en este mundo de

²⁶⁸ Expresión de Benjamín Harshaw cuando explica la configuración de un CRI o campo de referencia interno de un texto de acuerdo con una selección del mundo humano “real”, físico y social. Selección que puede ser en gran medida parcial y sesgada y que puede servirse de diferentes “*claves de realidad*”, de una gran diversidad de formas alternativas (Harshaw, ed. 1997: 136).

lo posible, se percibe que las fronteras que les protegen se hacen permeables y es el mundo ficcional el que se ensancha. Sin dejar de darse el principio de homogeneidad (o precisamente porque es condición *sine qua non*), se consigue una *fusión* entre lo real y lo ficticio –*conjunción clave de su escritura*– que si cabe legitima aún más los posibles no realizados y cierta soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo real.

Esta idea podría completarse o matizarse con el tercer supuesto señalado: *los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real*. Tesis que plantea el acceso entre ambos mundos y la forma de llevarse a cabo. Doležel señala cómo los mundos ficcionales sólo son accesibles desde el mundo real a través de *canales semióticos*, es el texto como gran signo el que garantiza ese puente entre los lectores reales y el mundo de la ficción. A su vez, es el mundo real el que participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando modelos, hechos, materiales que han de sufrir una “transformación sustancial”, han de convertirse en posibles no reales con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas (82-83).

Es en este mecanismo de *trasvase* y *transformación* donde ponemos el acento para remarcar la especificidad de cómo el autor Vila-Matas manipula y suministra sus materiales de vida junto con sus propias experiencias literarias (como lector, como creador e incluso como crítico). *Su trasvase es un juego de transformación que sigue su propio código: quitar fronteras y naturalizar*, así construye sus mundos posibles.

En este juego de transformación y siguiendo la teoría de la ficcionalidad y campos de referencia que propone Harshaw, podríamos decir que en las novelas vila-matianas se conjugan de forma singular el “Campo de Referente Interno” (CRI), el mundo de la ficción, y el “Campo de Referente Externo” (CRE), el mundo objetivo. Observamos que con frecuencia no se conducen en paralelo, sino que las *intersecciones* que se producen entre ambos planos se yuxtaponen. No sólo entran en contacto a través de los dos procedimientos que señala Harshaw, *configuración* y *representación* (los mundos de la ficción se configuran como modelos del mundo de la experiencia y a su vez el mundo ficcional representa la realidad) (Harshaw, ed. 1997: 156-157)²⁶⁹, sino que se podría

²⁶⁹ Benjamín Harshaw, en su estudio “Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico”, señala cómo el CR Interno es proyectado como paralelo a un CR Externo y destaca que aunque los planos paralelos nunca se tocan, sí pueden solaparse en varios o en muchos puntos. Representa esta relación a través de lo que denomina modelo de referencia de “doble planta” en literatura, como estructura que explica todo aquel material que pueda referirse a campos de referencia internos o externos

entrever el trazo de un tercer gesto o movimiento, lo que venimos llamando *naturalización-nivelización* ya que ambos mundos parecen *fusionarse* y *superponerse*. Se convierten en una especie de palimpsesto por el que se traslucen en la misma superficie: sus escritores preferidos, sus amigos reales, sus personajes inventados; sus islas, ciudades, calles, hoteles, cafés... ya sean vividos o ficcionados; sus recuerdos reales e inventados; su patio de infancia o su colapso físico; sus conferencias, sus viajes o sus sueños. Todo se sitúa en un plano confundido y superpuesto entre ficción y realidad para dar a la ficción misma la efectividad y el poder *de verdad*, para hacer *más real lo ficcional o más verdadero*.

Por tanto, se podría concluir que el tratamiento del escritor sobre el binomio realidad-ficción le conduce a elaborar un mecanismo esencial, una exigencia propia en la construcción de sus mundos ficticios: *la exigencia de fusión*. Hacer de las fronteras realidad-ficción un espacio *contaminado* y explorar sus potenciales o como señala Pavel, elaborar mecanismos para “potenciar nuestra percepción de las posibilidades de la ficción” (Pavel, ed. 1997: 178).

Sus “mundos posibles” no pretenden una diferenciación de sus mundos reales, al contrario, a través de la resquebrajada diferencia que existe en ambos campos, desde la grieta que es posible abrir entre ellos (ya iniciada con Cervantes, el escritor que ya desfiguró las fronteras de lo real y lo ficticio) construye el acercamiento de ambos dominios: *la zona imprecisa* o el “amplio corredor” es la forma de su diseño artístico ante el binomio realidad-ficción, es su “estructura de libertad” escogida, quizás una de esas reglas que el autor debe imponerse a sí mismo. Ahí estaría lo que Bajtín denominaría su “forma arquitectónica” (Bajtín, ed. 1989: 23-27).

El autor cree en la ficción de tal forma que se pasea entre ambos mundos, lo real y lo posible, sin puentes que señalen sus orillas, sin discontinuidades, con la comodidad de estar en la misma casa. En *la casa de la ficción* que ha ido construyendo a lo largo de su narrativa, donde habitan literatura y vida.

(CRs) o situarse en ellos. Subraya que los vínculos entre los dos planos paralelos (CRI y CRE) crean canales para la transferencia y el trasvase de material semántico de uno hacia otro o viceversa, dándose marcos de referencia claramente *compartidos*. La teoría de Harshaw explica la ficcionalidad a través de estos puntos compartidos, de los cruces que se producen en determinados puntos, de las intersecciones del CRI y del CRE a través de la dos operaciones de *configuración* y de la *representación* (Harshaw, ed. 1997: 123-157).

No podemos dejar de pensar al cierre de estas reflexiones en la respuesta de la que fuimos testigos en una conversación con Enrique Vila-Matas que añadimos como apunte o matiz. En un encuentro que tuvo el escritor con sus lectores, una de las lectoras le preguntó directamente: –¿Qué es la esencia de la escritura?– A lo que el escritor respondió: –“No sé si estoy preparado para contestar esta pregunta. Sólo sé que sería el momento de más emoción cuando convergen: realidad, ficción, literatura”²⁷⁰. *Un matiz*: la esencia de la escritura es un cruce con la emoción, cuando se da *simultáneamente la tríada realidad-ficción-verdad* que venimos subrayando. En el fondo sólo la experimenta el escritor.

Al parecer, Vila-Matas en algún momento la vive o experimenta como momento efímero, aunque sabe muy bien que «la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición», «la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o que incluso la realice: la literatura nunca está ahí ya, siempre está por encontrar o por reinventar» (Blanchot, ed. 2005: 231, 237). Lo que le atrae al autor y le emociona es precisamente esa búsqueda, el movimiento que conduce a ella. Aproximarse hacia lo que hace posible la obra, lo que está oculto tras la palabra literatura. Por eso sigue en su búsqueda: “[la escritura] no se sabe a dónde va, ni siquiera de dónde viene. Es más bien un conjunto de búsquedas que representan un estilo, un estilo en movimiento siempre constante”²⁷¹.

3.2. ¿Quién soy?

En la obra vila-matiana siempre está explícita o implícita esta interrogación, ¿quién soy? Cuestión que, como señala Bajtín, a diferencia de otras preguntas fundamentales del estado de la existencia y del ser en donde la conciencia busca respuestas (¿por qué?, ¿para qué?, ¿cómo?, ¿es correcto o no?...), se inscribe en un estado de “inquisición interior” y exige como tal “un movimiento de revisión” (en Catelli, 1991: 82). Esta revisión necesita de una distancia que en el caso de los héroes vila-matianos pasa por la distancia irónica.

En *Aire de Dylan* la pregunta siempre formulada se mantiene a través de las voces de Vilnius, de Lancastre y del narrador-escritor. Voces que desde perspectivas distintas van

²⁷⁰ La respuesta se dio en el seno del encuentro, *El club del llibre*, celebrado el 16 de octubre de 2014 en la *Sala Francesc Tarafa* de Granollers. La conversación no está registrada ni archivada, sólo es una anotación nuestra que nos parece pertinente hacerla constar ante las cuestiones expuestas.

²⁷¹ Palabras de Vila-Matas en la entrevista de Carolina Gómez: “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra” (*Literal* 21, junio, 2010).

perfilando afirmaciones y negaciones, solidaridades y contradicciones sobre la cuestión de la identidad, abriéndose otro debate desde la ficción: lo auténtico de la identidad frente a la multiplicidad del «yo». Identidad que se aborda de una forma general, unida al «yo» personal, para ir desplazándose hacia una *identidad literaria*.

3.2.1. *El yo y la identidad*

Es Vilnius quien empieza a deslizar *el juego de la otredad*. Reconoce abiertamente ante su auditorio que su cara es rara “sobre todo porque se parece a la de otro” (Vila-Matas, 2012: 54-55). A este rasgo físico le sigue el rasgo de su personalidad, al reconocer también su tendencia a inventarse dobles, su impostura, su intención de ensayar ser otro y su propósito irónico de “no complicar las cosas, no impostar, no inventarse personalidades dobles, *ser yo mismo más que nunca*” (131, la cursiva es del autor).

A lo que se suma la frase solemne que aparece inscrita en la entrada principal de la casa de Pechmann:

«Si uno tiene la intención de comprender a los demás, debe antes intensificar su propia personalidad» (134).

Esta frase, como máxima colocada en el umbral, abre el juego paródico sobre la cuestión de la personalidad. Vilnius se detiene frente a ella y se pregunta por su significado. La anota en su mente para después pasarla “a limpio”, a la carpeta especial de su archivo digital sobre el fracaso (134).

Tratamiento irónico que revela que lo que dice la frase, que en principio no entiende Vilnius, aparece con toda claridad destinado al fracaso, pues “intensificar su propia personalidad” se sitúa como algo imposible de realizar.

El gesto de ironía con el que se ha presentado la máxima se va intensificando en el momento en que Vilnius traspasa la puerta, *el umbral*, y entra en el espacio de John Pechmann. Todo cuanto acontece o se describe está dicho y no dicho entre la ironía, la exageración o el juego por el juego en el afán de ridiculizar “la personalidad”. El primer signo ridículo señala la extraña personalidad del dueño de la casa que se trasluce en todos los detalles que le rodean y se concreta de forma especial en la rarísima estancia:

“despacho y al mismo tiempo consultorio, quirófano, cuarto de estar, relojería, garito de póquer y almacén de armas de fuego y aparejos de pesca” (136). Vilnius recorre este espacio tan recargado de la estrambótica personalidad de Pechmann que resulta claustrofóbico. Es el espacio mismo y el personaje exagerado de Pechmann el que dibuja la caricatura de una “personalidad” tan intensa y única que es precisamente ésta la que genera lo asfixiante e irritante.

Advertimos que el tratamiento de la personalidad pasa por la exageración irónica, el tratamiento de la identidad, por extensión, también pasa por este filtro irónico. Así se conduce la cuestión, puesto que la presentación recíproca de Vilnius y Pechmann discurre como una parodia continuada de *quién soy*. Vilnius se presenta con las fórmulas y estereotipos tales como: Soy... nací en... he vivido en... me dedico a... estoy preparando... Pechmann le da la réplica paródica correspondiente: Me llamo... tengo tantos años... fui concebido en... nací en el Hospital de... me crié en... jugué al béisbol en... (136-137). Presentaciones que inician el tratamiento de una *identidad*, el juego de un *quién soy* desde la parodia, la risa y la burla.

Todo el capítulo entre Vilnius y Pechmann juega con la batalla de la Risa contra la Gravedad y finaliza con aquella indagación con técnicas hipnóticas que da como resultado el discurso sonámbulo de Vilnius en el que decía que había entrado en la “realidad última” y que “todos éramos una misma persona”. *Todos es uno o uno es todos* ²⁷².

Esta idea de *uno es todos* se reitera a propósito de la personalidad del padre de Vilnius, Lancastre, cuando el narrador-escritor nos dice:

Su padre fue realmente un especialista en transformarse en cada libro. Cambiaba de piel en cada uno de ellos. No mucho antes de su muerte, un periodista le preguntó quién era él realmente, y Lancastre contestó como si fuera Bob Dylan en su papel de Alias, en la película sobre Pat Garret.

—¿Quién soy? Ésa es una buena pregunta.

En otra ocasión, ante la misma cuestión, reaccionó de una forma no muy distinta, aunque quizás más sorprendente.

—¿Quién soy? Me llamo Pedro Páramo como todo el mundo. Mi familia es aire y yo soy mezcla de las voces y recuerdos de distintos vivos y muertos (154).

²⁷² Se remite al epígrafe *La frase-motor* (p. 349).

Observamos que se produce el tránsito, de la identidad en general se pasa a la *identidad literaria*. Se menciona e identifica la *personalidad literaria* del padre de Vilnius y se destaca su tendencia a la transformación. Su especialidad en ser realmente *otro*. Personalidad cambiante a lo Dylan. Personalidad de un Dylan que no es Dylan sino que es Alias. La pregunta “¿quién soy?” lanzada al aire y respondida de inmediato con el juego de *ser otro, ser otro desde la literatura* –“Pedro Páramo”–, evocado desde la ficción de Juan Rulfo.

Al nombre escogido se añade la generalización –“como todo el mundo”– que viene a ser un estribillo o motivo reiterado en otros textos vila-matianos. El mismo autor, Enrique Vila-Matas, se identifica nombrando a otros y conjugando el “como todo el mundo” en un juego intertextual que encadena así:

«Me llamo Erik Satie, como todo el mundo».

Juan Villoro dice que esta frase del compositor francés resume mi noción de personalidad: «Ser Satie es ser irrepitable, esto es, encontrar un modo propio de disolverse hacia el triunfal anonimato, donde lo único es propiedad de todos» (Vila-Matas, 2013c: 123).

[...] Así es que, cuando escribo, sin duda soy Tabucchi, Borges y John Vincent Moon y todos los hombres que han sido todos los hombres en este mundo. Aunque, eso sí, para no complicar ya más las cosas, me llamo únicamente Erik Satie. Como todo el mundo, por otra parte. O, si se prefiere, «me llamo Antonio Tabucchi como todo el mundo» (Vila-Matas, 2013c: 126).

Su respuesta coincide con la de su personaje Lancaster. Ambos cuestionan en su juego la misma noción de identidad (en este caso identidad literaria) y reafirman la misma idea: lo que se representa como único, propio e intransferible se dice y se contradice desde *lo plural, lo transferible y lo múltiple*. Dicho en palabras de Deleuze y Guattari: “el nombre propio no designa un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización. El nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad” (Deleuze / Guattari, ed. 1988: 43).

Respecto a la frase que se añade –“Mi familia es aire y yo soy mezcla de las voces y recuerdos de distintos vivos y muertos”– podríamos convenir junto con el autor que, precisamente, es esta frase en la que “Lancastre es más Dylan que nunca”²⁷³, ya que ambos se encuentran paradójicamente en la asunción de múltiples voces o de múltiples máscaras.

Más adelante, en las páginas siguientes, se produce un cambio significativo. A modo de una interrupción que abarca un apartado entero, breve y bien delimitado, se habla en “serio” de la cuestión de la identidad. Aparece como una cita textual de la escritura de Lancastre, un fragmento-cita explícita y entre comillas de su libro *La interrupción*:

«Uno nunca sabe quién es. Son los demás los que le dicen a uno quién es y qué es. Te explican tantas veces quién eres y de formas tan distintas, que al final uno acaba por no saber en absoluto quién es. Todos dicen de ti algo diferente. Incluso uno mismo está siempre cambiando de opiniones. Si a eso añadimos que uno se esfuerza por sorprender a los otros siendo varias personas al mismo tiempo, lo que en verdad acaba sucediendo es que terminamos no teniendo ni la menor noción de quién somos o podríamos haber sido» (Juan Lancastre, *La interrupción*) (Vila-Matas, 2012: 157).

Percibimos el cambio del tono, el fragmento discurre en una línea reflexiva que refleja el lado Grave de la cuestión de la identidad. Reflexión pesimista, cuestión “nunca” resuelta o acaso ligeramente atisbada en los otros. La cita se transcribe como la exposición del No a la cuestión. No hay tal identidad. A lo que se añade la otra parte: la voluntad de buscar o indagar en ello pasa por ser varias personas al mismo tiempo (“uno se esfuerza”) y como resultado más perplejidad. Sin embargo y a pesar de ello o tal vez por eso mismo, se vislumbra un pasajero y escurridizo sí en los posibles intentos de dar forma a ese esfuerzo: ser muchos otros, ser en los otros. Y a pesar de seguir en el intento, la constatación final de no conseguirlo, ni ahora ni en un futuro. La identidad se confirma paradójicamente como una incógnita, una maraña de señas diferentes dichas o percibidas desde tantos flancos que acaba por ser *una des-identidad, un des-conocimiento, un indecible*. El vacío de la identidad y también el vacío de una *identidad literaria*.

²⁷³ Palabras de Enrique Vila-Matas: “Lancastre es más Dylan que nunca cuando dice «Mi familia es aire y yo soy mezcla de las voces y recuerdos de distintos vivos y muertos». En la conversación literaria de Enrique Vila-Matas con el crítico Marcos Ordoñez: “Dylan es paradigma del artista moderno” (*El País, Cultura*, 12-03-2012).

Al mismo tiempo se podría leer la *cita-interrupción* de Lancastre como arte del fragmento en el sentido que le confiere Barthes cuando habla del “fragmento como ilusión” y dice:

«Tengo la ilusión de creer que, al quebrar mi discurso, dejo de discurrir imaginariamente sobre mí mismo, que atenúo el riesgo de la trascendencia; pero como el fragmento [...] es *finalmente* un género retórico, y la retórica es esa capa de lenguaje que mejor se presta a la interpretación, al creer que me disperso lo que hago es regresar virtuosamente al lecho del imaginario» (Barthes, ed. 2004: 128-129, la cursiva es del autor).

Podríamos inferir que la *cita-interrupción* de Lancastre sigue su estrategia, quiebra el discurso que se mantenía en la ficción para volver a él, da la clave al discurso mantenido e interrumpido en torno a la identidad. Así regresa, la voz de la reflexión corrobora *el vacío donde se coloca la cuestión de la identidad*.

La cita reflexiva de Lancastre también se puede confrontar y ver que está en la misma línea de reflexión del brevísimo relato *Señas de identidad* de Enrique Vila-Matas. En él, otro personaje vila-matiano recuerda que en su juventud deseaba “ser muchas personas y ser muchos lugares al mismo tiempo” y constata la pesadilla de ser tan parecidos a nosotros mismos y el riesgo en “que acabemos pareciéndonos demasiado”. El brevísimo relato (un único párrafo) salva la cuestión de la identidad en el deseo de “ser muchas personas” para que no se afiance en nosotros “el mismo nimio personaje” (Vila-Matas, 2011a: 159).

Las reflexiones se reiteran y reaparecen de nuevo las señas de identidad de Lancastre cuando Vilnius recuerda que:

Su familia era el aire, lo dijo él [Lancastre] en alguna ocasión. Mi padre siempre fue una mezcla de muchas voces y recuerdos, de muchas personas muertas y de algunas también vivas... (Vila-Matas, 2012: 158).

La identidad es, una vez más, mezcla de voces interminables. Ser muchas voces desde la literatura, reafirmandose en un *yo múltiple*.

La idea es insistente, su eco sigue cuando Vilnius cuenta que:

[...] el gran Lancaster fue un hombre que creyó siempre tener muchas personalidades y no una sola. Y todo porque quería sentirse un hombre dividido, un hombre de nuestro tiempo.

—Qué absurdo —dijo—. ¡Creerse un hombre de nuestro tiempo sólo porque era un aficionado a la multiplicidad! No lo iba diciendo todo el rato por ahí, pero se notaba que quería sentirse una persona con muchos heterónimos y con una gran cantidad de dobles que pudieran confundirse con él. ¿Era la pasión de ser postmoderno o simplemente la necesidad de ser muchos individuos para no tener que ser *él*? (176, la cursiva es del autor)

La voz de la teoría dirige el discurso de Vilnius y señala la nueva sensibilidad que va construyéndose en torno al concepto de sujeto —“un hombre dividido, un hombre de nuestro tiempo”—, fruto del pensamiento contemporáneo. Abre el debate del yo postmoderno, de una subjetividad fragmentada frente al ideal moderno de un sujeto unitario, sustancial y cohesionado: “la crisis del yo y la falta de profundidad (la identidad como problema y la difusión de identidades ligeras y cambiantes)” y sus consecuencias directas en los sujetos de los textos postmodernos ²⁷⁴.

Como señala Lozano Mijares: “En la novela posmoderna, el sujeto perceptor ya no se considera una entidad coherente, generadora de sentido; su percepción de la realidad y la

²⁷⁴ Giandomenico Amendola resume las características del yo postmoderno, homologables con la definición que teóricos tan renombrados como Gianni Vattimo, Jean François Lyotard o Fredric Jameson ofrecen de la postmodernidad o del postmodernismo:

“Características constantes de la experiencia urbana postmoderna son: indeterminación (ambigüedad, indeterminación y fracturas); fragmentación (la ruptura de los metarrelatos, la valoración de las diferencias, la fragmentación, el *patchwork* y el bricolaje proyectual); decanonización (deslegitimación masiva de los códigos y las convenciones, de los metalenguajes, la desmitificación y el ‘parricidio’ de masas, subversión y revuelta); *crisis del yo y falta de profundidad (la identidad como problema y la difusión de identidades ligeras y cambiantes)*; hedonismo y búsqueda de la belleza (sustitución del principio de utilidad por el de placer, afirmación de la belleza como valor difundido); valoración de lo impresentable y de lo no representable; ironía, hibridación, parodia, travestismo, *pastiche* (la reducción del pasado al presente y la reproposición de la equitemporalidad heideggeriana en clave irónica y postmoderna); carnavalización (la vida como juego, el antifaz y la fiesta); protagonismo y participación (la ciudad como *work in progress* abierto a los significados de cada uno); subjetivismo (la primacía de la construcción individual, el individuo partidario de sí mismo, coexistencia de diversas hipótesis, incluso en conflicto, del mundo); casualidad y estocástica (caída de la previsibilidad y de la predeterminación, primacía de la casualidad y la probabilidad) (G. Amendola, en Lozano Mijares, 2007: 26, la cursiva es nuestra.)

fantasía no se articula en oposiciones binarias totales, sino en un juego inestable de coexistencia que termina con la superposición de ambas: el sujeto esquizofrénico de Jameson” (Lozano Mijares, 2007: 164). Añade más adelante que el sujeto postmoderno, sea cual sea su modalidad, imprime a los protagonistas de las novelas un afán de deconstrucción de su propia identidad (167).

Las estructuras estables del ser que imponía la metafísica quedan abandonadas. El *pensamiento fuerte* sintetizado, según Vattimo, en «sus categorías *fuertes*, violentas (las *causas primeras*, el *sujeto responsable*, la voluntad de poder entendido como *dominio*, la evidencia que se *impone* como verdadera...)» queda destituido (en Oñate, ed. 1990: 43, la cursiva es del autor). Frente a ello la noción de *pensamiento débil* responde a una concepción historicista nihilista definida como debilitamiento del ser: «El pensamiento débil no es un pensamiento de la debilidad, sino del *Debilitamiento*: el reconocimiento de una línea de disolución en la historia de la ontología [...]» que abre la alternativa de un *sujeto débil, flexible, múltiple* (en Oñate, ed. 1990: 38-39) ²⁷⁵.

La respuesta de Lancaster, como autor en la ficción, ante la nueva sensibilidad del sujeto es optar por el doble y los heterónimos, esforzarse en ser muchas personas; en síntesis, optar por la multiplicidad. No obstante, Vilnius matiza esta opción con una apreciación sustancial, al cuestionar que el rasgo característico de considerar la identidad como una difusión de identidades ligeras y cambiantes no tiene por qué ser consecuencia directa de querer ser postmoderno, *es algo intrínseco*. Es fruto de una necesidad, de un sentirse así: ser muchos para no tener que ser uno mismo o, por decirlo con las palabras del personaje de *Señas de identidad*, no caer en la pesadilla de ser “el mismo nimio personaje” o lo que es lo mismo, volviendo al gran Lancaster, “no tener que ser *él*”.

En suma, lo que se subraya con tanta insistencia desde éstas y otras muchas ficciones a través de los distintos personajes vila-matianos es *la necesidad urgente de ser otro u otros*. Basta recordar cómo le pesaba la identidad a doctor Pasavento, el horror que sentía “de tener una identidad tan compacta y única” (Vila-Matas, 2005b:172), el pánico a una personalidad sólida y sin fisuras que le llevó al juego de identidades continuadas

²⁷⁵ Gianni Vattimo matiza el pensamiento débil diciendo que: “no es el pensamiento de la debilidad como estado, sino el pensamiento del debilitarse como ley del ser, como ley del devenir del ser, como estructura del devenir del ser, donde se ofrecen ciertas indicaciones, orientaciones, direcciones...” (148). En la entrevista de Teresa Oñate y Santiago B. Olmo: “Entrevista a Gianni Vattimo”. *Suplementos 10, Anthopos. Revista de Documentación científica de la Cultura*. Diciembre, 1988, pp. 147-155.

(Pasavento, Pynchon, Ingravallo... Pasavento, Pasamundo, Pasamonte, vagabundo...) que como señala Romero-Jódar se configuran no como una fragmentación del sujeto (tesis postmoderna) sino como “una pluralidad necesaria de identidades que le permitan liberarse de un opresivo ‘yo’ único”, constituyéndose como una multiplicidad de identidades (Romero-Jódar, 2010: 258).

La respuesta de Lancastre se ubicaría junto a aquellos narradores que ante la desaparición del sujeto optan por *lo múltiple*: afirman la multiplicidad frente a la identidad, con el matiz añadido de asimilar esta ontología plural desde una posición *deseada y necesaria*. En este sentido nuestras observaciones se hacen solidarias y se suman desde esta perspectiva a las ya expuestas por Cristina Oñoro cuando dice que en el universo vilamadiano siempre encontramos una “celebración de las ontologías plurales y la desaparición del sujeto será siempre un horizonte más deseado que angustioso” (Oñoro, 2007: 154).

Lo múltiple se extiende a continuación al conjunto de la obra de Lancastre, cuando Vilnius reconoce algunos méritos en su escritura:

Por ejemplo, haber tenido el valor de escribir, durante su periodo más fértil, varias novelas al mismo tiempo, desarrollando así muchos mundos posibles o paralelos, desplegando una *narración múltiple*, llena de ficciones que se reflejaban y separaban incesantemente, convirtiendo todo en un caleidoscopio de variaciones, desviaciones y mutaciones (176-177, la cursiva es nuestra).

El fragmento vuelve a incidir en el valor de lo *múltiple* desde la concepción de la misma narración. Aunque Vilnius presenta lo múltiple lúdica e irónicamente equivocado, como escritura simultánea de varias novelas que se emprenden a la vez, lo que está señalando es que Lancastre ejerce una escritura en la que sus novelas *se comunican y establecen canales y conexiones entre ellas*. Una escritura que se concibe como una serie de acontecimientos, desvíos, variaciones, proyecciones y combinatoria que establecen unas relaciones no verticales ni centrales, sino horizontales y *rizomáticas*.

Se podría decir que sus ficciones siguen el “principio de multiplicidad” propio de lo que Deleuze y Guattari llamaron el *pensamiento rizomático*: la lógica de centro y jerarquía en la narración, la imagen de “árbol-raíz” se sustituye por la imagen de “rizoma-canal”.

Así lo explican:

[...] a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente en tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes [...] Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza (Deleuze y Guattari, ed. 1988: 25) ²⁷⁶.

²⁷⁶ Rizoma es un concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). El rizoma es como una “imagen de pensamiento” que se define bajo estos principios aproximados:

“1° y 2°. Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo [...].

3°. Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto [...] Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad) [...] Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras [...].

4°. Principio de ruptura asignificante: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras [...].

5° y 6°. Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda [...] Para nosotros el eje genético o la estructura profunda son ante todo principios de *calco* reproducibles hasta el infinito. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción [...] El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol.

Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco* [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones [...] Lo fundamental es que el árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como dos modelos: uno actúa como modelo y como calco trascendente, incluso si engendra sus propias fugas; el otro actúa como proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa, incluso si constituye sus propias jerarquías, incluso si suscita un canal despótico” (Deleuze y Guattari, ed. 1988: 13-25, la cursiva es del autor).

La narratividad de Lancaster no se reduce a lo Uno, no hay unidad que sirva de pivote. La narrativa de Lancaster, su identidad literaria, se deslizaría hacia la *multiplicidad*.

3.2.2. *El yo y la autobiografía o la autobiografía bajo sospecha*

El tema de lo *autobiográfico* es otra forma de cuestionar el *yo* y de seguir preguntándose *quién soy*. Esta cuestión es otro de los motivos centrales en *Aire de Dylan*.

El narrador-escritor cuenta que Juan Lancaster había empezado a escribir sus memorias, tenía unas primeras páginas que las nombra como “las diez primeras de las memorias abreviadas de Juan Lancaster” (Vila-Matas, 2012: 184). Débora era quien conocía la gestación de este manuscrito. Lancaster le había dado a leer lo que iba escribiendo y “lo más interesante era la estructura que le estaba dando al recuento de su vida” (185-186). Pero estas memorias, el manuscrito original de Lancaster, fue destruido (quemado) por su viuda, Laura Verás. El asunto desemboca en que Débora, conocedora del manuscrito, se ve capaz de reconstruirlo y aparece ante el auditorio de la librería Bernat con unos folios del “manuscrito” dispuesta a leerlos (en realidad, el narrador nos confiesa que son folios en blanco o, mejor dicho, unas hojas de un periódico deportivo). Débora pide permiso a los asistentes para iniciar la lectura y es, otra vez, la librera Montse quien abre la posibilidad de dar lectura a esas memorias abreviadas de Lancaster:

Montse acabó preguntando a los socios interrumpidores si veían algún problema en permitir que Débora leyera esos folios, ese inicio, esas primeras páginas de las memorias bajo sospecha de Juan Lancaster. Y Débora comentó que *Lancastre bajo sospecha* podría ser un buen título.

—Esa lectura habrá de quedar en la historia de esta librería y de este club tan entrañable como un gran acontecimiento —interrumpió el socio 17.

—Siempre que no creamos que estamos escuchando la voz del propio Lancaster —interrumpió el socio 12.

—Nadie os pide algo así —reaccionó Vilnius—. Si uno quiere ser desconfiado, puede escuchar esa voz del mismo modo en que se leen las memorias falsas de Laurence Sterne. ¿Habéis oído hablar de ellas?.

Nadie había oído hablar de ellas.

—Se titulaban *Memorias de la vida y familia del difunto y Reverendo Mr. Laurence Sterne* (188).

Lo primero a destacar estaría en el título que mejor refleja estas memorias, *Lancastre bajo sospecha*, que se da en la voz de la ficción y que la *voz de la teoría* podría traducir de inmediato con el equivalente: *La autobiografía bajo sospecha*.

La correspondencia se establece y se comprueba a través de los matices que añaden las distintas intervenciones: la primicia de estas memorias presentadas irónicamente como gran acontecimiento y destacada efemérides para el club de Lancastre; la desconfianza, la sospecha mantenida ante lo que se dice en voz propia o como propia; la aclaración intertextual de Vilnius, leer-oír las memorias como las que se dijeron que eran de Laurence Sterne. A continuación, Vilnius, que conocía bien la gestación de las *Memorias de la vida y familia del difunto y Reverendo Mr. Laurence Sterne*, las explica detenidamente a los socios para que no haya duda de que se tratan de unas *memorias escritas por otro*, unas memorias rematadamente falsas (188-189).

El cruce con la intertextualidad de Sterne evidencia lo que tienen en común ambas memorias. Las dos memorias aparecen como escritos póstumos que se destruyeron (fueron quemados) y se intentaron memorizar (Débora se ve capaz de memorizar los escritos de Lancastre / Wilkes, los de Sterne). Se tratan de memorias que se reconstruyen después de la muerte del autobiografiado (Lancastre / Sterne) y pasan por ser escritas por su autor cuando en realidad están escritas y desfiguradas al capricho de otro. Son «vidas imaginarias» tras su apariencia verdadera, por tanto, se presentan bajo sospecha. En el caso del autor de *Tristram Shandy* hay demasiadas imprecisiones o errores que ponen en duda que fueran de Sterne, en el caso de las de Lancastre las dudas aparecen desde el mismo momento que las presenta Débora ²⁷⁷.

²⁷⁷ Enrique Vila-Matas en su artículo “Marcel Schwob hacia Samoa” elogia al escritor Schwob y a su libro *Vidas imaginarias* de gran influencia en obras de Borges, Faulkner, Cunqueiro, Perec, Tabucchi, Bolaño, Sophie Calle, Michon. Así afirma:

“Su libro más influyente, el que más caminos abrió, fue *Vidas imaginarias*, donde utilizaba personajes reales de la historia como Eróstrato, Lucrecio, Petronio, para componer unas biografías alucinantes, mezcla de erudición y anécdotas de tipo extraordinario. Borges las tomó como modelo para su *Historia universal de la infamia*, donde los protagonistas son reales, pero los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos.

Borges tomó de esas *vidas imaginarias* de Schwob la idea de que tanto el conocimiento como la imaginación sirven como caminos para acceder a una persona, ya que las biografías no dejan de ser mezclas de los datos reales con los ficticios. De hecho, según él mismo contó, para escribir *Historia universal de la infamia* se dedicó antes a leer vidas de personas conocidas y a deformarlas después según su capricho. No fue, en todo caso, pionero de este tipo de actividades, pues desfigurar vidas con capricho es operación ya antigua en las letras. Una ‘vida imaginaria’ anterior a Schwob y Borges, sería, por poner un ejemplo poco conocido, *Memorias de la vida y familia del difunto y Reverendo Mr. Laurence Sterne*, libro de recuerdos que pasó por ser del autor de *Tristram Shandy*,

Las “memorias bajo sospecha” van dando lugar a nuevas intervenciones de los “socios interrumpidores”:

—Lo que siempre ha estado claro —terminó diciendo Vilnius— es que a Sterne le habría divertido mucho ese libro apócrifo que se le atribuyó y cuya lectura le habría provocado una felicidad y risa grandiosas.

—Lo repito —interrumpió el socio 12—. Podemos oír a la amiga de Vilnius, pero no seremos tan idiotas de creer que escuchamos la voz del propio Lancastre.

—¡Pero nunca será de idiotas saber suspender la incredulidad! —interrumpió la socia 22.

—En todo caso, nunca ha habido buenas autobiografías de un buen novelista. No puede haberlas. Un novelista, si es muy bueno, siempre es demasiadas personas. Lancastre tenía muchas vidas en una sola. Si encima la autobiografía es breve, puede que no alcance ni para una persona —interrumpió la socia 20.

—¡Pero, señora, sepa que, por muy breve que sea la autobiografía, hemos tenido en cuenta todas las personalidades de Lancastre y, además, también nosotros somos buenos escribiendo, muy buenos! —dijo Débora (189-190).

El escritor Sterne respondería con la Risa ante estas memorias apócrifas. La lógica de la “felicidad y risas grandiosas” sería la acertada respuesta de Laurence Sterne, no podría ser otra para un escritor que tanto ha jugado a copiar alegremente a otros muchos y que cuando hablaba de “*cerrar la puerta de mi estudio quería decir alejarme de aquellos autores a los que en mi biblioteca suelo plagiar*”²⁷⁸. El tono exagerado del socio 12

pero que contenía demasiadas imprecisiones y errores de bulto como para creer que alguien como Sterne, de quien se sabía que tenía una gran memoria personal, hubiera podido escribirlo” (*El País*, 7-05-2011).

²⁷⁸ Es muy conocida esta pasión de Sterne. Javier Marías como traductor de la obra de Laurence Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, comenta este fragmento y otros que le siguen desde la deliberada ironía del escritor que embiste contra los autores no originales y plagiarios y habla de enmendarse él mismo, de no copiar más. Lo curioso es que al expresar su propósito de enmienda está plagiando *Anatomía de la Melancolía* de Richard Burton, concretamente del prefacio titulado *Democritus Junior to the Reader*. No obstante, conociendo este juego, Javier Marías destaca que “los plagios de Sterne son más bien adaptaciones (a menudo enriquecidas) de textos que él admiraba o por los que se sentía influido. Y si se compara la recreación de estos textos con los textos mismos, se comprobará que a Sterne no puede acusársele de plagiario, sino que más bien hay que reconocerle un inusitado talento para parafrasear”. Véase la nota (5) del volumen V de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne (Sterne, ed. 2006: 671, la cursiva es del autor).

Enrique Vila-Matas, que incluso dice haberse servido del “método Laurence Sterne”, acude también a este fragmento del escritor y lo menciona con las mismas palabras de Javier Marías en *Intertextualidad y metaliteratura*, donde deja claro que “escribimos siempre después de otros” (Vila-Matas, 2013c: 123-

afirmando que no va a ser engañado, que a él no van a dársela con eso de creer que es la voz propia del autor, también se añade al juego. La invitación sugerente de la socia 22, que apela a “suspender la incredulidad”, añade el matiz de leer u oír esas memorias desde el pacto propio de la ficción. Hace referencia a la “suspensión voluntaria del descreimiento” en los términos que ya señaló Coleridge, es decir, la actitud que debe adoptar el lector ante la obra literaria que tiene en sus manos; la lectura literaria como una verdadera *epojé* que obliga a poner en suspenso el criterio de verificabilidad en lo tocante a las referencias reales del texto (en Villanueva, 2004: 85-86). Por tanto, se reafirma la ficcionalidad de toda autobiografía al someterla intencionadamente a un pacto de ficción que demanda a los oyentes (o a los lectores) “el comportamiento lúdico de dejar en suspenso las reglas rigurosas del descreimiento y la verificabilidad” (89). A través de la socia 20 se reitera una vez más el cruce de la identidad literaria con la multiplicidad que ahora se une a la identidad literaria del buen escritor.

Finalmente, el asunto se remata con la sobreactuación de Débora: la farsa y la burla para impregnarlo todo de risa. La autobiografía se sitúa en el “plano de la risa” que como señala Bajtín destruye toda distancia jerárquica, acerca el objeto y lo observa irrespetuosamente teniendo lugar “una cómica operación de desmenuzamiento” (Bajtín, ed. 1989: 468-469). Así se desestabiliza cualquier versión de certeza real y verdadera de unas memorias. A lo que se suma el énfasis final, “también nosotros somos buenos escribiendo”. Tan buenos –añadimos– que “la voluntaria suspensión de descreimiento” la harían corresponder con el “casamiento” de la mentira de la fábula (aquí la mentira de la autobiografía) con el entendimiento de los que la leyeran, por decirlo con las palabras de Cervantes ²⁷⁹.

¿Qué se va a escribir en estas memorias autobiográficas? ¿Cuál va a ser la intención velada? El narrador-escritor lo desvela a los lectores (no a los socios interrumpidores).

124).

²⁷⁹ Son las famosas y citadas palabras del *Quijote*: “la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan” (Cervantes, ed. 1982: 518).

Pozuelo Yvancos en *Poética de la ficción*, a la luz de la ficción cervantina, insiste en la acción de “casar las fábulas mentirosas” que remite a una escritura concreta y al efecto poético que produce. Interpreta y establece una correspondencia entre la voluntaria suspensión del descreimiento y ese saber “casar” la fábula por el autor (Pozuelo, 1993: 44-45).

Por lo que respecta a Débora:

Era cierto, por ejemplo, que Débora había tenido la oportunidad de leer las páginas ya escritas de aquella autobiografía que Lancaster quería dedicarle, pero también no menos cierto que ella no había querido explicarles a los interrumpidores que eran unas memorias muy anodinas y pelmazas [...] En contrapartida, las memorias que Débora se proponía restaurar no se basarían en las anodinas páginas de Lancaster, sino en una autobiografía inventada en la que el padre de Vilnius, de un modo transversal y típicamente postmoderno, habría tenido la osadía de ser muy crítico con él mismo y serlo, además, de un modo hartado despiadado.

«He aquí la esquinada, pero implacable autocrítica feroz que supo hacerse a sí mismo este escritor, amante de todo tipo de imposturas y de juegos vanguardistas, el hombre que logró reunir en su propia escritura los peores tics del penoso postmodernismo del siglo pasado», esperaba Débora que dijera la contracubierta de su libro apócrifo, todavía sin título (Vila-Matas, 2012: 209-210).

Por lo que respecta a Vilnius:

Para Vilnius, que no había olvidado nunca las palabras de Scott Fitzgerald a Mankiewicz alias *Monkeybitch* («Cuando *yo* escriba un libro te convertiré en el ser más ridículo de este país»), esas memorias apócrifas podían ayudarle a ese limpio ajuste de cuentas con su padre [...] Porque con el tiempo la única autobiografía que existiría de Lancaster (y que por tanto pasaría por ser un magnífico colofón de sus obras completas) sería aquella que Débora y Vilnius estaban proyectando y donde estaba previsto que Juan Lancaster quedara rematadamente mal y como notable ejemplo de escritor que supo reunir en sí mismo todos, absolutamente todos, los defectos de lo que durante un largo tiempo se dio en llamar la postmodernidad (suponiendo que esa palabra, postmodernidad, haya significado alguna vez algo realmente, más allá de su condición de etiqueta o de lugar común odioso).

Pésimo iba a quedar Lancaster en esas automemorias (210-211).

Por consiguiente, el proyecto que se planifica como memorias de Lancaster es una sustitución declarada que cambia las supuestas memorias originales por otra cosa completamente distinta, una especie de visión autocrítica o de conciencia autocrítica de lo

que ha sido la vida literaria del escritor Lancaster. Pero tampoco llega a ser eso exactamente, ya que no se trata de la propia autocrítica sino de la crítica que Débora y Vilnius hacen de quien se enmarca en el postmodernismo, una casilla fija, un lugar común que detestan.

El juego de lo autobiográfico se desvía más de lo previsto y dibuja el bucle: lo supuestamente propio y original (desconocido en realidad, no se ha leído en verdad, es un vacío) se sustituye por la autocrítica (que tampoco es propia), es la crítica de otro u otros (de Débora y Vilnius). Crítica apócrifa que sustituiría al vacío original. A esto se añade la venganza de Vilnius: arremeter con lo que había sido la vida literaria de Lancaster como escritor postmoderno. En resumen, esas “automemorias” se proyectan reconvertidas en una fulgurante crítica que apuntala la escritura postmoderna de Lancaster.

Por lo que respecta al narrador-escritor:

Las memorias abreviadas de Juan Lancaster ni las escribirá Débora ni Vilnius. Ambos rematados Oblomovs se las encargarán al narrador-escritor, que como representante de la cultura del esfuerzo, trabajará para ellos. Vilnius le hablará directamente del asunto y de la estructura sesgada pretendidamente moderna (o postmoderna) que han de seguir. Partiendo de estos supuestos, el narrador-escritor llevaría a cabo la “restauración del texto” autobiográfico, estaría asesorado por Débora que había podido leer el manuscrito perdido y –broma añadida o “ironía infraleve”– también podría asesorarle directamente el mismo difunto Lancaster ya que mantenía cierta comunicación con Vilnius infiltrándose en su mente e infiltrándole sus recuerdos (263-264).

Mas esto no será todo. El proyecto “memorias” sigue desvirtuándose, pues a estas memorias tan planificadas se añadirá otra intención velada, la del propio narrador-escritor. Como ya anotamos anteriormente las memorias quedarán completamente desfiguradas porque este escritor-narrador revelará su “intención callada” de “transformar” lo que él mismo había vivido (en las últimas semanas) en la autobiografía del difunto Lancaster ²⁸⁰.

A lo que se añaden otras intencionalidades del escritor-narrador que desvelan nuevas transformaciones.

²⁸⁰ Se remite al epígrafe anterior *¿Qué es lo real?* Ahí ya se mencionó esta intencionalidad del narrador-escritor que ponía en tela de juicio la pretendida verdad de lo autobiográfico (p. 379-380).

El narrador-escritor nos confiesa sus intenciones:

Escribir esa autobiografía apócrifa no sólo me permitiría seguir en contacto con mis jóvenes camaradas de la sociedad del aire, sino que me situaría ante un reto literario interesante. Tenía, además, la impresión de que ponerme en la piel de otro me iba a ayudar a relajarme. «Nada tranquiliza tanto como una máscara» [...] Además, no se me escapaba que el tono autocrítico que emplearía para todo el libro podría secretamente dirigirlo también contra mí mismo [...] podía intentar escribir mi libro más libre: un viaje crítico, satírico, no exento de humor y de compasión, al corazón mismo de la tan dudosa grandeza del arte contemporáneo. Porque, destruida la autobiografía de Lancastre por su monstruosa esposa, se me brindaba la oportunidad de *restituir* al mundo unas memorias que, con su patética poética de lo ausente, podían dejar bien retratado el pálido fuego de todo lo postmoderno [...]

Iba a divertirme criticando, a través de Lancastre, a toda la literatura de mi propia generación, incluido desde luego yo mismo (266-268, la cursiva es del autor).

¿Qué es la autobiografía hasta aquí? ¿Qué son esas “automemorias”?

Una farsa. Una invención. Una venganza. Una crítica. Un género confundido y deformado. Un texto transversal y sesgado. El juego de una mascarada que sigue apuntando la oscilación continuada de *realidad-ficción, vida-literatura*.

Las memorias de Lancastre se han presentado desde el principio con la farsa y el *atrezzo* de unos folios en blanco que pone en escena Débora. Versión libre de un manuscrito invisible. Memorias que desde el principio serán inventadas, dispuestas para ser ficción y que, finalmente, ni escribirá Débora ni Vilnius. Serán encargadas a un tercero, al narrador-escritor, quien dispuesto a desfigurarlas a su capricho contará lo que él ha vivido en esos últimos días. Manuscrito abreviado que recogerá “el caso” que el narrador-escritor ya anunció en el primer párrafo de la novela, cuando recibió aquella invitación a participar en un congreso literario sobre el fracaso y entró, aunque fuera tarde, en el teatro de la vida.

Memorias que van a transformarse en un divertimento crítico o autocrítico de lo que fue un momento generacional de la literatura, en el que entrará el escritor del pasado (Lancastre) y el escritor del presente (el narrador-escritor). La máscara pondrá en escena el pretendido juego autobiográfico y configurará *Teatro de la Memoria*, tercera y última parte de la novela.

El juego de ese recorrido autobiográfico está tan deformado que casi se hace indecible. La fractura referencial es evidente, en vez de la identificación de unas memorias con la agencia humana de quien ha vivido unas experiencias y las recuerda, está la afirmación, la sospecha declarada abiertamente de que no hay tal autobiografía. Todo es en el fondo una ficción, a su vez desfigurada por la crítica o autocrítica literaria que se pretende. Las memorias de Lancaster, lejos de pretender ser un género o un modo de escritura, se presentan *en calidad de ficción*. Se podría inferir que se planifican como una especie de *híbrido: memorias-ficción-crítica*.

Más adelante sigue la deformación. El narrador-escritor da vueltas a los capítulos que están todavía sin escribir y, aunque el tratamiento sea muy transversal, dice que piensa incluir un capítulo como si fuera una incursión en los años de adolescencia de Lancaster. En este capítulo rescatará el recuerdo del patio escolar, plasmado en esta imagen: “el patio quedó abandonado como una eternidad cuadrangular” (289) y otros recuerdos de su “agenda americana” que hará como si los comentase el finado Lancaster (307)²⁸¹. La intención de inventar no sólo se circunscribe a los hechos biográficos, sino que se extiende hasta los recuerdos.

En medio de este embrollo autobiográfico se produce un nuevo acontecimiento. Laura Verás comunica al narrador-escritor que “no era verdad que había destruido la autobiografía de Juan Lancaster” (312). Esta perspectiva inesperada da un nuevo vuelco a las “memorias alternativas de Lancaster” (315). A partir de aquí se apela a las dos memorias (las memorias abreviadas de Lancaster, la versión oficial que promociona su viuda Laura Verás con los preparativos de su próxima edición) y las del narrador-escritor en las que escribirá la “sorprendente historia” que ha vivido él mismo en los últimos tiempos de su vida real:

[...] la historia de cómo un duelo puede ir engendrando una nueva familia a un difunto; la historia, además, de unos jóvenes poéticos y enfermos, redomados Oblomovs, perdidos en el vacío cultural de su tierra y con tendencia a ser, hasta límites insospechados, haraganes y reacios al esfuerzo; *una historia de duelo y abismo que, cuando se publicara, seguramente diría mucho más sobre Lancaster que sus propias*

²⁸¹ Este recuerdo escolar de Lancaster es un recuerdo reiterado que está presente en otras ficciones vilamatianas. Volveremos a él como motivo que señala una *figuración* del escritor en el epígrafe *Escrituras reflejadas*.

memorias abreviadas y con el tiempo se leería como su verdadera autobiografía, porque se vería que el alma moderna, el aire de Dylan, la esencia de nuestra época, no podía quedar mejor retratada en ella (321, la cursiva es nuestra).

La autobiografía que ha seguido la secuencia *–autobiografía bajo sospecha–* memorias escritas por otro, rematadamente falsas *–híbrido–memorias–ficción–crítica–* se convierte en las memorias alternativas: *pura ficción* que a su vez va a reconvertirse en la *verdadera autobiografía*. Oxímoron perfecto (otro rasgo de la menipea) que cierra el círculo y que llevará a la última y definitiva transformación: convertirse en el último libro que escribiría el narrador-escritor, sería su última “novela” (322).

En definitiva, *la autobiografía bajo sospecha* queda desplazada por la *novela*. Es la *pura ficción* la que sabrá decirnos más verdad. Lo autobiográfico va a potenciar una vez más la verdad de la ficción. En palabras del mismo autor: “la idea de que no hay nada menos autobiográfico que una autobiografía. Las memorias apócrifas de Lancaster, que Vilnius, Débora y el narrador intentan escribir, son más verdaderas que una autobiografía real”²⁸². Es otra forma de reivindicar *la verdad de la ficción*.

En relación a *la autobiografía bajo sospecha* que hemos seguido es pertinente hacer esta breve incursión teórica que sigue la corriente crítica de que el «yo» es una forma de ficcionalización. Nos detenemos en las reflexiones de Paul de Man.

Paul de Man en “La autobiografía como desfiguración” aborda lo problemático del discurso autobiográfico partiendo del propio texto y del lenguaje²⁸³.

²⁸² Cita textual de Enrique Vila-Matas en la conversación literaria con el crítico Marcos Ordoñez: “Dylan es paradigma del artista moderno” (*El País, Cultura*, 12-03-2012).

²⁸³ Siguiendo a James Olney (*Autobiography and the Cultural Moment: A thematic, Historical, and Bibliographical Introduction*, 1980) cabe señalar varias etapas en el estudio de la autobiografía a partir de los tres órdenes de los que se compone la palabra autobiografía: el *autos*, el *bios*, el *grafé*. Enunciándolos esquemáticamente, *el bios* concibe la autobiografía como reconstrucción y forma de una vida; expresaría la relación del texto con su historia, buscando la exactitud y sinceridad del autor en la narración de su vida. La etapa se situaría desde la obra de Dilthey hasta los años cincuenta. A partir de ahí, constatada la imposibilidad de reproducir el pasado, de leerse literalmente lo autobiográfico, se pasó a la etapa del *autos* (Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, 1956). En esta etapa el punto de vista cambia y se orienta la reflexión de lo autobiográfico en la relación que se establece entre texto y sujeto. El “pacto de referencialidad” se traslada de “la fidelidad a lo real” a “la semejanza a lo real”. Philippe Lejeune en su obra, *Le pacte autobiographique* (1975), establece la necesaria identidad de la autografía en la coincidencia del autor-narrador-personaje principal, identidad polémica que le conduciría a apoyarse en elementos extratextuales: “la firma” que requerirá un “espacio autobiográfico” y el lector, el pacto de lectura. A lo que siguen aporías e imposibilidades no resueltas que conducen a la tercera etapa, la *grafé*, que podría situarse en la actualidad. En este periodo las reflexiones se centran en el propio texto y en el lenguaje. Es el teórico Paul de Man quien asumiendo las distintas problemáticas y paradojas del

Cuestiona así el pacto autobiográfico:

[...] “¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? [...] ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?” (De Man, ed. 1991b: 113).

El crítico, a través de la lectura del texto autobiográfico *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, ilustra la idea de que lo autobiográfico no es un género ni un modo: es una figura de lectura, un tropo. Por tanto, lo autobiográfico no ofrece ni implica “un conocimiento veraz de uno mismo –no lo hace–”, sino que demuestra la imposibilidad de totalización de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas (114-115). Según De Man “la prosopopeya es el tropo de la autobiografía”, en cuanto es la figura retórica que da voz y rostro (*prosopon*) a lo que no lo tiene. Su función retórica se ocupa de dotar de un yo (por medio del relato) a lo que carece de yo, se ocupa “del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración” (116). El yo no es el que se apoyaría en una vida, sino que el yo sería el resultado de su narración.

Si lo autobiográfico, según esta concepción de Paul de Man, se construye desde la figura retórica de la prosopopeya, la visión de esta pretendida autobiografía de Lancastre se inscribiría en ese sujeto “impostor” que no sólo oscila (figura y desfigura) entre los distintos “yo” que pueden darse (la doble construcción del yo del pasado y el yo del presente; el yo que escribe y el yo del que se escribe; el yo que dice yo y quien escribe yo) sino que convoca al mismo tiempo todos estos “yo” duplicados (ora el yo de Lancastre, ora el yo del narrador-escritor). También se perfila la pretensión de desfigurar el mismo “espacio autobiográfico” que habiten²⁸⁴. No se proclama narrar su historia, sino que se

intrincado autobiográfico intentará explicar cómo la autobiografía revela una estructura tropológica. Carlos Muñoz: “La Muerte es un apuro Lingüístico. Reflexiones sobre la Autobiografía” (*A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 11, 2000).

²⁸⁴ El “espacio autobiográfico” señalado por Lejeune lo asimila y define Nora Catelli como “el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe” (Catelli, 1991: 11).

proclama narrar un híbrido *memoria-ficción-crítica* que se reconvierte a su vez en el *proyecto de una novela*. Proyecto que no llegará a realizarse como tal en *Aire de Dylan* y que, sorprendentemente, al igual que el lector Javier Avilés, percibimos que bien podría ser la misma novela *Aire de Dylan* que el lector tiene en sus manos ²⁸⁵.

3.2.3. *El yo y la máscara*

La máscara, centro y eje de toda la narrativa vila-matiana, queda potenciada y multiplicada en *Aire de Dylan*, desde el juego de máscaras que se anuncia en el principio, hasta el cierre final cuando el aire se convierte en “aire de todas las máscaras, aire de Dylan” (Vila-Matas, 2012: 325).

Retomamos la frase del narrador-escritor —«Nada tranquiliza tanto como una máscara»— que nos sugiere otra aproximación a la pregunta *¿quién soy?* e introduce otras cuestiones que exploran una zona de ambigüedad entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Abrimos con ella este epígrafe que nos conduce del concepto de “autoficción” al concepto de “figuración del yo”.

La máscara como figuración

Uno de los críticos que han tratado el juego de la máscara que propone el escritor es sin duda Pozuelo Yvancos. De su texto “Elogio de la máscara” rescatamos la idea de que en el escenario de *Aire de Dylan* el escritor hace desfilar a sus máscaras convencido, como otras veces, de que el *étimon* de máscara lo lleva la persona (*prosopon*) (Pozuelo, 2012). De su conferencia “*Aire de Dylan*: Vila-Matas frente al espejo literario” añadimos otras ideas nucleares que subscribimos y que nos orientarán para comprender mejor cómo el soporte de la máscara lleva a una “figuración del yo”:

[...] para entender la propuesta de *Aire de Dylan* sí creo preciso adelantar que la cuestión de la “figuración”, representación imaginaria de una persona sustituida por una figura que suponemos su máscara, es núcleo central del dispositivo meta-literario puesto en marcha en *Aire de Dylan* (Pozuelo, 2013) ²⁸⁶.

²⁸⁵ Véase la sugerente lectura que hace Javier Avilés: “*Aire de Dylan*, de Enrique Vila-Matas (Blog, *El lamento de Portny*, 10-04-2012)

²⁸⁶ Conferencia que dio José María Pozuelo en el marco de un congreso en Zurich en 2013. Publicada en *Boletín Hispánico Helvético*, nº 22, otoño, 2013.

Aquí aparece el término y concepto de “figuración” que nos remite a un trabajo anterior del crítico, *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas (2010), donde aborda la cuestión de la “figuración”, no contrapuesta a la de “autoficción”, pero sí diferenciándola y estableciendo una distinción importante. Por tanto nos detenemos en el debate que ha suscitado el concepto de “autoficción” para llegar al concepto de “figuración” que formula el crítico.

El término “autoficción” lo acuña Serge Doubrovsky a propósito de su novela *Fils* (1977), en cuya contracubierta definía su obra de esta forma: «Autobiografía? No [...] Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*». Se trata de una respuesta crítica y literaria al pacto autobiográfico propuesto por Philippe Lejeune, al presentar al héroe de la novela con el nombre del autor²⁸⁷. Al mismo tiempo se abría un debate teórico que sigue hasta nuestros días.

En términos generales el concepto de “autoficción” se vincula especialmente a un contexto determinado por dos factores esenciales, la deconstrucción del yo biográfico y la crisis del personaje narrativo (Pozuelo, 2010:14) que ya habían postulado los miembros del *Nouveau Roman*. Así queda reflejado en esta aclaración de Doubrovsky:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo²⁸⁸.

Precisión que como nos recuerda Pozuelo implica “la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y por consiguiente del personaje y de la persona representada en ella” (Pozuelo, 2010: 13). Desde este contexto se entendería la renombrada autobiografía de Roland Barthes, *Roland Barthes por*

²⁸⁷ Doubrovsky daba respuesta a la casilla vacía del famoso cuadro que presentaba Lejeune en su estudio *Le pacte autobiographique* (1973, 1975). En él diferenciaba novela y autobiografía teniendo en cuenta las variantes entre criterios de identidad (autor, narrador y personaje) y de pacto lector (novelesco o autobiográfico). La casilla correspondiente al cruce entre pacto novelesco y la identidad de nombre quedaba vacía (Lejeune, ed. 1994: 49-87).

²⁸⁸ *A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unificatrice, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé ne coïncide pas avec lui-même.* Doubrovsky: *Fils*. Paris, Galilée, 1977. Citado por Pozuelo (2010: 12).

Roland Barthes (1975), resuelta en fragmentos discontinuos que apelan al concepto *corps morcelé* de Mallarmé y lo refuerzan con “la resistencia a una narratividad que sometiera la propia historia del individuo a un *destino*” (Pozuelo, 2010: 15, la cursiva es del autor). Consideraciones todas ellas que nos ayudan a comprender mejor la categoría del término.

Como señala Ana Casas en “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual” (2012), el debate teórico en torno a la autoficción se produce en el cruce y experimentación de dos géneros, la autobiografía y la novela, ambos se establecen como márgenes que dan cabida a un amplio espacio en el que el concepto se problematiza. En un primer momento, la autoficción se vincula a lo autobiográfico para posteriormente orientarse hacia la novela, admitiendo un pacto de lectura contradictorio y simultáneo, el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, lo que crea una considerable zona de ambigüedad ²⁸⁹.

Es Vincent Colonna quien en su reconocida tesis doctoral, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989), amplía el concepto, acercándolo a la novela y entendiéndolo como “la serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del yo” (Casas, 2012:18). En este sentido, llega a establecer distintas modalidades o categorías que definen y plantean alguna forma de “ficcionalización del yo” ²⁹⁰. En su tesis desarrolla la visión de la autoficción como obra en la que predomina lo inventado, aporta la idea de una “personalidad inventada”. Así la define:

[...] una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, manteniendo su identidad real, (su verdadero nombre) (Colonna, 1989: 30) ²⁹¹.

²⁸⁹ Sobre la lectura simultánea de ambos pactos hay un manifiesto desacuerdo para otros críticos, como es el caso de Arnaud Schmitt que considera que la lectura de los textos autoficcionales alterna los enunciados reales y ficticios: “si le acordamos [a la autoficción] una doble pertenencia genérica (novela y autobiografía) no es generalmente porque hace que estas se fusionen, sino porque las alterna, incluso si ello se hace de manera muy intrincada”. Schmitt, “La perspective de l'autonarration”, *Poétique*, 149 (febrero de 2007), p.19. Citado por Ana Casas (2012: 23).

²⁹⁰ Así diferencia: a) “la autoficción fantástica” en la que el autor se encuentra en el centro de una historia irreal e inverosímil, convirtiéndose en un héroe de ficción que resulta imposible confundir con el autor real; b) “la autoficción biográfica” en la que el escritor protagoniza una historia verosímil y fabula su historia con datos reales con la estrategia de que el lector perciba su trampa, esa “mentira-verdadera” (*mentir-vrai*) al servicio de la verdad; c) “la autoficción especular” en donde el autor interviene a través de la reflexión metaliteraria; d) “la autoficción autorial” cuando el escritor está presente en la obra a través de sus comentarios y digresiones, sin desdoblarse en un personaje ni formar parte de la intriga (Casas, 2012: 18-19).

²⁹¹ [U]ne première définition: une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une

Al parecer, Colonna se acerca a su profesor Genette cuando en *Ficción y dicción* (1991) afirma que “la identidad de nombre entre autor y narrador no induce a hacer un pacto referencial, pues el lector se enfrenta a un texto de ficción, lo más probable es que no exista tal identidad”, y resume el propósito de las autoficciones en relación al autor con la fórmula contradictoria: “Soy yo y no soy yo” (Casas, 2012: 19-20). Fórmula que ya hemos visto en la revisión irónica que el escritor Vila-Matas proponía en *París no se acaba nunca* jugando a ser y no ser ese joven aprendiz de escritor.

Por otro lado, Jacques Lecarme en *Autofiction: un mauvais genre?* (1993) define así a la autoficción:

La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela ²⁹².

La definición de Lecarme se sitúa en un punto donde la autoficción sería una especie de variante de la autobiografía (siguiendo por un lado a Doubrovsky) y al mismo tiempo acogiendo la invención de una personalidad tal como había apuntado Colonna. De lo que surgen dos tendencias o visiones: la autoficción que se acerca a lo referencial, la llamada “definición estricta” y la autoficción que se acerca más a la novela, la nombrada como “definición amplia”. Dos tendencias que implican la noción de indefinición genérica inherente a la autoficción y confirman esa zona de ambigüedad en la que se sitúa y el hibridismo resultante de combinar rasgos propios de los enunciados de realidad y de los enunciados de ficción (Casas, 2012: 21-22).

En esta línea de reflexión Manuel Alberca (1996) formula un *pacto ambiguo* como zona intermedia y experimental flanqueada por el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. En este marco sitúa las “novelas del-yo” ²⁹³. Señala que no basta con reconocer

personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). Vincent Colonna: *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistics. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989. La traducción es nuestra.

²⁹² *L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman*. J. Lecarme: “L'autofiction, un mauvais genre?” en S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune, eds. *Autofictions et Cie*. Cahiers RITM. Université de Paris X. Nanterre, n° 6, 1993, p. 227. Citado por Pozuelo (2010: 17).

²⁹³ Es Philippe Forest quien acuña esta nueva expresión, “Novela del-yo”, en el intento de dar cierta solución

en un relato elementos biográficos o la identificación de los personajes con su autor para considerarlo como autoficción, sino que lo importante es que se dé “una calculada estrategia para auto-representarse de manera ambigua” (Alberca, 2007: 130). Así distingue que lo que en la novela autobiográfica sería una “relación encubierta” entre el autor y su personaje, en el dispositivo de la autoficción cambia a una “relación expresa” que hace posible que “elementos biográficos del autor, conocidos y desconocidos, irruman en la historia como material narrativo en bruto, coexistiendo abierta o sutilmente junto a otros que son o parecen ficticios” (131).

En relación a Vila-Matas, el crítico destaca una clara intencionalidad de representación autoficticia que al mismo tiempo propaga la idea de debilidad y fragmentación del sujeto, dándose a la vez una exagerada reproducción y profusión exhibicionista del mismo. En este sentido, el narrador y protagonista de *Doctor Pasavento* sería un buen ejemplo del “yo autoficticio” que reitera desapariciones y apariciones sucesivas, de manera que cuanto más se difunde la idea de desaparición del sujeto, la muerte del sujeto, más se manifiesta la necesidad de afirmar y exponer ese yo supuestamente moribundo (131-132). Según Alberca, los narradores de las novelas de Vila-Matas muestran el yo autoficcional “como si se tratase de una máscara invisible o un escondite transparente, pues tras esa identidad ficticia que simula ser real, el autor puede hablar de sí mismo sin ser evaluado ni juzgado” (207). De forma que todos los “yos” caben en la autoficción: el real y el irreal, el rechazado y el deseado, el autobiográfico y el imaginario, el mitómano y el verdadero, el megalómano y el ecuánime, el consciente y el inconsciente de su propia invención. No se da ninguna renuncia, pues está abierto a todas las metamorfosis y suplantaciones que “le convierten en otro sin dejar de ser él mismo, es decir, sin dejar de saber que yo es y no es otro” (208). Esta fórmula contradictoria del *pacto ambiguo* ya la mencionamos en la lectura de *París no se acaba nunca*. En esta novela lo ficticio y lo vivido se confunde en la intencionalidad o “calculada estrategia” de auto-representarse el autor, que por otro lado “permite expresar la realidad ambivalente, paradójica e incierta del sujeto actual” (208).

al problema terminológico y superar las limitaciones históricas del concepto; expresión que Manuel Alberca también adoptará (Casas, 2012: 29).

En resumen, el término de autoficción se problematiza y llega a convertirse en una especie de híbrido que acogerá una diversidad de textos ²⁹⁴. Colonna ya hizo explícita la diversidad de esta categoría al incluir textos tan distintos como *La Divina Comedia*, la trilogía de Céline, textos de Gombrowicz e incluso *El Quijote* de Cervantes (Colonna, 1989: 30). Una pluralidad de textos que encuentran cierto acomodo bajo la denominación de autoficción y que por buscar una afinidad entre todos ellos estaría “la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados en el paratexto” (Casas, 2012: 11).

Lo que interesa destacar, respecto a Vila-Matas, es que en su narrativa nos encontramos con esa zona de ambigüedad propia de la autoficción. Percibimos y constatamos estrategias, técnicas o indicios que se utilizan en la narrativa autoficcional “cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia”. Entre ellas cabe subrayar el motivo de la “figura del escritor” y de todo aquello que está relacionado con el ámbito y el mundo de la escritura, motivo reiterado y constituyente en su novelística, “figura que traslada al texto en un juego de *mise en abyme* su condición profesional de escritor” (Gasparini, ed. 2012: 193, 188).

Estudiosos y críticos del escritor han señalado la autoficción en sus obras desde diversos ángulos. Domingo Ródenas de Moya es uno de ellos. En su ensayo “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, desde una perspectiva vanguardista histórica extemporánea, destaca dos armas con las que el escritor busca otras formas de creación

²⁹⁴ Como ya advertimos la cuestión del término es compleja y los distintos teóricos que se acercan al fenómeno de la autoficción van dando muestra de ello y de los contextos y elementos que se implican, al tiempo que formulan nuevas denominaciones que confrontan distintos aspectos y matices. Así proliferan expresiones tales como: “surficción” (*surfiction*) (Raymond Federman, 1973); “autofabulación” (Philippe Gasparini, 2008); “novela-del-yo” (Philippe Forest, Manuel Alberca); “autonarración”(Arnaud Schmitt, 2010); “auto(r)ficción” (Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, 2010); “figuración del yo” (Pozuelo Yvancos, 2010), lo que da cuenta de su condición de “narración paradójica” y controvertida (Casas, 2012: 27-34).

El carácter heteróclito del término acoge autobiografías que siguen formatos poco habituales, ya sea narradas en tercera persona y en presente narrativo o las que utilizan formas paródicas; textos autobiográficos donde sólo se sugiere una identificación entre autor y personaje; textos en los que se explicita la identificación entre autor y personaje sin que la presencia del autor sea protagonista; textos que presentan una voz narradora que a través de la digresión y el comentario interno podría atribuirse al autor; textos en los que, aunque el autor aparece ficcionalizado, se evidencian rupturas de la verosimilitud realista que despejan las dudas acerca de su estatuto novelesco... En definitiva, toda una amalgama de diversidad de textos en el amplio espacio que ocupa la autoficción (10-11).

frente a la crisis moderna de las artes mimético-representativas: la fórmula del mestizaje y la autoficción. Su análisis centrado en la novela *El mal de Montano* pone de relieve el mestizaje con el que Vila-Matas convoca simultáneamente distintos géneros y distintas voces hasta conseguir “un tejido poliglósico que configura el retrato del propio autor”, presentando al autor como el eje referencial sobre el que pivota toda la novela (Ródenas, 2007:167).

Por su parte Cristina Oñoro enfoca la autoficción en Vila-Matas como estrategia que desafía el paradigma moderno de la representación, cuestionando toda transparencia del referente desde la perspectiva postmoderna. También centra su análisis en *El mal de Montano* y observa que en esta novela se formula una concepción de la escritura autobiográfica como espacio privilegiado para inventar la memoria y la identidad. Asimismo, analiza en *Recuerdos inventados* cómo Vila-Matas se apropia del universo literario de Tabucchi para construir sus autoficciones. Subraya que “el yo autobiográfico se descubre en sus novelas como un producto autoficticio, un cruce de imágenes, de lecturas y de experiencias ajenas, que lo han ido modelando y que niegan su estatuto de referente extra-textual” (Oñoro, 2007: 467).

En otro ámbito, Isabel Verdú sigue la injerencia de lo autoficcional en el discurso ensayístico de Vila-Matas a través de los artículos de *Café Pereg*. En ellos se revela “un único discurso donde lo auto-, lo ensayístico y lo ficcional se trenzan en un haz indivisible”, señalando la “función indagatoria que se instala en su yo textual” (Verdú, 2013).

En este sentido, el mismo autor Vila-Matas hace explícita la ambigüedad de lo autobiográfico y lo ficcional presentando un conjunto de artículos bajo la denominación de “semi-ficciones”²⁹⁵. Lo que le permite jugar con este término en su estrategia de mezclar

²⁹⁵ Nos referimos a la serie de cinco relatos, “cinco semi-ficciones”, que se publicaron consecutivamente en *El País* bajo los títulos: Semi-ficción 1. *Mejor que Jerry sea real* (*El País*, 19-08-2013). Semi-ficción 2. *Salir como la marquesa* (*El País*, 20-08-2013). Semi-ficción 3. *La oración de Cavarozzi* (*El País*, 21-08-2013). Semi-ficción 4. *Leyes que se nos escapan* (*El País*, 22-08-2013). Semi-ficción 5. *No leeré más emails* (*El País*, 23-08-2013).

Por otro lado o junto a ello mencionamos el texto “Días ambiguos en San Gallen” que presentó Enrique Vila-Matas a modo de ponencia en el Simposio *Fronteras nebulosas: La ambigüedad en las ciencias sociales, culturales y literarias* celebrado en la Universidad de San Gallen (4-6 de abril de 2013), al que siempre llamó “Congreso de la Ambigüedad”. Congreso o motivo que se convierte en una especie de *ready-made* que reescribe vínculos y ambigüedades con el “Congreso sobre el Fracaso” que aparece en *Aire de Dylan*. Transcribimos los primeros párrafos de este texto que destacan claramente la anotación del término “semi-ficción” y el deseo o la voluntad explícita de Vila-Matas de ser “ambiguo en todo”:

ámbitos, de practicar y experimentar con esa zona ambigua en la que tan cómodamente se instala, poniendo de manifiesto su particularísima forma de enclavar rasgos autoficcionales o “semi-ficcionales” y problematizar lo factual y lo imaginado.

Junto a todo esto cabe mencionar su artículo homónimo “Autoficción” con el que se suma al debate que ha ido generando el neologismo y a dar su propia visión. Aborda el término desde su peculiar mirada crítica e irónica y dice así:

Es bien sencillo: la *autoficción* es la autobiografía bajo sospecha. Quien narra su vida la transforma en novela y cruza la frontera hacia los dominios de la fabulación [...] No es necesario que seamos como los demás nos quieran ver, sino que la escritura puede servirnos para construirnos nuestra propia personalidad y biografía. Podemos renunciar a tener una caótica relación con los acontecimientos de nuestra vida e intentar *autocrearnos*, modelar nuestro propio personaje y nuestra propia biografía para uso del lector (Vila-Matas, 2005: 25, la cursiva es del autor).

Definición que ponemos en estrecha relación con las “memorias bajo sospecha” de Lancastre que desde su gestación entran de lleno en el dominio de la ficción. También destacamos la idea de *una identidad y memoria construidas a través de la escritura*. A su juicio el término autoficción dista mucho de ser tan contemporáneo. En este sentido

“Resumen: La denominación ‘semi-ficción’ problematiza el binomio realidad-ficción y muestra cómo los hechos factuales se entremezclan con el producto de la imaginación del autor. Por su parte, los elementos ensayísticos se fusionan con el engranaje narrativo para sostener el marco referencial del presente artículo: un conjunto de disquisiciones acerca de la ambigüedad. En él, las experiencias vividas en las ciudades de San Gallen y Barcelona remiten a la concepción de la literatura entendida como disolución de barreras asociadas a determinadas configuraciones genéricas y formales.

Lo he dicho ya alguna vez por activa y también por pasiva, y creo que en mis palabras no hay sitio para ambigüedad alguna: tengo para mí que la literatura no enseña métodos prácticos, sino solo posiciones; el resto hay que aprenderlo de la vida, y quizás aprendiendo de ella se pueda crear un estilo literario, es decir, lograr un espacio y un color internos en la página, un sistema de relaciones que adquieran espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo.

Los que me conocen saben que soy ambiguo en todo, menos en esto. Porque yo siempre he sabido que, por paradójico que parezca, si no contara con este personal y contundente punto de vista sobre la literatura, me sería difícil ser ambiguo cuando escribo. Lo soy siempre a la hora de escribir, menos cuando fijo mi posición frente a la literatura. Esa posición fija es la que me ha permitido, sin ir más lejos, escribir seis relatos poco después de regresar de *Fronteras nebulosas* (el congreso en San Gallen al que he llamado siempre Congreso de la Ambigüedad).

Ofrezco los seis relatos (seis semificciones) al lector de estas páginas. Y los ofrezco conjuntamente con un fragmento de *La teoría de Lyon*, la semificción que leí, a modo de ponencia, en el encuentro de San Gallen” (Vila-Matas: “Días ambiguos en San Gallen”, *Iberoamericana*, XIV, nº 54, 2014, pp. 137-151).

menciona a Rousseau, Dante, Gombrowicz y a Kafka como escritores que ya hacían autoficción, sin llegar a oír hablar nunca del término inventado por Doubrovsky. Incluso él mismo se pone como ejemplo a propósito de su libro *Recuerdos inventados*:

Muchos años antes de que oyera yo hablar de *autoficción*, recuerdo haber escrito un libro que se llamó *Recuerdos inventados*, donde me apropiaba de los recuerdos de los otros para construirme mis recuerdos personales. Todavía hoy sigo sin saber si eso era o no *autoficción*. El hecho es que con el tiempo aquellos recuerdos se me han vuelto totalmente verdaderos. Lo diré más claro: *son mis recuerdos* (Vila-Matas, 2005: 26, la cursiva es del autor).

Del mismo modo alguno de sus personajes reflexiona al respecto y en su pensamiento se cruza la conciencia de la deconstrucción del yo autobiográfico y la trampa, simulacro o máscara de ese género autoficticio al que se sabe abocado, aunque quiera resistirse:

[...] porque la vida ya no es una unidad con un centro, «la vida —decía Nietzsche— ya no reside en la totalidad, en un Todo orgánico y completo»—, pero en cambio podré ser muchas personas, una pavorosa conjunción de los más diversos destinos y un conjunto de ecos de las más variadas procedencias: un escritor tal vez condenado, tarde o temprano —obligado por las circunstancias del tiempo que me ha tocado vivir—, a practicar, más que el género autobiográfico, el autoficticio, aunque para que me llegue la hora de esa condena cabe esperar que me falte mucho, de momento estoy enzarzado en un entrañable homenaje a la Veracidad, metido en un esfuerzo desesperado por contar verdades sobre mi fragmentada vida, antes de que tal vez me llegue la hora de pasarme al terreno de la autoficción, donde sin duda, si no me queda otra salida, simularé que me conozco más de lo que en realidad me conozco (Vila-Matas, 2013b: 116-117).

En resumen, alusiones breves desde la crítica, desde el escritor o desde este personaje de ficción hacia el dispositivo de “la autoficción” que pone en marcha y evidencia: la resistencia a una narratividad que someta la historia del individuo a un destino, el debilitamiento y fragmentación del sujeto, la crisis del yo autobiográfico y la crisis del personaje narrativo. La condición ambigua de ese yo, un yo simulado, un yo

máscara o un “yo figurado” nos conduce a la propuesta de Pozuelo Yvancos que, para el caso del escritor Enrique Vila-Matas, estimamos muy pertinente.

Pozuelo interviene en este debate diferenciando la “autoficción” de lo que denomina la “figuración del yo”. La autoficción respondería a una definición estricta (en relación a lo expuesto anteriormente), la que sostiene “la identidad real biográfica coincidente entre personaje y autor”, es decir, la que resuelve la representación del yo personal principalmente en la relación entre texto y vida. Pero añade al respecto que esta relación ha conducido a entender que la representación del yo personal es asimilable a poseer un fondo autobiográfico, cuando en realidad es una de las posibilidades que la novela ha experimentado desde siempre. Por lo que hay que tener en cuenta que la cuestión de la identidad de la voz narrativa ficcional no debe plantearse en términos referenciales, lo cual sería ignorar el estatuto de la palabra imaginaria en cuanto ficción. Por tanto, mantener la presunción y el énfasis en la correlación texto-vida reduce considerablemente “las posibilidades de *representación de un yo figurado de carácter personal*, que no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia del autor*)” (Pozuelo, 2010: 21- 22, la cursiva es del autor).

En síntesis, presenta con el sintagma “figuración del yo” una alternativa al término “autoficción” que quedaría reservado para aquellas ficciones en las que se establece la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje. Mientras que la “figuración del yo” se asimilaría más a una personalidad inventada que de algún modo proponía Colonna, añadiendo nuevos matices.

En un breve recorrido a través de las voces *figurar*, *figurase*, recoge las bondades y riquezas con las que el lenguaje imprime el término *figuración* para llegar a vincularlas con “la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su *representación*, algo que sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal” (23, la cursiva es del autor). Dicho con otras palabras, tal como se definía más arriba: “la representación imaginaria de una persona sustituida por una figura que suponemos su máscara”.

A través de dos autores escogidos, Javier Marías y Enrique Vila-Matas, presenta el mecanismo de la “figuración del yo” poniendo de relieve dos cuestiones que la diferencian de la “autoficción”. Una sería la “consciente mistificación” que ambos autores hacen de un yo figurado. Sus narradores, aunque tengan virtualmente rasgos del autor, se caracterizan por enfatizar los “mecanismos irónicos” que precisamente marcan la distancia respecto a quien escribe, convirtiendo “la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma” (29). Otra estaría en la personalísima “voz reflexiva” que el autor ha cedido a sus narradores, una voz asociada al ensayo en el sentido que ya señaló Montaigne. Es decir, una visión del ensayo asociado al proceder de *tentativa*, de libertad de juicio, de reflexión sobre las cosas no con amplitud, sino con la profundidad y la mirada personal ²⁹⁶.

Así entiende esta voz figurada:

Es una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*” (Pozuelo, 2010: 30, la cursiva es del autor).

Desde esta representación imaginaria, el crítico persigue las figuraciones de la voz narrativa de un “yo” en lo que denomina la tetralogía del escritor Enrique Vila-Matas: *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* y *Doctor Pasavento*.

Esta voz personal que no es autobiográfica se constituye como una de las vías más potentes de la narrativa contemporánea. Voz narrativa que hace explícita la dualidad de su juego: “situarse fuera desde dentro, ser rostro y máscara, persona y reflejo especular” (208).

²⁹⁶ El crítico, citando algunos fragmentos de *Los Ensayos* de Montaigne, destaca cómo se anuncia desde ahí la línea de reflexión que describe el ensayo como *attitude*, como una forma de proceder en la organización del discurso, un *estilo* “entendido como propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada, la mirada desde la que abordar cuanto asunto trate” (Pozuelo, 2010: 32-33). Así mismo pone en relación la voz personal del ensayo con el concepto de *discurso* en el sentido dado por Benveniste quien distingue la enunciación histórica (relato de acontecimientos pasados) del *discours* (enunciación que supone un locutor y un oyente e implica la intencionalidad de influir el primero en el segundo), señalando la importancia de que prevalezca y domine en el ensayo el tiempo del *discurrir* mismo, la *tensión discursiva del autor* (33-34).

Pues bien, teniendo en cuenta estas consideraciones generales y atendiendo especialmente a este punto de convergencia –“*la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*”– significamos *la voz de la reflexión y la voz de la ficción* que hemos ido constatado en nuestra lectura y las unimos con la línea solidaria de ese *yo pensante y yo narrante*. De manera que siguiendo esta trayectoria de *la figuración* que se nos brinda, intentaremos darle cierta continuidad y ver cómo se dan las “figuraciones del yo” en *Aire de Dylan*.

En relación a *Aire de Dylan*, afirma Pozuelo:

En esta novela hay dos figuraciones que remiten al escritor Vila-Matas: de un lado el personaje que lleva la voz narrativa primera, esto es el escritor invitado a un Congreso en Saint-Gallen cuyos atributos, a los que iré enseguida, remiten muy directamente a elementos biográficos que sabemos del propio E. Vila-Matas. De otra parte está la figura de Juan Lancastre, un escritor vanguardista, padre del personaje Vilnius (Pozuelo, 2013) ²⁹⁷.

Figuraciones que sin ninguna duda suscribimos: la del narrador-escritor y la del escritor Lancastre. Ambas se hacen eco de la escritura del autor y nos permiten ver un balance de la narrativa que ha llevado a cabo.

Por consiguiente, perseguiremos *la figura* que remite al autor que detrás de sus máscaras y bajo la voz de la ficción sigue reflexionando sobre su propio arte, debatiéndose, contradiciéndose y escenificando la trayectoria de su propia escritura.

3.3. *Escrituras reflejadas*

Hablamos de escrituras reflejadas atendiendo a las narrativas de las que se hacen eco estos personajes de *Aire de Dylan*: Lancastre, el narrador-escritor e incluso Vilnius, quien con sus recuerdos, pensamientos y asertos también entra en el juego. Son escrituras que parecen ser un *espejo* de la escritura de su autor. *Escrituras-narrativas* reflejadas en ese espejo que bien podrían considerarse a imagen y semejanza de *la figura* que se esconde detrás de ellas.

²⁹⁷ Afirmaciones de Pozuelo en su artículo: “*Aire de Dylan*: Vila-Matas frente al espejo literario”, *Boletín Hispánico Helvético*, nº 22, otoño, 2013.

Desde este enfoque hablamos de la escritura de Lancastre o *figuración de Lancastre* y de la escritura del narrador-escritor o *figuración del narrador*.

3.3.1. *La escritura de Lancastre. La figuración de Lancastre*

En los apartados anteriores ya hemos visto algunos rasgos de la personalidad literaria de Lancastre: su tendencia a la transformación, su especialidad en ser otro, la asunción de múltiples voces y algunos de sus tics postmodernos. A estos rasgos se suman otros que aparecen en distintos momentos ya sea a través de *diálogos*, *recuerdos*, *pensamientos* o *ensoñaciones* que van reconstruyendo *la personalidad literaria* del escritor y lo van definiendo como “el último gran moderno”. En este sentido destacamos algunos fragmentos que dibujan las directrices de su obra literaria. Obra controvertida que en su conjunto manifiesta dos claros objetivos: su reiterada cruzada contra la narrativa convencional y su determinación en la búsqueda de nuevas formas narrativas.

Diálogo Max-Vilnius

Hay un momento del diálogo que mantienen Max y Vilnius en el que el tema de conversación es la narrativa de Juan Lancastre. El diálogo lo está leyendo Vilnius en su ponencia, es un diálogo expresado en estilo directo que da paso a una especie de escena teatral en la que ambos personajes interpretan su papel y dan sus réplicas respectivas. Max, en el papel de “reaccionario” ante la narrativa de Juan Lancastre; Vilnius, en el papel de “defensor” de su padre. Un Vilnius *pro* Lancastre, defensor forzado en esta secuencia sólo para contradecir la pose reaccionaria de Max, porque en la mayoría de las ocasiones su papel predominante es un Vilnius *versus* Lancastre, como ya se ha comprobado y se seguirá viendo.

Así irrumpe Max provocando la discusión:

Tu padre también era filósofo. Le perdía eso a la hora de narrar. Recuerdo que un día leí un artículo suyo y me quedé muy impresionado porque no lo entendí o, mejor dicho, porque me costó mucho averiguar de qué hablaba. Finalmente, cuando conseguí descifrar y comprender algo de lo que decía, me quedé de piedra porque vi que sostenía la teoría de que narrar historias sin más, narrarlas solamente, era algo anticuado, ya acabado. Lo encontré aquel mismo día por la tarde en la calle Balmes y recuerdo que le

dije: «Mira, Juan, mi obligación es advertirte que tu cruzada contra la narrativa convencional es una causa perdida.» Sí, eso le dije a tu pobre padre, siempre tan vanguardista (Vila-Matas, 2012: 66).

A lo que responde Vilnius:

—Pero, Max, por Dios, todo el mundo sabe que Juan Lancastre no fue nunca enemigo de lo narrativo. Más bien lo que hacía era tratar de mover cosas estancadas; provocaba, a veces sólo para poner en cuestión lo que el canon español da tontamente por serio y por bueno. Hacía cosas así, pero no estaba contra lo narrativo, ni muchísimo menos. Agitaba todo lo que podía, demostraba que se podían hacer cosas diferentes, que no había leyes inmutables en esto de la literatura, y menos aún en las leyes españolas, tan rancias... (67).

La discusión continúa. Max se sorprende ante la defensa de Vilnius (ya que conocía las diferencias irreconciliables con su padre) y Vilnius le tilda de “algo reaccionario”. De pronto el diálogo directo se detiene para aflorar este pensamiento de Vilnius como si fuera un *aparte teatral*:

Lo que le oculté en ese momento era que yo no creía para nada en todo este tipo de clasificaciones. No creía, sobre todo, en la que entendía como equivocada división entre reaccionarios y vanguardistas, sólo creía en la distinción entre la obra de arte bien hecha y la que no estaba bien hecha (67-68).

Después de esta confesión de Vilnius ante el público sigue la discusión:

[...] tu padre batallaba por una causa perdida, porque siempre se han contado historias y siempre se contarán.

—Insisto, nunca estuvo contra lo narrativo, en todo caso contra los códigos del realismo [...] Sólo estoy en contra del estilo acartonado del realismo.

—¿Acartonado? Dices cosas bien raras y me estás sacando de quicio, creo que comportándote así no estás honrando a tu padre, creo que me he equivocado contigo hace un momento, y mira lo que te digo, no sé si seguir ayudándote. Te voy a quitar el whisky.

—Te lo voy a explicar, Max. Hay un realismo para el que el propio realismo es un género como cualquier otro, no el componente esencial de la creación. Ese género realista es una convención muerta, relacionada con un cierto tipo de trama tradicional, con principios y finales previsibles, con diálogos tópicos, con marquesas que salen a las cinco de la tarde y todo eso, y ahora no me digas que no me entiendes.

—¿Me estás hablando del cine de Hollywood o del realismo? Creo que hablas con la inspiración de tu padre, con la influencia de tu padre, bailas al son de tu padre [...] Me gustaría que supieras que él me caía bien. Aunque siempre que nos veíamos le reprochaba que buscara en sus libros esos híbridos entre relato y ensayo. No y no, le decía, no trates de juntar la filosofía con el relato porque no tienen nada que ver. Mira, al escribir tu padre parecía estar diciéndonos de alguna manera esto: «Prueba a pensar lo que te invito a pensar y verás qué pasa» (68-69).

Atendiendo al conjunto de los fragmentos de este diálogo observamos que se manifiestan claramente rasgos de *la personalidad literaria* de Lancaster, algunos supuestos de su teoría literaria (ya formulados) en los que se insiste con ironía para seguir limando el estatuto caduco de la narración convencional.

El escritor y articulista Lancaster defiende su teoría literaria en el artículo publicado (y en su narrativa) de que “narrar sin más” es algo ya pasado. Lo novelesco ya pasó (recordemos el recorrido de *Dublínscas: De lo novelesco a lo nimio*). Persiste la misma actitud en este personaje-escritor-Lancastre: “su cruzada contra la narrativa convencional”.

La voz de Max, entendida como una *modalización enunciativa* en el sentido que le confiere Santiago Renard²⁹⁸, es la que ahora proclama la teoría del escritor. La voz *enunciativa* de Vilnius, en este papel *pro* Lancaster, hace de contrapunto para reafirmar la misma actitud del escritor y precisar que no está en contra de la narración, sino en contra de la narración regida por unas leyes ya caducas; precisamente lo que hace Lancaster es moverlas, agitar el canon establecido y buscar otras formas.

Ambas voces, la de Max y la de Vilnius, inciden en la idea narrativa del escritor Vila-Matas al insistir en alejarse de que sucedan cosas sin más, lo que no quiere decir deconstruir o experimentar sin más, sino hacer que simultáneamente “nunca se pierda de vista el relato, la melodía”, conducirlo de otra forma. Es la misma idea en la voz de Vila-

²⁹⁸ Se podría hablar de una *modalización enunciativa* entendida como “aquella que vincula al sujeto de una enunciación figurada con los enunciados que dependen de él, es decir, a cada narrador con la parte del texto articulada por su voz” (Renard, 1993: 11, la cursiva es del autor).

Matas: “yo creo que hay que jugar y experimentar sin olvidar el interés del lector y mantener en alto la historia sin estar sometido a ella”²⁹⁹.

La poética de Lancaster no desdeña lo narrativo; la poética de Vila-Matas tampoco. Poéticas narrativas convergentes de un personaje-escritor y de su autor-escritor, vínculos y reciprocidad que se manifiestan en ambos y que Sanz Villanueva (*El Cultural*, 13-04-2012) a propósito de *Aire de Dylan* define así: “Literatura sobre la literatura como es la novela, sigue la poética de Lancaster, quien, aunque renegaba de las convenciones realistas, del realismo como género literario y de su ‘estilo acartonado’, no desdeñaba la narratividad”. Ambos escritores, provocativos y agitadores, buscan el cambio, lo *nuevo*, (recordemos nuestra conclusión en el recorrido de *Dublinsca: De lo novelesco a lo nimio*, como tránsito, y siempre hacia *lo nuevo*).

El *aparte teatral* tampoco es baladí, adquiere una reflexión ya expresada en la que lo que se proclama es la bandera apátrida de los buenos escritores, de “la obra de arte bien hecha”. Es la seña de identidad de esos escritores que hacen una literatura sin etiquetas, fuera de los amaneramientos, ya sean postmodernos o vanguardistas, los que apelan a una escritura que como señala Domingo Ródenas, en su artículo “El tribunal de lo posmoderno” (*El Periódico*, 14-03-2012), “se observa a sí misma mientras sigue golpeando las paredes interiores de la conciencia artística”.

El tono coloquial de la discusión con ironía y humor –“Te voy a quitar el whisky”–, sigue recavando en la actitud declarada de arremeter contra los “códigos del realismo”, lucha que llevaba a cabo Lancaster en sus artículos y en su narrativa en la que “demostraba que se podían hacer cosas diferentes”.

Esta actitud de Lancaster ante el género del realismo la podemos considerar como un fiel reflejo de la actitud de Vila-Matas cuando dice:

Me molesta el realismo cuando no es más que un género, es decir, algo cargado de convenciones, cuando –como en tantos casos de escritores que todos conocemos– tiene como dueño a una simple convención muerta y está relacionado con un cierto tipo de trama tradicional, con principios y finales predecibles. Pero me molesta lo mismo aquel escritor vanguardista que cae en las convenciones del vanguardismo³⁰⁰.

²⁹⁹ Afirmaciones del escritor Enrique Vila-Matas en la conversación literaria con el crítico Marcos Ordoñez: “Dylan es paradigma del artista moderno” (*El País, Cultura*, 12-03-2012).

³⁰⁰ Palabras del escritor Enrique Vila-Matas en el “Encuentro con los lectores” (VV. AA. 25-01-2011).

El resto de la discusión es la alternativa a una narrativa encasillada en el género realista, género que ya pasó y que debe dejar paso a la creación de algo nuevo: *el híbrido relato-ensayo*. La cita final recoge, en síntesis, la nueva forma de hacer que conciliaría la fórmula o invitación a entrar en el mundo de la ficción, el aceptar un hablar ficticio del tipo que propone Genette, «Tened a bien imaginar conmigo que había una vez una niña, etc.» (Genette, ed. 1993: 42), y la fórmula o invitación que propone Lancastre, «Prueba a pensar lo que te invito a pensar y verás qué pasa». Esto es, no sólo hay que probar a *imaginar conmigo* sino que hay que probar a *pensar conmigo*; el pacto no sólo es ficcional sino que admite en un *ars combinatoria*, la mezcla con la reflexión, dando una nueva versión e invitación al pacto novelesco.

Ese decir de Lancastre se podría poner en relación con el ensayo de William H. Gass en el que reflexiona sobre la novela como vehículo del pensamiento filosófico, manifestándose en favor de la novela como “un arte maduro y reconciliado con su audiencia que debe trascender la reductora concepción que lo limita a una forma ‘of passive and mechanical amusement’ para convertirse en un arte capaz de proporcionar junto a la delectación estética el discurso de las ideas” (en Ródenas, 2005a: 43).

Invitación y pacto que también podría suscribir el mismo escritor Vila-Matas en la conjunción de esa *voz narrante y pensante*.

Algunos recuerdos y pensamientos

Algunos recuerdos irrumpen de pronto en la historia, surgen con distintos tonos y desde distintos focos para seguir la batalla contra el realismo, enemigo al que hay que combatir. Señalamos algunos de ellos.

a) La voz de Vilnius como otra *modalización enunciativa*, desde el recuerdo y el ensueño, dirige un fuerte reproche hacia el realismo convertido en la imagen retórica de un territorio caduco:

Poco a poco, recordando aquella última comida en un restaurante cercano al Littré, Vilnius fue adormeciéndose y el recuerdo de aquel último día que vio a su padre fue convirtiéndose dulcemente en una imagen de cristales sucios de ventanas en los que finas marañas de polvo cubrían el filo de las celosías. Cada vez soporto menos — imaginó que pensaba en aquel momento su padre, como hablando desde una de

aquellas ventanas— lo que sucede en interiores egoístas y caducos, y ya no puedo soportar lo que pasa en todos esos pudientes lugares de la Tierra, abiertos o cerrados, lugares que durante tiempo me oprimieron bestialmente. Por cuantas más lluvias atravieso, menos afín me siento a todas esas vidas que parecen novelas y a todas esas novelas que parecen vidas. Porque nada de lo que se agita en ellas me exalta ya. Todos esos enredos, llantos con mocos, pobres mensajes cibernéticos, amores siempre truncados, efusiones enfermizas, grandes escenas ridículas, gente que es colérica y otra que es dulce y simpática, leves pasiones gruesas, momentos trágicos y otros tan risibles, siempre igual, la humanidad no cambia, todo se repite de mil modos distintos, ratos tan severos y otros tan fútiles, desconsuelos pasajeros y otros tan eternos, todas esas historias de siempre que cada día me llegan más ya sólo en forma de destellos miserables, estados rudimentarios donde todas las estupideces andan sueltas, donde el ser —como en todas las novelas burguesas— se simplifica hasta la tontería y se ahoga en vez de nadar adaptándose a las condiciones del agua (Vila-Matas, 2012: 221-222).

Aparece la imagen con la que metafóricamente se describe el realismo: “cristales sucios de ventanas en los que finas marañas de polvo cubrían el filo de las celosías”. Es la imagen del realismo que tanto oprime al escritor. El realismo que se impone como condición única de representar la vida; clausurado en un espacio cerrado, polvoriento, viejo, interior egoísta y caduco. Realismo novelesco que ya no es capaz de agitar nada, que repite las mismas tramas e intrigas, los mismos personajes con sus destinos melodramáticos y vacíos. Realismo que Lancastre no está dispuesto a soportar más. Hay que huir de la repetición del mismo modelo concentrado en esta retahíla de temáticas y asuntos en los que el ser se ahoga. Hay que nadar de otra forma. Ver más allá.

Lancastre, después de tantas lluvias atravesadas, se sitúa junto a aquellos escritores que quieren otro impulso para la narrativa, se sitúa fuera de los que se contentan narrando historias sin más “donde todas las estupideces andan sueltas”, “donde el ser se simplifica hasta la tontería”. En contrapartida, está junto a los otros narradores que Vila-Matas denomina —“tipos complicados”— y define como aquellos narradores que sienten la necesidad de construir esas historias de otra forma. Los que “se interrogan acerca de cuestiones relacionadas con la realidad misma de la literatura, en busca siempre de nuevas formas que ayuden a encontrar la salida a tantas novelas decimonónicas y tantas obras vanguardistas mal copiadas: gente que ama la vieja oscuridad o dificultad en la

construcción de historias [...], no ignorando que es preciso relacionarlo todo e investigar, no cesar en los intentos de *ver más*” (Vila -Matas, 2013c: 72-73, la cursiva es del autor).

Se diría que Juan Lancastre y Enrique Vila-Matas están unidos en la misma cruzada contra el realismo. Ambos con el mismo *ideario anti-realista* y con el impulso de *nadar de otra forma*, de *ver más*.

b) Otro momento a destacar son los pensamientos de Vilnius, que condensan la narrativa de su padre. Crítica silenciada en la que un Vilnius *versus* Lancastre arremete una vez más contra la literatura de su padre por estos motivos:

[Porque] aparte de detestar su autoritarismo insoportable, estaba además, en contra de toda su obra literaria: en contra de sus heterónimos y de sus modernos cambios constantes de piel y de personalidad, y también muy en contra de sus juegos literarios y de sus persistentes ficciones presentadas con solvencia como hechos reales, y también muy en contra de que se ufanara tanto de haber debilitado las barreras entre los géneros, así como muy en contra de que presumiera todo el rato del uso insistente de citas de otros autores en sus textos, y ya no digamos lo en contra que estaba de su humor de pandilla juvenil y de su impresentable huida del clasicismo al proponer la *interrupción* —actividad siempre hosca— como sistema (273, la cursiva es del autor).

“Siete motivos”: *heterónimos, juegos literarios, fusión-realidad-ficción, límites de géneros borrados, citas e intertextualidad, humor, digresión o arte de la fuga o de la interrupción o del fragmento* que conforman el índice de un programa desarrollado en la obra del escritor Lancastre. Motivos o características que nos recuerdan a aquella *cuartilla* que se proponía seguir el joven aprendiz de escritor de *París no se acaba nunca*. Entre ellos el punto final de la propuesta, “la *interrupción*”, punto subrayado que tiene su importancia en la novela y que aparece como un motivo especial.

De Lancastre se dice que era maestro de la interrupción y que escribió un libro titulado precisamente *La interrupción*³⁰¹. Ahora la propuesta de la *interrupción* implica la “huida del clasicismo” como convención del orden narrativo; la ruptura de la línea narrativa para situarse de nuevo en el otro extremo de aquellos “conservadores narradores lineales o registradores de lo positivo”, situarse una vez más en el callejón de los tipos

³⁰¹ Ya señalamos una cita explícita o fragmento de este libro de Lancastre. Se remite al epígrafe *El yo y la identidad* (p. 393)

complicados que mantienen “el espíritu de la complejidad y el laberinto”, como señala insistentemente Vila-Matas (2013c: 73, 72). Es también la *interrupción* como *arte de la fuga*, según Pitol; como el *arte de la interferencia* en Kafka, según Piglia (ed. 2010: 45-46); como *arte del fragmento*, según Barthes (ed. 2004: 128-129) o como *arte del extravío* (Vila-Matas, 2013a: 57).

Después de esta crítica contra la narrativa de su padre, Vilnius piensa en otro escritor contemporáneo de Lancaster. Es un escritor que le gusta, especialmente, por estos *otros motivos*:

[...] le gustaba un autor que era barcelonés y había nacido también, como su padre, a finales de los años cuarenta y, por tanto, era de la generación que tenía veinte años cuando el famoso mayo del 68...

Las causas por las que a Vilnius le gustaba aquel casi rival de su padre eran, entre otras (algunas de ellas, francamente baladíes), su tendencia a ser muy cerebral en la escritura, no tener hijos, dedicarle a su mujer todos los libros, su elección decidida de aproximarse siempre a la verdad a través de la ficción y, finalmente, su insistencia en tratar de ser como el alumno castigado en la parte trasera del salón, el alumno que tiene que escribir lo mismo siempre a la espera de que por fin un día le salga correctamente la novela que busca (273-274).

Dos escritores, Lancaster y su “casi rival”. Dos *figuraciones* del escritor Enrique Vila-Matas o como matiza Pozuelo: “dos escritores, dos rostros del mismo Vila-Matas” (Pozuelo, 2013). *La máscara* de Lancaster que proclama una vez más la consabida retahíla de su escritura, apuntada en esos “siete motivos”. *La máscara* del escritor “casi rival” en estos detalles que oscilan entre lo biográfico y lo literario, *pacto ambiguo*, referencias baladíes que dibujan gestos del escritor Vila-Matas: sus señas de escritor intelectual, escritor que no tiene hijos y dedica sus libros a su mujer bajo el nombre de “Paula de Parma”, que busca la forma de dar con la verdad de la ficción, que desde su rincón o *lugar aparte* sigue escribiendo a la espera de que salga la novela que anhela.

c) Hay una especial figuración a través de algunos recuerdos y vivencias que tienen un insistente recorrido en la narrativa vila-matiana. El recuerdo del patio de la infancia y el camino de casa al colegio, por ejemplo, se mencionan con sus respectivas variaciones y

contextos en varios lugares de su obra. Así, en *París no se acaba nunca* hay una mención al patio de la infancia (el patio de la casa de sus padres) del joven aprendiz de escritor:

Nueva York es un deseo que viene de lejos. Durante muchos años tuve un sueño recurrente en el que me veía a mí mismo de niño en los años cincuenta en el amplio patio de la casa de mis padres, en ese entresuelo de la calle Rosellón de Barcelona, frente al cine Chile. Me veía en ese sueño allí jugando a solas a fútbol (como solía hacer de niño), a la sombra de las casas de ocho o diez plantas que rodeaban el patio. Pero había un cambio respecto al pasado: aquellas casas aparecían transformadas en rascacielos de una ciudad con innegable duende, la ciudad de Nueva York. Y eso, el que en lugar de las casas de mi barrio hubiera rascacielos, me producía una potente sensación de plenitud absoluta y de felicidad, la que daba no moverse en el último rincón de la tierra, sino en la capital del mundo, Nueva York (Vila-Matas, 2004b: 59).

Se trata de un recuerdo autobiográfico que como señala Pozuelo no sólo se apoya en unos datos reales sino que se apoya en “la tonalidad evocadora de una vivencia que se corresponde con naturalidad con la vivencia imaginaria” (Pozuelo, 2010: 189). Es decir, se produce un efecto de naturalización al poner en el mismo plano o nivel lo vivido y lo imaginado. La imaginación es capaz de transformar el rincón perdido del patio de la infancia de ese niño de los años cincuenta, en el centro del mundo; proyecta un Nueva York sublimado que también el personaje de *Dublínscá* –recordemos– evocaba como espacio de fuerzas liberadoras.

En *Aire de Dylan* se amalgama otra evocación del patio de la infancia (aquí es el patio del colegio) con otro sesgo y unida a otra vivencia que se ubica en el camino de casa al colegio. Es otra ensoñación o recuerdo tejido en la línea de fusión entre lo vivido y lo imaginado que se remonta hacia “un día de mayo de 1963”. Un recuerdo que Lancastre mantenía en secreto y que aquella mañana en la que fue a ver a su hijo, entre la deriva alcohólica que llevaba y la repentina nostalgia que le invadía, empezó a desvelar. Le habló de lo que le sucedió cuando un día de mayo (tenía entonces catorce años), al bajar por la calle Enrique Granados camino al colegio, vio que todo estaba cambiando. Tuvo una especie de visión apocalíptica, de anuncio de final del mundo:

Entendí, continuó poco después diciendo su padre, que por la tarde tendría lugar el Juicio Final, y yo creo que todo lo que ocurrió después ocurrió como en una de esas canciones infantiles en las que es muy poderoso el nexo entre sueño y suspensión del tiempo [...] Había aprendido a notar, dijo el padre, que el tiempo quedaba suspendido a veces en el colegio, y ese día en la calle, con el viento levantando tanta ceniza, tuvo la impresión extraña de que la realidad se paralizaba y que entraba en los dominios de algo parecido a un sueño, un sueño largo, infinito, cuya esencia era la propia ceniza y quizás un infierno remoto que ardía. Tal vez por eso, siempre que evocaba para sí mismo aquellos preparativos del Juicio Universal que tenía la impresión de haber presenciado, tendía a enlazarlos con el recuerdo de *la prolongación del tedio eterno del patio cuadrangular de la escuela*: aquel hastío que se hacía más perceptible que nunca cuando, al caer la tarde, dejaban abandonado el patio hasta el día siguiente; lo dejaban en la compañía única de su propio tedio cuadrangular (275-276, la cursiva es nuestra).

Este recuerdo íntimo de Lancastre evoca una escena que finalmente se asocia al patio de su escuela. Ambos recuerdos se identifican en el mismo tedio y hastío, como si ambas vivencias, la del niño y la del adolescente, se unieran de pronto y, detenidos el tiempo y la realidad misma, se confundieran o se fundieran en otra forma: la premonición de un Juicio Universal, las señales de que algo se acaba, la revelación de un mundo que ha llegado a su fin. La imagen del patio escolar, tal como la ha evocado Lancastre, la retoma el narrador-escritor y, como si fuera un eco que reconoce, la retiene (reescrita entre comillas y puesta entre paréntesis) para establecer algún vínculo con un recuerdo suyo:

(«el patio quedó abandonado como una eternidad cuadrangular») [...]

Y recuerdo también que esa noche me acordé de mi «agenda americana» de principios del 63. De adolescente, al igual que Lancastre, yo también había sido víctima del implacable tedio general que envolvía mi ciudad. Ahora bien, hubo un día en que sospecho que no debí de aburrirme tanto, y ese día sólo pudo ser el 24 de mayo, fecha en la que no escribí nada en la agenda y la interrumpí para siempre.

¿Qué pudo suceder para que la interrumpiera tan abruptamente? [...] jamás había reparado en el enigma del radical silencio de ese día en el que sospecho que debí de pasar a otro estado de conocimiento de las cosas del mundo y desinteresarme de golpe de mi vida de pobre escolar, siempre suspendido en la eternidad cuadrangular del tedio de las horas (289-290).

El narrador-escritor parece reconocerse a sí mismo en este tedio cuadrangular y, haciendo sus propias cábalas, presiente que el “24 de mayo” bien podría coincidir con ese día de mayo en el que el adolescente Lancastre tuvo aquella visión, coincidencia nada desdeñable que imagina y resume así:

[...] los dos, Lancastre y yo, en la Barcelona tan borrada en aquellos años de todos los mapas, habíamos presenciado la misma escena, el mismo y trascendente final del mundo (290).

Esta escena, recuerdo auténtico de adolescencia, la incluirá en la autobiografía que proyecta convertida en *un híbrido* tal que funde recuerdos de Lancastre y de él mismo.

Lo que destacamos a través de la agitación del mencionado recuerdo es que la vivencia conecta al joven aprendiz de escritor de *París no se acaba nunca* con el personaje de Lancastre y a su vez con el narrador-escritor de *Aire de Dylan*. La evocación se mueve como un recuerdo *transversal* y *transferible* que también es fácil imaginar que sea una vivencia del escritor Enrique Vila-Matas, *vivida e imaginada*. Otra *figuración* del escritor, ya que bien se podría desplazar y relacionar con lo que el escritor ha manifestado tantas veces, puesto entre comillas y entre paréntesis: el tedio que impregnaba la atmósfera de su ciudad y de su país, el que le llevó a la necesidad de acabar con ese mundo acotado, a dar “el salto francés” y luego “el salto inglés” y seguir anhelando otros horizontes que le liberaran a él y a *la literatura* de esa eternidad cuadrangular y tediosa.

d) La madre de Vilnius también recuerda lo que Lancastre decía:

[...] él [Lancastre] no paraba de decir que la literatura era muy complicada y explicaba que había luchado tanto y tanto por conseguir un estilo propio y que había empezado a sentir un gran miedo de quedarse aprisionado en él.

Y no se le ocurría mejor idea a tu padre, siguió diciendo ella, que comparar su terror con el de los trapezistas cuando dejan un trapecio para coger el otro, ese momento en el vacío. Esa inseguridad y esa angustia, decía tu padre, se parecían a lo que sentía frente al libro que escribía, porque no sabía si lo iba a conseguir, si no se repetiría, si estaría a la altura de lo conseguido anteriormente, si fracasaría después de tantos años de no saber qué era el fracaso (55-56).

La idea reiterada de seguir moviéndose se extiende al estilo del escritor Lancastre. Nos remite a lo ya visto en *Dublinsca*: la divisa de la movilidad para no adoptar un estilo sino buscarlo siempre; el estilo definido como *búsqueda, lucha y riesgo*. El riesgo y el miedo del escritor a fracasar, flanqueado a su vez por dos necesidades imperiosas, la necesidad de ser fiel al propio estilo y la necesidad paradójica de no quedarse aprisionado y anclado en él. Temer el fracaso y a la vez atreverse a fracasar porque en realidad arriesgarse es tratar de ser mejor, de escribir mejor, de no repetirse, de seguir en el empeño de la obra bien hecha. La poética del fracaso se une a la escritura.

Enrique Vila-Matas en el artículo titulado, precisamente, “Fracasa otra vez” (como guiño a aquella consigna de Beckett «Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor») destaca esta declaración de Beckett: “los artistas se hallan en una posición privilegiada para fracasar donde los demás no se atreverían a hacerlo y lograr así crear obras de arte ‘auténticas’, que carecerían de sentido, si no contuvieran el fracaso en su propia esencia”, al tiempo que se pregunta si se “neutraliza estéticamente” el fracaso en la literatura ³⁰².

Esta poética del fracaso es otro eje en *Aire de Dylan*. Desde el principio de la novela ya se habla del vínculo fracaso y literatura. El narrador-escritor concibe el fracaso, no como una eventualidad literaria, sino como sinónimo de la literatura en general y recuerda al hilo de su pensamiento estas palabras de Sergio Chejfec: «El fracaso es la prefiguración natural del destino del escritor» (Vila-Matas, 2012:15). Dimensión del fracaso que puede ser leída “como advertencia de la artificiosidad de toda imagen construida, con sus presupuestos narrativos y recursos técnicos, o como decepción anticipada ante cualquier promesa de representación” (Chejfec, 2009: 236).

Lancastre es consciente de ello, el éxito o fracaso de su próxima obra depende en parte de la capacidad que tenga de seguir dando nuevas formas a sus artefactos creativos, de su capacidad de seguir en el intento. Ha experimentado “esa inseguridad y esa angustia” y podría advertir la “decepción anticipada” en los términos que señala Chejfec: “un sentimiento de fracaso ante los inconvenientes de las propias intenciones llevadas a la

³⁰² El eje del artículo gira en torno a algunos de los textos, conferencias y ponencias que figuran en el libro *Poéticas del fracaso* (2009). En el prólogo de Yvette Sánchez y Roland Spiller se destaca la cita de Beckett sobre la condición privilegiada del escritor frente al fracaso (Sánchez y Spiller, 2009: 8). Cita muy recurrente en Vila-Matas a la que añade sus propias reflexiones. Vila-Matas: “Fracasa otra vez” (*El País, Babelia*, 30-10-2010).

práctica, cualesquiera sean, es parte consustancial de la literatura”, en parte es un fracaso relativo, ya que aunque la narración no puede reproducir lo ya existente o la intención expresa, sí que “puede crear lo que no existe. Eso es un fracaso, pero también una virtud” (Chejfec, 2009: 236). Desde esta perspectiva el fracaso no es un elemento destructivo, puede ser un elemento para la creación, un elemento de estímulo e impulso creativo, “virtud” en la que se reconoce el escritor Vila-Matas cuando afirma: “el fracaso es un estado positivo para el artista, ya que se ve obligado a persistir, a seguir trabajando” (Vila-Matas, 2004a: 218).

Estas palabras de Lancastre, recordadas por su mujer, se cruzan en el recuerdo de Vilnius cuando llega a su memoria la idea de no traicionarse nunca a través del relato *El Leviatán* de Joseph Roth. Cuento ejemplar que ilustra el sentido o no sentido de la autenticidad y responde también a la idea del verdadero fracaso:

[...] ese cuento ejemplar en torno a Piczenik, comerciante de corales de la ciudad de Prorody que amaba los corales auténticos, criaturas del pez original Leviatán, y que sin embargo no sabía resistir el falso engaño de los falsos corales de celuloide. Sólo una nostalgia ocupaba su corazón: la nostalgia de la patria de los corales, del mar. Cuando apareció el diabólico Lakatos, un vendedor de corales falsos, Piczenik se avino a comprar algunos, mezclándolos con los suyos; entonces el destino le volvió la espalda. Todo el relato tenía la ejemplaridad de la parábola: Quien traiciona lo más auténtico de él mismo, está perdido (Vila-Matas, 2012: 181-182).

Es la idea de fracaso interior, el personal, significado en la fábula del vendedor de corales que fracasa cuando se traiciona a sí mismo. Es el fracaso verdadero del escritor que como explica el mismo Vila-Matas:

Es un fiasco doloroso, íntimo. Llega cuando comprendemos que no hemos podido ser fieles a la ambiciosa idea que nos habíamos propuesto al comenzar un libro o un artículo. Son fracasos que a veces, por prudencia (surgen los enemigos como hongos), se silencian. Querríamos que nuestros libros y artículos contuvieran la verdad de nosotros, o por lo menos la parte de ésta que puede ser transmitida mediante el lenguaje. Pero escribir sabe a traición. Ese fracaso lo conocen todos los escritores serios (Vila-Matas, “Fracasa otra vez”, *El País*, 30-10-2010).

El estilo, la *autenticidad* de ser fiel a uno mismo, de no traicionarse nunca, es el mejor antídoto para no fracasar, *no fracasar en la literatura*. Resistir al fracaso, desafiarlo, arriesgarse, ser el trapequista-escritor que desafía el vacío. Hacer del fracaso “un círculo virtuoso” como señala Chejfec y que tanto Lancastre como Vila-Matas advierten ante sus nuevas expectativas estéticas.

3.3.2. *La escritura del narrador-escritor. La figuración del narrador*

La voz del narrador-escritor es otra modalización enunciativa que también habla de la escritura de Enrique Vila-Matas, otra *figuración* del escritor, otra *máscara*.

Esta *figuración*, por un lado, permite más aproximaciones a datos biográficos del individuo Vila-Matas que se intercalan en la ficción y se suman a la “calculada estrategia para auto-representarse de manera ambigua” (Alberca, 2007: 130). Así podemos localizar como tales: las referencias al apartamento junto al parque Güell, la casa en la que el narrador-escritor ha vivido 30 años y la mudanza a su nueva casa en la calle Casanovas (dato coincidente con la casa y la mudanza del individuo Vila-Matas); su recorrido por lugares barceloneses o el “viaje por el barrio” tan vila-matiano: las conocidas calles barcelonesas, el café Sándor, el Pepper's, Zeleste, Bikini, el Perturbado... el hotel Littré, los espacios habituales como la librería +Bernat de la calle Buenos Aires tan frecuentados por el individuo Vila-Matas; las representaciones de personajes de la realidad reconocidos: la librera Montse (librera real que regenta la +Bernat), Javier Comas (amigo del escritor que le dio datos de interés sobre *Tres camaradas*), Mario Gas (director teatral y amigo de Vila-Matas que le pidió que escribiera teatro), la crítica literaria Gabriela Boco y, especialmente, la referencia a su enfermedad y hospitalización que se reitera en los libros que el autor ha escrito después de su colapso físico (*Dietario voluble, Dublinesca, Aire de Dylan, Kassel no invita a la lógica*). Datos reales, aproximaciones con la misma intencionalidad “autoficcional” que hace posible que “elementos biográficos del autor, conocidos y desconocidos, irruman en la historia como material narrativo en bruto, coexistiendo abierta o sutilmente junto a otros que son o parecen ficticios” (Alberca, 2007: 131) o como confiesa el escritor Enrique Vila-Matas dando su acostumbrada “vuelta de tuerca” a este juego, “permitir que la ficción se filtre en mi biografía”³⁰³.

³⁰³ Véase en Enrique Vila-Matas “Palabras inaugurales: Intensa sed de venganza”. FILBA. 6º Festival de Literatura. Buenos Aires (24 de septiembre –1 de octubre de 2014). Publicado en Video-Conferencia (25-

Por otro lado estaría *la figura del narrador como escritor*. El narrador es escritor. Ha escrito muchas novelas, es un narrador fértil que justo ahora ha decidido dejar de escribir y “dirigir[se] hacia ese estado de pavoroso silencio radical” (Vila-Matas, 2012: 170). Sus actividades son propias de su ámbito como escritor: va a un congreso sobre el fracaso en la Universidad de San Gallen, lugar emblemático y espacio de “semi-ficción” para el escritor Vila-Matas³⁰⁴; recibe una segunda invitación para participar en el congreso de Sao Paulo sobre la *Impostura* (110), título, temática y condición de su literatura; prepara un prólogo cuya temática y primera frase coincide con la misma temática y frase que aparece en un artículo del mismo Vila-Matas (108)³⁰⁵. Y lo que más importa destacar: el personaje-narrador-escritor habla sobre todo de su mundo como escritor, de sus deseos, frustraciones, obsesiones y anhelos en torno a la escritura. En síntesis, es «la figura del escritor» que traslada al texto en un juego de *mise en abyme* su condición profesional de escritor, como señalaría Gasparini³⁰⁶.

Junto a esta condición de escritor cabe añadir otras reflexiones que, en su particular *voz narrante y pensante*, siguen aproximándose y confirmando otros acercamientos a la figura del escritor Enrique Vila-Matas. Las resumimos en estos tres motivos o rasgos de su *personalidad literaria*.

a) *Romper esquemas*. Una de las primeras cosas que nos advierte el narrador-escritor es que no quería seguir escribiendo. En las siguientes páginas empieza a mover esta decisión cuando siente admiración por Vilnius al ver que rompe el formato convencional del congreso. Es la osadía y riesgo de romper esquemas dados lo que le despierta las ganas de querer escribir su última obra. Ésta será la autobiografía alternativa de Lancastre que le va a permitir especular abiertamente, oscilar entre realidad y ficción, el

09-2014) (tiempo 13: 56-59).

³⁰⁴ El escritor Enrique Vila-Matas fue invitado realmente a participar en el Simposio *Fronteras nebulosas: La ambigüedad en las ciencias sociales, culturales y literarias* que se celebró en la Universidad de San Gallen (4-6 de abril de 2013). Como ya es habitual en su juego de “semi-ficción” algo de esta realidad pasó a la ficción de *Aire de Dylan*: su narrador personaje también recibe una invitación y asiste a otro congreso celebrado en San Gallen; ahí se encuentra con su colega, el escritor Sergio Chejfec (escritor que también asistió al acto académico celebrado en la Universidad de San Gallen junto con Vila-Matas).

Se remite a este texto de Vila-Matas ya mencionado al respecto: “Días ambiguos en San Gallen” (pp. 415-416 [nota 295] de nuestro trabajo).

³⁰⁵ Se trata del artículo de Vila-Matas: “Historia universal de la huella” (*El País*, 26-09-2010). La frase en cuestión es: “O sea, que todo empezó en La Plata, esa ciudad simple y provinciana que...”. Es el juego de la misma frase en la novela y en el artículo.

³⁰⁶ Lo indicábamos en páginas anteriores al hablar de «la figura del escritor» como estrategia, técnica o indicio en la narrativa autoficcional a criterio de Gasparini (p. 414).

reto de jugar con la vida y la literatura. Romper lo convencional de una supuesta autobiografía y construir el *híbrido memoria-ficción-crítica* que finalmente se proyectará en *una novela*, tal como hemos visto.

En definitiva, optar por el juego de crear espacios nuevos, heterogéneos, híbridos, inesperados. Juego o actitud característica de un ideario anti-convencionalismos que también comparte el escritor Enrique Vila-Matas.

b) *Habitar la casa de la literatura*. No quería seguir escribiendo pero sigue el vaivén de esta decisión. Al estímulo de romper esquemas se añade el estímulo mayor de habitar la casa de la literatura de siempre. Esta parece ser la actitud, el esfuerzo y el deseo imperante del escritor.

El narrador-escritor en un momento dado reflexiona y critica con ímpetu a aquellos escritores que quieren abandonar una posición moral ante la escritura, los que siguen lo que dicta el mercado competitivo del éxito fácil. Frente a ellos se posiciona junto a aquellos otros escritores que conocen bien el trabajo secreto que han de hacer “para poner en orden la confundida conciencia” (105). Es el trabajo que se lleva a cabo alejado del gran espectáculo del mundo, el que se dirige a los lectores que son conscientes de los famosos “mercados” que abusan de su atención. La literatura no puede ni debe competir con la información y con el espectáculo. Su territorio es otro:

Ese trabajo secreto con la conciencia no se ve jamás en la televisión, no es mediático, habita en las viejas casas de la vieja literatura de siempre (106).

Es ahí donde el narrador-escritor ha colocado su «edificio narrativo» y, aunque ahora esté arrepentido por haber escrito y hablado tanto y quiera liberarse del yugo que ha supuesto su profesión, sigue moviéndose en el deseo más íntimo de dar con su libro “más libre”: escribir la autobiografía apócrifa que le va a situar ante un reto literario interesante, que le va a permitir utilizar un tono autocrítico que incluso, secretamente, podrá dirigir contra sí mismo, con la tranquilidad que da escribir con una máscara (266):

A fin de cuentas, ¿no había estado, antes de decidir en secreto que me retiraba, deseando siempre dar cualquier día con una buena justificación para poder escribir mi obra más desequilibrada y libre? [...] podía intentar escribir *mi libro más libre: un*

viaje crítico, satírico, no exento de humor y de compasión, al corazón mismo de la tan dudosa grandeza del arte contemporáneo (267, la cursiva es nuestra).

De manera que la oportunidad de volver a escribir o de seguir escribiendo ya está decidida y reivindica así su derecho a contradecirse (como Débora o Vilnius)³⁰⁷. El narrador-escritor seguirá habitando la casa de la ficción. Casa que tan bien conoce y habita Enrique Vila-Matas quien, a pesar de todos los sinsabores, de toda la lucha y esfuerzo que conlleva e incluso de haber pensado en alguna ocasión abandonarla³⁰⁸, no ha dejado de habitarla, de seguir en la brecha al servicio de la literatura.

Al parecer ha querido también hacer un libro “más libre” con este *Aire de Dylan*. ¿No es *Aire de Dylan* un viaje crítico, no exento de humor y de compasión hacia la “tan dudosa grandeza del arte contemporáneo”? ¿No hay en él una declarada cruzada contra lo convencional de la narrativa o una crítica irónica y no exenta de humor al “pálido fuego de todo lo postmoderno”? Todo parece indicar que la novela que tenemos entre las manos, la novela de Vila-Matas, tiene una intención muy próxima a la *novela crítica* que planea el narrador-escritor, que al margen de clasificaciones reaccionarias o vanguardistas cree en la distinción de la buena escritura. Novela crítica con todo aquello que no sea una clara manifestación de “la obra de arte bien hecha” –como diferenciaba Vilnius–. Son aproximaciones que nos llevan a relacionar inevitablemente a ambos escritores.

Figuración que se acentúa cuando el narrador escritor, en plena mudanza, nos hace confundir también su casa real con la casa de la ficción que ha habitado 30 años:

³⁰⁷ *El derecho a contradecirse, el derecho a irse* que reivindicaba Baudelaire, están presentes en *Aire de Dylan*, así lo explica Vila-Matas: “Uno y otro se hallan en el origen mismo de *Aire de Dylan*, donde, por un lado, tenemos al pobre hombre que escribe la novela, a ese narrador que por el solo hecho de escribirla se contradice a sí mismo, puesto que él se había prometido no volver a construir en la vida ninguna otra obra literaria. Y por otro, están los dos jóvenes perezosos, Vilnius y Débora, reivindicadores del derecho a irse, del derecho a apartarse, a no colaborar con el sistema y a cumplir con la consigna revolucionaria de Guy Debord: ‘No trabajéis nunca’. El narrador se contradice porque había decidido dejar de trabajar, incluso dejar de hablar, y no puede hacerlo, obligado por las circunstancias, por ‘los caprichos de los acontecimientos’ (que diría Pessoa). Y Vilnius y Débora hacen uso del derecho a irse al apartarse deliberadamente de la sociedad, al decidir no trabajar. Convertirse en la crisis misma. Que no tiene nada que ver con la actual, es una crisis atemporal, porque siempre han existido estos jóvenes que renuncian a vivir como los demás, que prefieren no hacerlo. Y porque en realidad la literatura siempre estuvo relacionada muy creativamente con la idea de crisis”. En la entrevista de Laura Fernández: Enrique Vila-Matas: “Aún no sé si quiero ser antiguo o posmoderno” (*El Cultural*, 9-03-2012).

³⁰⁸ Enrique Vila-Matas ha manifestado como escritor esta sensación natural a todo escritor: “sí, he sentido la tentación de dejarlo todo. Sería absurdo que no lo hubiese pensado, sobre todo después de Bartleby..., porque antes no se me había ocurrido. Y la posibilidad de apartarse a un lado y dejar de publicar sigue ahí”. En la entrevista de Matías Nespolo: “Vila-Matas no se acaba nunca” (*Página 12*, 29-07-2012).

[...] mi vieja mesa de trabajo, aquella en la que había escrito mis mejores obras, se hallaba rodeada por doscientas veinte cajas de libros [...] No olvidaré el momento en que la vieja casa de la ficción —más de treinta años en ella, siempre sentado ante el mismo escritorio— comenzó a iniciar su desplazamiento hacia otro ámbito. Irremediable. El final de una época. Sólo cabía esperar que la vida continuara más allá del viejo apartamento junto al parque Güell (108-109).

Los dos escritores parecen habitar la misma casa de la realidad y de la ficción. Vila-Matas vivió realmente en un “pequeño piso de estudiantes” cerca del Parque Güell. Cuando publicó su novela *Dublíneca* (2010) se mudó a un nuevo piso entre las calles Londres y Buenos Aires. Esta manzana del *Eixample* barcelonés es “el barrio nuevo” del narrador de *Aire de Dylan* quien en un momento piensa con cierta ironía y humor:

[...] pienso en que hay escritores que se preocupan por cambiar de temas y no repetirse y se atormentan con eso y hasta para cambiar están dispuestos a convertirse en camioneros cuando en realidad es todo más sencillo, basta ver mi caso: me ha sido suficiente con cambiar de barrio para encontrar otros temas (300).

Vila-Matas también con ironía y humor ha jugado con estos cambios con motivo de su mudanza cuando admite: “Me ha ocurrido como al veterano narrador de *Aire de Dylan*: me ha sido suficiente con cambiar de barrio para encontrar otros temas” o cuando asegura: “En realidad cuando me mudé a este barrio viví indirectamente esta historia. Me he dedicado pues a contarla, modificando sólo algunos datos. Real en el fondo, como la vida misma”³⁰⁹. Ambos escritores se desplazan entre vida y literatura. La mudanza física o real se asocia a la mudanza de su literatura.

c) *El deseo de mejorar escribiendo*. La crítica y la autocrítica al camino recorrido como escritor va dejando pequeñas reflexiones desde una mirada irónica y con el convencimiento de que la revisión y el detenerse ante lo escrito son necesarios. Desde la condición de escritor fértil, al igual que Lancastre, el narrador-escritor reflexiona y piensa:

³⁰⁹ Palabras de Enrique Vila-Matas en la entrevista de Laura Fernández, Enrique Vila-Matas: “Aún no sé si quiero ser antiguo o postmoderno” (*El Cultural*, 9-03-2012).

Uno siempre desea mejorar escribiendo, imaginé que me decía Lancaster [...]

Uno siempre desea mejorar escribiendo, imaginé que me decía Lancaster, esas ganas de mejorar aparecen cuando ya empiezas a estar viejo, ¿sabes? Entonces entiendes que las cosas que haces deberían ir volviéndose más rigurosas. Siempre he tratado de mejorar progresando. Pero es inevitable, los temas son siempre los mismos, claro está, y aún más claro está todo cuando el escritor es un neurótico, como yo. Cada uno sólo tiene sus propios temas, y se mueve dentro de ellos, y en el fondo es lo mejor que puede hacer, volverse monótono. No sé quién decía que los grandes escritores son estupendamente monótonos (299-300).

Es el mismo deseo que Lancaster le había expresado a Vilnius unos meses antes de morir:

[...] uno siempre anhelaba mejorar escribiendo [...] Uno de pronto sentía que sus creaciones habían de ser cada día más rigurosas, aunque supiera, al mismo tiempo, que el rigor iba a matarle la frescura, la genialidad juvenil de primera hora, la vitalidad del bruto ignorante, la rabia rebelde... (165).

La repetición del mismo deseo fija la idea que circula de Lancaster al narrador-escritor. Ambos proyectan el mismo anhelo que les ha impulsado a seguir escribiendo. La perífrasis durativa con la que se expresa el deseo, “mejorar escribiendo”, parece alargar y mantener su alcance para que se justifique o salve el camino que ambos han recorrido. Ese “Uno” anafórico también acoge a los dos escritores, ambos identificados en el mismo oficio y con las mismas dificultades que vencer. En ambos la necesidad de rigor en la escritura. Y entre uno y otro, matices distintos entre un pasado (Lancaster) y un presente (el narrador escritor) que en el fondo, aunque esboza una autocrítica, *paradójicamente*, se reafirma en la opción y camino escogido: después de saberse con los mismos temas y las mismas obsesiones, desde la autocrítica consciente de sus manías y repeticiones, reconvierte este sesgo crítico en *la monotonía estupenda de los buenos escritores*, salvando con esta distancia irónica y buen humor el camino andado.

Giro que nos recuerda al estilo vila-matiano de pasar de una dialéctica a otra con el humor y la levedad que le caracteriza. La doxa y su paradoja, el estereotipo y su novación, y junto a esta dialéctica binaria –como diría Barthes– el esbozo de la otra dialéctica que

busca enunciarse cuando los términos de una contradicción pierden fuerza por el descubrimiento de un tercer término que no es un término de síntesis, sino de *deportación* en el que todo regresa de nuevo (Barthes, ed. 2004: 94).

Como síntesis final a este recorrido entre unas y otras *figuraciones* es destacable la última imagen que Vilnius tuvo de su padre y del escritor Lancastre, cuando después de su férrea crítica contra su poética y del controvertido debate entre el sentido o no sentido de lo auténtico, Lancastre recomendó a su hijo “que huyera de lo auténtico”, dejando en el aire su último consejo, sus últimas palabras:

—Interpretar un personaje —concluyó su padre—. Hacerte pasar por lo que no eres. Fingir. El irónico y taimado carnaval. La gran fiesta de la astucia y de la mascarada. Algún día lo comprenderás (Vila-Matas, 2012: 278).

Volvemos de nuevo a la frase de partida —«Nada tranquiliza tanto como una máscara»—, que se decía a sí mismo el narrador-escritor en su intento de ponerse en la piel de otro, la máscara sigue siendo la estrategia eficaz.

Enrique Vila-Matas también conoce bien la fiesta de la astucia y la mascarada. Por el escenario de *Aire de Dylan* ha hecho desfilar a sus propias máscaras: ora la máscara de Lancastre, ora la del narrador-escritor, ora también, sutilmente, la de un Vilnius que, ya sea *pro o versus* Lancastre, ha mantenido el juego de réplicas y contrarréplicas en esta representación. Tal vez como el mismo Vila-Matas dice:

Uno nunca sabe quién es. Ni siquiera quién quiere ser. Al menos es así en mi caso. ¿Me gustaría llegar a saber realmente quién soy, o prefiero continuar así y ser muchos? ¿Quiero ser antiguo o postmoderno?
Es una posibilidad, puede que sea uno de los últimos modernos ³¹⁰.

Vila-Matas en su novela *Aire de Dylan* ha puesto en escena la reflexión sobre su propia poética, la mirada no exenta de crítica e ironía sobre su producción literaria. Y al mismo tiempo la reconciliación con su escritura, seguir fiel a sí mismo es la única

³¹⁰ Palabras del escritor en la entrevista de Laura Fernández, Enrique Vila-Matas: “Aún no sé si quiero ser antiguo o postmoderno” (*El Cultural*, 9-03-2012).

autenticidad que vale. Seguir en el camino, ahí es donde sitúa la casa de la ficción, la casa de la literatura. Las palabras del narrador-escritor las podemos hacer extensivas al autor quien también podría haber escrito al eco de Kafka y de Bob Dylan ³¹¹:

«Me siento como un Bob Dylan que va a casa.»

Yo nunca trato de regresar, sino que intento encontrar una casa en el camino (Vila-Matas, 2012: 309).

3.4. *El escritor piensa en su arte. La figuración de Chet Baker*

Pensar en el arte de la escritura ya sabemos que es una acción reiterada con múltiples variaciones en los personajes vila-matianos. Una insólita y compleja de estas variaciones se presenta en el relato *Chet Baker piensa en su arte* ³¹². Relato que sin dejar de ser ficción lo podemos considerar como un texto fundamentalmente ensayístico que se piensa discontinuamente y “encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas” (Adorno, ed. 1962: 27). Su estructura se construye a través de 40 fragmentos o epígrafes, cuarenta rupturas reforzadas por otros epígrafes-citas ³¹³ que dejan al descubierto los distintos hilos que se cruzan, los distintos aspectos que se van desarrollando en torno al objeto-tema: el tratamiento de la realidad en la narrativa, siempre problemático y complejo. El texto también está fragmentado en su método ya que la *voz de la teoría* se convierte en una *voz ensayística* que cumpliría lo que señala Max Bense:

³¹¹ Eco de la frase de Franz Kafka: «Me siento como un chino que va a casa» que al narrador-escritor le recuerda a Bob Dylan al comienzo de *No Direction Home*: «Salí para encontrar el hogar que había dejado hacía tiempo, y no podía recordar exactamente dónde estaba, pero se hallaba en el camino [...] Nací muy lejos de donde se supone que debo estar, y por lo tanto voy de camino a mi hogar» (Vila-Matas, 2012: 309).

³¹² El relato *Chet Baker piensa en su arte (Ficción crítica)* se publica por primera vez en el volumen *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos* (2011: 245-346) que recoge el corpus esencial de la narrativa breve de Enrique Vila-Matas entre 1988 y 2010. Este extenso relato se corresponde con dos artículos que el escritor publicó con anterioridad: “Doctor Finnegans y Monsieur Hire”, artículo que se traslada íntegramente y que da lugar al capítulo 1 del relato en cuestión (Véase en *El País, Relecturas*, 10-10-2009) y el artículo homónimo: “Chet Baker piensa en su arte” que también se integra en el relato (Véase en *El País, El último domingo*, 31-01-2010). Asimismo encontramos parte de este relato (concretamente 11 capítulos) bajo el título “Doctor Finnegans y Monsieur Hire (Obra en curso)” en el libro *La Orden del Finnegans* (Vila-Matas, 2010: 9-48). Todo ello nos muestra una vez más la naturaleza intratextual de la obra vila-matiana que circula a la par desde artículos a ficciones y que en este caso suma la característica de “Obra en curso” que acaba produciendo el relato definitivo de *Chet Baker piensa en su arte*.

³¹³ Entre los cuarenta fragmentos-epígrafes se intercalan unas breves citas también como epígrafes, reforzando así su naturaleza fragmentaria y discontinua: la cita de William Gaddis como epígrafe 2 (Vila-Matas, 2011a: 249); la cita de Beckett como epígrafe 7 (263); la cita de Xavier de Maistre comentada en el epígrafe 21 (304); la cita de R. L. Stevenson en el epígrafe 37 (339).

«Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir» (Bense, en Adorno, ed. 1962: 28).

En *Chet Baker piensa en su arte* asistimos al discurso de una voz de la teoría que se intensifica e interviene con fuerza. Esta voz *pensante* nos lleva a vislumbrar otro juego de espejos o *escritura reflejada* que se hilvana con la escritura de Lancaster y con la del escritor-narrador de *Aire de Dylan* y que podríamos considerar como otra *figuración* del escritor Enrique Vila-Matas. Es la voz *pensante* de otro personaje vila-matiano “alguien que se hace pasar por un crítico” y que en el fondo quiere escribir un relato; *alguien que piensa en su arte* y que intenta articular una *vía nueva* para su propia narración, un ensayo al que llamará *ficción crítica*.

Lo que nos lleva a formularnos la siguiente pregunta: ¿cómo se piensa el arte en *Chet Baker piensa en su arte*? Y quizás respondernos que se piensa *desde lo contradictorio*, entre una *poética de la incertidumbre* que se dirige a la *búsqueda de una nueva forma*.

3.4.1. Desde lo contradictorio

El relato tiene como único personaje y protagonista a un narrador en primera persona (crítico conocido y esporádicamente traductor de novelas francesas) decidido a escribir un ensayo radical de *ficción crítica*. Para ello emprende su propio viaje interior alrededor de su habitación (la habitación del Hotel de la vía Po, en Turín) emulando a su admirado Xavier de Maistre³¹⁴. Como único punto de contacto con el exterior, la ventana

³¹⁴ La obra de Xavier de Maistre, *Viaje alrededor de mi habitación* (1794), está presente a lo largo del relato. El viaje interior que llevó a cabo su personaje protagonista se conecta con el viaje, la introspección, que lleva a cabo el protagonista de *Chet Baker piensa en su arte*. Ambas habitaciones situadas en la misma ciudad, en la misma calle, con los mismos soportales, se convierten en espacio de lectura, escritura, evocaciones, imaginación y pensamiento. Se sugieren paralelismos entre ambos relatos desde pequeños guiños cómplices hasta otros más significativos como “la teoría del alma y de la bestia” (De Maistre, ed. 2011: 21) que revolotea desde *Viaje alrededor de mi habitación* hasta *Chet Baker piensa en su arte*, posándose de otra forma en este nuevo contexto al que llega. Como síntesis señalamos estas palabras de *Chet Baker piensa en su arte*: “En cierta forma, el crítico, que es secretario perpetuo de la Sociedad del *Viaje alrededor de mi cuarto*, se ha instalado en esa habitación de hotel para rendir un homenaje al libro del conde de Maistre. Ha dejado por unos días a su mujer y a sus dos hijos en Madrid y ha hecho un viaje de invierno, un viaje profundamente solitario” (Vila-Matas, 2011a: 311).

desde la que observa, imagina y dará marco a una ficción. Como atmósfera y música de fondo, la canción *Bela Lugosi's Dead* que irá ejerciendo su influencia. Como material para sus asociaciones de ideas, para su *voz pensante*, el hilo *intertextual* de sus lecturas que va enhebrando *cita a cita* con ideas e imaginaciones propias (material vila-matiano por excelencia).

Desde el primer párrafo se da la palabra a esta *voz pensante* que, bajo dos breves datos que nos sitúan en el marco de una narración, expone el tema a pensar y debatir: la cuestión de *la realidad* (cuestión que relacionamos con aquella pregunta que se planteaba Vilnius, *¿qué es lo real?*):

Es medianoche y suena de fondo *Bela Lugosi's Dead* del grupo Nouvelle Vague, y ni siquiera la música me impide pensar en esa realidad «bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas» de la que hablaba Ortega. Miro por la ventana y veo la vida inerte, y me parece que ese tipo de realidad bárbara y muda es especialmente percibida hoy por quienes —como ya pensaba Musil— creen que en el mundo ya no existe la simplicidad inherente al orden narrativo, ese simple orden que consiste en poder decir a veces: «Cuando hubo pasado aquello, pasó esto, y luego pasó lo otro, etcétera» (Vila-Matas, 2011a: 245).

Irrumpe la cita de Ortega y Gasset sobre la “realidad bárbara” como idea central que se mantendrá en todo el relato³¹⁵. El narrador se preguntará una y otra vez cómo reconciliar esta realidad con la escritura. Junto a ella, el pensamiento de Musil y de todos aquellos que ya no creen en el orden y la simplicidad narrativa de lo que sólo acontece. Ambas *citas-ideas* se entrelazan en las siguientes páginas y dan el punto de arranque al debate que se plantea bajo esta *fórmula intertextual*: *el hilo Finnegans versus el hilo Hire*, que en síntesis alude a dos arquetipos o modos de enfocar la práctica literaria.

³¹⁵ La cita viene al cierre del epígrafe “La poesía realista” en *Meditaciones del Quijote*: “Envolviendo a la cultura —como la venta el retablo de la fantasía— yace la bárbara, brutal, muda, insignificante realidad de las cosas. Es triste que tal se nos muestre, ¡pero qué le vamos a hacer!, es real, está ahí: de una manera terrible se basta a sí misma. Su fuerza y su significado único radica en su presencia. Recuerdos y promesas es la cultura, pasado irreversible, futuro soñado. Más la realidad es un simple y pavoroso ‘estar ahí’. Presencia, yacimiento, inercia. Materialidad” (Ortega, 1984: 219-222). Añadimos la nota a pie de página [nº 60] que recoge el comentario de Julián Marías sobre esta cita: “Ortega está definiendo en su raíz al *realismo*, la interpretación de la realidad desde esa perspectiva concreta. Y no puedo dejar de recordar el pasaje central de *La nausée* de Sartre, germen del existencialismo, un cuarto de siglo posterior y que recoge, casi literalmente, la misma visión de las cosas” (en Ortega, 1984: 222).

El crítico –llamémosle así, ya que este narrador protagonista del relato, por ahora, carece de nombre– presenta *el hilo Finnegans* como el hilo de la no narratividad (al menos desde el punto de vista convencional) cuyo ejemplo podría estar representado por la obra *Finnegans Wake* de Joyce. Es el hilo narrativo que no tiene como centro hablar de las cosas o de un asunto; no es un arte sobre las cosas, sino que «*es el arte en sí*». El narrador nos dice que él mismo ha percibido, al releer esta obra de Joyce en varias ocasiones, que su escritura se relaciona “con la verdad de la vida incomprensible”, con la realidad bárbara de la que hablaba Ortega, con la realidad no narrativa del mundo actual de la que hablaba Musil o con “ese *vago flotar* de nuestras vidas”, del que hablaba Kafka, tan afín a la realidad bárbara, sin significado de las cosas (247-248). Por el contrario, *el hilo Hire* se presenta como el hilo de la narratividad, de la comfortable narración de algo; es el hilo de la “simplicidad inherente al orden narrativo” y cuyo mejor exponente estaría en la novela *La prometida de monsieur Hire (Les fiancailles de Monsieur Hire)* de Simenon, obra a la que también otorga un claro ingenio narrativo (246).

En principio plantea estos dos hilos como dos posiciones alejadas, pero a renglón seguido dice que, aunque cree que la no narratividad de Finnegans es puro arte, también considera artístico el libro de Simenon y, consciente de que se contradice, empieza a plantear la cuestión de fondo: si es compatible esta contradicción. A partir de ahí y a través de un *método de vaivén* o de *zigzag intertextual* da paso a *ideas-citas* de sus lecturas que van intercalándose en su pensamiento con la intención de hacer compatible la contradicción misma, de moverla y armonizar de alguna forma ambas posiciones. En realidad sigue la *poética de vaivén* al estilo de Xavier de Maistre, el perpetuo movimiento de la mosca en la habitación con todo tipo de desplazamientos y pensamientos en zigzag.

En este sentido viene al hilo de su discurso, entre otros, el caso del escritor Sergio Chejfec, concretamente su obra *Mis dos mundos*, como claro intento de reconciliación de “la ruta Finnegans” y del “hilo Hire”. Rápidamente recuerda su lectura y revive los dos mundos que el escritor teje en su novela: el mundo del momento asociado al pasado (mundo Hire) y el mundo de la realidad muda e inenarrable (mundo Finnegans), para decir que aunque Chejfec opte por el mundo Finnegans no descarta el mundo Hire. El escritor se hace cómplice de las dos tendencias: simula narratividad Hire para desplegar su discurso Finnegans, es decir, está más al lado de la ruta Finnegans, pero también atiende a las

convenciones de lo narrativo apareciendo con el rostro Hire. Concluye con todo ello que esta reconciliación que se pone de manifiesto en la obra de Chejfec es la que precisamente “abre un espacio muy interesante para la novela del futuro” (249)³¹⁶. Descubrimiento importante ya que esta estrategia de reconciliación va a impulsar su propia búsqueda para dar forma al ensayo radical que está dispuesto a escribir.

“Es medianoche y suena de fondo *Bela Lugosi's Dead*” y en su aislamiento, *su voz pensante* irá encarando su lado Finnegans y sus relaciones con el lado Hire. Se identificará con uno u otro, mejor dicho, con uno más que con otro para llegar a la necesidad y convicción final de intentar armonizar ambos en su escritura, en el proyecto que está tramando: escribir *un ensayo radical de ficción crítica*. Necesidad y convicción que nos recuerda mucho a aquella voluntad de Lancastre de querer hacer aquellos *híbridos entre relato y ensayo*, aquel intento de pensar y a narrar, y ver qué pasa.

El crítico sigue el zigzag de sus pensamientos. Piensa en la dignidad de los textos próximos a la vía Finnegans que se acercarian al “*arte auténtico* del que hablaba Beckett” (247, la cursiva es del autor) y vuelve a Musil para detenerse en aquellas palabras que en realidad decían que si existe un sentido de la realidad, también debe de existir un sentido de la posibilidad. Lo que le lleva a pensar en la posibilidad de que las cosas cambien en la narrativa del futuro, en que pueda ir aproximándose hacia lo Finnegans, “hacia una literatura más próxima a la realidad bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas” (253). Dando paso a su lado más Finnegans y a su logro de escribir su texto radical y secreto recuerda el lema de Gaddis, la divisa de la Orden de la Dificultad aliada a la Orden del Finnegans a la que él pertenece³¹⁷. De pronto se pregunta si no se abandonará nunca la

³¹⁶ Cabe destacar que esta relectura que lleva a cabo el narrador sigue la lectura que el mismo Vila-Matas hizo sobre la novela *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec en su artículo “Doctor Finnegans y Monsieur Hire” (mencionado en la p. 441 [nota 312] de nuestro trabajo). También añadir que otro de sus artículos, “Un camino insólito”, lo dedica a la lectura de *Mis dos mundos* y subraya la figura de Chejfec “entre los novelistas que de un tiempo a esta parte vienen esforzándose por traducir sus historias al *pensamiento narrado*, género del que, aun no sabiéndose mucho, se sabe al menos que escapa con inteligencia ensayística de la corriente de aire limitado de los grandes novelistas con tendencia obtusa al desfile cinematográfico de las cosas”. Vila-Matas: “Un camino insólito” (*El País*, 7-06-2009).

³¹⁷ La Orden del Finnegans creada en 2008, en el pub Finnegans de Dublín, la formaban Eduardo Lago, Enrique Vila-Matas, Antonio Soler, Jordi Soler, Malcolm Otero y José Antonio Garriga Vela. La editorial Alfabet publicó en 2010 el libro titulado *La Orden del Finnegans* cuyo texto de presentación esbozaba así su divisa: “Los miembros de la Orden deben profesar una absoluta devoción por el *Ulises* de Joyce, asistir al Bloomsday cada año y defender la ‘vía Finnegans’ de la literatura, esto es, la vía de la dificultad (donde se puede encuadrar a autores como Gaddis, Pynchon, Foster Wallace, etc.)”. En línea: <<https://edicionesalfabet.com/libros/la-orden-del-finnegans>>
En 2013 se publicó el segundo libro, *La Orden del Finnegans. Lo desorden*, en el que se incorporan

aparición Hire y, en su *vaivén intertextual*, encuentra la respuesta en Gombrowicz quien decía que su escritura estaba basada en modelos tradicionales porque las formas tradicionales eran las más perfectas, pero que lo importante en él era esta consigna: «en mí la Forma es siempre la parodia de la Forma. La utilizo, pero me salgo de ella» (254). *Cita-idea* que estimula al *crítico* para imponerse su propia consigna: no prescindir de la máscara Hire, ya que ella le va a permitir “parodiar, sin perder las formas, la Forma —tan fosilizada, por cierto— del ensayo crítico habitual” (255). *Vaivén* en el movimiento de la contradicción y clara conciencia de voltear o parodiar la Forma. *Vaivén y vueltas* en su pensamiento para despertarse al filo de la madrugada y preguntarse:

¿Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible? (259).

Cuestión que señalamos porque da cierta perspectiva sobre *cómo se está pensando el arte*. ¿Y cómo se piensa? Al parecer se piensa desde la conciencia de la imposibilidad y el deseo de comunicar lo incommunicable; desde la contradicción de dar legibilidad a lo ilegible; desde la convicción contradictoria de que algo puede lograrse: el asombro del arte. O como dirá más adelante “el asombro de ver las puertas del caos y la simultaneidad del universo. El asombro, en definitiva, de *ver más*” (300, la cursiva es del autor). Pensamiento del arte en la línea de Borges que también recordaba Lancaster y tantas veces recuerda el escritor Enrique Vila-Matas.

Sigue sonando *Bela Lugosi's Dead*, ahora en la versión del grupo Bauhaus, y continúan sus pensamientos al hilo de Musil para reafirmar el sentido de la posibilidad de que la escritura no sólo pueda intervenir en lo que se vive, sino que también pueda intervenir en lo que se piensa, comprender su destino o posibilidad de transformación; al hilo de Chejfec para aproximarse al intento de «novelar el pensamiento»³¹⁸; al hilo de

nuevos miembros a la Orden: Marcos Giralt Torrente y Emiliano Monge. Ignacio Martínez de Pisón en el prólogo “Orden de expulsión” da cuenta de todo ello (Martínez de Pisón, 2013: 9-17).

³¹⁸ Augusto Munaro en la entrevista con Sergio Chejfec, a propósito de su novela *Mis dos mundos*, destaca la apuesta del escritor por “novelar el pensamiento de los personajes más que sus vivencias” (Munaro, 2008: 14). En este sentido, el mismo Chejfec declara que no escribió esta novela “para representar una experiencia en particular sino para hablar de una conciencia insegura que tiene como única premisa el hecho de que siempre le acompaña la confusión” (Chejfec, en Munaro, 2008: 14). Idea de “novelar el pensamiento” que ponemos en relación con el *pensamiento narrado* que destacaba

Kafka, para preguntarse si la escritura tiene «un impacto *experiencial* transformativo» en su vida (262, la cursiva es del autor). Hilos que se cruzan para seguir reivindicando la búsqueda del arte, el intento de “mostrar el absoluto misterio de las cosas” (260) y decirse una vez más que hay *posibilidad y capacidad* de no dejar la máscara Hire y mostrarse con el verdadero rostro Finnegans. Idas y venidas que continúan para llegar a decir, al hilo de “Duchamp y compañía”, que el concepto de obra puede ser sustituido por el procedimiento mismo y aplicarse la idea a sí mismo, ya que lo que está haciendo en esta noche “tiene algo de Obra en curso, de particular *work in progress*”. Está poniendo en marcha su propio juego, “el estilo combinatorio Finnegans & Hire”, que podría resultar un procedimiento para ir empezando a reinventar el arte (270).

Todo nos sugiere que estamos ante su propio *procedimiento*, está probando a pensar y narrar y ver qué pasa... En esta tesitura el *crítico* llega a la convicción de que *hay un procedimiento* que conecta con la necesidad de recuperar la emoción auténtica:

Sólo el procedimiento está conectado con la idea de hacer tabla rasa de todo el engranaje convencional de la novela y, sobre todo, con la idea de volver a empezar, con la idea de recuperar la inocencia y la emoción original y partir de cero, aunque sin perder nunca pie en la plataforma Hire (271).

Hay un procedimiento –insiste– asociándolo con las palabras de Céline:

Creo que el procedimiento me comunica con aquella «autenticidad enterrada» de la que hablaba Céline y que no es otra que «la verdad innombrable de la emoción» (como la define Kristeva hablando precisamente de Céline), una verdad sólo localizable en un descenso hacia nuestro *adentro* más oculto, por mucho que sepamos o creamos intuir que después de esa verdad hay sólo un gran vacío, aquel vacío para el que Céline no regateó nunca palabras de agradecimiento: «Sólo me encuentro bien en presencia *del nada de nada del vacío*» (271, la cursiva es del autor).

Vila-Matas y que mencionamos anteriormente (p. 445 [nota 316] de nuestro trabajo). También con la «novela *pensamental*» que define Gonzalo Sobejano, aquella que parece “recobrar, junto al arte del buen contar o sin grave merma de éste, el ejercicio de pensar: pensar el mundo, comentar el proceso de vivir y la captación reflexiva del vivir y del mundo” (Sobejano, 2003: 110), en la que podríamos situar la narrativa de Vila-Matas.

Descender hasta “nuestro *adentro* más oculto” o a la dura realidad Finnegans aunque sepamos que nos espera el abismo. La voz reflexiva se convierte en voz elegíaca ante la pérdida de la inocencia y emoción original, la pérdida de aquella autenticidad. En esta noche se suceden las “descargas líricas”³¹⁹ y la melancolía, mediada por la literatura, sigue a través de los versos de T. S. Eliot:

*Ah, oscuro, oscuro, oscuro. Todos entran en lo oscuro,
los vacíos espacios interestelares, el vacío en el vacío.*

Eso podríamos encontrar. Unos versos de Eliot muy próximos a la dura realidad Finnegans y, por tanto, al silencio, la negrura, la no narratividad y la gran constatación de la vida incomprensible (271-272).

El crítico sigue ensimismado en su noche y en su procedimiento:

Va mi procedimiento nocturno surgiendo de la búsqueda de una armonía entre la realidad bárbara y casi ilegible y la antagónica a ésta, más legible, pero también más artificial, ya que lee el mundo como si todo tuviera una explicación.

Mi procedimiento es capaz de crear métodos precursores. El método de Borges, por ejemplo, podría ser, junto al de Gombrowicz, uno de sus antecedentes más próximos (274-275).

Continúa la acción en curso de su procedimiento para hacer compatible la contradicción, ilustrándola a través del procedimiento Borges. *El narrador* se detiene y explica este procedimiento a partir de “la teoría de los linajes” de Ricardo Piglia sobre la escritura de Borges³²⁰. Siguiendo a Piglia, *el narrador-crítico* subraya que Borges puso en práctica una estrategia de lectura que le permitió armonizar dos tradiciones antagónicas de la literatura argentina (la literatura populista y gauchesca de José Hernández y la literatura de Sarmiento) y que en este ensamblaje de las dos estirpes creó su propio e innovador

³¹⁹ Expresión de Pozuelo Yvancos al hablar del lirismo que de pronto irrumpe en los narradores vilamatiánicos, cambiando el tono de su discurso, expresando así su melancolía o sentimiento íntimo (Pozuelo, 2010: 191).

³²⁰ Ricardo Piglia en *Crítica y Ficción* (1986) explica la “teoría de los dos linajes” como condición de la escritura de Borges y a la vez como resultado y como historia de su estilo. El narrador de *Chet Baker piensa en su arte* recoge fielmente la explicación y respuesta que da Piglia en la entrevista de Sergio Pastor Merlo al preguntarle sobre esta cuestión (Piglia, ed. 2001a: 150-152).

procedimiento. Borges no optó por una de estas dos escrituras radicalmente opuestas, sino que consiguió crear una nueva fórmula, una tensión entre ambas. En esta línea se explicaría el relato “Borges y yo” donde el propio Borges sería el cruce de ambos linajes. Borges, sigue comentando *el narrador-crítico*, vampiriza a ambos (a Hernández y a Sarmiento) y pasa a ser los dos a la vez. Es al mismo tiempo un populista que cree en la experiencia más que en los libros y alguien que vive encerrado en la biblioteca, logrando con ello la complejidad que buscaba en su escritura. La explicación del *narrador-crítico* sintética y esencial concluye con esta cita textual de Piglia:

«Lo notable, claro, está en que *no resuelve la contradicción*, sino que mantiene los dos elementos vivos y presentes. Y para eso ha necesitado inventar una forma, un procedimiento ³²¹, un tipo de ficción, que le permite mantener la tensión. La forma es siempre forma de una relación y Borges inventa un tipo de escritura, un estilo y una construcción, que le permite mantener unidos los polos con sus redes antagónicas y opuestas» (275-276, la cursiva es del autor).

Ponemos la atención en el subrayado que no es de Piglia, sino de la *voz pensante* del narrador que pone el énfasis en que “*no resuelve la contradicción*” pero sí en ser capaz de encontrar el modo, la invención de una forma que ponga de manifiesto en la misma ficción los dos mundos antagónicos; inventar el procedimiento o artificio de una escritura que una ambos cabos o extremos. A tenor de todo esto, advertimos cómo *el crítico* va perfilando su propia fórmula en este *vaivén intertextual* a partir de otras fórmulas o procedimientos: la fórmula a la manera de Borges, mantener la tensión entre los dos polos de la contradicción; la fórmula a la manera de Chejfec, mantener los dos mundos, Hire & Finnegans; la fórmula a la manera de Gombrowicz, la forma como parodia de la Forma. Procedimientos precursores, referencias esenciales, *citas de autoridad* que parecen tensar el hilo de su pensamiento y nos muestra la contradicción como diálogo fértil capaz de mantener los opuestos, ya que los elementos que la conforman *no crean disyuntiva*, no son

³²¹ En la cita *el narrador-crítico* ha intercalado la palabra “procedimiento” que no consta en el texto de Piglia, poniendo *el procedimiento en primer plano*, de acuerdo con el discurso que va manteniendo. En *Crítica y ficción* leemos: “Lo notable, claro, está en que no resuelve la contradicción, sino que mantiene los dos elementos vivos y presentes. Y para eso ha necesitado inventar una forma, un tipo de ficción, que le permite mantener la tensión. La forma es siempre forma de una relación y Borges inventa un tipo de escritura, un estilo y una construcción, que le permite mantener unidos los polos con sus redes antagónicas y opuestas” (Piglia, ed. 2001a: 152).

excluyentes. Subrayamos en este momento cómo el pensamiento del narrador es solidario con el «pensamiento complejo» del que habla Edgar Morin, el que permite mantener la dualidad en el seno de la unidad, el que admite la contradicción no como una señal de error sino como “el hallazgo de una capa profunda de la realidad que, justamente porque es profunda, no puede ser traducida a nuestra lógica” (Morin, 2001: 100).

El *vaivén intertextual* continúa en su indagación sobre cómo acercarse a “la verdad de lo ilegible”, cómo olvidarse de la realidad artificialmente fabricada para situarse en la otra realidad más extrema, la que se muestra siempre indescifrable, incómoda y brutal, pero también la más auténtica. En esta búsqueda no cabe otra acción que la de adentrarse en “la mansión Hire” para ver qué bondades u horrores habitan en ella y contrastarla con la “intemperie” Finnegans. Por consiguiente, procede a la lectura alternada de fragmentos de Simenon y de fragmentos de Joyce. Se descubre *el crítico* como *lector*, mejor dicho como *lector activo* que indaga en la lectura legible de la realidad vacía y artificial que se instala en la narración convencional a la que llena de exclamaciones e ironía tales como: “Qué placer [...] Qué formidable [...] Qué maravillosamente [...] ¿Qué haríamos sin historias?” (Vila-Matas, 2012: 283-284) y abrirse a la posibilidad o juego de un “Si yo fuera un narrador” que dice cosas como estas:

[...] si yo fuera un narrador, los relatos me interesarían sólo lo indispensable [...] Si yo fuera un narrador, me decantaría por la reflexión, la indagación, la compaginación astuta de lo Hire con el revés del fotograma realista [...] Si yo fuera un narrador sospecho, que sería feliz saliendo en busca de la emoción emboscada, *ensayando* tramas, o tramando ensayos (284-285, la cursiva es del autor).

Un “Si yo fuera un narrador” que va definiendo el tipo de ficción que le gustaría hacer en el que la *voz pensante* –lo subrayamos– tendría un claro protagonismo y sería capaz de *conjuntar* y confundir ficción y ensayo. Un “Si yo fuera narrador” que podría ir a la búsqueda de una narratividad con la que se identifica o reafirma. Así, a partir del aforismo de Kafka: «Lo positivo nos ha sido dado al nacer. A nosotros nos toca hacer lo negativo» introduce la necesidad de añadir lo contradictorio y lo negativo a la realidad para que aspire a una plenitud (282). A través de la reflexión de Lobo Antunes, asume la necesidad de desplegar el arte de lo narrativo, de aportar algo nuevo y diferente a la

narración, de comunicar lo incommunicable. Con Dorothy Hewitt, a través de una anécdota de su vida, plantea la necesidad de desfondar el realismo para que aparezca la nebulosa del ser verdadero (285). Junto con Roland Barthes llega a la certeza de que lo que ahora mismo está ocurriendo en esta página es lenguaje y se recrea en ello hasta el punto de decir que: “Nada me gusta tanto como la aventura del lenguaje, sobre todo si éste me sirve para seguir la pista a las ideas” (287). Entre citas, humor e ironía llega a la conclusión y reivindica, con las palabras de William Sharp, el uso de *una idea diferente de realismo*:

Mi idea diferente de realismo pasaría por ensamblar, sin grandes trastornos para el lector, el mundo de lo no narrativo (del que *Finnegans Wake* es su gran icono y punto más extremo) con el mundo de las narraciones estables y transparentes [...]. Extraer de ese ensamblaje un realismo más realista, quizá gracias a la discreta introducción de la sombra radical de *lo inenarrable* en las convenciones narrativas de siempre (288, la cursiva es del autor).

Ésta es la vía escogida por el *lector-crítico-narrador* quien está convencido, cada vez más, de ensamblar los dos mundos. Abrir “la mansión Hire”, la comfortable narración que siempre se entiende y que no concede margen alguno a los enigmas y a las sombras, a “la intemperie Finnegans”, la narración que vive en gran convivencia con la bárbara verdad de fondo. Es la misma modalidad de realismo que escogen otros narradores vila-matianos que quieren descubrir lo que hay de oculto en la aparente normalidad de la realidad, espionando, buscando lo secreto, “sospechando que detrás de cualquier imagen real [hay] siempre otra más fiel a la realidad y, debajo de ésta, [hay] otra aún más fiel, y así hasta el infinito, hasta llegar a una, absoluta y misteriosa, que nadie ha podido ver nunca y que ni el mejor de los espías de todos los tiempos sabría ver” (Vila-Matas, 1997: 118).

Seguirá la lectura de fragmentos Hire o de fragmentos Finnegans, vaivén entre el realismo convencional de Simenon y el radicalismo de Joyce. Entre otras divagaciones y pensamientos, *el crítico* se unirá a “sus colegas” (Ricky Moody y James Wood) para arremeter contra aquel realismo como disciplina o conjunto de normas que “*oscurecen la verdadera vida*”, para apelar por los grandes realistas (Flaubert, Kafka, Knut Hamsun, Joyce o Beckett) que supieron huir de la maquinaria de la convención y aportaron novedades al radicalizarlo todo y ampliar con ello el realismo. Crítica más que convincente

para *el crítico* que sabe mejor que nadie que ha de concentrarse en esta noche para “abordar por escrito ciertas ideas acerca de la necesidad de perfeccionar el realismo en literatura” (293).

Seguirá el eco de “Si yo fuera un narrador” desplegando su propio programa literario con esta declaración de intenciones que enumeramos así: 1. Romper con tanta repetición. 2. Buscar la originalidad de cada momento. 3. Cultivar el equívoco. 4. Moverse en la contradicción. 5. Mezclar la profundidad y el humor. 6. Debatirse entre el ser y el no ser. 7. Crear una personalidad doble.

Intenciones o posibilidades que nos recuerdan a aquellos deseos o motivos de Lancaster o aquella necesidad de romper esquemas del narrador de *Aire de Dylan* e incluso a aquel programa a seguir por el joven escritor de *París no se acaba nunca*. Intenciones que van definiendo *la teoría portátil* que los distintos narradores vila-matianos van trasladando de una obra a otra. Y que nos constatan cómo *el escritor está pensando en su arte*, al tiempo que nos va mostrando que la narración y el ensayo no sólo no se oponen, sino que se requieren en una *singular conjunción*.

Un paréntesis (entre la poética de la incertidumbre)

En *Aire de Dylan* hacíamos un recorrido bajo la incertidumbre de *¿qué es lo real?* y de *¿quién soy?*, también constatamos que estamos atravesando estas cuestiones en *Chet Baker piensa en su arte*. Descubrimos de nuevo una *poética de la incertidumbre* en la que se sitúa este *narrador-crítico* que en un momento dado dice al vuelo la literatura que le gusta: aquella literatura que no está muy segura de sí misma y se presenta como un discurso poco estable; la que se asocia a un escritor que titubea; la que se define como un movimiento incesante que va de lo conocido a lo desconocido y se dirige a mostrar el absoluto misterio de las cosas.

Una *poética de la incertidumbre* que no sólo se perfila con estas preferencias literarias que nos confiesa sino que también se evidencia en su continuada oscilación entre los modos de enfocar la práctica literaria. Aunque por momentos se conceda alguna certeza, por ejemplo, al leer *Finnegans Wake* y experimentar un pensamiento conmovido por su “pluralidad, ambigüedad y lúdica riqueza” o sentirse fascinado ante “tan lúcido trabajo con el lenguaje” (264, 265), sigue en el fondo la cadena de interrogantes: ¿por qué

una literatura Hire?, ¿por qué una literatura Finnegans?, ¿cuál es el verdadero rostro?, ¿cuál es la máscara?, ¿soy literatura Finnegans o literatura Hire? Cuestiones o variantes de aquellas preguntas que los narradores vila-matianos siguen haciéndose al eco de: “¿yo, quién soy para escribir?” y “¿quiénes son los otros para leerme?”³²². En esta tesitura se confiesa a sí mismo su sentimiento de inseguridad ante lo que escribe:

Siempre ha sido la literatura un excelente instrumento para medir tanto la adquisición de certezas como su abandono [...] Me gusta sentir inseguridad frente a lo que voy a escribir, o estoy escribiendo. Pero no me siento demasiado inseguro si ahora digo, por ejemplo, que no creo tener acceso siquiera a *mi verdadero yo*, pues no lo modelé como una esencia estable, plenamente segura de sí misma, sino como una búsqueda conflictiva e inacabada, inmensamente inacabada, de una verdad esquiva (260, la cursiva es del autor).

Sus incertidumbres siguen y se siente dividido más que nunca entre *su bestia y su alma* y, entre el ir y el venir de sus reflexiones, acaba acordándose de la batalla que se libra en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*³²³.

Como si se tratara de un símil de lo que está pensando y experimentando, relaciona la tensión que mantienen Jekyll y Hyde con la tensión dialéctica que él mismo siente en torno a lo Finnegans y lo Hire, y la hace extensiva al debate actual de las poéticas:

Naturalmente, hay otras tensiones, pero todas a la larga acaban por parecerse a la de Jekyll y Hyde. La sombra de la tensión que mantienen los Finnegans con los Hire (los primeros adoptan a veces los aires de una combativa escuadra de vanguardia) parece planear sobre este diagnóstico de Graciela Speranza en *Primera persona*: «Hay una tensión que está cifrada en el actual debate de las poéticas. Por un lado, creo que esa tensión es una tensión entre dos modos de narrar. Hay una narración social muy fuerte,

³²² Palabras de Enrique Vila-Matas en su intervención en el curso “La trama en la novela” celebrado en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander. En la reseña de Susana Pérez de Pablo: “El escritor Enrique Vila-Matas augura el final de los géneros literarios” (*El País*, 21-07-2000).

³²³ Aquí se cruzan ambas dualidades intertextuales: a) La mención a su bestia y a su alma en diálogo intertextual con “la teoría *del alma y de la bestia*” de *Viaje alrededor de mi habitación*, que concluirá con esta afirmación: “Sin embargo, nunca me he sentido tan claramente que soy *doble*” (De Maistre, ed. 2011: 113). Cita que se traslada y encabeza el epígrafe 21 de *Chet Baker piensa en su arte* (Vila-Matas, 2011a: 304). b) La mención contigua a *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, caso que se relaciona con la batalla particular que está librando *el crítico*, quien acabará convertido en un *precipitado de dobles* como veremos más adelante.

que es una narración que viene del Estado, de la cultura de masas, y después una especie de ejército en retirada que sería la narración literaria, con un pelotón de vanguardia que realiza acciones de hostigamiento» (310).

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde sigue presente en su mente y se repite a sí mismo que lo notable del texto de Stevenson también reside en que “*no resuelve la contradicción*”, mantiene los dos elementos de la tensión, en este caso vida y muerte, en eterno presente. Lo que le lleva a ensalzar el procedimiento de Stevenson, la forma que “profundiza en un tipo de escritura, un estilo y una construcción, que le permite mantener unidos los polos más extremos con sus redes antagónicas y opuestas” (310). Desde la idea insistente en seguir moviendo la contradicción, va recordando escenas del Dr. Jekyll y Mr. Hyde que amplía e intensifica en su imaginación.

En este punto se da el giro, la vuelta de tuerca vila-matiana y el *viaje interior*, introspectivo, da un viraje hacia lo exterior, todo empieza a suceder de otra forma. Todo parece *desdoblarse*. *El crítico* empieza a ser *doble o doble de dobles*. La noche parece ser *doble*³²⁴. Todo se convierte en una incerteza, el experimento se pone en marcha.

3.4.2. *Buscando la forma de la Forma*

Todo empieza a suceder de otra forma cuando en mitad de la noche, *el crítico* que intentaba escribir su ensayo radical empieza a tramar o *ensayar* una ficción. Sucede cuando al acercarse a la ventana ve dos tipos, dos vagabundos junto al último pórtico de la vía Po y casi sin darse cuenta “se convierte en el observador y potencial narrador de una historia tradicional, con personajes” (310). Los dos vagabundos pasan a llamarse Finn y Hire. El crítico, ahora *narrador* imagina este diálogo entre ellos:

—Me gustaría saber —dice Hire— por qué has emprendido una cruzada contra la manía moderna de narrar y de querer entenderlo todo al pie de la letra. Te advierto que es una batalla perdida de antemano.

—Y a mí saber por qué tú y yo tenemos que hablar de esta forma. ¿Acaso en la vida normal la gente habla con un guión delante?

³²⁴ En el artículo de Enrique Vila-Matas, “La playa inglesa”, aparecen fragmentos intercalados de referencias a esta obra de Stevenson idénticos a los que se intercalan en *Chet Baker piensa en su arte*. Aunque el escenario es distinto la noche parece ser la misma: “La noche parece *doble*”, así la define el escritor y así la hemos retomado nosotros. Vila-Matas, “La playa inglesa” (*El País, Babelia*, 13-02-2010).

Hire no sabe qué decir y Finn aprovecha para explicarle que no quiere combatir contra lo narrativo, sólo proyectar las sombras dinámicas de lo ilegible sobre el realismo (312).

Este breve diálogo, que empieza y acaba aquí, lo podemos considerar como síntesis del discurso mantenido en torno a los dos arquetipos narrativos (hilo Finnegans, hilo Hire). Ahora aparecen personificados en esta ficción como dos tipos o personajes (Finn y Hire) para insistir en la misma idea: no hay que renunciar a la narratividad ³²⁵; hay que ampliar el realismo, *proyectar sobre él las sombras de lo ilegible*. Idea que queda doblemente fijada en este cruce que acoge al mismo tiempo *ficción y pensamiento* y que nos muestra claramente *su procedimiento*, que en estos momentos lo percibimos como *pensamiento narrado y dialogado*. Podríamos añadir que es un punto de convergencia de esa *trama que se va ensayando o de ese ensayo que se va tramando*.

Tras el diálogo se produce un brusco cambio de focalización. Irrumpe un narrador en tercera persona, clara *voz de la ficción*, que descubre en el callejón la presencia de un hombre fumando en un coche e imagina que ese hombre podría ser “Chet Baker que estaba pensando en su arte” ³²⁶:

La luz del cigarrillo ilumina primero sus mejillas y luego deja un rostro grave y escrutador. El crítico se acuerda de los días en que en Nueva York, cuando alguien veía a un hombre fumando en un coche en una calle oscura, daba por supuesto que era Chet Baker que estaba pensando en su arte.

Cuando la luz del cigarrillo se desvanece, todo el callejón vuelve a la oscuridad más

³²⁵ Idea que nos recuerda, aunque sea con otro tono, extensión y contexto, aquel diálogo de Vilnius y Max en el que también se pretendía dejar claro que no hay que renunciar a la narratividad. Se remite al epígrafe *Escrituras reflejadas* (pp. 421-422).

³²⁶ Aquí, como señalaría Gottlob Frege, nos vemos impulsados a “admitir el *valor veritativo* de un enunciado como su referencia” (Frege, 1971: 60). Esto es, el enunciado del título, *Chet Baker piensa en su arte*, lleva consigo un nombre propio, *Chet Baker*, el nombre del artista, del músico, cuya “representación” para el autor Enrique Vila-Matas (la representación es siempre subjetiva) es el artista por antonomasia, aquel que piensa en su oficio, en su arte. En este sentido se hace pertinente mencionar la leyenda del músico Chet Baker desde el homenaje que Enrique Vila-Matas le rinde en el texto “Querido Chet” dando muestras de afecto y admiración por este artista, hoy mito y leyenda, cuya esencia vital “era un caos incesante atravesado por el genio en estado puro” (Vila-Matas, “Querido Chet”, *El País*, 19-01-2000). Añadimos junto a estas apreciaciones las palabras de Enrique Vila-Matas (que abrían este Capítulo) cuando en relación a su propio arte, a su narrativa, nos dice: “se va cambiando de óptica y de manera de pensar, y nada es fijo ni inamovible, y por lo tanto, lo único que hago es ser como un intérprete de jazz, un saxofonista, un artista solitario que va tratando de buscar su propio estilo”. En la entrevista de Carolina Gómez-Montoya: “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra” (*Literal Magazine*, junio, 2010).

profunda. Sopla el viento helado de los Alpes. El crítico imagina que ese hombre que podría ser Chet Baker está ahí esperando el momento oportuno para llevar a cabo, sin moverse de su coche, toda una gran operación mental, rigurosamente científica, de puro laboratorio Jekyll: fundir Finn y Hire y encarnarlos a los dos a la vez, pasar a convertirse en una unidad vagabunda que mejore la realidad. Y también, si es posible, el realismo.

El crítico siente que ha interiorizado a Finn y Hire y se ve a sí mismo fuera del cuarto, en la intemperie invernal, transformado en ese hombre que podría ser Chet Baker y al que ve ahora caminar, bajo los soportales, en dirección al hotel. El crítico sabe que acogerá calurosamente a ese fumador nocturno que avanza hacia su cuarto [...]

El hombre que podía ser Chet Baker enciende un nuevo cigarrillo, aunque ahora lo hace resguardado por las cuatro paredes de su cuarto de hotel (312-313).

Este es el fragmento que da título al relato. Título inmerso en el acto de la enunciación que ahora abre su retrolectura y “las avenidas del sentido” por decirlo en términos de Barthes (ed. 1978: 150). Entendemos que nos indica la toma de posición de su autor, al focalizar aquello que parece ser el objeto esencial de este relato. El fragmento nos muestra el momento en que se inicia el proceso de creación del nuevo artefacto a la manera del experimento Jekyll: “fundir Finn y Hire y encarnarlos a los dos a la vez”. Se focaliza la fórmula que pretende fusionar los opuestos y crear una nueva forma: narrar y ensayar simultáneamente. El caso es que todo cuanto acontece en esta noche es ya el nuevo artefacto que va tomando cuerpo.

Asistimos a la doble acción de narrar y ensayar en el preciso momento en el que el hombre que podía ser Chet Baker enciende su cigarrillo en la habitación del hotel. *Exterior e interior* se juntan. *Acción y pensamiento* se cruzan, es como si acabara de entrar en la habitación del crítico “la convención novelesca” desbaratando su intento de ensayo radical. La disyuntiva o separación interior-exterior se disuelve y se confunde en una misma atmósfera. Ahora el interior, el espacio mental del crítico, se convierte en una nebulosa misteriosa en la que también entra el exterior. La ventana del cuarto del hotel lo confirma, ya no separa estos dos espacios sino que abre sus marcos a una ambigüedad fascinante ³²⁷:

³²⁷ En estos momentos la ventana del cuarto del crítico la podríamos leer como lee Vila-Matas *La fenêtre ouverte à Collioure* de Matisse, tantas veces evocada en sus textos: “Hay un cuadro de Matisse, de la época de las figuras de colores lisos, que nunca pierdo de vista. Es de 1905 y prelude ya su futura y

¿acontecimiento y pensamiento?, ¿narrar y ensayar?, ¿tramar un ensayo y ensayar una trama? No hay tal disyuntiva, hay una *conjunción, un y continuado de las dos acciones simultáneas*. Comprobamos en las páginas que se suceden este *artificio de la conjunción* como un elemento que entra de lleno en la poética del arte que se está librando en esta noche de Chet Baker o en esta noche vila-matiana: la *conjunción de ensayo y narración en el mismo espacio*.

Lo narrativo se pone en marcha, el experimento se inicia. La nueva voz del narrador nos cuenta la transformación y todo se desestabiliza en un *precipitado de dobles*: el crítico pasa a ser un Chet Baker que a su vez se convierte en una especie de “Unidad Vagabunda (que acoge a Hire y Finn), para llegar al precipitado final, un Stanley que sigue pensando en su arte:

Stanley —antes Unidad Vagabunda, antes el hombre que podría ser Chet Baker, antes el hombre que decía que se hacía pasar por un crítico— tiene problemas desde que, paralelamente a sus reflexiones sobre *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, ha ido comprendiendo que su intento de superar la Forma tan fosilizada del ensayo tradicional le ha conducido a un callejón oscuro, y tal vez por eso ahora fuma su enésimo cigarrillo. La luz del cigarrillo ilumina sus mejillas. No así sus ideas [...] Ha tenido miedo de decantarse demasiado por el lado Finnegans de la vida y, al cuidar en exceso la vertiente Hire para alcanzar el ansiado equilibrio, ha terminado por no satisfacer a un lado ni al otro. Puede hablarse de suave fracaso [...] se siente algo abatido y bastante extraviado. Ha fracasado [...] Tras cuatro horas de trabajo, pocas son las muestras que ha dado de estar dotado para el ensayo radical que se había propuesto escribir (315-317).

Asoma la idea de fracaso, de “suave fracaso”, así es como lo califica el narrador y asistimos de nuevo al fracaso que pasa a “ser sinónimo de la literatura general”, como ya dijo Chejfec (317). Es la misma mención de fracaso que ya vimos en *Aire de Dylan* y en *Dublínescas*, en aquel paisaje en ruinas en el que se dibujaba la literatura. Es la idea

repetida ventana frente al mar en Niza. Ese cuadro es *Ventana abierta en Collioure*. ‘Si he podido reunir en mi pintura tanto el exterior, el mar, como el interior, es porque la atmósfera del paisaje y la de mi cuarto es la misma’, dijo Matisse de esta obra. Es una definición perfecta. En ese cuadro de Collioure los límites de la vida mental y de la vida que está afuera se funden en un baile feliz que borra toda frontera” (Vila-Matas: “Luz de avión”, *El País*, 7-09-2008).

recurrente que sigue en los pensamientos de los personajes vila-matianos y en el pensamiento del escritor Enrique Vila-Matas que hace explícita en su artículo “Por una cartografía del fracaso” (*El País*, 1-03-2016) cuando insiste en “todos esos desafíos no superados [que] articulan una especie de callada derrota íntima”. Y junto a la mención del fracaso, una vez más, la mención al valor y a la lucha del escritor a través de la intertextualidad afirmativa con Roberto Bolaño, cuando el narrador recuerda: «Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura» (318). Esto parece ser lo que está haciendo Stanley, quien recuperándose de su suave fracaso, sigue invocando a William Gaddis y se recuerda a sí mismo que:

[...] la Dificultad es inseparable de la clase de literatura que está tratando de construir esta noche, y se le ocurre que para añadirle mayor dificultad a lo que hace podría salir en busca del tipo de literatura a la que en el fondo tiene en más alto concepto: aquella que combate por una naturaleza moral más elevada. Pero ¿no lo ha hecho ya?, acaba preguntándose. ¿Acaso todo su intento por crear su artefacto frankensteiniano no ha sido, no está siendo (porque seguramente *está siendo* todavía) una búsqueda ética en su lucha por crear nuevas formas? (318, la cursiva es del autor).

La acción en curso de “*está siendo* todavía” marca de nuevo *el procedimiento* que está llevando a cabo. El procedimiento o la escritura dinámica es lo que le conducirá a dar la nueva forma que busca en su escritura. Sabe de antemano que ha de regirse por la Dificultad y sabe que ha de seguir combatiendo por esa vía ética que busca. Es la actitud que tantas veces ha manifestado Vila-Matas, ya sea cuando habla de “Amar lo difícil” (*El País*, 31-10-2010), de sentir esa tendencia o admiración por gente como William Gaddis, de ser precavido y dejar que la facilidad entre en su escritura de la forma más restringida posible. Es la llamada continuada del escritor a alistarse junto con esos “tipos complicados”, los que siguen el impulso de huir de la narración lineal, los que conversan sobre libros, los que se interrogan acerca de la realidad misma de la literatura, los que combaten y sellan su compromiso por una literatura ética que resista la repetición de la Forma y que ahonde en la búsqueda de lo nuevo, de ir *más allá*.

Todo ello le conduce a su biblioteca portátil y a la lectura de *Los ilegibles*. Este libro acompañado del subtítulo, *Diccionario del fracaso y la dificultad*, lo recibe como una

corriente de aire que le lleva a las ganas de leer, le conecta con un instante feliz porque sabe que a partir de ahí lo que va a suceder es «sólo lenguaje, la aventura del lenguaje y la incesante celebración de su llegada» (321-322).

La lectura de *Los ilegibles* se convierte en recurso y estrategia que le permite moverse por sus páginas, atravesarlas en diagonal, mirarlas al vuelo, saltar de página, detenerse, seguir otro zigzag intertextual por fragmentos de textos narrativos y críticos. Advertimos que es aquí cuando entra *la lectura como procedimiento*. Stanley se confunde o se funde con las tramas, ideas y emociones que surgen de la lectura para irrumpir con fuerza su lado más Finnegans o para sentirse por momentos un monsieur Hire, entre la ironía y el humor. Ambas voces, Finn y Hire, habitan ya en Stanley, convertido en “su artefacto frankensteiniano” al que también se ha incorporado la voz de ese narrador en tercera persona que va dando cuenta de cómo se es Finnegans sin dejar de ser también Hire, jugando con la misma combinatoria con la que Nabokov explica la personalidad del doctor Jekyll, para poner en relieve una vez más una personalidad dividida, fragmentada y a la vez doble o triple, múltiple en el fondo ³²⁸.

El trazado de la lectura de *Los ilegibles* nos descubre una doble vertiente: *el canon nuevo* que se reivindica y la *recepción* que se busca. Este *canon nuevo* se ha mencionado en otro momento del relato como deseo de configurar un nuevo programa educativo (307)³²⁹, ahora a través de la lectura de *Los ilegibles* se insiste en ello.

³²⁸ Nabokov estudiando la novela de Stevenson da una explicación pormenorizada sobre la combinación de bien y de mal en la personalidad del doctor Jekyll concluyendo que no había una transformación de Jekyll en Hyde, sino que lo que tenía lugar era un conjunto de tres personalidades: «la de Jekyll, la de Hyde, y una tercera: la de un Jekyll residual cuando predomina Hyde» (Nabokov, ed. 2012: 280-281).

Esta explicación la traslada el narrador de *Chet Baker piensa en su arte* y la aplica a lo que ha ocurrido con Finn y Hire. No se trata de una transformación, el resultado son tres personalidades: “las de Finn, Hire, y una tercera, la de un Stanley residual en los momentos en los que predomina Hire; un Stanley que puede ser en ocasiones marginal, pero que nunca perderá su natural tendencia al *walk on the wild side*, a la no narratividad” (Vila-Matas, 2011a: 323). A todo esto y para ser más exacto, el narrador añade: “En realidad hay 3,20 personalidades, el mismo número digital con el que Stanley se despierta a veces bruscamente en mitad de la noche. El tan tímido 0,20 añadido, esa quinta parte de una cuarta personalidad (todavía por hacerse), se explica por el modesto espacio que por ahora ocupa mi identidad en este cuarto. Y digo por ahora porque nunca se sabe y porque, como decía sir Robin Toole, si la noche no se detiene, yo seguro que creceré con ella” (323-324).

Humor, juego y combinatoria que siempre se entrelazan en el texto vila-matiano.

³²⁹ Así es como *el crítico* hace mención a un nuevo programa de lectura: “A veces veo con claridad que si las profesoras y los profesores de todo un país se pusieran un día de acuerdo para hacer que los jóvenes leyeran libros de tan marcado carácter Finnegans como, por ejemplo, *El no Va Mas*, de Stanley Elkin, o *El padre muerto*, de Donald Barthelme, ese país daría un vuelco histórico, se encaramaría a ciertas cotas de felicidad y tendría la primera generación por fin ‘craneal y verdaderamente vigorosa’ (que diría William Sharp) de toda su historia. Un acontecimiento único: la aparición de fetichistas de lo ilegible”

El abanico de lo ilegible se abre con las páginas de un fragmento de *Finnegans Wake*, epicentro de la Dificultad y sigue con el “Arco Iris de La Dificultad”³³⁰ para rescatar con ello un tipo de obras que cuenten, como decía Paul Valéry, con la iluminación propia del lector, sin pensar en dar a leer, al contrario, en recibir algo del lector o lo que es lo mismo: «Ofrecer al lector la oportunidad de un placer –trabajo activo– en lugar de proponerle un disfrute pasivo» (320).

Es la misma cita que el escritor Enrique Vila-Matas comenta en su artículo “El lector activo” (*El País*, 27-09-2009), rindiendo homenaje a la lectura y al lector que busca, a quien quiere dirigir su obra escrita. Ahora, *el crítico es un lector activo* que siente revivir el momento único que le traslada a la escena de Anna Karenina, iluminando su propia lectura, porque tal como declara Vila-Matas, “leer, cuando se lleva a cabo con linterna propia, es tan difícil y apasionante como escribir”³³¹. Es la posición activa que debe tomar el lector ante el juego que propone el escritor, por difícil que sea.

En otras palabras, es la invitación o exigencia de un «jugar con»: la escritura como juego acortando la distancia entre el que juega (el que escribe) y el que mira el juego (el espectador, el lector), en tanto que *participa* en el juego ya es parte de él (Gadamer, ed. 1991: 69, la cursiva es del autor).

Observamos cómo todo se aúna y *se conjuga: creación-recepción, escritor-lector* para hacer posible y proclamar una vez más el Reino de la literatura de la Dificultad y abogar por “aventurarnos en *lo incomprensible*, por aventurarnos en todo aquello que nos resulta desconcertante, diferente, disidente, extraño, extranjero, excéntrico” (Vila-Matas, 2011a: 328). Es la consigna en la que insiste Vila-Matas, precisamente al hablar de *Finnegans Wake* e intentar deshacer el tópico de lectura incomprensible e ilegible que arrastra consigo, aventurarnos «aunque no entendamos nada» porque eso nos acerca a la

(307).

³³⁰ El título “Arco Iris de La Dificultad” aparece en el relato de Eduardo Lago, *Speak-easy*, en homenaje a la novela *El arco iris de gravedad* de Thomas Pynchon, texto central de la escuela de la Dificultad (Lago, 2010: 70).

³³¹ Enrique Vila-Matas en su artículo “El lector activo”, en *Chet Baker piensa en su arte* y en otros lugares de su obra, insiste en la necesidad de ser un lector activo y la asocia a esta escena literaria: “Mi icono clásico del lector activo es una lectora, Anna Karenina, viajando de noche en el tren de Moscú a San Petersburgo. Justo en el momento en el que Tolstoi parece haber suspendido ligeramente la intriga, Anna se coloca en las rodillas un almohadón y, envolviéndose las piernas con una manta, se arrellana cómodamente. Después, pide a Aniuska una linterna, que sujeta en el brazo de la butaca, y saca de su bolsita roja un cortapapeles y una novela inglesa”. Vila-Matas: “El lector activo” (*EL País*, *El último domingo*, 27-09-2009).

vida e impulsa la creación. Es la idea reiterada que ya vimos en *París no se acaba nunca* y en *Dublín*, no entender tiene sentido porque abre una nueva puerta al acto de escritura y de lectura.

Aunque la lectura de *Los ilegibles* se presenta, por momentos, como aquellos libros que “expulsan al lector de sus dominios, que incluso no permiten su entrada” (Lago, 2015)³³², ofrece un canon de la Dificultad que no es gratuito, sino que es “el resultado de una búsqueda estética” (Lago, 2010: 70). Desde esta perspectiva podríamos decir que la lectura de *Los ilegibles* nos sugiere un paseo oscilante que conecta con el “texto de placer” y el “texto de gozo” de los que habla Barthes en *El placer del texto* (1973).

El lector-crítico parece practicar los dos regímenes de lectura. Una, la lectura que “va directamente a las articulaciones de la anécdota” (Barthes, ed. 2007: 9), cuyo ejemplo podría estar cuando en la página 133 de *Los ilegibles* entra en la vida de la bella Jane para reencontrarse de nuevo en la página 207 con esta bella heroína y sentirse “simenonizado” (Vila-Matas, 2011a: 327, 331). Secuencia que *el lector-crítico* trata con exageración e ironía. En ella –interpretamos– se produciría el encuentro con el “texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura” (Barthes, ed. 2007: 11, la cursiva es del autor).

Otra, la lectura que se adentra en las capas de la significancia, la que se detiene en la verticalidad del lenguaje y su destrucción; la que produce el “texto de gozo: el que pone en situación de pérdida, desmoraliza (incluso hasta un cierto aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (10-11). Es, precisamente, la que *el lector-crítico* parece experimentar cuando lee los fragmentos de *Finnegans Wake*. En el fondo es ésta la lectura que le cautiva, deslizándose sutilmente hacia lo *Finnegans*, hacia el texto que rompe la forma canónica y constrictiva de un significado que no quiere repetir obsesivamente la letra del placer.

Ambas nos parecen posibles lecturas que se desprenden de *Los ilegibles* y conducen a reivindicar *un nuevo canon y un nuevo lector*.

Después de esta intensa lectura, *el crítico* entra en un mundo complejo de *dobles* y de muchas máscaras y va descubriendo *un poco* de la verdad esquiva: la verdad de ser ese

³³² Véase al respecto el artículo de Eduardo Lago, “Todos somos Leopold Bloom. Una relectura del *Ulises*” (*Fronterad, Revista digital*, 11-06-2015).

yo que puede ser otro, el rostro oculto que habita en nosotros y que no se nos parece, la otra realidad extraña e inalcanzable que paradójicamente se sitúa en nuestro interior.

En esta tesitura se produce un nuevo viraje. Aparece el mecanismo de la “conciencia *odradek*”³³³, voz interior que potencia la transformación:

A mí llamadme Finnegans [...] Llamadme Finnegans y pensad que estoy saliendo todavía del cascarón y que ando todavía en constante contacto con la realidad bárbara y sin significado de las cosas. Pero no llenarme de excesivo aire, comparto el que hay en este cuarto con monsieur Stanley Hire (340-341).

Su voz sale del marco narrativo y expone el porqué de esta literatura Hire, como si volviera a tramar su ensayo y concluir diciendo al hilo del poeta Helberto Helder:

La literatura Hire nace de no poder aguantar el desorden atolondrado de la vida. O lo que es lo mismo: si la gran mayoría de los humanos se sienten impulsados a abandonar parcialmente el área Finnegans, es porque intuyen que su locura podría ir progresando sin cesar. Entonces *organizan todo esto*, organizan un sentido, se acogen al sillón de orejeras Hire. La literatura de ese estilo, la literatura Hire, simula que cree en el sentido, y en los vientos atolondrados del desorden se dedica a construir pequeños teatros fijos, mínimos teatros estables, teatrillos del alma, sucesos narrables; construye estilos propios, estilos que son farsas armadas sobre la nada. Y todo para no desesperar, para no caer en el sinsentido más absoluto. Ser Hire tiene sus compensaciones cuando, satisfechos de haber engañado a nuestra angustia, al calor de un hogar supuestamente estable, hacemos como si nada, como si el mundo amparara serenamente un orden, una lógica sucesión de hechos en un escenario totalmente razonable y fuera de toda sospecha. Y es así como alcanzamos de vez en cuando, en ráfagas que no llegan ni a momentos, una fugaz felicidad casi tangible (342, la cursiva es del autor).

La respuesta cercada de melancolía da de lleno en por qué la literatura Hire está ahí. Quizás frente a ello, por paradójico que pueda resultar, Finn y Hire se necesitan como

³³³ Ya hablamos de este artilugio vila-matiano de herencia kafkiana en *París no se acaba nunca*, en el episodio del *odradek* Scott, cuando aparecía este mecanismo para crear otra figura del *doble* y seguir el juego de ser otro (se remite al epígrafe *Paralelismos*, pp. 43-44 de nuestro trabajo). Ahora aparece como “el inquilino negro” que se hospeda en los laberintos interiores de todos los escritores portátiles (Vila-Matas, 2009: 56), voz de la “conciencia *odradek*”, voz interior que parece adueñarse finalmente del narrador.

la bestia y el alma. La combinatoria se justifica *en parte*. En parte es suficiente porque atiende a la necesidad interior que busca *otra organización* del caos o vacío que es la vida o a la necesidad de intentarlo. Por eso cabe la combinatoria, que más que una simple fórmula *se transforma en el intento* de mostrar la verdad de la realidad «bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas» para no seguir en el engaño y acercarnos un poco más a la auténtica verdad del mundo o a la verdad oculta en nuestro interior, siempre tan esquiva.

La noche y su peculiar *viaje alrededor de su habitación* llegan a su final. Un final abierto que paradójicamente se cierra tras su mirada por la ventana, él (*narrador-escritor-crítico*) se queda al lado Finnegans divisando la figura de un “monsieur Stanley Hire” que va alejándose en un incierto porvenir, entre los portales mudos de esa calle de Turín, mientras oye “que dice alguien”:

«¿Podemos pensarte muerto?» [...] Tragedia de monsieur Stanley Hire ante el abismo. No para de ver una incesante procesión de portales de Turín cerrados. Estoy tan cerca de él que hasta veo esos portales y creo que es real el anticuado tocadiscos que suena en su cabeza, y hasta también me parece auténtica la sombra del haya cercana que avanza pavorosamente hacia el pobre Hire” (345-346).

«¿Podemos pensarte muerto?» El nosotros plural como voz de un “narrador oculto en el lenguaje” (Piglia, ed. 2001b: 131) se hace eco de la canción *Bela Lugosi's Dead*³³⁴ que ha sonado a lo largo del relato y llega hasta aquí revelando su sentido: ¿es posible que muera lo Hire?

A lo que no hay respuesta certera. El artefacto está ahí pero la contradicción también. Sólo podemos responder con *la posibilidad o la intencionalidad*: lo posible es poder añadir alguna sombra de realidad bárbara que avance pavorosamente hacia la realidad vacía y falaz de lo Hire. *Intentar* que la realidad aparezca con su verdadero rostro, el rostro próximo al “caos original del mundo y literalmente *empapado* de la verdad muda y bárbara, sin significado de las cosas” (319, la cursiva es del autor). Ir hacia una escritura atravesada por “esa voz interior”, inalcanzable que apuntaba el *crítico-escritor*. O hacia el

³³⁴ El estribillo de *Bela Lugosi's Dead: Undead, undead, undead...* (Muerto viviente, muerto viviente, muerto viviente...) resuena en los portales cerrados de Turín.

“realismo interior” que buscaba el escritor Lancaster. En definitiva, ir desplazando la búsqueda de la engañosa realidad por *la búsqueda de la verdad*. Es la misma búsqueda en la que se perdían aquellos pensamientos de otro personaje vila-matiano, Pasavento o Pynchon al que le dijo Humbol que lo que para él contaba no era la realidad, sino la verdad, poniendo el acento en esta *diferenciación entre realidad y verdad* ³³⁵.

Es el pensamiento y la determinación del escritor Enrique Vila-Matas dispuesto a defender a ultranza aquella literatura tan enraizada en la búsqueda de la verdad: la literatura de Kafka y de todos aquellos narradores que “buscan la verdad y no les interesa la anormalidad obscena y absurda de la llamada ‘realidad’ de nuestros días”, literatura intocable que quiere defender hasta la muerte (Vila-Matas, 2013c:153). Es una vez más la voz del mismo autor quien dice desde distintos foros que su interés está en *la búsqueda de la verdad* a la que quiere llegar siempre a través de la ficción, no de la realidad: “La ficción se puede acercar mucho más a la verdad” ³³⁶. Es en definitiva, el único sentido que puede dar a su literatura:

Hoy en día estoy en la escritura sólo porque creo que ésta puede acercarme a la verdad, por mucho que esa verdad pueda acabar siendo sólo la mía (Vila-Matas, 2013c: 148).

Al principio señalábamos que *Chet Baker piensa en su arte* lo podíamos considerar como un texto fundamentalmente ensayístico. Al cierre comprobamos que también escribe ensayísticamente su resolución final ya que “el método del ensayo sabe que lo que el concepto superior finge proporcionar resuelto es irresoluble; y a pesar de ello el ensayo intenta también resolverlo” (Adorno, ed. 1962: 27). *El narrador-crítico* intenta resolver la contradicción aunque sabe que es “irresoluble” y, a pesar de ello, no renuncia a seguir intentándolo. El final abierto del relato como estrategia textual mantiene la ambigüedad y la poética de la incertidumbre en la que no se clarifica del todo la contradicción. La búsqueda que ha seguido el escritor que piensa en su arte se convierte en su finalidad.

³³⁵ Nos referimos a la conversación que mantienen estos personajes cuando Humbol opina sobre las “tentativas de escritura” del doctor Pasavento, convertido en doctor Pynchon & Pinchon, y emite su juicio: “Lo que más me gusta de su micrograma así como de su posmoderna obra en general es que para usted lo que cuenta no es la realidad, sino la verdad, me dijo Humbol. Retuve perfectamente toda su frase, la diferenciación entre realidad y verdad. Me pareció que sobraba lo de ‘posmoderna obra’ y se lo reocriminé” (Vila-Matas, 2005b: 323).

³³⁶ Palabras de Vila-Matas en la entrevista de Lina Meruane: “Enrique Vila-Matas por Lina Meruane” (*Bomb Magazine*, 2013).

Al término de *Chet Baker piensa en su arte* podríamos convenir que su narrador-personaje ha conjugado magistralmente una *doble voz* como crítico y como escritor, dejando en su noche interior y de incertidumbre, *in situ*, la propia reflexión de su proceso de creación. Ha dejado clara *la imposibilidad de fijar una forma única*, las posibilidades son varias y múltiples y desde esta pluralidad revela su propuesta: una especie de *fórmula-bivocal* al cuestionar las verdades unívocas y convencionales, los lenguajes o modelos de una forma de escritura para ir hacia una fórmula híbrida, de mezcla o *de fusión* que vaya *más allá de un género*.

En conclusión, constatamos que el relato *Chet Baker piensa en su arte* nos ha dejado evidencias más que suficientes para afirmar que *el escritor piensa en su arte*. La generalización podría abarcar a otros escritores –personajes o narradores vila-matianos–, que hemos seguido y que podemos considerar como *figuras del escritor* Enrique Vila-Matas. En este sentido, cabe destacar al protagonista de este relato narrador-escritor-crítico– como una inédita *figuración del yo* que acoge la experiencia que se hace al mismo tiempo narrativa y discursiva y que da muestra del estilo vila-matiano.

Por consiguiente, decimos junto con Pozuelo que Vila-Matas ha inventado su particularísima voz narrativa, el yo narrativo-reflexivo que lo separa de la Forma, es decir, que lo separa del “Ensayo como forma de *Discurso ejecutivo*”, de la escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, para convertirse en “una voz narrativa que no permita fácilmente el deslinde entre la historia narrada y la reflexión o pensamiento inserto a propósito de ella” (Pozuelo, 2010: 35).

Conjunción de voz una voz narrante y pensante que impone su resistencia a ser separada. Lo que nos revela una vez más que *el escritor piensa en su arte*, piensa en crear su nuevo artefacto que bien podría llamarse –*ficción crítica*– y que mantendría la tensión dialéctica entre el mejor *hilo Hire* y el mejor *hilo Finnegans*. Sería otra cuestión de imaginación y estilo. Sería otro intento de *dar nueva forma a la Forma*. Otra vía abierta para la narrativa del futuro. Y en cierto modo un nuevo intento de *continuidad y ruptura*.

4. CONTINUIDAD Y RUPTURA

Creo que no soy capaz de entender la literatura sino es como un frente abierto a la imaginación y a propuestas nuevas que entronquen con la tradición, pero para ampliarla tras haberle dado un viaje completo por el espacio.

(Vila-Matas, en la entrevista de Gabriel Ruiz Ortega, 2011)

Como preliminar de este apartado mencionamos la reflexión de Gadamer, la idea de que tradición y acto creativo, continuidad y ruptura, pasado y presente no se contraponen sino que se dan conjuntamente: “Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos ‘espíritu’. Mnemosine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual [...] Tendremos que preguntarnos qué se sigue de esta unidad de lo que ha sido con lo que es hoy” (Gadamer, ed. 1991: 41-42).

Desde ahí nos situamos junto a las reflexiones que nos brinda Javier Aparicio a lo largo de su libro *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea* (libro cuyo título coincide, en parte, con el de este apartado y cuyo contenido nos ha sugerido algunas ideas que incorporamos en nuestro análisis). En este trabajo se destaca la presencia de la tradición como condición ingénita de todo acto creativo, la imagen pluscuamperfecta de “la tradición estimulando al artista para que su creatividad genere rupturas que se consoliden convirtiéndose en continuidad, y la alternancia de rupturas y continuidades alimenten la tradición” (Aparicio, 2013: 21-22).

Javier Aparicio realiza un breve recorrido por diversos creadores y pensadores (Gadamer, Guillermo de Torre, Yuri Lotman, George Steiner, Paul Valéry, Roland Barthes...) y presenta la continuidad y ruptura como anverso y reverso de una misma moneda. Desde este enfoque señala la metamorfosis que se produce, los estadios o posibles grados de proximidad o analogía, el vínculo tradición-continuidad o la “fértil alternancia de continuidad-ruptura” (67). En suma, la tradición como círculo, como resonancia del *recuerdo circular* del que hablaba Barthes, “precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito” (Barthes, ed. 2007: 26).

¿Qué es tradición? Siguiendo a Javier Aparicio recogemos esta definición en el contexto de la cultura artística contemporánea, conviniendo que la tradición la podemos entender como:

Sistema de convenciones y códigos a la vez que acervo modélico en renovación continua —cuya referencia, crédito e influjo resultan inmanentes al proceso creativo, consciente o no el creador de su existencia y ascendiente— y en proceso constante de alternancia contingente entre continuidad y ruptura, que origina una diacronía estética aleatoria y permite la valoración de toda nueva obra creativa, a un tiempo por comparación y a través de un protocolo escindido en procesos de reconocimiento de la continuidad (advertencia de una continuación, persistencia o repetición) y de descubrimiento de la ruptura (revelación de una transformación o innovación), constituyendo una superestructura isotrópica independiente de los idiomas, espacios, disciplinas, técnicas y géneros que operen en cada caso (Aparicio, 2013: 35-36) .

Definición amplia y llena de matices de la que subrayamos la idea de “renovación continua” que unimos con la visión de «transmisión» que señala Gadamer, cuando nos dice que “la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo” (Gadamer, ed. 1991: 116), de lo que se desprende una *transformación*.

Por tanto, descartamos la antigua idea de tradición como “*proceso de transmisión*” y nos situamos en el modelo de tradición como “*repertorio a disposición*”, es decir, la concepción de una tradición que cede al artista su potestad de activarla o no, aunque de forma axiomática esté sometido a ella (Aparicio, 2013: 42). En otras palabras, la «transmisión» como una *transformación*. Así nos parece que la entiende el escritor que nos ocupa: se sitúa en ella, busca su propio entronque para darle su propio viraje o “viaje completo por el espacio”.

Planteamos el concepto de tradición junto al concepto de *canon*, como *selección* dentro de la tradición. Selección que no es *natural* sino *artificial*, forjada y perpetuada por unos pocos. Pero como señala Steiner toda valoración o «canonización», aunque responde a una política del gusto que por definición es oligárquica (Steiner, ed. 2001: 93), no es incompatible con concebir el canon como “el celoso catálogo de lo que, en habla, música y

arte, habita dentro de nosotros, de lo que es irrevocablemente familiar en nuestros regresos a casa. Este catálogo incluirá, si uno llega a él y se declara de modo honrado (aunque sólo sea a uno mismo), todo tipo de materia efímera, trivial y, posiblemente falaz” (235).

Concepción de un canon o “celoso catálogo” que entendemos que es la que más concierne a los narradores y personajes vila-matianos que insisten una y otra vez en todos los escritores que habitan en su interior. Celoso catálogo que ya se selecciona en *Historia abreviada de la literatura portátil*, que acompaña al joven aprendiz de escritor en París, que Montano, enfermo de literatura, lee con avidez, que Pasavento guarda en su memoria, que Samuel Riba edita o desea editar, que el gran Lancastre lleva como un trozo del pasado consigo mismo o que *el escritor que piensa en su arte* relee una y otra vez en su intento de seguir buscando la nueva forma.

Enrique Vila-Matas se adentra en la tradición y coge abiertamente el *repertorio* que le brinda. *Selecciona y ejerce su potestad de activarla* para reconducirla a “otro lugar”, a un lugar aparte que hace suyo. Consciente de su necesidad la reivindica en su obra, en sus artículos, en sus ámbitos profesionales; repertorio que sus narradores-personajes difunden en sus ficciones. Su voluntad por construir un canon propio pasa por la crítica al canon que dictan las élites del Poder, las jerarquías establecidas, los anquilosamientos perpetuados, la ridiculez de lo políticamente canonizado, para seguir su propio movimiento de continuidad y ruptura.

Efectivamente, desde el lugar creativo de sus ficciones ha empezado a ampliar la tradición, a requerirla como estímulo para la imaginación o viceversa, a renovarla dándole ese “viaje completo por el espacio”. Una tradición puesta en marcha al vuelo de la imaginación que rompe las convenciones y se abre a otras formas.

Yuri M. Lotman señala la importancia de la creatividad en la dinámica ruptura y creación, entendiendo lo creativo como iniciativa imprevisible que actúa e interrumpe la continuidad, que rompe la estabilidad y genera lo nuevo. Situándose en el conjunto complejo de la cultura, señala cómo la estabilidad de las convenciones y códigos que estructuran la tradición se rompen de dos formas o por dos vías: una, la «previsibilidad implícita», bajo la forma de cambios progresivos y graduales (procesos progresivos); otra, la «imprevisibilidad» de los procesos explosivos, bajo la forma de cambios bruscos, radicales e inesperados: “el cambio realizado en las modalidades de la explosión” (Lotman,

ed. 1999: 19)³³⁷. Añade que aunque la semiótica del arte es “hija de la explosión” ambos procesos no se excluyen:

Dado que los procesos graduales y los explosivos representan una antítesis, existen sólo por su relación de reciprocidad. La anulación de uno de los polos llevaría a la desaparición del otro [...] Tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros, la continuidad (Lotman, de. 1999: 19, 27).

Desde esta doble vía podríamos decir que el canon que trata de construir Vila-Matas selecciona aquellas obras literarias que de una u otra forma intentan interrumpir la continuidad por la *vía explosiva* y radical. Su canon se nutre de selectivas obras literarias “hijas de la explosión” que a su vez hacen de su ruptura, una “verdadera ruptura” si se acepta como posible que “una ruptura se integre y pase a convertirse en continuidad” (Aparicio, 2013: 63).

4.1. *¿Qué canon es el que activa y proclama Enrique Vila-Matas?*

Dedicar unas páginas para ver cuál es el canon que Vila-Matas proclama en calidad de lector, escritor y crítico es entrever el tipo de literatura con la que se solidariza e identifica, mostrándonos el tipo de novela o narrativa en la que se mira y que estimula su creatividad. Su entronque con los clásicos pasa, como no podría ser de otra forma, por la tradición cervantina, siempre elogiada y admirada por la modernidad que supuso y que sigue suponiendo.

La modernidad de los planteamientos cervantinos ya ha sido señalada por distintos autores, críticos y estudiosos de diversas literaturas. El *Quijote*, como “un género libérrimo en el cual se cumple como única regla la de transgredirlas todas” (Basanta, 2011: 92), ha recorrido un largo camino y llega como texto de referencia indiscutible a la ficción

³³⁷ Concepto de explosión que clarifica de esta forma: “La explosión como fenómeno físico, transferible sólo metafóricamente a otros procesos, ha sido identificada por el hombre contemporáneo con ideas de devastación y se ha vuelto símbolo de destrucción. Pero si en la base de nuestras representaciones de hoy estuviera la asociación con las épocas de los grandes descubrimientos, como el Renacimiento, o en general con el arte, entonces el concepto de explosión evocaría en nosotros fenómenos como el nacimiento de una nueva criatura viviente o cualquier otra *transformación creativa* de la estructura de la vida” (Lotman, ed. 1999: 22-23, la cursiva es nuestra).

contemporánea³³⁸. La perenne vigencia de sus aportaciones tal como proclama Basanta siguiendo a Carlos Fuentes se debe a que “más que decirlo o hacerlo todo, lo prometió todo y nos dio la novela potencial, abriendo así las posibilidades de todos los planteamientos narratológicos” (104-105).

El *Quijote* es un legado de libertad artística: libertad del autor, del personaje y del lector que los escritores de nuestros días siguen desarrollando desde nuevas miradas y perspectivas. Entre las aportaciones de esta novela potencial recogemos, a modo de resumen, este breve decálogo³³⁹:

1. La reivindicación de la libertad creadora.
2. La percepción y superación de las diferencias entre novela y *romance*.
3. El perspectivismo relativizador de todo lo humano.
4. La eliminación de las siempre borrosas fronteras entre la realidad y la ficción.
5. El aprovechamiento máximo de procedimientos técnicos como la parodia o el artificio del manuscrito encontrado.
6. El empleo del diálogo como medio de individualización de los personajes, como base de lo que, con el tiempo, acabaría

³³⁸ En un rápido vuelo, como señala Basanta para ponderar la intensa influencia de Cervantes, se podría pasar de la escuela inglesa del XVIII, especialmente desde el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, hasta la gran novela realista inglesa, francesa y rusa del XIX (Dickens, Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostoievski) y llegar a los grandes renovadores de la novela contemporánea como Joyce, Kafka, Unamuno, Nabokov, Milan Kundera, Torrente Ballester, Carlos Fuentes, García Márquez, Roa Bastos, Faulkner, Gide, Thomas Mann o Borges y su *Pierre Menard*.

El legado cervantino está presente en la formación literaria de los más importantes novelistas, su huella indudable está en la narrativa española de finales del XX y del XXI. Bastaría destacar las narraciones y algunos estudios teóricos de Francisco Ayala, los múltiples ensayos de Rafael Sánchez Ferlosio, el homenaje a Cervantes que rinde Luis Martín Santos en *Tiempos de silencio*, el escrutinio de libros que se lleva a cabo en *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo o la integración de teoría y autocrítica que expone Luis Goytisolo en *Antagonía*. La herencia cervantina en sus planteamientos metanarrativos sigue en novelas de José M^a Merino, en los universos novelísticos provinciales de Luis Mateo Díez, en todas las novelas de filiación cervantina de Luis Landero, en Caballero Bonald, en Jorge Márquez, en las narraciones próximas a la biografía cervantina como *El comedido hidalgo* de J. Eslava Galán y en *Las vidas de Miguel de Cervantes* o *Al morir don Quijote* de Andrés Trapiello. A las que se añaden las novelas de notoria estirpe cervantina como *La velocidad de la luz* y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo*, *Tu rostro mañana* de Javier Marías y *Los viejos amigos* y *Crematorio* de Rafael Chirbes.

La lista podría seguir pero valga este breve recorrido para señalar algunos de los más genuinos herederos del autor del *Quijote*, entre los cuales también se menciona *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas como obras que manifiestan los experimentos metanarrativos, las autoficciones y el pacto ambiguo entre autor y lector (Basanta, 2011: 95-105).

³³⁹ Hemos escogido este decálogo de entre las tantas aportaciones cervantinas, como una muestra significativa, breve y sintética, sobre esta cuestión tan ampliamente estudiada y que nosotros sólo mencionamos a modo de apunte. Decálogo que está en consonancia con el esbozo que Javier Aparicio presenta en el libro, *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*, en el que subraya el *Quijote* como laboratorio de la ficción contemporánea (Aparicio, 2008: 31-38).

llamándose la novela polifónica, y como fundamento del proceso dialéctico de desnudamiento de almas. 7. La concepción experimental de la novela y su explotación en diferentes tipos de intertextualidad y en el discurso autorreflexivo de la metaficción. 8. La inclusión de todos los elementos de la comunicación que intervienen en el proceso literario, desde el autor implícito hasta el lector implícito, pasando por sutiles juegos de narradores y receptores y la autocrítica del texto. 9. La ambigüedad, la ironía y el humor, de factura tan personal y actitud siempre comprensiva de lo humano. 10. El carácter lúdico del relato, tanto en sus componentes experimentales como en su vertiente de comicidad (Basanta, 2011: 94).

Las aportaciones cervantinas son *promesas cumplidas* que ven la luz en el escritor Enrique Vila-Matas. En este sentido, constatamos que la obra vila-matiana enriquece y ahonda en estos gérmenes cervantinos. El perspectivismo relativizador de todo está en la dinámica de su obra eliminando las fronteras no sólo de realidad ficción sino las fronteras de géneros, registros y tonos. Busca y ensaya otras perspectivas, nuevas miradas para ir *más allá*. Lo ambiguo y lo contradictorio está en cada uno de los movimientos de sus narradores que siguen pensando en su arte desde distintos contextos y paisajes, siempre con el afán de ir de lo conocido a lo desconocido.

Su novela o novelas polifónicas dialogan entre sí y entre otras. Constantemente son convocadas voces, desde dentro y desde fuera, en un vaivén u oscilación en el que van tomando forma todas y cada una de aquellas intertextualidades ya clasificadas junto con otras inclasificables que se reinventan en la misma andadura de su escritura. La ironía y el humor son catalizadores que añaden levedad y lucidez al relato en buena sintonía con el humor e ironía cervantina. El carácter lúdico es rasgo o elemento que marca el territorio de juego en el que convierte cada una de sus ficciones. El discurso autorreflexivo es práctica continuada de sus personajes que siguen indagando sobre la naturaleza de la ficción. A lo que se suma de forma relevante la imbricación de Vida y Literatura como señas de identidad de los personajes vila-matianos que traspasan o transitan con toda naturalidad ambos ámbitos.

Su novela *El mal de Montano* es un claro ejemplo de la imagen de Don Quijote de la Mancha duplicada en un juego de espejos en “Don Quijote de las Azores”³⁴⁰ o en “El

³⁴⁰ Fernando Valls en el texto “Don Quijote de las Azores o el último novísimo” señala, a propósito de *El mal de Montano*, que el autor se disuelve entre sus criaturas. Tanto Montano como el narrador aparecen

nuevo Don Quijote”³⁴¹ empeñado en seguir su genuina cruzada por la Literatura y vivir sus aventuras de lector como experiencias vitales.

Tal como señala Juan Villoro, Vila-Matas deriva del pionero esencial de la literatura hispánica, especialmente en su juego de imposible separación entre realidad y ficción: “¿Hay esfuerzo más cervantino que su pasión por confundir vida y literatura?” (Villoro, 2007a: 362). El mismo escritor Enrique Vila-Matas nos dice que la segunda etapa de su obra, aquella en la que se dedicó a construir su automitografía, hay que contextualizarla en “deliberada coincidencia con la tan metaliteraria segunda parte del Quijote” (Vila-Matas, 2013c: 209).

No hay duda que el *Quijote* es su gran referente, haciendo suyas casi todas sus aportaciones, recibiendo su herencia “como una fortuna que nos enriquece, no como una deuda que hay que pagar” (Basanta, 2011: 99).

Vila-Matas es de los pocos escritores españoles que han reclamado la herencia cervantina y siguen «la novela de la Mancha», aquella que según Sol Mora “se distingue por su conciencia de ser ficción, su sentido de lo cómico, su naturaleza deliberadamente literaria y por llevar a cabo una suerte de apoteosis de la lectura”³⁴². Podríamos añadir más apreciaciones al respecto³⁴³ y entre ellas las del mismo escritor cuando abiertamente nos

en algún momento como *alter ego* del autor, el narrador se presenta como un enfermo de literatura: “Para combatir los males de la literatura se convierte en Don Quijote de las Azores y junto a su escudero, secretario y cómplice, Tongoy [...], su particular Sancho Panza, va de aquí para allá (Barcelona, Nantes, Valparaíso, las Azores, Budapest, Lisboa, Viena, Suiza...) desfaciendo los entuertos que crean los enemigos de lo literario: los escritores conservadores, falsos; los editores comerciales; los críticos que se emborrachan con una jerga ininteligible y desprecian el pensamiento” (Valls, 2003: 304).

³⁴¹ Juan Antonio Masoliver Ródenas, en el artículo “El nuevo Don Quijote”, también insiste en estas figuras cervantinas. Así el nuevo Don Quijote (Girondo), acompañado de su escudero Sancho Panza (Tongoy), viaja por el mundo y ataca a los enemigos de la literatura. Es un moderno Don Quijote, nostálgico de la edad de oro de las letras, que realiza su propio itinerario, en realidad, un viaje interior lleno de “desvíos que llevan al abismo, al vértigo de la literatura y de la vida. Un viaje lleno de sucesos peregrinos creados por la lúcida y delirante imaginación de Vila-Matas, quien, nuevo Don Quijote, ‘lanza en ristre contra lo enemigo de lo literario’, tal vez sólo ha salido de su casa de Barcelona a través de los libros y de la imaginación” (Masoliver Ródenas, 2007b: 268). Un nuevo Don Quijote, también, cuando el narrador de *Bartleby y compañía* vive sus aventuras de lector y, sin distinguir entre realidad y ficción, pasa a identificarse “no solamente con autores cuya biografía se confunde con la leyenda, sino con personajes que suplantán al autor o se confunden con él” (Masoliver Ródenas, 2004: 382).

³⁴² Pablo Sol Mora en *Diccionario Vila-Matas*, siguiendo la distinción de Carlos Fuentes sobre la novela de la Mancha (tradición cervantina) y la novela romántica, realista y naturalista (tradición Waterloo), señala a Vila-Matas en la tradición cervantina visible ya en: *Una casa es para siempre*, *Lejos de Veracruz*, en la entrada 58 de *Bartleby y compañía* (dedicada al autor del *Quijote*). También destaca el humanismo cervantino en *El mal de Montano* y en *París no se acaba nunca*, como muestras de la “novela de la Mancha” en la que al parecer se inscribiría Enrique Vila-Matas.

En línea: <<https://diccionariovilamatas.com/cervantes-miguel-de/>>

³⁴³ En este sentido nos parece pertinente mencionar el trabajo comparativo de Dana Diaconu: “Cervantes y

dice: “entronco con el *Quijote* por dos cosas, sin duda, por imaginación y por humor”³⁴⁴. Dos elementos cervantinos esenciales en la narrativa vila-matiana que entroncan a su vez con la idea de una tradición «lúdica» en la que “las cuestiones graves se abordan a través del juego con la estructura misma del texto literario”³⁴⁵. A lo que podríamos añadir, finalmente, “una dialéctica que, alternativamente, proclama la fuerza y la vanidad de la narrativa en relación con los acontecimientos reales” (Bloom, ed. 1996: 142).

En esta tradición cervantina y también «lúdica» estaría el escritor Laurence Sterne, como otra fortuna que enriquece y como otro referente en la obra vila-matiana a través del homenaje que rinde a sus grandes obras: *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* y *Viaje sentimental*³⁴⁶.

El esbozo de algunas de las aportaciones de Sterne lo podríamos hacer siguiendo algunas de las cosas dichas por los personajes vila-matianos o por el mismo autor Vila-Matas, quien dice pertenecer a La Sociedad de Amigos de Laurence Sterne. En su artículo “En el país de Tristram” nos declara no sólo su admiración por la obra de Sterne sino también aquellas cosas de su forma de narrar que tanto le gustan, el híbrido ensayo-novela y la sorprendente capacidad de asociación de ideas que manifiesta:

Entre lo mejor del *Tristram Shandy* se encuentra algo en lo que algunos críticos franceses reparan en estos días como si se tratara de un descubrimiento. En un momento en que tanto se habla de narraciones ensambladas con el ensayo y esas combinaciones y novelas híbridas se presentan a veces como novedad absoluta, se ve ahora que el libro de Sterne fue seguramente la primera novela-ensayo de la historia.

Vila-Matas. Una reflexión sobre el espacio novelesco”, centrado en coincidencias significativas en las obras de los dos autores, especialmente en el *Quijote* y *Doctor Pasavento*, en su permanente juego vida-literatura y en relación con las particularidades de la escritura (Diaconu, 2011: 275-283).

³⁴⁴ Declaración de Vila-Matas en la entrevista de Carolina Gómez-Montoya: “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra” (*Literal* 21, 2010).

³⁴⁵ Tal como nos recuerda Domingo Ródenas, en 1975, Robert Alter ya señaló el desarrollo de dos tradiciones: una «seria» centrada en la representación de situaciones morales en un contexto social (identificada con la mimesis «ilusionista», en la que la ilusión referencial no se rompe) y otra «lúdica» que se correspondería con la narración autoconsciente que delata, con distintos modos, su carácter artificioso ante el lector. Según Alter, estas dos tradiciones tendrían su punto de arranque en el *Quijote* cervantino e irían desarrollándose en paralelo en la narrativa occidental, si bien la tradición «lúdica» fue subestimada por la crítica hasta el siglo XX (Ródenas, 2005a: 44).

³⁴⁶ Javier Marías en su artículo “Un hombre de buen conformar” (*El País Semanal*, 24-11-2013) habla del escritor jovial, ingenioso y atrevido que fue Laurence Sterne y señala la veneración y admiración que Enrique Vila-Matas siente por estas dos obras del gran creador.

[...] recuerdo las furibundas vestidas del *Tristram* a las novelas solemnes de sus contemporáneos, su asombrosamente levísimo contenido narrativo (el narrador-protagonista no nace hasta muy avanzada la novela; antes está siendo concebido, lo que hace que podamos leer *Tristram Shandy* como la *gestación* de una novela), sus constantes y gloriosas digresiones y los comentarios eruditos que puntúan todo el texto. Y, por encima de todo, su gran exhibición de ironía cervantina, sus asombrosas complicidades con el lector, la utilización del *flujo de conciencia* que otros luego dirían que habían ellos inventado. Y por inventar que no quede: En Sterne encontramos una fabulosa capacidad freudiana para la asociación de ideas (Vila-Matas, “En el país de Tristram”, 2004, la cursiva es del autor).

Laurence Sterne está en la tradición vila-matiana de forma inequívoca. Enrique Vila-Matas recoge su legado: la novela-ensayo, un tenue hilo de narración y los monólogos donde el recuerdo real se funde en lo imaginado; las digresiones y fugas, la tendencia de enredarse en el camino, enredar los hilos, asociar ideas y encadenarlas en una sarta de sorprendentes convergencias.

Ese libro tiene duende para Vila-Matas cuando nos confiesa: “me ha dado una fuerza espiritual extraña”, es el “duende del shandysmo” o esa certeza de que “la vida es shandy” (Vila-Matas, 2004). Estaría también la «llamada al juego» que ejercita Sterne en su novela *Tristram Shandy* concebida como cima de levedad³⁴⁷. Juego y levedad, dos cualidades y posibilidades que quiere seguir explorando Vila-Matas para ir evolucionando hacia una novela diferente a la que conocemos.

Vila-Matas se inserta en la cadena Cervantes-Sterne. Sus primeras criaturas, los *shandys*, estarían en la genuina conjunción cervantina-sterniana. Sol Mora lo explica así:

Con el *Tristram*, en el siglo XVIII, Laurence Sterne retomó la novela donde Cervantes la había dejado (no deja de ser curioso, por cierto, que nadie en español haya querido recibir esa herencia) y la llevó un paso más allá. La libertad formal que despunta en el *Quijote*, la digresión como núcleo de la novela y la visión cómica de la vida explotan por completo en la obra de Sterne. Walter y Tristram Shandy, el tío Toby, Trim y

³⁴⁷ Milan Kundera nos habla de «cuatro llamadas» a las que es especialmente sensible como escritor: *La llamada del juego, la llamada del sueño, la llamada del pensamiento, la llamada del tiempo* (Kundera, 1987: 25-27). Llamadas que consideramos que también son escuchadas por el escritor Enrique Vila-Matas, especialmente sensible a la llamada del juego, del sueño y del pensamiento, como hemos visto y veremos más adelante.

Yorick son los verdaderos herederos de Don Quijote y Sancho. A fin de cuentas, Cervantes y Sterne son miembros de una misma familia espiritual: alegre, irónica, compasiva, profundamente humana. La misma a la que, mezclada con otras genealogías, pertenece el mejor Vila-Matas. Su nombre quedó indisolublemente asociado al héroe de Sterne a partir de la *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), que vio el nacimiento de los *shandys*, primeras criaturas vilamatianas (Sol Mora, “Diccionario Vila-Matas”).

También sus personajes hablan de la conexión Sterne-Cervantes. En *Doctor Pasavento* se rinde homenaje al genial creador de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* con las mismas palabras y énfasis que manifiesta Vila-Matas en el artículo que mencionamos más arriba:

Laurence Sterne había casi inventado con su libro la novela-ensayo, un género literario que mucha gente creía que era una innovación fundamental de nuestros días cuando en realidad la novela-ensayo, con su peculiar tratamiento de las relaciones entre realidad y ficción, ya existía desde que Sterne, buen lector de Cervantes y de Montaigne, la había reinventado [...] Me encanta de ese libro su levísimo contenido narrativo [...], sus constantes y gloriosas digresiones [...], la innovadora *puesta en página* [...] Me encanta su gran exhibición de ironía cervantina, sus asombrosas complicidades con el lector, la utilización del *flujo de conciencia* [...] Me fascinaba Sterne, con esa novela que apenas parecía una novela sino un ensayo sobre la vida, un ensayo tramado con un tenue hilo de narración, lleno de monólogos donde los recuerdos reales ocupaban muchas veces el lugar de los sucesos fingidos, imaginados o inventados (Vila-Matas, 2005b: 44-45).

Michel de Montaigne es otro de los referentes del escritor. Vila-Matas y sus personajes admiran y recuerdan en muchas ocasiones al gran ensayista, son sensibles a las «llamadas del pensamiento» que señala Kundera. Conocen uno de los espacios más importantes de la historia del pensamiento, la torre del castillo en la que Montaigne escribió *Les Essais* (1595). Obra en la que empezó a vislumbrar, en su discurrir sobre los diferentes estados cotidianos, la imposibilidad de afirmarse como sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado, que ha trastocado los cimientos de la Modernidad y que, como hemos ido viendo, dan cuenta los personajes vila-matianos y el mismo escritor.

Enrique Vila-Matas señala:

Toda la literatura de la época moderna nacería en lo alto de aquella torre en el momento exacto en el que Montaigne confesó, al inicio de los *Ensayos*, que escribía con la intención de conocerse a sí mismo. Hoy sabemos ya perfectamente qué clase de consecuencias trajo aquello. No mucho después de que en la escritura empezáramos a «buscarnos a nosotros mismos», comenzó a desarrollarse una lenta pero progresiva suspicacia en las posibilidades del lenguaje y el temor a que éste nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad (Vila-Matas, “Un paseo por la vida”, 2014).

La torre del castillo de Montaigne es un espacio simbólico que abre las puertas a una nueva concepción de la literatura. También es el *incipit* que abre las páginas de *Doctor Pasavento*. Su protagonista recorre “la alameda del fin del mundo”, el melancólico sendero junto al castillo de Montaigne. Visita la cuna donde nació *el ensayo*. Sube la empinada escalera de caracol hasta el estudio y la biblioteca. Pone su atención en la sentencia latina «*Fortis imaginatio generat casum*» y empieza a sentir su pasión por desaparecer. En este punto, irrumpe una particular reflexión-narración en torno al mito de la “desaparición del sujeto”, *voz de la ficción y de la teoría* en diálogo con la historia de la subjetividad que va desde Montaigne a Blanchot.

Las aportaciones de la obra de Montaigne están presentes en la obra vila-matiana. Podríamos parafrasear el autorretrato de Montaigne –«Yo mismo soy la materia de mi libro»– y verlo de alguna forma reflejado en los libros de Vila-Matas, donde el yo no parece preexistir, al contrario, “se trata de constituirlo a través de la lectura y la escritura” como diría Compagnon (ed. 2007: xxiv).

Vila-Matas sigue dando nuevos visos y virajes a una obra cuyo hilo narrativo se enreda y se desenreda con el comentario, la digresión, las idas y las vueltas de un pensamiento vagabundo que no sería nada sin la ficción y todavía menos sin la tensión que ésta genera en su convivencia con la búsqueda de sentido. Su particular *voz reflexiva* se acerca al ensayo entendido como *attitude* y *tentativa*, lejos de métodos y ataduras, en la línea que describe Montaigne:

De los cien elementos y aspectos que tiene cada cosa, tomo uno, a veces sólo para rozarlo, a veces para tocarlo levemente, y, en ocasiones, para pellizcarlo hasta el hueso. Hago un avance en él, no con la máxima extensión sino con la máxima hondura de que soy capaz. Y, las más de las veces, me gusta cogerlos por algún lado insólito. Me arriesgaría a tratar a fondo alguna materia si me conociera menos y me engañase sobre mi incapacidad. Esparciendo una frase por aquí, otra por allí —muestras desprendidas de su pieza, separadas, sin propósito ni promesa—, no estoy obligado a tratarlas en serio, ni a mantenerme yo mismo en ellas, sin variar cuando se me antoje ni retornar a la duda y a la incertidumbre, y a mi forma maestra, que es la ignorancia (Montaigne, ed. 2007: 437).

Entre las lecturas y comentarios que venimos ensartando en nuestro discurso hemos visto suficientemente cómo el escritor Enrique Vila-Matas, “solo, injertado de ficción o injertado en la ficción” (Ródenas, 2005b: 40-41) roza el aspecto de una cosa, toca levemente una reflexión que parece escoger al azar, para de pronto hundirse en ella, pellizcarla hasta sus adentros más ocultos o detenerse en su lado más insólito y extraño para devolverla cargada de significaciones inesperadas. Es el juego de probaturas y tentativas en el que se dice una y otra vez: “tengo el mal de Montaigne, me gusta ensayar, ensayo, hoy sólo ensayo” (Vila-Matas, 2013b: 274).

Vila-Matas pertenece a la estirpe de Montaigne, convenimos junto con Álvaro Enrigue que es una estirpe rara entre los autores de ficción: “Lo que se escenifica en un libro de Vila-Matas no es una trama o una serie de ideas o una batalla contra el lenguaje, sino a Vila-Matas tramando, pensando o escribiendo el avatar de un narrador” (Enrigue, *El Universal*, 12-09-2015). Escenificación que hemos visto puesta en marcha con toda claridad en la lectura de *Chet Baker piensa en su arte*, así como en los distintos fragmentos que han sido objeto de nuestros comentarios y análisis. En ellos, *el personaje-narrador-ensayista* desestima el tipo de ensayo que toma la línea recta y llega a una conclusión que ya había previsto. Escoge ese otro tipo de ensayo o “paseo errático” que le invita a trepar por las ramas, a distraerse con otras ideas, sin saber adonde llega o si llega a alguna parte. Ensayo o “paseo errático” por el que siente verdadera fascinación ³⁴⁸.

³⁴⁸ Vila-Matas en el texto “Solo o en compañía de críticos” se hace eco de estos dos tipos de ensayo que diferencia la ensayista norteamericana Cinthia Oijek (Vila-Matas, 2003: 129).

La tradición de los clásicos está viva en Vila-Matas y entre ellos ocupa un lugar destacado Montaigne, Cervantes y Laurence Sterne. A la que se suman otros modelos, otros muchos autores que desfilan y se detienen en sus páginas recibiendo su personalísimo homenaje y admiración. Vila-Matas como lector activo y creativo, como lector que escribe y escritor que lee, como “translector”³⁴⁹, como escritor que “practica una lectura de investigación”³⁵⁰, construye su propio canon, escoge a escritores y a teóricos de la literatura conjuntamente.

Tal como propone Pozuelo, si intentamos trazar una línea de flotación que sostenga la coherencia de los modelos que Vila-Matas convoca constantemente, encontramos por un lado el punto de la reflexión, ya que muchos de sus autores citados están en el quicio entre novela y ensayo, construyen una literatura reflexiva; el otro punto estaría en autores cuya literatura es inestable, descentrada, los autores herederos de Nietzsche, de la cultura europea en la que el sujeto estable y toda determinación esencial y sólida se disuelve (Pozuelo, 2010: 216-217).

El canon literario que se forja Vila-Matas es un elenco de nombres y de lecturas que parafraseando la definición de José-Carlos Mainer se constituye en repertorio referencial de las líneas de fuerza de *su literatura* (Mainer, en Sullà, 1998: 272). Si tal como afirma Bloom “uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética” (Bloom, ed. 1996: 39), en el caso de Vila-Matas es la fuerza estética la que crea su propia tradición, su propio e independiente canon que en parte sirve para afirmar su identidad literaria o su ideario literario.

Como lectores vamos descubriendo en la obra vila-matiana algunos de los criterios y funciones del canon que señala Harris³⁵¹: “la creación de un marco de referencia común” para el lector; la conciencia de formar o querer formar parte de la empresa colectiva o escritores colectivos que de manera reiterada se conceden “reconocimiento unos a otros” (pensamos en Bolaño, Piglia, Pitol...); el criterio de “legitimación de su teoría” en el

³⁴⁹ Así lo llama Mercedes Monmany: “un translector, él mismo, fuera de toda previsión de lectura ordinaria, como ya demostró, a su modo único y peculiar, en su libro de ensayos *El viajero más lento* (Monmany, 2007: 105-106).

³⁵⁰ Juan Villoro señala: “Se podría decir que Vila-Matas practica una lectura de investigación: lee a los demás hasta volverlos otros” (Villoro, 2007a: 364).

³⁵¹ A la hora de perfilar los cánones selectivos, Wendell V. Harris propone estos criterios y funciones que de algún modo aparecen o se superponen: *Provisión de modelos, ideales e inspiración. Transmisión de la herencia del pensamiento. La creación de marcos de referencia comunes. Intercambio de favores [logrolling]. Legitimación de la teoría. Historización. Pluralismo* (Harris, ed. 1998: 48-56).

sentido de que siempre están presentes los libros o lecturas que están en su misma línea narrativa; el “criterio de pluralismo”, esencial en Vila-Matas, que busca abrir el canon a nuevas perspectivas fuera de la corriente dominante, otras alternativas frente a todo canon establecido.

Buena parte de su literatura está hecha como señalaría George Steiner de “citas metamórficas y de reiteraciones más o menos vivificantes” (Steiner, ed. 2005: 260), ya que cuánto hay en él de esos autores siempre presentes en su obra, citados y vueltos a citar. El escritor explora con todos ellos la riqueza de un canon que como afirma Steiner: “Proporciona alfabetos, apuntes para el reconocimiento, la inmediatez de la evocación y de la comparación tan penetrantes que apoyan al acto formador ejerciendo al mismo tiempo una enorme presión sobre él” (260).

Críticos y estudiosos de la obra vila-matiana reconocen y coinciden en perfilar su propia tradición y su canon. Pozuelo subraya ese entronque que Vila-Matas hace con Cervantes, Sterne, Walser, Kafka, Borges, W. G. Sebald, G. Perec, hijos todos ellos de la *modernidad* narrativa (Pozuelo, 2010: 218). Pablo Decock, señala que podemos ver también en los nombres más recurrentes (Walser, Kafka, Borges, Pessoa, etc.) de su impresionante biblioteca “una estrategia muy fértil [...] de imponer su propio canon” (Decock, 2015: 24-25). Mercedes Monmany afirma que la “familia genética con la que conversa en sus artículos o en sus libros son Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Thomas Bernhard, Glenn Gould, Sergio Pitol, Augusto Monterroso, Antonio Tabucchi, Jean Echenoz, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Witold Gombrowicz, Samuel Beckett, Michel Leiris, Julien Gracq, Robert Walser, Franz Kafka, Hofmannsthal y Musil”. Escritores que como ya señalara Claudio Magris en *El anillo de Clarisse* asumen “posiciones literarias” que rompen definitivamente con “la imagen unitaria, omnisciente y autoritaria que había caracterizado al gran estilo decimonónico”³⁵².

Masoliver Ródenas observa cómo en su escritura late el desarrollo de la literatura contemporánea, no necesariamente española, como Raymond Roussel, Lichtenberg, Nabokov, Gombrowicz, Pessoa, Walser... (Masoliver Ródenas, 2004: 368-369), identificándose con una serie de escritores “movidos por la necesidad de abrir nuevos

³⁵² Mercedes Monmany menciona esta hermandad heterodoxa o familia genética de creadores en la que se inserta Enrique Vila-Matas. Véase en el audio de la Conferencia: “Enrique Vila-Matas en diálogo con Mercedes Monmany”. Fundación Juan March 13-05-2008 (minuto 03:43 y ss.).

caminos, de decir la verdad, felizmente instalados en la anomalía, amigos de lo inverosímil y enemigos de la solemnidad y de la trascendencia” (386). Distingue también a aquellos escritores cercanos a Vila-Matas que podrían configurar una singular historia de la literatura y que especialmente “son la memoria y el alma” del propio Vila-Matas como Franz Kafka, Robert Musil, Robert Walser o Josep Pla y a aquellos otros escritores contemporáneos cercanos al escritor en su lucha contra «la amenaza evidente que se cierne sobre la literatura en el mundo actual», entre ellos Antonio Tabucchi, Sergio Pitol, Ricardo Piglia, César Aira, Alan Pauls, Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Justo Navarro o Álvaro Pombo (389-390).

Nombres coincidentes y reiterados, mencionados por el mismo escritor Enrique Vila-Matas en la voz de sus narradores, en *la voz de la ficción* y también renombrados y reseñados de forma convincente y creativa en sus artículos y relecturas, en *la voz de la teoría* o de la reflexión, reconociéndose en “una tradición literaria híbrida”, fuera del canon nacional establecido ³⁵³.

Todos ellos y muchos otros han venido al hilo de nuestra lectura: ya sea a través de una cita, de un recuerdo, de una idea o pensamiento, del comentario ágil o de la interpretación certera que siempre se enhebra alrededor de lo literario ³⁵⁴. En sus novelas siempre se percibe la voluntad de fundirse con la literatura, su canon marca una nutrida selección que va desde el rescate de la tradición de los clásicos, a las voces más críticas;

³⁵³ Enrique Vila-Matas, consciente de la clara opción que tomó alejándose de un canon nacional superficial, afirma: “El gran problema que tienen los escritores españoles de hoy es su visibilidad internacional. En mi caso particular, creo o imagino que ese problema lo he roto de fuera hacia dentro, trabajando contra el superficial canon nacional que algunos críticos crearon en los años ochenta. En vista de que no encajaba en esa narrativa nueva española (donde se jaleaba el casticismo y el rechazo de todo experimentalismo), opté por escribir una literatura no nacional española. Y así Portugal, Francia, México o Argentina se acercaron a mi obra mucho antes de que ésta fuera mínimamente aceptada por mis conciudadanos. Me inscribí en una tradición literaria híbrida en la que cabían el italo-germánico Claudio Magris y el anglo-alemán W. G. Sebald, franceses excéntricos como Péric y Roussel, mexicanos como Sergio Pitol, argentinos como Ricardo Piglia, César Aira o el inefable Borges, españoles como Juan Benet y Javier Marías”. Vila-Matas: “Situarse en el mundo” (*El País*, 5-07-2007).

³⁵⁴ Valga como síntesis el nutrido y amplio catálogo del editor Samuel Riba en la ficción de *Dublinesca*: James Joyce, Samuel Beckett, Julien Gracq, Pessoa, Céline, Claudio Magris, George Péric, Robert Walser, Marguerite Duras, W. G. Sebald, Borges, Paul Auster, Julio Cortázar, Laurence Sterne, Rimbaud, Philip Larkin, Dickens, Conrad, Peter Handke, Flan O' Brien, Emily Dickinson, Roberto Bolaño, William Carlos Williams, Brendan Behan, John Banville, Dante, Italo Calvino, Boccaccio, Yeats, Leopardi, Milton, Nabokov, Flaubert, Juan Marsé, Gil de Biedma, Hölderlin, Xavier de Maistre, Oscar Wilde, Wallace Stevens, Carlo Emilio Gadda... Maurice Blanchot, Philippe Sollers, Julia Kristeva... Libros que Samuel Riba sueña que se salven y que sobrevivan al Diluvio Universal, refugiados en las literas de la instalación de Dominique.

desde los autores que forman su canon sentimental ³⁵⁵ a los autores más contemporáneos con los que se siente solidario. En definitiva sus referentes son aquellos escritores que saben arriesgarse, los que escogen la vía de la dificultad, *el viaje vertical*, el abismo, los que no hacen trampas con la literatura y asumen el compromiso moral de buscar nuevas formas.

En relación a lo que sostiene Kermode sobre cómo “la interpretación asegura la vida de una obra” (en Sullà, 1998: 22) o lo que es lo mismo, cómo a través del comentario se configura y perdura un texto canónico, podríamos afirmar que Vila-Matas, a través de sus fértiles interpretaciones y de sus sagaces comentarios siempre sugerentes, va dando naturaleza de canon a sus lecturas escogidas y a sus escritores predilectos. Ya sea la visión literaria de Kafka, la obra abierta de Musil, la narrativa radical de Joyce o de Beckett, los comentarios sobre Borges, el juego de heterónimos con Pessoa, las lecciones de literatura de Nabokov, los poemas de Larkin o de Simic, la creatividad eléctrica de los versos de Rimbaud, las reflexiones de Blanchot o de Barthes, la percepción del futuro de Julien Gracq, el juego de Duchamp y compañía o aquellos tantos libros que dibujaban el arco de la dificultad... por citar, a modo de recapitulación, algunas de las lecturas que nos han acompañado.

Referencias lectoras en las que vamos poniendo nuestra atención como lectores y a las que acudimos más tarde llevados por la invitación tan sugestiva que nos hace el autor-narrador desde sus ficciones. Así de forma discreta y silenciosa, con una complicidad un tanto secreta, lentamente, se van haciendo lecturas doblemente canónicas, para el propio autor y para sus lectores.

En este orden de ideas, como lectores atentos de Vila-Matas podemos comprobar, desde su *Historia abreviada de la literatura portátil* hasta su última novela (por ahora) *Mac y su contratiempo*, que nos ofrece una “canonización” que pertenece a la política de su gusto literario. En ella la “identificación y asimilación” de los grandes europeos corre universalmente hasta los maestros modernos de América Latina.

³⁵⁵ “Le pregunté por sus autores favoritos, por aquellos nombres que pueblan la biblioteca de su educación sentimental. Inmediatamente surgió el nombre de un poeta como Luis Cernuda, un favorito de la juventud, ya que la poesía del 27 tuvo una fuerte influencia sobre su generación; también nombró a escritores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Sergio Pitlor que se hicieron asequibles por aquellos años de la dictadura, a través de las ediciones de Seix Barral”. Carolina Gómez-Montoya en la entrevista: “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra” (*Literal* 21, junio, 2010).

Así lo considera Christopher Domínguez:

El sitio privilegiado que Enrique Vila-Matas ocupa en la narrativa mundial se debe, en no poca medida, a su presencia como el postulante de un canon. Ningún otro escritor contemporáneo, al menos en español, ha resultado tan fértil en ese sentido, lo cual es más sorprendente por ser consecuencia de un carácter novelesco y no de una intención apologética. Vila-Matas le ha dado orden y concierto a una literatura que ya estaba en las librerías, como lo estaban, en 1940, los libros de Wells y de Chesterton que reseñaba Borges. Ha sabido ser Vila-Matas, además, un hombre culto, en el sentido que Julio Ramón Ribeyro, una de sus fuentes de inspiración, le daba a esta expresión en literatura: dominar lo diverso y hacer inteligible el caos que agobia a la mente creativa. [...] Para Vila-Matas, como para muy pocos escritores españoles, la literatura corre universalmente, de este a oeste, sin otro mandato que esa identificación y asimilación, no sólo con los grandes europeos, como dice Juan Antonio Masoliver Ródenas, sino con los maestros modernos de América Latina (Christopher Domínguez, 2008).

El canon de Vila-Matas es un canon desde la ficción, a la manera de Borges, que arma como si fuera un crítico. Así lo expresa el mismo escritor, confirmando las palabras de Christopher Domínguez: “[Mi obra] no se parece a la de Borges, pero es más que posible que mi obra tenga filiación borgiana. En donde veo más puntos de contacto es en la elaboración, que he ido haciendo con el tiempo, de un canon literario alejado del canon oficial, del canon ortodoxo. He ejercido la crítica literaria desde dentro de mis ficciones, he creado un canon desde un lugar poco frecuente” (Vila-Matas, 2013c: 226).

Este canon tiene mucho que ver con los “tipos complicados”, con los “grandes malogrados”³⁵⁶, con los “buenos escritores”³⁵⁷ que hemos ido encontrando a través de las

³⁵⁶ “Algunos de esos grandes malogrados me vienen de inmediato a la memoria: Beckett, Bernhard, Bolaño. La ironía en Beckett, por ejemplo, tuvo siempre matiz de látigo: sus narradores fracasaban una y otra vez, incluso antes de empezar a hablar, pero gracias a esto encontraron un modo muy personal de expresarse, y en ese *modo* hay todavía —después del fin de la vieja gran prosa— un camino a recorrer” (Vila-Matas, 2013c: 37, la cursiva es del autor).

³⁵⁷ Estos son los buenos escritores para Enrique Vila-Matas: “Cuando digo buenos escritores me refiero quizás a escritores verdaderos, a lo que yo entiendo por escritores auténticos. ¿Y qué entiendo por auténtico escritor? Una especie de romántico que une literatura y vida, que realmente va a fondo en ese trabajo. Que se juega la vida con eso, quizás porque la literatura forma parte de él mismo, está soldada a su espíritu, es lo esencial para él. No en vano mis escritores favoritos son aquellos que hicieron de la escritura un destino: Kafka, Mallarmé, Joyce, Michaux, aquellos para los que la vida apenas era concebible fuera de la literatura, que hicieron con sus vidas literatura; cosa que, conviene recordar, está en las antípodas de llevar una vida literaria”. En la entrevista de Bruno Villar: “Explorando el abismo” (*Letras Libres*, Junio 2013).

voces de los narradores vila-matianos, los que reflejan al menos aquella preocupación de Rilke por “el deber del artista como portador de la memoria cultural” (Vila-Matas, 2013c: 75). Deber que de forma tan singular trata de cumplir Enrique Vila-Matas fuera de todo ámbito institucional y del dictamen de las mafias del poder. Quizás, Vila-Matas esté apelando a un «canon por venir»³⁵⁸ en el que las voces de las comunidad de lectores y creadores tuviera más *auctoritas* que las voces del poder y de los mercados.

Tal como señala Barthes, bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de todo escritor, entendiéndose la escritura como “compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración” (Barthes, ed. 1973: 24-25). Vila-Matas, en su acto de libertad y memoria, realiza su gesto de elección y de continuidad a la Historia de la Escritura en la que se inserta con los escritores a los que aclama y reivindica, con los que además de proponer un canon propone la literatura que le gusta, su propia familia literaria. En este canon vila-matiano entrevemos “una imagen de la literatura” hecha de autores que recorren su obra y dentro de este magma de nombres, como observa Amélie Florenchie, “se forma paulatinamente una imagen del escritor” que va desde la imitación a la creación de un prototipo de escritor, llegando a la imagen del yo desdoblada en el espejo de la literatura (Florenchie, 2011: 181-184).

Nos detenemos en dos de estos espejos literarios: Kafka y Borges, ya que de alguna forma simbolizan el círculo continuidad-ruptura, y son claros referentes para Enrique Vila-Matas.

Franz Kafka significa para Vila-Matas, como ya señalamos, una tendencia distinta dentro de la literatura, una conquista irrenunciable, porque lo que cuenta para el escritor checo no es la realidad, sino *la verdad*. Esta premisa es una ruptura de tal calado para la concepción de la novela que Vila-Matas no puede dejar de subyugarse a seguir la estela de Kafka, *la búsqueda de la verdad* se convierte en un afán declarado en todo su proyecto creativo contra el falso realismo.

³⁵⁸ La expresión la tomamos de Manuel Asensi, sólo como una ligera matización a lo que venimos diciendo, sin la amplitud, la profundidad y el contexto que le confiere cuando habla de: “un ‘canon por venir’, un canon abierto por sus bordes, un canon plástico, en cuya revisión, confección y mantenimiento participara un conjunto colectivo y democrático de agentes y actores sociales en representación de las diferentes instituciones y grupos que constituyen una comunidad determinada” (Asensi, 2009: 48).

Kafka es el escritor de aforismos que tanto estimulan a los narradores vilamatianos, hasta el extremo de hacerlos suyos («ser ese chino que vuelve a casa», sentir la necesidad de voltear «lo positivo que nos ha sido dado» y «hacer lo negativo»). Sentir, por encima de todo que «a partir de cierto punto no hay retorno: ese es el punto que hay que alcanzar»; aforismo de Kafka que Vila-Matas quiere seguir a toda costa en su trabajo literario, definido así por Sergio Pitol:

«Desde el inicio de su obra, él [Vila-Matas] se ha planteado con frecuencia una escena de descenso, una caída, el viaje interior en uno mismo, una excursión hacia el fin de la noche, la negativa absoluta de regresar a Ítaca; en síntesis: el deseo de viajar sin retorno» (en Vila-Matas, 2013c: 177)

Palabras de Pitol que suscribe el mismo Vila-Matas:

Y es cierto, viajo sin pensar en un retorno, que sé perfectamente que es imposible (Vila-Matas, 2013c: 177).

Es el mismo eco kafkiano cuando se reafirma y piensa junto con B (su amigo Bolaño) que «el callejón no tiene salida»³⁵⁹.

Kafka ocupa un lugar privilegiado en *Historia abreviada de la literatura portátil*, su mención es frecuente en *El viajero más lento* y ocupa un lugar esencial en *Hijos sin hijos*, es uno más de los personajes del libro, «el hijo sin hijos por excelencia» (Masoliver Ródenas, 2004: 368-369). Este libro de relatos aparece compuesto bajo la admonición de Kafka, en él todo dimana de su cita inicial que Vila-Matas exprime al máximo “al valerle como tal cita, como narración y sobre todo como poética” (Valls, 2007: 105,108)³⁶⁰.

Kafka también le ha dado a Vila-Matas una perspectiva de la otredad ya que los *odradeks*, esos artilugios kafkianos tan escurridizos, conducen a “la *otredad*, que es la esencia misma del arte” (Beilin, 2004: 154)³⁶¹.

³⁵⁹ Enrique Vila-Matas: “Los escritores de antes” [Bolaño en Blanes, 1996-1999]. Texto publicado por Vila-Matas en el catálogo del Archivo Bolaño 1977-2003.

³⁶⁰ La cita es una frase de los *Diarios* de Kafka: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar (2 de agosto de 1914)» (Vila-Matas, 1993: 9). Ya la mencionamos a propósito de las citas que hicieron su peculiar fortuna. Se remite a las pp. 337-338 [nota 233] de nuestro trabajo.

³⁶¹ En este sentido Katarzyna Olga Beilin hace una reflexión interesante: “la *otredad* surge en la narrativa de Enrique Vila-Matas mediante el concepto de *odradek*, que la recuerda incluso fonéticamente” (Beilin,

Kafka es sin duda “el escritor central de nuestro caos” que ejemplifica “la escisión del ser y de la conciencia” (Bloom, ed. 1996: 139, 456) que tan presente está en los narradores y personajes vila-matianos. El que ha impulsado el «fuera de aquí», meta tan significativa en la trayectoria vila-matiana al eco de «lejos-de-aquí, tal es mi meta»³⁶². El escritor que, en definitiva, ha arrancado las palabras más sentidas que cierran a modo de conclusión final *El mal de Montano*:

«Praga es intocable —dijo—, es un círculo encantado, con Praga nunca han podido, con Praga nunca podrán» (Vila-Matas, 2013b: 299).

Palabras que sellan el incondicional compromiso de Vila-Matas con la literatura:

[...] esa literatura tan separada, tan enraizada en la búsqueda de la verdad, es para mí intocable, quiero defenderla hasta la muerte (Vila-Matas, 2013c: 153).

Por todo esto y por mucho más, Kafka es su referente: “Si Kafka no hubiera existido, habríamos tenido que inventarlo” (Vila-Matas, 2006: 245). Vila-Matas se reconoce en el Kafka de los días de indecisiones y vacilaciones, cuando el escritor de Praga estaba en los años de la forja del estilo y deseaba ser Kafka, y admira al que llegó a serlo por la ruptura tan verdadera que supo acometer, al que fuera “el inventor de la libertad total dentro de la novela al legitimar en ella lo inverosímil” (242)³⁶³.

2004: 151). Véase el capítulo dedicado a Enrique Vila-Matas: “Soy del tamaño de lo que veo” en *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos* (Beilin, 2004: 149-166)

³⁶² Meta del protagonista del brevísimo cuento de Franz Kafka, *La partida*, que transcribimos a continuación: “Ordené que sacaran a mi caballo del establo. El criado no me entendió. Yo mismo fui al establo, ensillé al caballo y me monté. Oí cómo sonaba una trompeta en la lejanía, le pregunté qué significaba aquello. Él no sabía nada, no había oído nada. Me detuvo en la puerta y me preguntó:
—¿Hacia dónde se dirige, amo?
—No lo sé —le respondí—, pero lejos de aquí, ante todo lejos de aquí, siempre lejos de aquí, sólo así podré alcanzar mi meta.
—¿Entonces conoce su meta? —preguntó.
—Sí —respondí—, ya te lo he dicho, ‘lejos-de-aquí’, ésa es mi meta” (Kafka, ed. 2014: 476).

Meta y eco kafkiano que también está presente en la apertura de *Exploradores del abismo*: “Todos ellos [los personajes] han elegido, como actitud ante el mundo, asomarse al vacío. Y no hay duda de que conectan con una frase de Kafka: ‘Fuera de aquí, tal es mi meta’ ” (Vila-Matas, 2007: 9).

³⁶³ Cabe mencionar los homenajes que Enrique Vila-Matas rinde a Kafka no sólo en su narrativa, en la que se hace eco desde *Historia abreviada de la literatura portátil*, sino también en otros textos como: el prólogo que le dedica en *Els fills* de Franz Kafka destacándolo como “el mejor escritor (y también el más extraño) del siglo XX” (Vila-Matas, 1999: 11) y los diversos artículos escritos en torno a este escritor tan

Vila-Matas también escucha y es sensible a «la llamada del sueño». Fue Franz Kafka el escritor que despertó repentinamente la imaginación dormida del siglo XIX y llegó a conseguir lo que los surrealistas más tarde postularon, la fusión de sueño y realidad. Milan Kundera señala la influencia de este descubrimiento kafkiano o “apertura inesperada que demuestra que la novela es el lugar en el cual la imaginación puede explotar como en un sueño y que la novela puede liberarse del imperativo aparentemente ineluctable de la verosimilitud” (Kundera, ed. 1987: 26). Fusión de realidad, imaginación y sueño, alquimia que tanto gusta a Vila-Matas. El escritor cree que el verdadero científico es Franz Kafka: “Nunca se encadena a ninguna verdad y, sin embargo, todo son verdades. Es inagotable” (Vila-Matas, 2008: 49).

Jorge Luis Borges es otro eco fértil. La tradición borgeana entra en la literatura de Vila-Matas y podríamos sintetizarla en estos ejes que a nuestro entender encuentran su original continuidad en Vila-Matas: un horizonte de lectura, el juego de realidad-ficción y la fusión de géneros.

Un *horizonte de lectura*, eje borgeano por excelencia, está en plena actualidad en el lector consagrado que es Vila-Matas. Borges se jacta de ser lector y se enorgullece más de lo que ha leído que de las páginas que ha escrito (Borges, ed. 1981: 359). Vila-Matas se confiesa un lector creativo: “Soy un lector especial, leo distorsionando lo que leo”, lector que un día descubrió que era extraordinario leer y escribir y que al final se convirtió en un lector que escribe³⁶⁴. Podríamos decir que ambos escritores, desde sus respectivas

admirado: “Kafka en Barcelona” (1999), “Kafka en Manhattan” (2001), “El arte de ser Kafka” (2004), “Volverás a Verona” (2008), “Kafka en tranvía” (2008) o “El banquero en jefe aguardiente” (2012). Textos que se recurren unos a otros, se reinterpretan y se rehacen como variantes y versiones que siguen dando medida de los cruces, encuentros y *conjunciones* que tienen lugar en el tejido vila-matiano.

Véase la influencia kafkiana en Vila-Matas a la luz de estos artículos en la tesis doctoral *La escritura articulista y ensayística de Enrique Vila-Matas. La crítica de un escritor* de Alfredo Aranda Silva, 2016 (pp. 292-303).

También cabe destacar las palabras de Jordi Llovet al hablar de Vila-Matas como escritor neokafkiano: “Es neokafkiano todo escritor que haya sido capaz de resumir las categorías de nuestro tiempo, o sus rarezas, en una mitología tan entrañable cuanto indiscutible; y ello con una dosis enorme de sentido del humor y ni una pizca de sentimentalismo, claro está. Enrique Vila-Matas [...] es uno de ellos: único como Kafka en su momento y, como éste, hechura de una literatura antigua, hoy olvidada entre las leyendas ‘realistas’ de Occidente” (Llovet: “Kafka y Vila-Matas”, *La Vanguardia*, 12 de marzo, 1993, p. 47).

³⁶⁴ “Yo soy un lector un poco especial porque leo un poco distorsionando todo lo que leo, no leo exactamente lo que hay allí, sino que vuelo un poco sobre lo que está allí. Y al final acabo leyendo una cosa distinta o la interpreto mal y me conduce a una interpretación diferente. A veces me distraigo demasiado con lo que leo y acabo pensando en una historia mía. Y acabo dejando de leer para escribir. Porque una de las cosas que me ocurre al leer es que si me gusta mucho lo que leo, me entran unas ganas inmensas de hacerlo yo.

particularidades, ejercen una “lectura que es una suerte de escritura” (Bloom, 1996: 476). Son escritores que practican lo que Piglia llama una «lectura estratégica» en el sentido de crear un espacio de lectura para sus propios textos que permita descifrar de manera pertinente lo que escriben (Piglia, ed. 2001a: 153,155).

A ambos los podríamos imaginar por senderos (o jardines) que se bifurcan hacia su propia biblioteca. En Borges, su *Biblioteca personal* que no se guía por «los hábitos literarios», sino que se conduce por una curiosidad nunca saciada, la que le ha inducido a la exploración de tantos lenguajes y distintas literaturas; libros heterogéneos que son una biblioteca de preferencias, una especie de canon del «goce», su íntima biblioteca que quiere compartir con otros lectores (Borges, ed. 2002: 7-8)³⁶⁵. En Vila-Matas, la celebración de sus lecturas preferidas, su propio canon fuera de escuelas determinadas, que conforman su singular *biblioteca personal y portátil* promovida con entusiasmo desde dentro y desde fuera de sus ficciones³⁶⁶. De igual modo su apreciada *Biblioteca de cuarto oscuro* donde ha reunido a todos sus escritores favoritos, a los que relee hasta que le llegan intensos deseos de ponerse a escribir³⁶⁷.

Y esto es algo que es casi congénito. Leo y pienso ‘esto es tan bueno’ y me recuerda por qué un día descubrí que era extraordinario leer y escribir. Me recuerda el momento original, entonces necesito volver a la escritura. Es decir que en el fondo, se alimenta la escritura de la lectura y viceversa. Al final soy un lector que escribe”. En la entrevista de Pablo Espinosa, Enrique Vila-Matas: “Soy un lector especial, leo distorsionando lo que leo” (*Fundación La Fuente*, 30-09-2014).

O cuando dice: “Leer a alguien que me gusta mucho es una fórmula para tener ganas de escribir. Uno se pone a escribir no porque tiene una oficina y una especie de máquina para hacer novelas, sino un poco porque lees a alguien que te gusta mucho y te gustaría hacer algo como ha hecho él”. En la entrevista de Tejada, Enrique Vila-Matas: “El canon literario español está dictado por las mafias” (*Babab*, nº 6, enero, 2011).

³⁶⁵ Sobre la *Biblioteca personal* de Borges transcribimos estas palabras de Coetzee: “En rigor, pienso que el término *biblioteca personal* nos hace una propuesta diferente. Si ustedes han leído y disfrutado los libros que he escrito, nos dice el autor, entonces aquí tienen cien libros de otros escritores que también pueden disfrutar. En esta propuesta, está implícita la noción de *gusto*: si mis textos son de su gusto, entonces estos libros también pueden serlo. El título *Biblioteca personal*, en consecuencia, apunta en dos direcciones: hacia el compilador, Borges, y hacia los autores que presenta como amigos del alma” (Conferencia de J. M. Coetzee, 27 de Agosto de 2014).

³⁶⁶ Nos parece oportuno mencionar *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos* como uno de los textos fundamentales de la obra de Enrique Vila-Matas que permite conocer más profundamente la biblioteca personal del autor a criterio de Patricio Pron. Véase su artículo: “Enrique Vila-Matas: el último lector” (*Letras Libres*, noviembre, 2011).

³⁶⁷ Hacemos referencia a su texto “Biblioteca de cuarto oscuro” en el que el escritor confiesa: “No hay mañana en la que, a modo de lo que podríamos llamar calentamiento, no rescate al azar, en la oscuridad, un tomo y no me ponga a releerlo en la cama hasta que me lleguen unos deseos intensísimos de ponerme a escribir. Entonces, para mejor asegurarme de que todo irá bien, tomo un café, enciendo un cigarrillo y voy a esa ventana de mi casa desde la que puede verse toda mi ciudad. Allí fumo y pienso en la vida y en la muerte hasta que me llega la a veces engañosa sensación de que me encuentro definitivamente preparado para la escritura.

Ambos escritores sugieren lecturas personales conducidas por el goce de la lectura y, desde su propio estilo, van desarmando el canon establecido hacia otro repertorio de posibilidades.

Al mismo tiempo, en esta simultaneidad de lectura y escritura, dan carta de naturaleza a una *intertextualidad o transtextualidad* propia, porque ambos saben y declaran que son consecuencia de otros, “la contingencia gobierna su relación con la literatura anterior”, en este sentido ambos son “intensamente literarios” (Bloom, ed. 1996: 474). El parasitismo de Borges lejos de toda condena se convierte en gran hallazgo, lo “*revierte en un programa artístico propio*” (Pauls, 2004: 105, la cursiva es del autor)³⁶⁸. Es la misma visión que mantiene el narrador de *El mal de Montano*, cuando declara en la “Nota parásita”, precisamente a propósito de Borges, revertir también su parasitismo para conseguir una brizna de creación propia:

No conocerse nunca o sólo un poco y ser un parásito de otros escritores para acabar teniendo una brizna de literatura propia (Vila-Matas, 2013b: 116).

El “síndrome borgeano por antonomasia: la *segunda mano*” (Pauls, 2004: 112) está a la par de la paradoja vila-matiana cuando dice: “he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces” (Vila-Matas, 2013c: 123).

La *intertextualidad* que declara Vila-Matas bien podría estar en consonancia con la línea que señala Alan Pauls respecto a Borges cuando subraya que:

[...] todas las *violencias* que la traducción impone al original adquieren en Borges una dignidad nueva y una extraña, desconcertante alevosía. Violar la literalidad es un procedimiento retórico, igual que respetarla, y si ambas decisiones deben ser juzgadas, el criterio borgeano para hacerlo no es la relación con el original (la distancia o la proximidad con respecto a su sentido último) sino la capacidad que cada una tiene de alterar, de desestabilizar su identidad, de desarraigar sus sentidos y recolocarlos en un bloque nuevo de espacio y de tiempo, volverlos permeables a circunstancias que nunca

No sabría vivir sin esa biblioteca que me he construido para mi uso personal, que es lo mismo que decir que nada ni nadie sería yo sin mi ventana” (Vila-Matas, 2004a: 248).

³⁶⁸ Alan Pauls se refiere a la condena que en 1993, Ramón Dull (escritor nacionalista) hizo sobre el *modus operandi* de Borges, acusándole de pertenecer a “ese género de literatura parasitaria que consiste en repetir mal cosas que otros han dicho bien” (Pauls, 2004: 103).

previeron pero que son, ahora, las que de algún modo están leyéndolos, y más tarde las que otros leerán como si *formaran parte* del texto original (Pauls, 2004: 109-110, la cursiva es del autor).

Es la capacidad de alterar, desestabilizar, desarraigar y recolocar, provocar y sugerir nuevos sentidos en distintos contextos lo que se evidencia en el parasitismo que ejerce Vila-Matas, en ese «viaje por el espacio» al que somete lo ya dicho, lo que ya está hecho y escrito. Recordemos de qué forma traducía el *París era un fiesta* de Hemingway en el *París no se acaba nunca*; el capítulo VI de *Ulysses* de Joyce en el funeral de la literatura de *Dublín*; el *Hamlet* de Shakespeare, en el *Teatro de ratonera de Aire de Dylan*, por citar lo más inmediato a nuestra lectura y constatar que el escritor Enrique Vila-Matas es un eco contemporáneo en el que resuena ese *mundo-stock* al que Borges llamaba «tradición» y a veces directamente «lenguaje» (Pauls, 2004: 113-114).

El juego realidad-ficción es otra de las señas de identidad de la escritura de Borges. Las vueltas y revueltas que da el escritor para insistir en que el problema no está en cómo la realidad habita en la ficción sino en cómo habita la ficción en la realidad, tiene afinidades con la vuelta de tuerca vila-matiana, tal como hemos podido comprobar, aunque sea con otros matices. Borges constituyó un espacio de ficción ni verdadero ni falso, lleno de oscilaciones, que como señala Piglia produce un efecto en la realidad ³⁶⁹; espacio y efecto que también hemos encontrado en la ficción vila-matiana.

Otro de los rasgos a mencionar es la *fusión de géneros* que se da en sus obras respectivas. Como dice Fernando Savater, frente a algunos exegetas que se atribulan intentando dirimir y aportar pruebas convincentes sobre si Borges fue “ante todo” poeta, narrador o ensayista: “la verdadera *gracia* de Borges cuando está en ‘estado de gracia’ [...] resulta de que nunca es ‘ante todo’ sólo una de esas cosas, sino que sabe ser narrativo en sus poemas, poético en sus ensayos y filosóficamente indagatorio en sus cuentos. No es que su género sea la ficción, sino que convierte en ficciones los géneros literarios” (Savater, 2002: 64). Por su parte Ricardo Piglia, al hablar de Borges como crítico, coincide en señalar la no diferencia entre sus ensayos, cuentos y poesías, destacando la continuidad

³⁶⁹ Apelamos a las clases abiertas que dio Ricardo Piglia en el marco “Celebrando a Borges-Borges por Piglia” (2013) en la Televisión Pública Argentina. En concreto hacemos referencia al video publicado en 2016 / Clase 1 (minutos 11:19 y ss.). En línea: <<http://www.tvpublica.com.ar/articulo/borges-un-escritor-argentino/>>

tan fuerte que hay entre ellos. El cruce entre crítica y ficción que define su obra mantiene una tensión extrema, que justamente es la que permite que la obra borgeana se convierta en lo que es: “Porque si Borges hubiera separado los tantos, si hubiera optado por cualquiera de las dos alternativas no hubiera logrado la complejidad que le da forma a su obra” (Piglia, ed. 2001a: 151-152).

Complejidad y conjunción que encontramos en los artefactos de Vila-Matas, en los que sabe ser narrativo y ensayístico al mismo tiempo que ejercita la «conexión con la alta poesía» o el «pensamiento narrado». Entendemos que Vila-Matas no sabe, o no quiere saber ser una sola cosa y así se descubre en cuanto escribe. Cree en la llegada de esta literatura cuando augura: “En el futuro se llamará literatura a la escritura sin géneros, porque creo que esa literatura en estado puro es aquella a la que aspira todo escritor genuino. Me reservo una futura etapa de mi creación literaria para la literatura pura que espero alcanzar”³⁷⁰. Mientras tanto, la *conjunción* feliz de ensayo y narración, la tensión mantenida en lo contradictorio que resulta no excluyente y pasa a ser posibilidad fértil, presencia relevante en su obra que en algunos tramos –como ya hemos visto– se acompaña con el convincente subtítulo de *ficción-crítica*: el toque de gracia en *las dos cosas juntas*, como señala Savater o el juego de no *separar los tantos* como señala Piglia. O lo que denominamos nosotros, *un eje de conjunción* como juego esencial y polivalente en su narrativa.

Las identificaciones o similitudes siguen en ese *tapiz* vila-matiano que se dispara en múltiples direcciones y que tiene mucho que ver con los *laberintos y espejos* de la escritura borgeana. Escritores de literatura centrífuga que huyen de todo centro y se enfrentan a *ver más allá*.

Cervantes, Sterne, Montaigne, Kafka, Borges... podríamos seguir con otros escritores de su lista canónica y ver cómo se reconoce o se diferencia de ellos (trabajo comparativo de envergadura que no podemos llevar a cabo aquí, pero que posiblemente nos conduciría por otras vías a seguir acercándonos y comprender mejor su narrativa). Baste, por ahora, subrayar que la propuesta de la narrativa de Enrique Vila-Matas entronca

³⁷⁰ Susana Pérez de Pablo en su artículo “El escritor Enrique Vila-Matas augura el final de los géneros literarios” recoge estas palabras del escritor en su intervención en el curso *La trama en la novela*, dirigido por el profesor José María Guelbenzu, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) (*El País, Cultura*, 21-07-2000).

con una variada y rica tradición, con la que va generando un canon *personal y crítico* ³⁷¹. Un canon vivo, sin catálogos, en continuo movimiento en su obra, que él mismo difunde como creador y maneja en un original e intenso diálogo intertextual. Una deliberada selección de aquellas obras fundamentalmente «hijas de la explosión» con las que quiere cambiar «el paisaje en ruinas» en el que está sumida la literatura, en lucha contra el canon que marcan «las mafias y los enemigos de la literatura». Un canon en el que tienen lugar todos aquellos creadores que han sabido explorar nuevos caminos desde contextos y culturas diferentes, como Unamuno con su antinovela, Joyce y su vía *Finnegans*, Beckett y su hora insondable, Musil con la quiebra del héroe o Walser, su héroe moral, “el discreto príncipe de la sección angélica de los escritores” (Vila-Matas, 2005b: 15), y todos aquellos autores contemporáneos con los que se identifica abiertamente en la manera de concebir lo literario.

Por tanto, concluimos diciendo que ha construido y sigue construyendo un canon en el que podemos encontrar aquellos libros que le dijeron que todo era posible. En definitiva, un canon que arma en su continuo «leyendo escribiendo», abriéndolo con su imaginación a nuevas propuestas, posiblemente a la búsqueda de su propia ruptura.

4.2. *¿Qué ruptura propone?*

Una nueva forma de escribir *novelas* es posible, hay una necesidad de abandonar los viejos paradigmas de la escritura narrativa –el sueño de la verosimilitud decimonónica– para repensar la novela desde las posibilidades abiertas por la vanguardia artística.

(Vila-Matas, en la entrevista de Luis Reguero, 2015)³⁷²

³⁷¹ Esta distinción, tal como nos recuerda Wendell V. Harris, está en relación con la propuesta de Alastair Fowler quien señala distintos tipos de canon, entre ellos el llamado canon *personal*, el que los lectores individuales «conocen y valoran», y el canon *crítico*, el que se construye con aquellas obras que son tratadas de forma reiterada en los artículos o libros de crítica (Harris, en Sullà, 1998: 42). Es en este sentido que hablamos de un canon *personal y crítico*, ya que así lo ejerce Vila-Matas: como gran lector que “conoce y valora” unas obras determinadas y como crítico al tratar de forma reiterada en sus artículos, reseñas de libros y piezas de corte ensayístico aquellas obras que selecciona como esenciales.

³⁷² Palabras de Vila-Matas que parafrasean el comentario que Edmundo Paz le dedica en el texto “Vila-Matas eléctrico” (*Voces LT*, 13-09- 2015).

En el epígrafe “La tentativa de justificación de la proporcionalidad entre voluntad de ruptura y conciencia de la tradición”, Javier Aparicio hace hincapié en la paradoja de cómo llegar a ser moderno y volver a las fuentes. Al respecto señala como pertinentes estas dos hipótesis: “a) Puede haber *ruptura* sin conciencia de la tradición (el cambio sobrevenido): todo *hallazgo* artístico implica sorpresa, espontaneidad, descubrimiento. b) No puede haber, por el contrario, *voluntad de ruptura* sin conciencia de la tradición (el cambio programado): todo *experimento* artístico implica conciencia, intencionalidad, deseo de subvertir una estética dominante” (Aparicio, 2013: 87-88, la cursiva es del autor).

En Vila-Matas creemos que se da de forma acentuada una *voluntad de ruptura* que se concreta en su empeño de subvertir la estética de un realismo dominante, lo que le ha llevado a ir a contracorriente, a contravenir lo que se establece y seguir su propia senda. De igual modo consideramos que hay *hallazgos* artísticos en su narrativa que implican espontaneidad, sorpresa y descubrimiento. Pongamos como ejemplo, el tratamiento singular de una intertextualidad –*conjunción intertextual*– con la que articula de forma imprevisible su juego narrativo.

A lo largo de nuestra lectura y análisis ya nos hemos encontrado con la palabra *ruptura* en la voz de los narradores y personajes vila-matianos, mejor dicho, con su *voluntad de ruptura*. Así señalábamos cómo el narrador-escritor de *Aire de Dylan* necesitaba *romper esquemas* y convenciones dominantes, romper prototipos, “abandonar los viejos paradigmas” y optar por crear. Voces que insisten en romper de hecho con tanta repetición y buscar una nueva forma de escribir *novelas* tal como reza la cita que hemos escogido para encabezar este epígrafe y que enfatiza el género “*novelas*” abriéndolo a las múltiples posibilidades que puede descubrir. Es la afirmación de *la novela* como género amplio y diverso que admite todo, que se distingue por su plasticidad, tal como ya señalara Bajtín: “Es un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas” (Bajtín, ed. 1989: 484).

Vila-Matas tiene un camino más que iniciado hacia *la ruptura*. De hecho todo su “*experimento* artístico”, desde que se inaugurara de forma significativa en *Historia abreviada de la literatura portátil*, fue para la crítica una arranque rompedor a lo que se venía escribiendo, experimento de «ficción radical», así fue como la saludó Juan Villoro

(en García, 2008: 51)³⁷³. Su personal apuesta de escritura también fue motivo de críticas negativas que tantas veces recuerda y que sorprendentemente (y afortunadamente) le sirvieron como estímulo decisivo para seguir en su programa creativo³⁷⁴.

Una de las directrices de su proyecto narrativo estaría en el juego estratégico y lúdico con el que espolea y «desguaza la tradición»³⁷⁵. Ejerce su libertad creativa con la conciencia de que “la novedad que sustenta la ruptura radica en una cuestión combinatoria y reformadora más que intuitiva e inaugural” (Aparicio, 2013: 196). Afirmación a la que se sumarían las pertinentes palabras de Steiner:

Todas las construcciones humanas son combinatorias, lo cual no significa más que son *arte-factos* realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes [...] Las combinaciones pueden ser inéditas y estrictamente sin precedentes [...] Lo que «hacen nuevo» es la recombinación de lo antiguo; un híbrido diferente (Steiner, ed. 2001: 147).

El artefacto vila-matiano es un híbrido diferente y así lo subrayamos. Un híbrido donde la *conjunción* de una combinatoria es seña de identidad o rasgo de una estética que marca la diferencia.

³⁷³ Véase en la entrevista de Marc García, Mario Amadas y Unai Velasco: “Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo”, *Quimera*, nº 295, junio, 2008, pp. 47-54. Término, que como ya apuntamos, también escoge Vila-Matas para definir su novela. Se remite a la p. 312 [nota 217] de nuestro trabajo.

³⁷⁴ En relación a *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), el escritor recuerda cómo fue calificada por los críticos españoles más prestigiosos del momento como una obra *light*: “Quiero precisar que el calificativo *ligh* fue utilizado despectivamente y que, sin embargo, la mayoría de las novelas españolas publicadas aquel año ya no las recuerda nadie, mientras que *Historia abreviada* –gran dinosaurio en miniatura– sigue ahí, como paradigma de la levedad (que no de lo *light*), de la levedad de la que se ocuparía tres años después, en 1988, Italo Calvino en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, seis conferencias escritas por 1984 y 1985 con destino a la Universidad de Harvard en Estados Unidos. La primera de ellas llevaba por título precisamente *Lightness*, Levedad” (Vila-Matas, 2013c: 213-214). Por otro lado, en la conversación que Enrique Vila-Matas mantiene con Juan Villoro, nos confiesa cómo le sirvió de gran acicate la crítica negativa que hizo Leopoldo Azancot, entonces crítico de moda de *El País*, a su libro *Una casa es para siempre*, y dice así: “Los motivos que esgrimía eran los que después han sido más valorados en lo que he hecho. Entre otras cosas, él decía que no sabía crear personajes, criticaba mi meta-literatura de una forma desaforada, criticaba mi sentido del humor y la ironía diciendo que eran infantiles, etcétera. Sin darse cuenta, me organizó un programa de por vida. Me orientó en lo que tenía que hacer, que era precisamente todo aquello que le disgustaba tanto” (Villoro, 2007b: 417).

³⁷⁵ Javier Aparicio, en *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa de siglo XX*, habla del modo en que los escritores se mueven, espolean y desguazan una tradición “que adopta la imagen de un palimpsesto: interpretan, reescriben, releen, valoran, reinterpretan, aluden, parodian, contradicen, malinterpretan, infravaloran, exaltan, desmitifican, se refieren, critican, copian, imitan a los autores que la conforman, con independencia de lenguas, nacionalidades y disciplinas” (Aparicio, 2011: 49).

Volviendo a la reflexión de Aparicio:

[...] el artista que supera la certeza de que todo puede haber sido ya concebido deja que la tradición espolee su creatividad hasta alcanzar a generar una obra de personalidad tan acusada y de solidez tan visible que constituya una ruptura influyente –que mudará en continuidad– y no una efímera y frívola ruptura fallida [...]. Bienaventurados aquellos artistas que caigan en la tentación de innovar sin la férrea y ulterior voluntad de perdurar (Aparicio, 2013: 72-73).

Ahí estaría la certeza de Vila-Matas, tantas veces confirmada a través de sus ficciones y en la voz de la teoría, de que todo ya ha sido dicho y que, precisamente por eso, hay que buscar otras formas de decir –*la forma nueva*–, que se aleje de toda repetición baldía y sea fiel a uno mismo. Éste sería el único fracaso a evitar y el verdadero compromiso del escritor. Hay que inventar nuevas soluciones narrativas.

Como nos dice abiertamente el escritor:

Ver viejas verdades desde otros ángulos. Explotar mi modesta capacidad de crear de vez en cuando ideas nuevas aun a partir de las más conocidas (Vila-Matas, “Sólo o en compañía de críticos”, 2003: 132).

Por eso los narradores vila-matianos siempre parecen reivindicar y buscar *lo nuevo*, se manifiestan como el «hombre de vanguardia» que según Ionesco se opone al sistema existente y exige nuevas formas³⁷⁶. Mejor dicho, es «el anhelo de lo nuevo» el que vemos fluctuar con mayor o menor intensidad en su obra, el que impulsa la búsqueda que emprenden gran parte de sus personajes³⁷⁷. Recordemos, a modo de recapitulación, al joven aprendiz de escritor en su salto a París en busca de nuevas formas para escribir su primera novela; a Riba en su «salto inglés» en busca de otros horizontes, en busca de un

³⁷⁶ “Prefiero definir la vanguardia en términos de oposición y ruptura. Mientras que la mayoría de los artistas, escritores y pensadores piensan que pertenecen a su tiempo, el dramaturgo revolucionario siente que va contra su tiempo... Un hombre de vanguardia es como un enemigo en la ciudad que está resuelto a destruir, contra la que se revela; ya que, como cualquier sistema de gobierno, una forma de expresión establecida es también una forma de opresión. El hombre de vanguardia es como el oponente del sistema existente” (Ionesco, en Calinescu, 1991: 121).

³⁷⁷ Estas palabras de Adorno nos ayudan a matizar y precisar mejor el sentido de *lo nuevo*, cuando afirma: “Lo nuevo es el anhelo de lo nuevo, pero apenas lo nuevo mismo: de esto adolece todo lo nuevo” (Adorno, ed. 2004: 50).

nuevo *renacimiento de la literatura*; a Vilnius, al narrador-escritor de *Aire de Dylan* o a aquellas evocaciones del arte de Lancaster que se hacían eco de la necesidad de acabar con las formas caducas y desgastadas de un realismo superado; al narrador de *Chet Baker piensa en su arte*, anhelando con vehemencia otro camino para la novela, experimentando en su noche solitaria el nuevo artefacto capaz de aproximarse más a la verdadera realidad o a “la verdad”.

Recordemos también cómo el escritor Enrique Vila-Matas reivindica una y otra vez el agotamiento de unas formas y cómo se impone la necesidad de reinventar o repensar la novela. Desde la ficción y desde la teoría, el escritor nos dice que urge romper la ilusión novelesca –“el sueño de la verosimilitud decimonónica”– y desviarla por otros derroteros rumbo a lo desconocido, localizado metafóricamente en las imágenes de “riesgo” y “abismo” para ir más allá:

Sólo sé que me fascina escribir sobre el misterio de que exista el misterio de la existencia del mundo, porque adoro la aventura que hay en todo texto que uno pone en marcha, porque adoro el abismo, el misterio mismo, y adoro, además, esa *línea de sombra* que, al cruzarla, va a parar al territorio de lo desconocido (Vila-Matas, 2005b: 33, la cursiva es del autor).

Experimentar, arriesgarse, *ser exploradores del abismo*. Así podríamos entrever el círculo continuidad-ruptura en el que se inserta Enrique Vila-Matas. En su propio examen de conciencia, bien podría confirmarse la reflexión de Guillermo de Torre y hacerla suya: “Injertar lo nuevo en lo pretérito es labor más ardua que romper en sus partes vulnerables el hilo tenso de la línea histórica” (en Aparicio, 2013: 60).

Su ruptura se identifica con su deber ético que no es más que la búsqueda concienzuda de un medio de expresión personal. Su «compromiso literario» no puede olvidar que la dimensión estética es inseparable de la dimensión ética ³⁷⁸. Vila-Matas cree y se reafirma en aquellos escritores que siguen una búsqueda ética, precisamente, en su lucha por crear nuevas formas, frente a aquellos otros que denuncia, los que usan el lenguaje sólo para obtener un efecto, los que aplican la misma inmoral fórmula de camuflaje y engaño al

³⁷⁸ Un compromiso literario “que no es exactamente lo mismo que ‘literatura comprometida’, marbete que suele asociarse a una supeditación de la literatura a determinaciones exógenas, de orden político” (Champeau, 2011a: 15).

lector ³⁷⁹. Ante la continuidad de los lugares comunes se hace necesaria *la subversión*.

Ruptura que ponemos en relación con esta reflexión de Terry Eagleton:

Lo nuevo es valioso en sí mismo y lo normativo está intrínsecamente calcificado. La posibilidad de desfamiliarizar las normas de forma no productiva queda excluida de antemano. El discurso social cotidiano está empañado y envilecido, de tal manera que solo quebrantándolo, espesándolo, dislocándolo, condensándolo, realizándolo o reduciéndolo hasta que desaparezca se le puede convencer de que arroje unos pocos e inusuales retazos de valor [...] todos los textos literarios merecedores de serlo son en algún sentido radicales y subversivos [...] En un gesto vanguardista inocente, lo familiar se califica de irremediabilmente banal. La experiencia cotidiana está necesariamente desacreditada. Sólo distanciando al distanciamiento, alejándose de los lugares comunes hasta que se vuelvan casi irreconocibles, podemos devolverles su integridad (Eagleton, ed. 2013: 126-127).

A nuestro entender, en la trayectoria de su proyecto narrativo, ha intentado e intenta desfamiliarizar las normas, atreverse a quebrantarlas, alejarse de los lugares comunes que tanto cuestiona y contrapone. Busca aquella forma de alejarse de «la mansión Hire». Sus personajes sienten la necesidad de ir «más allá», apuntando el camino que va *de lo conocido a lo desconocido*. Su «fuera de aquí», su huida de lo familiar, de lo siempre repetido y consabido es metáfora, afirmación y condición en su andadura.

En este sentido coincidimos completamente con las apreciaciones de Diaconu cuando señala que la recurrencia de los sintagmas «más allá» y «fuera de aquí» en la narrativa vila-matiana da fe:

[...] de la posición estética antirrealista y de la axiología de un escritor que valora las posibilidades epistemológicas y poéticas abiertas en el campo de la literatura por la superación de los límites de la realidad hacia los dominios de la irrealidad, de la sombra y del misterio. La escritura vilamatiana apunta hacia un «mundo ulterior», como alternativa existencial y literaria (Diaconu, 2010: 140).

³⁷⁹ Véase al respecto su artículo: “Serás mi personaje” donde hace explícita la diferenciación entre arte y mercancía (*El País*, *Café Pereg*, 24-06-2013).

Como hemos comprobado sus personajes cambian la vía de la realidad por la vía de la verdad. El anhelo y la aspiración de todos ellos es la búsqueda de la verdad, acercarse al misterio de un “mundo ulterior” o como señala Gómez López Quiñones a una “verdad ulterior” probablemente incomunicable.

López Quiñones contextualiza esta búsqueda vila-matiana en el análisis de las novelas *Bartleby y compañía* y *Doctor Pasavento*, que hacemos extensiva a *Dublinesca* y a *Aire de Dylan* pues en ellas sigue poniendo su objetivo y meta en:

[...] el nacimiento de *otra* literatura. Ésta se asentaría en el abandono de formas sancionadas que delimitan lo que hoy entendemos por literatura. No se trata simplemente de reducir a ruinas una determinada institución textual, sino de sacrificarla con el objetivo de expandir sus aspiraciones [...], la articulación de algo nuevo, algo no dicho anteriormente, un absoluto que, por sus dimensiones y dificultad, exige la inmolación fructífera de modos previos de expresión. La «verdad», el «abismo», el «misterio», o el «mundo ulterior» se corresponden con lo sublime, esa realidad postrera y radical cuya satisfactoria instalación en las formas exige, como entienden Burke, Kant y Lyotard, el sacrificio de la forma (Gómez López-Quiñones, 2011: 121-122, la cursiva es del autor).

En su análisis defiende que los textos del escritor “no son juegos posmodernos de correspondencias meta-literarias, sino acercamientos a lo sublime, a la aprehensión formal a un todo inaprehensible”. Su tesis afirma que en Vila-Matas “lo sublime (el absoluto o la totalidad) es un objetivo referencial decisivo y explícito en sus narraciones” (121). El crítico considera que el novelista afronta lo sublime de una forma dialéctica, junto con una reflexión sobre la tradición literaria. Así sugiere que lo sublime se forja en el contexto de lo ya dado:

[...] para expresar algo realmente nuevo (lo sublime), no hay que anhelar, al modo romántico, una trascendencia ontológico-lingüística, sino volver precisamente al interior de unos códigos ya dados y experimentar con su repetición. En este ejercicio, lo sublime surge como un instante de novedad, sorpresa y desgarró *desde* (pero no *al margen de*) un contexto de partida (136-137, la cursiva es del autor).

Frente a la estela romántica, Vila-Matas formula una versión de lo sublime que trae lo nuevo en el seno de lo inmediato. Renuncia a la literatura que invoca lo absoluto como algo sagrado y, por otra parte, también rechaza la literatura sin aspiraciones de trascendencia que se refugia en lo bello sin otras pretensiones ulteriores. Situándose entre los dos extremos, afirmándolos y negándolos al mismo tiempo, piensa lo bello y lo sublime como estrategias cómplices. Lo sublime aparece bajo otra retórica: “la de la repetición, en algunas ocasiones, de lo más conocido y familiar que depara, en su reincidencia, la transgresión justamente de lo conocido y familiar. Lo sublime aparece, en definitiva, tras el violento desgarramiento de lo bello, en su creativa re-reformulación y desestabilización (138).

La *transgresión* de lo familiar y conocido es un objetivo definido en sus ficciones. Es una constante *voz vanguardista*, voz de fondo que precisamente quiere enfatizar la necesidad de “repensar la novela desde las posibilidades abiertas por la vanguardia”. Vila-Matas sería un vanguardista en el mejor sentido de la palabra, como nos refiere en su texto “Ser contemporáneos”, su experiencia vanguardista arranca desde aquellos gloriosos días de juventud en los que:

[...] militar en el vanguardismo se convirtió en el eje sublime de mi vida.

Esa especie de milicia artística —después de todo, “vanguardia” es una palabra de origen marcial— me ha acompañado, con mayor o menor intensidad, a lo largo de la vida: es en el fondo mi centro neurálgico, mi forma de estar en el mundo, mi sello, mi marca de agua. Creo que hay en esa misma militancia un desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por pensar que quizás pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí (Vila-Matas, “Ser contemporáneos”) ³⁸⁰.

Llegados a este punto conviene mencionar que la crítica y los distintos estudios y análisis académicos que se vienen haciendo sobre su obra han situado al escritor en un movimiento literario concreto. En este sentido, se habla de un Vila-Matas en las filas del postmodernismo, del Vila-Matas que se inscribe en la tradición de las vanguardias históricas o del Vila-Matas que se sitúa en un afuera, en un espacio indefinido o espacio “zona”, en un “espacio-entre” o tercer espacio ³⁸¹.

³⁸⁰ Vila-Matas: “Ser contemporáneos”. Texto inédito que puede verse en la página web del escritor. En línea: <<https://www.enriquevilamatas.com/textos/textsercontemporaneos.html>>

³⁸¹ Distintas voces de estudiosos y críticos cifran la narrativa de Enrique Vila-Matas en el postmodernismo.

Y, en cierta medida, lo admitimos. Ahora bien, podríamos convenir que todos estos Vila-Matas conviven o han convivido en el escritor, pero cabe aceptar de igual modo que su obra se resiste a tener una casilla fija. El mismo escritor trata de moverla e intenta marcar su propio territorio literario que apunta a seguir en la búsqueda y el anhelo de lo nuevo. Esta dirección es la que le lleva a sentir como sagrado su “alistamiento en las filas de un inconcreto, etéreo vanguardismo”. Un vanguardismo como algo indeterminado que quiere seguir sintiendo como sagrado y sublime. Lo que le lleva a preguntarse sobre qué es lo contemporáneo y a responderse paradójicamente que ser contemporáneo es: “sentir un desfase con la época y acabar criticándola con dureza. Porque, por paradójico que pueda parecer, sólo perteneces del todo a tu tiempo si notas ese desfase, esa anomalía, esa falta de completa conexión con el presente” (Vila-Matas, “Ser contemporáneos”).

Entendemos desde estas breves consideraciones la no aceptación y crítica que el escritor lleva a cabo cuando se le etiqueta de moderno, de postmoderno o de transmoderno, que deja caer al filo de las reflexiones irónicas de sus personajes o al filo de sus propias ironías en sus coloquios y entrevistas.

Ante esto contrapone su voluntad de militar en un vanguardismo que le lleve a un lugar y tiempo propios. Proclama su deseo y rebeldía por encontrar su otro lugar, su lugar aparte, «sus propias rejas».

En esta línea mencionamos como ejemplo representativo el análisis que realiza Cristina Oñoro en su tesis: *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética postmoderna* (2007).

Otras voces, como la de Pozuelo Yvancos, entienden más la obra del escritor desde el vínculo que establece todo su universo literario con la tradición de la modernidad de las vanguardias narrativas (Walsler, Kafka, Musil, Valéry, Borges, Sebald) de las que Vila-Matas se siente heredero, especialmente con la clausura del ciclo de la novela realista que estos escritores llevaron a cabo (Pozuelo, 2007a: 35). En un trabajo posterior Pozuelo también insiste en esta relación de Vila-Matas con los experimentos de las vanguardias artísticas y señala a su vez que una de las singularidades de su obra es haber establecido en su narrativa “un puente entre los cimientos de la modernidad vanguardista y las realizaciones postmodernas” (Pozuelo, 2010: 173).

En este orden de ideas, Domingo Ródenas de Moya señala que el inconformismo creativo de Vila-Matas tiene mayor ascendiente en la crisis moderna de las artes mimético-representativas que en aquella reapropiación devaluadora de la tradición anterior, característica tan señalada del postmodernismo (Ródenas, 2007: 166). También Domingo Sánchez-Mesa destaca el modernismo o vanguardismo en Vila-Matas, que entre otros rasgos, se manifiesta por la tendencia no sólo a lo ensayístico, sino a lo poético, considerándolo como un representante tardío de la vanguardia histórica (Sánchez-Mesa, 2009).

Por su parte, Olalla Castro en su tesis doctoral, *Entre-lugares de la modernidad: La “Trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial* (2014), explora cómo la narrativa de Vila-Matas se desliza desde la Modernidad (Modernidad negativa o crítica) y la Posmodernidad en un continuado vaivén, generando un *entre-lugar*, un *Tercer Espacio híbrido* como espacio umbral en el que se genera lo nuevo.

En este lugar aparte podríamos situar la creación de su *artefacto* que no deja de ser *un híbrido diferente* que amalgama no sólo una combinatoria de géneros sino una combinatoria plural que se extiende hacia otros ámbitos del conocimiento y de las artes.

La hibridez genérica ³⁸² es una peculiaridad coincidente en la mayoría de la crítica sobre Vila-Matas, a quien se lee desde el mestizaje de los distintos géneros que convergen en sus ficciones o realidades inventadas: autobiografía, diario, crónica, artículo literario, comentario crítico o comentario filosófico, conferencia, aforismos, notas a pie de página, ráfagas poéticas, ensayo... hasta tal punto que parece que se hagan efectivas las palabras de Fernando Valls: “si hay un autor que haya transitado entre los géneros hasta dar con uno propio ese es Enrique Vila-Matas” (Valls, 2003: 33). Está claro que el escritor ha tomado partido por mantener una posición estética respecto al género ³⁸³. Mas esta hibridez genérica sería limitada si no la hacemos extensiva a otros ámbitos, porque en Vila-Matas lo híbrido es una *amplia y compleja combinatoria* que se resuelve en una novísima y singular *conjunción*.

Esta palabra –*conjunción*– que nos ha ido sugiriendo la misma ficción, que anunciamos en la presentación y que nos ha acompañado en los distintos epígrafes y apartados analizados, llega hasta aquí como *rasgo innovador* que en calidad de característica diferenciadora tiene un protagonismo indiscutible en la escritura que ejercita Vila-Matas. De manera que la podemos afirmar como *poética propia*.

Creemos que su escritura lleva consigo *la conjunción* como *acción compleja* que asocia y relaciona, junta y anuda, da consistencia y estructura a sus ficciones de tal forma que inventa otra realidad en la que pensamiento, imaginación, ideas, ficción, poesía y otras artes *conjuntamente* tejen la textura de este *híbrido diferente*. Híbrido inclasificable que

³⁸² Como nos recuerda y señala Fernando Valls si algo caracteriza a la mejor narrativa española de nuestros días (de hecho siempre ha sido así) es la búsqueda incesante de explorar nuevas vías y procedimientos, nuevos caminos para dar cuenta de una realidad cada vez más compleja y fluctuante: “Así, realismo crítico y fantasía, cosmopolitismo y enraizamiento, e hibridez genérica, son algunas de las peculiaridades más llamativas de la narrativa de estas dos últimas décadas” (Valls, 2003: 36).

³⁸³ Ignacio Martínez de Pisón es buen conocedor de esta posición estética de Vila-Matas cuando, intentando clasificar lo inclasificable, nos dice sobre el escritor: “Aunque ha brillado como autor de novelas, ensayos, dietarios y libros de relatos, Vila-Matas ha acertado a inventar un género propio y personal que toma prestados recursos de todos los demás. El mexicano Álvaro Enrigue ha dicho de él que ‘escribe ficción desde un espacio que suelen ocupar, más bien, los ensayistas y los poetas’. Nada es previsible en sus libros porque nada está construido siguiendo patrones heredados. Sería Vila-Matas el clásico escritor ‘inclasificable’ si no fuera porque hasta esa clasificación le queda pequeña. Pero ocurre que en su epígrafe sólo hay sitio para él: quienes aspiran a seguir por el mismo camino corren el riesgo de condenarse a ser simples epígonos”. Martínez de Pisón: “La realidad es apócrifa” (*El País, Babelia*, 3-10-2015).

quizás podría ir cristalizando en un nuevo género, resolverse en una nueva convención o llegar a ser un nuevo derrotero de lo novelístico, devenir en una verdadera ruptura.

Aquella característica de toda novela del futuro, tan anunciada y requerida, «la escritura vista como un reloj que avanza», podría iniciar sus primeros tic-tacs en esta nueva forma, *artefacto* o género que está configurando o poniendo en marcha el escritor Enrique Vila-Matas.

Kassel no invita a la lógica y *Marienbad eléctrico*, bien podrían definirse en la *conjunción de un híbrido diferente* que encadenaría nuevas interrogaciones: ¿novela, ensayo, ficción crítica, instalación, arte, literatura, conversación sobre la novela o diálogo entre ficción, teoría y arte? Nos decantamos por anunciarla como otra *conjunción* fruto de una actitud de vanguardia que sigue en la búsqueda de la nueva forma. La que invita a la creación, la que invita y presagia una posible ruptura.

CAPÍTULO 4

DIÁLOGO ENTRE LITERATURA Y ARTE

Lectura de *Kassel no invita a la lógica* / *Marienbad eléctrico*

Kassel me había contagiado creatividad, entusiasmo, cortocircuitos en el lenguaje racional, fascinación ante momentos y discontinuidades que buscaban el sentido en lo ilógico para crear nuevos mundos.

Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica* (2014: 258)

Todas las artes, sin excluir las visuales, nacen y terminan en una zona invisible, como esta desde la que escribo.

Enrique Vila-Matas, *Marienbad eléctrico* (2016: 25)

DIÁLOGO ENTRE LITERATURA Y ARTE

[...] en los últimos años había sabido escapar de mi obsesión única y exclusiva por la literatura y había abierto el juego a otras disciplinas artísticas.

(Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, 2014: 276)

1. DESDE EL PRINCIPIO: UN TÍTULO, UN MITO, UN PASEO

Kassel no invita a la lógica. El título podríamos leerlo como aviso o aserto que nos pone en situación, enfoca nuestras expectativas de lectura hacia lo que nos depara esta ciudad-espacio, desestimando de antemano actitudes razonables e invitándonos a otro tipo de acercamiento o comprensión. Nos anuncia que lo que nos aguarda en Kassel no pasa por la pretendida y esperada explicación –el mundo explicado–, o por un sentido unificador, sino que puede y debe sustituirse por otra forma de comprender, por la estimulante apertura a otros horizontes nuevos sin los límites del sentido de una lógica. Porque como nos irá desvelando el narrador-escritor de esta novela:

Nada era descartable en un lugar como Kassel, que, al abrir sus puertas a las ideas de la vanguardia, estaba rechazando implícitamente cualquier invitación a la lógica (Vila-Matas, 2014: 94).

Invitación y título que el narrador-escritor nos clarificará más adelante, al entrelazar la ciudad de Kassel con la ciudad de Turín y jugar con las palabras de Italo Calvino en un cruce intertextual invertido. Si Italo Calvino vio en la ciudad de Turín una invitación a la lógica, pero que al mismo tiempo abría camino a la locura, en Kassel ocurría algo distinto: “la ciudad invitaba a la ilógica que abría el camino a una lógica no conocida” (Vila-Matas, 2014: 250).

Kassel no está gobernada por la razón. Kassel está gobernada por las ideas de vanguardia. Detrás de la leyenda de Kassel “estaba el mito de las vanguardias” (13).

El primer párrafo de la novela es otra aseveración que se dirige a las expectativas o intencionalidad del narrador-escritor-autor, de un autor que al parecer se identifica con las vanguardias para a renglón seguido contradecirse a medias, contenerse y no permitirse el

hecho de caer en una casilla vanguardista, saltarla a propósito para irremediablemente volver a caer en ella como si fuera su destino. Una pirueta en este párrafo o *mcguffin* vilamatiano para decir que lo que se propone contar lo deja suspendido en el marco de las vanguardias. Kassel estará habitada por las vanguardias, aunque sea bajo una mirada revisada y renovada. Así se abre la novela:

Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo. Pero ¿a quién le importa esto? De hecho, mi frase tan sólo es un mcguffin y tiene poco que ver con lo que me propongo contar, aunque podría ser que a la larga todo lo que cuente acerca de mi invitación a Kassel y posterior viaje a esa ciudad termine por desembocar en esa frase precisamente (Vila-Matas, 2014: 9, la cursiva es nuestra).

El recurso del *mcguffin*³⁸⁴ que aparece en el *incipit* de la novela como guiño a la figura que cumple la función de atraer (fijar nuestra atención en la pantalla o en la novela) y que en general acaba siendo irrelevante, se convertirá en un polivalente recurso en la mano del escritor Enrique Vila-Matas. Con él dará juego e intriga al nombre del matrimonio, los McGuffin, provocadora broma que el equipo curatorial de Documenta gastará al personaje-escritor. De igual modo dará juego a otras cuestiones y frases de la novela, como a la frase que acabamos de señalar y que queda suspendida en su párrafo inicial para al final darle su propio giro, sentido o contrasentido. Porque *mcguffins* hay muchos y la capacidad de resolverlos o jugar con ellos puede ser inesperada y, como tal, más reveladora que lo acostumbrado.

El escritor-personaje protagonista de *Kassel no invita a la lógica* va a esta ciudad como escritor invitado para participar en la cita de arte Documenta³⁸⁵. Va para tener una

³⁸⁴ La explicación y el juego de este recurso ya la había hecho explícita el escritor Enrique Vila-Matas en su artículo “Los McGuffin” (*El País, Café Péric*, 9-10-2012), cuyos párrafos casi idénticos traslada a las primeras páginas de *Kassel no invita a la lógica* y dan pie al arranque de esta novela.

³⁸⁵ Documenta es la cita de arte, alejada de las leyes del mercado y de otras convenciones, que cada cinco años se celebra en la ciudad de Kassel (Alemania). En la edición de dOCUMENTA13 (9/6-16/9 de 2012), Enrique Vila-Matas fue uno de los escritores invitados a participar en un programa de residencia para escritores. A partir de esta experiencia en la dOCUMENTA 13 escribe su novela *Kassel no invita a la lógica*.

La dOCUMENTA 13 se orientó en la construcción de una especie de utopía del mundo por venir. Su directora artística, Carolyn Christov-Bakargiev, la resumía así en su presentación: “Una visión holística y no-logocéntrica que muestra su escepticismo ante la persistente creencia en el continuo crecimiento económico [...] Hemos convocado gente muy distinta, pero no se encontrarán arquitectos ni urbanistas, o

visión aproximada de la situación del arte contemporáneo en los principios de este siglo XXI. Además, le mueve la curiosidad de comprobar las diferencias que podría haber entre una pretendida vanguardia literaria y la vanguardia del arte contemporáneo que se da cita en Documenta. Busca experimentar en algún momento un atisbo de «instante estético». En el fondo va con la idea de encontrar otras ideas distintas de las habituales, buscando lo nuevo o el *anhelo de lo nuevo* que persigue a todos y a cada uno de los escritores-personajes vila-matianos. Esta ciudad que no invita a la lógica, sí invita y exige a los creadores que han sido convocados a participar en su sorprendente cita de arte a “moverse por los parámetros vanguardistas de una locura de altura” (250).

Kassel es un paseo. Ésta es la metáfora que la define. La poética de la mirada va a dirigir los pasos, los párrafos y los distintos capítulos porque “es siempre mucho lo que sucede cuando miramos” (177-178). Kassel sigue la estructura de un viaje andado y escrito, un “viaje puntuado” al modo de *Locus Solus* –nos dice el personaje-escritor– con bastantes rarezas y muchas maravillas (62). La referencia al libro de Raymond Roussel y a su carácter de itinerario iniciático es recurrente y se convierte en una “suma de paseos”, de hallazgos inesperados y sorprendentes. Discontinuidades, fragmentos e interrupciones que insisten en el gusto por caminar porque caminar, la actividad más natural del mundo, la que tiene la velocidad humana, puede convertirse en la más luminosa y creativa; puede llegar a producir “una sintaxis mental y narrativa propia” (58). También nos dirá que se siente dentro de la novela *El paseo* de Robert Walser, estimulado por todo cuanto encuentra a su paso para «seguir creando» (Walser, ed. 2016: 59)³⁸⁶. Estará encantado de ser el “paseante errático en continuo vagabundeo perplejo” (Vila-Matas, 2014: 17) y regresar a su «cabaña para pensar»³⁸⁷, refugio o habitación propia, para continuar con su *paseo interior*, viajar

directores de cine comercial, solo de cine experimental. No habrá neurocientíficos, pero sí biólogos, filósofos y físicos cuánticos. Personajes que están en busca del conocimiento, personas creativas del lado menos práctico de la vida. Los que intentan inventar un mundo nuevo”. Fietta Jarque, “Documenta 13, un arma cargada de ideas” (*El País, Cultura*, 25-06-2012).

³⁸⁶ Hay unas páginas en *El paseo* que se convierten en una interesante apología del “pasear”, y entre las muchas cosas que lleva consigo el pasear, como mirar, indagar, contemplar, pensar, percibir, sentir... hay una cualidad del paseo que destaca el paseante de Walser: “Un paseo me estimula profesionalmente [...] es para mí un placer y al mismo tiempo tiene la cualidad de que me excita y acicatea a seguir creando, en tanto que me ofrece como material numerosos objetos pequeños y grandes que después, en casa, elaboro con celo y diligencia” (Walser, ed. 2016: 58). Al parecer, esta cualidad también se cumple en el paseo de la Documenta de Kassel, ya que ofrece interesante material, verdadero acicate y estímulo para la novela de Vila-Matas.

³⁸⁷ La «cabaña para pensar» la monta y significa simbólicamente el narrador-personaje al querer convertir su cuarto de hotel (al llegar el atardecer) en su lugar de aislamiento, su sobrio lugar de reflexión (34-35).

alrededor de su cuarto con los ojos de Roussel y seguir pensando en su arte. Un escenario que nos recuerda a aquel otro que seguimos en el relato *Chet Baker piensa en su arte* y que ahora tendrá nuevos motivos, figuras y variaciones en torno a *la imaginación creadora*.

Kassel es un arte de andar, ver y pensar. El personaje-escritor de Kassel evoca también el libro *Viaje a la Alcarria* de Cela, que su mismo autor definía como «libro de andar y ver», justo para precisar con fina ironía y diferenciarlo de su paseo, ya que sentirá que su estancia en Kassel tiene la estructura de un paseo en el que va contemplando el paisaje natural y el paisanaje pero, a diferencia del libro de Cela, no deja de estudiar “la carga teórica” de este paisaje (149). Interesante diferencia e instauración de una nueva pertinencia semántica que se añade a este tropo-figura, a este *paseo* o «metáfora viva» que invade libremente el libro de Enrique Vila-Matas, de la que subrayamos “su poder de poner ante los ojos”, “abriendo el sentido del lado de lo imaginario” (Ricoeur, ed. 2001: 177, 281).

El paseante de *Kassel* ejerce una singular y original lectura de la exposición de arte Documenta. Su paseo es un «ver como», si lo decimos con la expresión de Wittgenstein, que establece una relación intuitiva que mantiene unidos el sentido y la imagen y que como añade Ricoeur deviene en “semi-pensamiento y semi-experiencia” (282-283). En este sentido podríamos sintetizar todo el enfoque de *Kassel no invita a la lógica* como la experiencia-acto de carácter intuitivo que asegura “la implicación de lo imaginario en la significación metafórica” de este *paseo*, que en tantos momentos “une la luz del sentido con la plenitud de la imagen” y nos muestra “su carácter de ‘plusvalía’ semántica, su poder de apertura hacia nuevos aspectos, nuevas dimensiones, nuevos horizontes de la significación” (284, 330).

Así pues, en nuestra propia andadura y lectura, descubriremos que el personaje-escritor de Kassel paseará por Documenta para reafirmar su fascinación por lo nuevo; para expresar su deseo de ser un artista de vanguardia y manifestar su ruptura definitiva con la encogida realidad artística; para proclamar una vez más la idea de no repetir, de optar por

Las alusiones a esta «cabaña para pensar» van añadiendo matices, connotaciones y conexiones de interés. Es una cabaña que exigía singularidad (93); ahí el narrador-personaje pasará a llamarse Piniowsky (145); en ella tendrá difíciles sesiones de pensar (161) y se dedicará a sus trabajos secretos de meditar (182) y a sus contradicciones, porque en realidad pensará de verdad cuando está fuera de ella (229). Una cabaña que conectará interior y exterior hasta el punto de querer trasladarla a la libertad del aire libre, en homenaje a un hipotético arte de las afueras de las afueras (238).

el riesgo. Desde el corazón del arte de Documenta aclamará que es *la imaginación creadora* la que ha de conducirlo a *su lugar aparte* en la Literatura y optará por la libertad de dirigirse hacia *un arte de las afueras o de las afueras de las afueras*.

En todo ello hay una clara actitud vanguardista que es necesario remarcar desde el principio. En este paseo que es Kassel percibimos la búsqueda de *la vanguardia en singular*³⁸⁸, de lo que la vanguardia es en su sentido más esencial:

[...] la esencia de la vanguardia más audaz de la historia, una brisa subversiva que lo cambiaría todo” (Vila-Matas, 2014: 290).

El paseante de Kassel disfruta de la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos que pueden revolucionar el arte y la vida o dicho en palabras de Calinescu, disfruta del “potencial *independientemente* revolucionario del arte” (Calinescu, 1991: 108, la cursiva es del autor). Como señala Domingo Ródenas en el artículo “La vanguardia y el espejo” (*El periódico*, 19-02-2014) estamos ante “el relato de una resurrección de la fe en la vanguardia que supone un restablecimiento de los valores románticos que postulaban la fusión del arte con la vida” .

El narrador-escritor de Kassel va definiendo sus rasgos vanguardistas en términos de oposición y ruptura, erigiéndose en «hombre de vanguardia» al igual que otros narradores vila-matianos, oponiéndose al sistema existente, tal como lo definía Ionesco y lo mencionábamos en páginas anteriores. En el fondo quiere mantener la idea de que le consideren uno de los pocos vanguardistas que quedan en la amuermada España; de que haya sido invitado a Documenta, precisamente, para ponerle a prueba, para que no defraude y sepa dar nuevo impulso a su creatividad con el absurdo “número chino” que le han encomendado (Vila-Matas, 2014: 143)³⁸⁹. Por consiguiente, en la andadura del

³⁸⁸ Al singularizar el término nos desvinculamos de todas las interpretaciones un tanto confusas, que han ido desembocando en lo que Matei Calinescu llama una pelea de palabras en torno a toda la cuestión de la vanguardia (Calinescu, 1991: 116), para poner la atención en el concepto, que como subraya Calinescu ya estaba inequívocamente en Rimbaud, en algunos de sus escritos y cartas. Por ejemplo en su *Lettre du voyant*, cuando escribía que “el poeta debía luchar por convertirse en un *profeta*, para alcanzar lo *desconocido*, para inventar un lenguaje totalmente *nuevo*. Así el poeta *será un avanzado* (en palabras del propio Rimbaud: ‘La Poésie ne rythmera plus l’ action; elle sera en avant... En attendant, demandons au poète du nouveau, —idées et formes’ ” (en Calinescu, 1991: 115). Entendemos que la vanguardia a la que apela el escritor-narrador de Kassel tiene mucho que ver y significarse en esa búsqueda de alcanzar un lenguaje desconocido y nuevo, fuera de los tópicos y los lugares comunes.

³⁸⁹ El “número chino” consistía en sentarse en una mesa del Dschingis Khan, un restaurante chino situado a

paseante de Kassel seguiremos al hombre de vanguardia que se pone a prueba a sí mismo. Veremos cómo organiza y construye su sintaxis mental ante el hallazgo de las obras artísticas que producen de forma inesperada nuevos horizontes o nuevos impulsos a su creatividad, que le empujan hacia adelante, a ir mucho más lejos.

Meta del escritor-personaje que se hace eco una vez más del anhelo vila-matiano de *ir más allá*, de persistir en la búsqueda de lo nuevo y en el posible encuentro de *la propia Forma*. Afán del escritor Enrique Vila-Matas quien a propósito de su novela nos dice:

En mi caso, la invitación de los McGuffin a que participara como artista invitado en la Documenta de Kassel —centro mundial cada cinco años del arte contemporáneo más innovador— me devolvió a los días en que intentar “ser vanguardista” se convirtió en el eje sublime de mi vida.

Ese intento, ese *afán* —prefiero llamarlo *afán* por utilizar una palabra que me gusta y que he encontrado en la traducción de unos versos de W. B. Keats— ha estado en mí desde aquellos veranos de mi extrema juventud en Cadaqués y sigue estándolo; de hecho, creo que es mi centro, la esencia misma de mi forma de estar en el mundo, mi sello, mi marca de agua: hablo de ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por creer que quizás pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí. [...] En cierto sentido, *Kassel no invita a la lógica* investiga el estado real de mis relaciones con el vanguardismo, por qué me fascinó tanto y si sigue atrayéndome como entonces (Vila-Matas, en “Autobiografía literaria”, 2014, la cursiva es del autor).

Este “*afán*” del escritor Enrique Vila-Matas es el mismo afán por el que se mueve el escritor-personaje de su novela *Kassel no invita a la lógica*, expresado con las mismas palabras en un párrafo idéntico del que acabamos de transcribir (Vila-Matas, 2014: 170-171). Lo que nos da muestra, una vez más, del *juego de figuraciones* en el que los pensamientos de los personajes de Vila-Matas se hacen eco de los pensamientos o de las palabras de su autor. Y viceversa.

Seguiremos por tanto esos pasos en el escenario de Documenta, evento de arte que encarna “un estado de ánimo”³⁹⁰ que trasciende al personaje-escritor de *Kassel no invita a*

las afueras de Kassel, ponerse a escribir en público e interactuar con los espontáneos del lugar. Su mesa se convertía en un extraño escritorio en el que había un florero horrendo y un cartel amarillo que alertaba al visitante: “Writer in residence”.

³⁹⁰ Carolyn Christov-Bakargiev, directora artística de la dOCUMENTA 13, decía que esta cita de arte encarnaba un “estado de ánimo” que lo distinguía de cualquier otro evento internacional de estas

la lógica. Una Documenta que “Tal vez” (*Maybe*) sea un reto que plantea el arte al deseo de coherencia, cuyo programa tiene como objetivo inspirar o sugerir formas de actuar dentro de diferentes ideas y lógicas. Una Documenta que indica la imposibilidad de reducir el arte o cualquier forma de conocimiento, a una única explicación, cuestión, materia o paradigma³⁹¹. Una Documenta que estará en *conjunción* con la literatura del escritor-personaje-autor de *Kassel no invita a la lógica*. Así pues, el paseo será en muchos de sus tramos una *conjunción libre de arte y de literatura*, de la que intentaremos dar cuenta a través de la observación detenida de algunos de sus gestos o manifestaciones.

2. CONJUNCIÓN DE ARTE Y LITERATURA

De los tramos de este paseo seleccionamos aquellos trabajos de Documenta 13 que le había recomendado con insistencia Alicia Framis³⁹², amiga del narrador-escritor y artista ligada a las ideas de vanguardia, cuando le envió este e-mail: «No te pierdas los trabajos de Tino Sehgal, Pierre Huyghe y Janet Cardiff. Me han dicho que se han superado a sí mismos» (37).

Recomendación que el narrador-escritor irá recordando en varios momentos de su paseo y que nosotros consideramos motivo suficiente y válido para detenernos en ella. Por

características. Insistía en que no se basaba en un concepto curatorial preconcebido y la señalaba como “una pieza de coreografía [que reúne] materiales multifacéticos, métodos y formas de conocimiento”, que articulan ontologías “heterogéneas” y “condiciones paradójicas de la vida actual”. En Petra Von Oischowski, *Hatje Cantz. Artists & Art Dictionary* (18-02-2011).

Carolyn Christov-Bakargiev, personaje real, entra en la ficción de *Kassel no invita a la lógica*. Será uno de sus personajes. Sus ideas en torno al arte y la conversación que mantendrá con el narrador-escritor darán nuevo impulso y entusiasmo a este personaje.

³⁹¹ Chus Martínez, jefe de la oficina curatorial y miembro del grupo de agentes curatoriales de la DOCUMENTA 13, definía con el título “Tal vez” (*Maybe*) el programa de Documenta: “*Maybe*” reflects the fact that knowledges are difficult to express and hard to pin down, and that art and artistic research often avoid any form of stable meaning. “*Maybe*” [...] this program aims to inspire ways of acting inside different ideas and logics. It indicates the impossibility of reducing art—and any other complex form of knowledge—to a single explanation, question, subject matter, or paradigm. (“Tal vez” refleja el hecho de que los conocimientos son difíciles de expresar y de definir, y que el arte y la investigación artística a menudo evitan cualquier forma de significado estable. “Tal vez” [...] este programa busca inspirar formas de actuar dentro de diferentes ideas y lógicas. Indica la imposibilidad de reducir el arte –y cualquier otra forma compleja de conocimiento– a una única explicación, pregunta, tema o paradigma). La traducción es nuestra. En línea: <<https://d13.documenta.de/#programs/>>

Chus Martínez, personaje real, entra en la ficción de *Kassel no invita a la lógica*. Será otro de sus personajes. Sus ideas en torno al arte influirán en el personaje protagonista de la novela.

³⁹² También amiga del escritor Enrique Vila-Matas. La artista, en sus inicios, ya le dedicó una obra al escritor: un tablón gigante cargado de rayas horizontales blancas y negras en las que había un sinfín de palabras, en homenaje a su novela *Una casa es para siempre*. Vila-Matas: “Los escritores de antes [Bolaño en Blanes 1996-1999]”, 2003.

Alicia Framis, personaje real, entra en la ficción de *Kassel no invita a la lógica*.

consiguiente, seguiremos los momentos en que el personaje-escritor se encuentra con estas obras, para ver cómo le impresionan, las vive o las piensa. Tal y como formula el mismo personaje y el mismo autor ³⁹³, iremos en busca de *la teoría que se encierra en ellas*. Éste sigue siendo nuestro objetivo, al que se añade la búsqueda de aquellos gestos o elementos que puedan ilustrar nuestra idea de *conjunción*, en este caso, *conjunción de arte y literatura*.

2.1. «Cuando el arte pasa como la vida»

«Cuando el arte pasa como la vida.» Sehgal proponía que sólo participando en su *performance* uno pudiera decir que había visto la obra. Bien mirado, eso estaba muy bien. Cuando el arte pasa como la vida. Sonaba perfecto.

(Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, 2014: 54)

La *performance* que presenta Tino Sehgal, *This Variation* (Esta Variación), tiene un enclave esencial. Su ubicación supone una estratégica conexión porque desde la habitación del hotel del escritor-narrador (su cuarto del Hessenland) se divisa el edificio que alberga la obra de Sehgal y se establece de forma inmediata una significativa conexión, no sólo de espacios sino también una fructífera conexión mental.

El narrador-escritor desde su «cabaña para pensar» provocará la conexión con *This Variation*, ya sea con humor, siguiendo el ritual de saludarla desde su balcón; ya sea con lúcida seriedad, convirtiendo “el cuarto oscuro de Sehgal” en una evocación que le acompañará en su noche oscura y solitaria. El faro del edificio anexo y sus reflejos de luz se proyectarán no sólo en el techo de su cuarto de hotel, sino que llegará a reconvertirse en *su faro* en la noche. La imagen del faro, «imagen tutelar» vila-matiana en los términos que

³⁹³ Nos referimos a estas palabras del personaje-escritor cuando dice: “En Documenta 13 se habría visto muy anticuado una separación entre obra y teoría, pues allí, según todas mis informaciones, bajo el sello ambiguo de la innovación se veían muchas obras presentadas como teoría, y viceversa. Era el reino triunfal y ya casi definitivo del matrimonio entre obra y teoría [...] De tal modo que, si uno encontraba casualmente una pieza artística más bien clásica, acababa descubriendo que aquello no era más que una teoría camuflada de obra. Y a la inversa” (Vila-Matas, 2014: 100).

También nos referimos a las palabras del autor-escritor Enrique Vila-Matas cuando decía a propósito de lo que había visto en Documenta 13: “Me encanta que haya una teoría y que haya que ir a buscarla”. En la entrevista de Antonio Iturbe: “Enrique Vila-Matas. Nuestro hombre en la vanguardia” (Iturbe, 2014: 51).

señala Nina Berberova ³⁹⁴, entra en la *performance* que es *This Variation* y descubrimos un primer *gesto o signo de conjunción* entre arte y literatura. Es más, esta conexión de espacios y de artes podría ser una invitación a su escritura, tal como le sugiere la pregunta espontánea o tal vez no tan espontánea de Boston, su acompañante en su primer paseo por Documenta:

¿Y vas a escribir sobre esto?, preguntó ella mientras seguíamos avanzando lentamente por la Königsstraße hacia el Fridericianum, un trayecto de unos doce minutos andando. ¿Escribir sobre qué? Oh, dijo ella, te pregunto si piensas escribir sobre tu línea directa con el cuarto oscuro de Sehgal (Vila-Matas, 2014: 59-60).

¿Qué hay en el cuarto oscuro de Sehgal? ¿En qué consiste la *performance* que ha de *vivirse*? La primera explicación la encontramos en las palabras de Boston que describe así lo que hace Sehgal ³⁹⁵:

Era un cuarto tenebroso, me advirtió Boston, una sala en la que se entraba creyendo que no había gente, si acaso algún otro visitante que nos hubiera precedido, pero, al poco de estar en ella, se percibía, sin que acertáramos a ver a nadie, la presencia de personas más bien jóvenes que, cual espíritus del otro mundo, cantaban y bailaban y parecían vivir entre las sombras dentro de la estancia; se trataba de *performers*, de movimientos a veces enigmáticos y en otras fluidos; en ocasiones sigilosos y en otras frenéticos; en cualquier caso invisibles (54).

³⁹⁴ La crítica y escritora habla de «imágenes tutelares» refiriéndose a que “todos los escritores tienen en sus reservas pequeños y grandes símbolos, imágenes, metáforas y muchas otras cosas de las que todavía no puede encontrarse una definición en los manuales de teoría literaria” (Berberova, 2010: 51).

El escritor Enrique Vila-Matas recurre a la imagen del faro en sus ficciones y en sus artículos. Como ejemplo representativo estaría la imagen real del faro de Cascais que, vista en una postal o en la ciudad de Lisboa, alcanza relaciones misteriosas que le llevan a la “sensación repentina de vivir una inmersión radical en la melancolía” (Vila-Matas: “La vista atlántica”. *El País*, 11-02-2007, incluido en *Dietario voluble* (Vila-Matas, 2008: 96-99).

Tal como señala Mar García en su artículo, “De mapas y territorios: las geografías melancólicas de Enrique Vila-Matas”, el faro de Cascais es símbolo de esa melancolía creativa que sobrevuela las numerosas figuraciones vila-matianas del yo. Un faro que se ha convertido en el faro y la inmersión radical en la melancolía para todos los lectores de su obra (García López, 2013: 120-121).

³⁹⁵ Véase el video de Tino Sehgal: *This Variation* - DOCUMENTA (13). Kassel, 2012. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=HVICJ49vD8Y>>

La segunda explicación, porque de aquella habitación se podían decir muchas cosas, se sintetiza así:

Tino Sehgal presentaba allí su *This Variation*, un espacio de tinieblas, un lugar escondido en el que una serie de personas esperaban a los visitantes para acercarse a ellos y, si lo creían oportuno, cantar canciones y ofrecer la experiencia de vivir una pieza de arte como algo plenamente sensorial (54).

La tercera explicación es ya la idea artística de Sehgal, la idea que subyace en el fondo, la que más nos interesa destacar:

Sehgal, me recordó Boston, rechazaba la idea de que el arte tuviera una expresión física, es decir, que fuera un cuadro, escultura, artefacto, instalación, etc., y trataba con igual desdén la idea de una explicación escrita de su obra. Por tanto, tal como ya me había dicho antes, la única forma de poder contar que uno había visto una obra de Sehgal era verla en directo. De aquella obra, por ejemplo, no quedaría constancia ni tan siquiera en el grueso catálogo de Documenta 13, pues Sehgal había pedido a Carolyn Christov-Bakargiev y a Chus Martínez que respetaran su deseo de ser invisible. Duchamp puro, pensé (55).

Idea de Sehgal que insta a romper con una concepción tradicional del arte, con la necesidad de la obra de arte explicada, para optar por otras formas u otra ilógica: experimentar la obra, “verla en directo” (o ver cómo *se hace*) es más que cualquier formato establecido, porque escapa a todo registro (en este caso ni siquiera debe figurar en el catálogo de Documenta)³⁹⁶. Sehgal revoluciona el acto de contemplación y opta por sentir y vivir la obra de arte. Una *performance* cuya esencia sea *el efecto* que produce, lo efímero, la “plenitud sensorial” en la que podría condensarse. Porque «el arte pasa como la vida», este es el lema de *This Variation* y así empieza a considerarlo el narrador-escritor:

Sí, estaba claro: el arte pasa como la vida. Y Sehgal era un preclaro heredero de Duchamp. Pero ¿innovaba?, ¿podía decirse que pertenecía a alguna vanguardia? (55).

³⁹⁶ Efectivamente, en el catálogo de Kassel (de más de quinientas páginas) figura en el índice pero sus páginas están vacías, según pudo comprobar el mismo Enrique Vila-Matas. En Jordi Corominas i Julián, “Conversaciones con Enrique Vila-Matas” (9) (*Numerocero.es*, 20-02- 2014).

La pregunta inicia una ambigua reflexión sobre si es necesario innovar o no. De forma un tanto sorprendente, empieza a responderse en las declaraciones que el narrador-escritor encuentra casualmente en la entrevista de Chus Martínez. Ahí, cuando se le preguntaba si se seguía innovando en arte, la agente curatorial contestaba:

«En arte no se innova, eso ocurre en una industria. El arte ni es creativo ni innovador. Eso dejémoslo para el mundo del zapato, de los coches, de la aeronáutica, es un vocabulario industrial. El arte hace, y ahí te las compongas. Pero el arte, desde luego, ni innova ni crea» (56).

La frase que aparece con cierto tono de humor, “El arte hace, y ahí te las compongas”, va a reiterarse como si fuera una especie de ligero código a descifrar, aunque el desglose gramatical de sus partes es evidente. El énfasis está puesto en el arte como sujeto de la acción, reforzado por la insistencia inequívoca de ese “ahí” al que se le añade una tensión, un reto, un pulso. Es un sutil imperativo: compóntelas, arriésgate, sólo así se hará el arte. Frase que evocará el narrador-escritor en su afán de desentrañar algunas de las piezas artísticas con las que se encuentra en su paseo por Kassel, para llegar a convencerse de que puede funcionar como una consigna: él mismo tendrá que componérselas para sacar a flote su “número chino”, su absurdo número chino que es un reto, en principio, fuera de sus horizontes habituales³⁹⁷. De manera que, finalmente, volverá a recordar esta frase y a significarla o traducirla en esta otra: «Ahí está la invitación al chino, es arte lo que te pedimos, ahora a ver cómo te las compones» (100).

Frase que viene a resignificarse en el arte de la escritura y que trasladamos al oficio del escritor: la escritura se hace, y ahí te las compongas. El mismo desglose gramatical: la escritura es la que hace, «se hace camino al andar» ha dicho el escritor Enrique Vila-Matas una y otra vez. El mismo imperativo: compóntelas, arriésgate, sigue arriesgando aunque fracasas. Sus personajes y él mismo en sus declaraciones y entrevistas emulan el lema (o el *mcguffin*) de Beckett, salvando las distancias: «Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez.

³⁹⁷ La frase de Chus Martínez: “El arte hace, y ahí te las compongas” la encontró el escritor Enrique Vila-Matas en la entrevista que aparece en la revista *Jot Down*. Es una frase que pasa de la realidad a la ficción. Es otro juego intertextual que también mantiene el poder y la cualidad de *frase-motor* (como aquella frase de *Aire de Dylan*), ya que “la frase le dio el impulso para escribir el libro”. En la entrevista de Ignacio Vidal-Folch, “El autor y su personaje” (*El País, La crónica*, 5-04-2014).

Fracasa mejor» —como ya hemos ido viendo—. Imperativo o impulso que en definitiva hace avanzar la buena escritura y que podemos entrever como un sutil gesto o *signo de conjunción* entre el arte y la literatura que se da en estos momentos.

Después de esta interrupción teórica, sobre la necesidad o no de innovar, el escritor-narrador entra en *This Variation* y vive esta pieza artística:

[...] entré en *This Variation* y avancé por la sala oscura sin ver nada y sin sentir la presencia de nadie, y hasta olvidándome de que podía haber más de una persona o fantasma allí dentro.

No tardé en comprobar que no estaba solo. De repente, alguien que parecía más acostumbrado que yo a la penumbra de aquel lugar pasó a mi lado y me rozó intencionadamente el hombro. Reaccioné y me preparé para oponer cierta resistencia si volvían a intentar tocarme. Pero no volvió a ocurrir. El roce, eso sí, no pude sacármelo de la cabeza en todo el día.

Después creí notar —era imposible ver nada que no fuera pura oscuridad— que la persona rozadora se alejaba y se dirigía, bailando, al fondo del cuarto y se reunía allí con otras almas que, al distinguirlas en la impenetrable oscuridad de las tinieblas, abandonaban su silencio y comenzaban a bailar con ella mientras musitaban leves cánticos extraños, casi de Hare Krishna.

Salí de allí pensando que había sido todo más que curioso y que, según como se mirara, resulta terrible comprobar la importancia de que a uno le roce el hombro una desconocida o desconocido (56).

Así intenta explicar su experiencia a Boston:

—¿Qué? —se limitó Boston a preguntarme en cuanto me vio.

Entendí que quería saber cómo había sido mi experiencia en el cuarto lóbrego, pero me pareció difícil comunicarle lo que allí me había sucedido. Tenía la impresión de que acababa de ver algo que no era arte sobre algún asunto, que no era arte discursivo, arte sobre algo, todo eso tan pesado y de lo que me había pasado toda la vida huyendo sin lograr huir; me parecía que lo que acababa de ver era *el arte en sí* (57, la cursiva es del autor).

De la experiencia sensorial, la percepción del roce que con cierta ironía no puede olvidar, a la experiencia intelectual, la reflexión en torno a la idea de su experiencia artística: no hay que hacer arte sobre un asunto. Idea que si la trasladamos a la escritura insiste y coincide con la misma idea que defiende y lleva a cabo en su narrativa Enrique Vila-Matas: no hay que hacer una novela sobre un asunto. No hay que escribir sobre algo. Todo eso del argumento y demás es tan pesado y tan repetitivo que hay que conducirlo hacia otra cosa. Ante la pesadez, *la levedad de ida y vuelta*. Recordemos cuanto dijimos sobre ella y cómo la seguimos constatando. Es preciso resaltar que la idea clave de la experiencia del narrador-escritor es que acaba de vislumbrar, en el cuarto oscuro de Tino Sehgal, *el arte en sí*.

Ideas que nos hacen pensar que la consigna de Boston, dicha en clave coloquial, “el arte hace, y ahí te las compongas” tiene alguna respuesta en este momento en el que se añade otra profundidad, significándose hacia *el arte en sí*. Cuando uno se las compone bien *sucede el arte*, sin ser instrumento de nada ni de nadie, sucede *el arte en sí*. Es la consigna o el lema que ya perseguía Beckett, el lema que recuerdan y vuelven a perseguir los escritores-personajes vila-matianos en sus reflexiones sobre el arte de la escritura. La consigna y el deseo al que parece dirigirse la propia búsqueda de Enrique Vila-Matas. Por consiguiente, otro motivo más, otro gesto que pone en relación *arte y literatura*.

Más adelante se deja caer otra idea interesante. Boston le habla de la convicción de Carolyn Christov-Bakargiev de que “con el arte se podía cambiar de realidad” (64). Idea al vuelo del paseo, *voz de la teoría*, que podemos conjuntar con la idea del mismo autor Enrique Vila-Matas quien está convencido de que con la ficción se puede cambiar de realidad, o por lo menos la ficción abre la posibilidad de hacerlo. Otro motivo en torno a la idea de *conjunción* por la que vamos transitando.

Continúa el paseo. Ahora los pasos se dirigen hacia las puertas del Fridericianum, el mítico museo en el corazón de Documenta 13. Empiezan a recorrer las salas enormes y vacías de la planta baja y a sentir un vaciamiento por el que sólo circula “una corriente de aire”. Ésta es la obra. Se trata de una corriente de aire artificial que la firma Ryan Gander con el título de *The invisible Pull* (El impulso invisible)³⁹⁸. Inmediatamente le pareció, al narrador-escritor, una idea genial y maravillosa que enseguida relacionó con Duchamp,

³⁹⁸ Véase en el video: Ryan Gander. *I Need Some Meaning I Can Memorize (The Invisible Pull)*-DOCUMENTA (13), Kassel, 2012. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=i3iVaN92m0c>>

especialmente con su perfume *Aire de Paris* ³⁹⁹ (otro momento duchampiano, como en la idea de Sehgal). De hecho, esa corriente de aire le permitió experimentar un atisbo de «momento estético», le llenó de bienestar, de buen humor, y le pareció “ante todo y sobre todo creadora de luz propia” (65-67). Hasta tal punto que asegura:

[...] una luz surgió de allí, se instaló en mí con fuerza y ya no me abandonó a lo largo de mi estancia en Kassel.

De lo genial, pensé, siempre surge algo que nos incita, que nos empuja hacia delante, que nos lleva no sólo a imitar parte de lo que nos ha deslumbrado, sino a ir mucho más lejos, a descubrir nuestro propio mundo... [...]

Aquel ímpetu suplementario, aquel ímpetu invisible ya podía ser objeto de burla por parte de miles de idiotas de todo el mundo, pero ya esto qué más daba, me había enamorado de aquella brisa y de aquel impulso y, además, sospechaba que en su empuje, en su fuerza, se ocultaba algo que se me escapaba, quizás un mensaje cifrado (67-68).

Una corriente de aire, una brisa invisible, un impulso, quizás otro mensaje cifrado que a partir de ese momento no deja de moverse por las páginas de la novela. Como si se tratara de un hilo invisible unirá también otros mundos de Documenta con el mundo interior del protagonista. No sólo será hilo conector, también fuerza invisible y enigmática que se apoderará del narrador-escritor. Se transformará en empuje mental y energía creativa, llegará a su «cabaña para pensar» multiplicando su sentido.

Impulsivamente siente la genialidad de *This Variation* y se propone ir allí todas las mañanas de su estancia en Kassel. Fiel a su propósito visita el cuarto de Sehgal por segunda vez. Entra confiado, a ciegas pero con cierta seguridad. Escoge la línea recta. Avanza. Oye cánticos. Hay gente que ensaya pasos de baile. De pronto, dos personas o dos fantasmas le conducen con suavidad hasta más adentro del salón y lo dejan en lo que él imagina que son los límites del lugar. Está en la más absoluta oscuridad. Se cruza en su mente un recuerdo (una escena de muerte) y se hace el silencio.

³⁹⁹ Marcel Duchamp construyó una gota de cristal con aire de París que llamó *Aire de Paris* y regaló a unos amigos de Nueva York. Idea que siempre le pareció genial al escritor Enrique Vila-Matas (Vila-Matas, 2013c: 205).

Esto es lo que vive:

[...] traté de tocar con mis dos manos la pared que pudiera tener enfrente, pero no la encontré. Di manotazos, como si fuera un pobre tigre en las tinieblas. Pensé que no tenía ya sentido avanzar más, y finalmente me reí en la oscuridad. No mucho después, sentí lo que quizás sienta el día en que todo acabe: me sentí perfecto fuera de este mundo, lo que al mismo tiempo me creó la sensación de haber captado la estructura interna de la vida, como si un relámpago la iluminase. Nada más. Fue algo breve, pero de gran intensidad. Ya sabía todo lo que tenía que saber sobre mi muerte, aunque lo había olvidado. Después, salí del cuarto oscuro y vi que la luz del día se parecía al relámpago que por un momento en el interior del salón me había iluminado (108).

Ahí queda esta segunda visita, en *los límites del lugar* —lo subrayamos—, porque la palabra *límite* es un término y noción que tiene una fuerte carga semántica en la narrativa vila-matiana. El narrador-escritor parece asomarse al límite del cuarto de Sehgal para vivir algo brevísimo e instantáneo, también enigmático. Vive la experiencia de atravesar esa línea de sombra, donde anida lo invisible y desconocido, y llega a sentir que está en otro mundo. Quizás, por momentos, ha vislumbrado la frágil línea entre la muerte y la vida, ha vislumbrado un mundo ulterior. Lo que sí ha vivido con intensidad es el encuentro con lo inesperado, con lo que misteriosamente está escondido en un espacio de tinieblas. Un algo que consigue «ver como» si un relámpago iluminase la vida, relámpago de luz, otra «metáfora viva» que pone el acento en la parte más vital y cuyo significado sólo entrevemos. Quizás se trate de otro mensaje cifrado, el misterio del sentido de una luz en el interior de lo oscuro que de momento queda ahí suspendida y agazapada, aunque con algún asomo de salir al exterior.

De forma que en la tercera visita el narrador-escritor vuelve a insistir en la imagen de la luz. Ahora, luz de afuera. Sucede en el momento en que está en el interior del opaco y misterioso espacio de Sehgal y va rápidamente hacia el fondo, hacia *el límite* —lo subrayamos de nuevo—, y nota con horror que viene a su imaginación un recuerdo que no era suyo. Desconcierto y desdoblamiento entre lo real y lo irreal, lo propio y lo de otro, el yo y el “Autre”⁴⁰⁰. Suceso extraño y desvarío mental al que se suma la extraña persecución

⁴⁰⁰ El juego del *doble*, de ser otro u otros no deja de verificarse en la novela. En un momento dado el narrador-escritor se inventa un personaje distinto a él mismo, al que define como el autor inventado —un

hacia la luz de afuera: “Al alcanzar el exterior del cuarto, no vi que tuviera a nadie delante, sólo más luz, sólo la locura de la luz, eso era todo, lo que no era poco” (160). Lo que nos lleva a anotar de esta tercera incursión la presencia de esa luz: “luz de afuera” que matiza el misterio con esa “locura de la luz”, cuya lectura lógica estaría en el contraste de luz y claridad, al salir del cuarto donde reina la oscuridad, pero que con una lectura ilógica o con otra lógica distinta nos podría conducir a otro sentido por ahora perfilado, que seguimos dejando en suspenso.

Siguen discontinuidades, interrupciones y, entre fragmentos de pensamientos y rachas de entusiasmo, el escritor-narrador no deja de insistir en la impresión que le ha causado la idea de Sehgal. Su entusiasmo se acrecienta hasta llegar a la certeza y decir que:

[...] en general la obra de arte —como ocurría en el cuarto oscuro de Sehgal— pasaba como la vida y la vida pasaba como el arte (211).

Vida y arte juntos. El arte le estaba sucediendo. Aquella creencia vanguardista de que revolucionar el arte podía ser igual a revolucionar la vida, parece restablecerse por momentos. Y alentado por la corriente de entusiasmo que le invade tiene lugar la cuarta visita a *This Variation*. Esta vez acontecerá en su imaginación. La fuerza de la imaginación se impone e imagina que mientras camina va hacia otra Documenta, la que ya se había clausurado, y entra en el abandonado salón de *This Variation*. Ahora es un espacio destartalado sin más interés, y bajo su sorpresa encuentra a un viejo hindú que le habla del alma que sobrevive en un mundo suprasensible y de las conexiones entre mundos. A lo que el narrador-escritor no sabe qué responder y sólo prueba a decirle que: “en este salón hubo arte de vanguardia” (213). El hindú parece no querer oír la palabra «vanguardia» y huye despavorido. La anécdota parece dejar a la palabra «vanguardia» como sospechosa, dejando en pie la verdad de que ahí pasó el arte.

Se suceden dos vueltas más en torno a la idea de Tino Sehgal. Una, a través de la conversación que el narrador-escritor mantiene con Chus Martínez a propósito de *This Variation*.

autor nada intelectual— cuyo apellido provisional pasaría a ser Autre y se sentaría en el rincón del Dschingis Khan para llevar a cabo el “número chino” que tanto le agobia (111-112). En otro momento, Autre dejaría su apellido provisional y pasaría también a ser Piniowsky, —el personaje secundario de *El busto del emperador* del relato de Joseph Roth— éste tendría opinión sobre el arte (145-146, 220-221).

Chus habla de la necesidad de nuevas ideas en el arte, diciendo:

[...] que estaba segura de que más que nunca necesitábamos en arte otras voces porque lo que veníamos escuchando desde hacía tiempo eran monótonas repeticiones de cosas que ya conocíamos cuando lo que nos urgía era inspiración desde las ideas, una energía que fuera diferente...

—Un impulso —me apresuré a decir.

Nunca en mi vida había dicho yo algo con tanto aplomo, seguridad, felicidad. Y me pareció que la palabra sonaba tersa como un latigazo y comenzaba a expandirse con potencia en la noche, invitándonos a huir de ella por senderos sin lógica. Y por un momento, creo que para siempre, por esos senderos sin lógica la palabra «impulso» fue más de una sola cosa; fue tanto la magnitud física de su expansión como un seco impulso a secas, es decir, el impulso corriente y moliente que durante un tiempo habitó en soledad en nuestros diccionarios antes de que Newton le diera al impulso su segundo sentido y abriera una puerta nueva para que, quien así lo deseara, pudiera también sentirse en la gloria con ese nuevo tipo de impulso, tan distinto del hasta entonces conocido.

—Hay una lógica que cambiar —dijo Chus con su modo tan personal de hablar—. Y si tú ahora estás sintiendo que te empuja desde hace unas horas un impulso invisible, que consideras que ni es el impulso normal ni el de Newton, lo que tienes que pensar es que te domina el tercer sentido del impulso (233-234).

La idea-esencia de Tino Sehgal se une con la idea-esencia de Ryan Gander en esa especie de hilo invisible o de fuerza invisible que apuntábamos más arriba. Ambas ideas artísticas se cruzan, se anudan y se reconocen en la urgencia y necesidad de una energía diferente, un “ímpetu suplementario” *para la creación por unos senderos sin lógica* —lo subrayamos—. Como comprobará más tarde el escritor-narrador, gracias al tercer sentido del impulso o al efecto del empuje de la brisa invisible de Ryan Gander, tenía una energía creativa y un entusiasmo inédito.

La otra vuelta en torno a la idea de Sehgal se produce cuando está preparando su conferencia en la «cabaña para pensar»⁴⁰¹. De pronto, “un impulso inoportuno” le obliga a

⁴⁰¹ Sobre su conferencia el narrador-escritor nos informa: “Cada cinco años, cuando llega la Documenta a la ciudad, se habilita su sala principal para un elevado número de conferencias relacionadas con el arte contemporáneo. La mía, ese día, estaba anunciada a las seis de la tarde de aquel viernes 14 de septiembre, la anunciaban en un discreto cartel de la entrada y seguía llamándose La conferencia sin nadie” (286).

volver a salir a la calle e ir directamente a visitar *This Variation* por última vez. Llega con decisión y entra en el salón de Sehgal como si fuera un Ming ⁴⁰²:

[...] entré en la total oscuridad del salón jugando a crearme transfigurado en un Ming y esperando confundir a los bailarines ocultos que, más invisibles que nunca, me dejaron avanzar sin dar, en momento alguno, señales de andar por allí.

Todo cambió cuando, confiado y respirando ya con alivio, decidí dar media vuelta y me olvidé durante décimas de segundo de seguir moviéndome como pensaba que se movía un chino de pies planos de la remota dinastía de los Ming. Entonces, en ese mismo momento me susurraron al oído:

—*Last bear*.

Había visto un film, cuyo título original era éste, y me pareció ver que, si era de eso de lo que hablaban los bailarines carecía de toda lógica. ¿El último oso? ¿O era *last beer*, la última cerveza? Di dos pasos más en las tinieblas y me dirigí hacia la luz de la salida y, cuando ya estaba a punto de alcanzar el exterior vi algo que era fosforescente y tenía forma de cuerno de luna y que en un primer momento intenté agarrar, pero no conseguí atrapar en absoluto porque me deslumbró por completo y acabé saliendo al exterior con la vista nublada mientras volvía a oír:

—*Last bear* (278-279).

Dos cosas nos desconciertan y llaman la atención, las mismas que al personaje, en este fragmento o pasaje en el que no podemos dejar de interactuar con el texto y acercarnos a él como obra *abierta* en los términos que señala Umberto Eco ⁴⁰³. Una, el susurro *Last bear*, que al leerlo nos produce la misma sensación, desconcierto y curiosidad que le produce al narrador-escritor: ¿por qué se dice eso? ¿he escuchado bien? ¿es *last bear* o *last beer*? El susurro lo oye el personaje y lo leemos nosotros como un sinsentido, una incoherencia, algo fuera de la lógica común que nos desorienta. Lo que nos lleva de pronto a querer saber, a explicarnos el significado que tiene o que podemos atribuirle. Ante un

El escritor Enrique Vila-Matas dio su conferencia real aquel mismo viernes, 14 de septiembre, en Ständehaus (Bode-Saal) con el título “Archivo de Huellas”. Véase al respecto el Programa ChoralitY, On Retreat: A Writers' Residency de dOCUMENTA 13. Kassel, 2012. En línea: <<https://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/chorality-on-retreat-a-writers-residency/>>

⁴⁰² Otro juego de nombres, desdoblamiento provisional y humorístico, en relación con su absurdo “número chino”.

⁴⁰³ Es decir, en la “posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ellos alterada” (Eco, ed. 1965: 30).

absurdo el lenguaje busca una explicación. Precisamente es el juego que propone el personaje, que no puede dejar de pensar en ello y se extravía por caminos gramaticales buscando sentidos ocultos en esas palabras e incluso le pide a Boston que le traduzca de alguna forma posible el *Last bear* (a lo que ni responde ni le da importancia alguna). De manera que intenta resolverlo él mismo cuando le viene a la memoria un juego de su niñez en el que se le retaba a dejar de pensar precisamente en un oso blanco. Reto que logra al darse cuenta de las trampas que nos tiende el lenguaje de la Lógica y aprende a liberarse de ellas a partir de una especie de método o “desactivación de engaños” (279). Es aquí donde el detonante provocador de *Last bear* lo leemos como el ejemplo de un absurdo, de un sinsentido, de una trampa del lenguaje de la Lógica, de un cortacircuito que parece alzarse contra la lógica común que provoca la necesidad de desactivar engaños y abrirse hacia otras direcciones impredecibles.

Quizás el *last bear o last beer* –juego, ironía, broma de buen humor– evidencia el desdén de una explicación lógica y confirma que el salón de Tino Sehgal no invita a la lógica o, lo que viene a ser lo mismo, propone el reto de “una lógica que hay que cambiar”, corroborando aquellas palabras de Chus. El susurro *Last bear* –“aunque no entendamos nada”– (si parafraseamos la máxima vila-matiana) se convierte en un estímulo positivo y generador que nos posibilita la apertura a nuevas miradas y formas de entender, a nuevas formas de comprensión que pueden ir por los senderos de una lógica diferente. Lógica que apela a una racionalidad que no tiene “la pretensión de englobar la totalidad de lo real dentro de un sistema lógico, pero tiene la voluntad de dialogar con aquello que lo resiste” (Morin, 2001: 102).

La otra cosa, que perturba la explicación de esta experiencia, es la imagen final. Una imagen de luz: un “cuerno de luna” que le deslumbró. Volvemos de nuevo e irremediabilmente a la búsqueda de un significado, pero esta vez no percibimos un absurdo o un sinsentido. Percibimos una imagen enigmática que se hace visible. Aquí nuestra tentativa encuentra la significación de la imagen –siguiendo la expresión de Wittgenstein– en un «ver como» que deviene en «semi-pensamiento y semi-experiencia» y une la luz del sentido con la luz de esta imagen efímera y fugaz. Su sentido lo podríamos relacionar de alguna forma con aquel ideal del filósofo, “la búsqueda de una lucidez

liberadora, de apertura de la conciencia y del mundo”⁴⁰⁴, algo que ha vivido el personaje en este momento, algo que parece surgir del cuarto oscuro de Sehgal, que ha traspasado sus límites y que quisiera atrapar para sí. Luz efímera y huidiza, fosforescencia que se escapa pero que ilustra la idea de que hay que seguir buscándola. También para el escritor Enrique Vila-Matas está el gesto hacia esa luz simbólica que atraviesa muchas de sus páginas y adquiere múltiples matices que oscilan entre fuerzas opuestas, oscuridad y luz, entre los regímenes de lo nocturno y lo diurno y la hacen un todo polivalente⁴⁰⁵. Luz y tinieblas se juntan, coexisten en el salón de Tino Sehgal, la imaginación del personaje sintetiza la unión de los contrarios y la imagen de un “cuerno de luna” se revela en este fragmento como una fuerza positiva, de claridad, como una luz triunfal o como un “elemento del esquema ascensional de la conquista” (Simion, 2012: 214).

Luz del sentido que el autor tal vez quiso atrapar en su visita al salón de Sehgal y que parece confiar a su personaje. Quizás para reafirmar o verificar que se cumple en su personaje y en él mismo, como visitante real de *This Variation*, la propuesta de Tino Sehgal: “que sólo participando en su *performance* uno pudiera decir que había visto la obra. Bien mirado, eso estaba muy bien. Cuando el arte pasa como la vida. Sonaba perfecto” (Vila-Matas, 2014: 54). Porque “¿No sabíamos aún ver que vida y arte caminaban juntos y formaban una unidad, tal como se podía experimentar, por ejemplo, en *This Variation*?” (257). ¿No podríamos releer nosotros todo esto bajo el lema: *cuando la literatura pasa como la vida*?

El espacio de Tino Sehgal lo ha vivido como espacio sensorial, pero también como espacio de evocación de sus recuerdos, inventados o no, que se ha transformado en un dominio más de irrealidad y sombra. Espacio abstracto y misterioso por el que se ha asomado a un mundo ulterior a un *más allá* entendido “como posibilidad, meta y anhelo de cambio” (Diaconu, 2010: 142). Resemantización posible de una luz o “cuerno de luna” que hay que seguir buscando.

⁴⁰⁴ Esta búsqueda se manifiesta en el pensamiento del personaje-escritor en otro pasaje de la novela, cuando desea que su «cabaña para pensar» siga el modelo de la cabaña de Skjolden y recuerda el ideal filosófico de Wittgenstein (92-93). La misma búsqueda se reitera en el artículo de Enrique Vila-Matas, “Lugares para pensar” (*El País*, 4-10-2011).

⁴⁰⁵ Valgan como pequeña muestra algunos de los matices que discurren especialmente por las páginas de *Dublín* y por las de *Kassel no invita a la lógica*: “luz crepuscular”, “luz melancólica”, “luz de color acero”, “luz de peltre”, “luz sucia”, “luz gris ceniza” “reino de la luz”, “luna de luz”, “relámpago de luz”, “luz de las afueras”, “locura de la luz”... “cuerno de luna”.

2.2. «Un arte de las afueras de las afueras»

Me entretuve reflexionando sobre *Untilled*, la instalación de Huyghe que había visto ya una vez y que parecía crear una idea de retorno a la prehistoria del arte —aunque sólo lo parecía, no estaba nada seguro— y en cualquier caso parecía que hablaba de la necesidad de aprender a *quedarse aparte* y de situarse en unas metafóricas afueras de las afueras (Vila-Matas, 2014: 221, la cursiva es del autor).

Antes de llegar al espacio de la instalación de Pierre Huyghe, *Untilled* (Sin cultivar), situada en los confines del parque de Karlsaue, el narrador-escritor empieza a tener información sobre las ideas claves de este creador. En este caso es Pim, otra agente del equipo curatorial, quien le dice que se trata de un artista difícil de clasificar:

En cualquier caso, se trataba de un tipo que desde sus comienzos se había interrogado sobre las estrechas y ambiguas relaciones entre la realidad y la ficción y era, además, alguien a quien le gustaba con locura la gente que amaba el juego en todas las manifestaciones del arte. Adoraba a Dadá y a Perec [...], y en realidad adoraba todo cuanto le sonara a imaginación desatada y desaforada capacidad de inventar. Le gustaba que la realidad se convirtiera en ficción y a la inversa y que no se pudiera distinguir bien entre una y otra. Llevaba ya Huyghe más de diez años, siguió diciéndome Pim, trabajando fuera de las estructuras del museo o de la galería, huyendo de todo lo convencional, y su arte parecía a veces emparentado con el del belga Maurice Maeterlinck [...] Era significativo, dijo Pim, ver cómo en las anteriores instalaciones de Huyghe, a pesar de sus esfuerzos por remarcar todo tipo de cuestiones sociológicas, terminaban por destacar mucho más esas potencias invisibles y sombrías ya tratadas en su momento por Maeterlinck. Había en Huyghe una constante inquietud por las fuerzas que tantas veces vemos que se agazapan en la niebla, el humo y las nubes (136-137).

Como lectores de la obra de Vila-Matas vemos inmediatamente las semejanzas de su narrativa con lo que se dice en este fragmento sobre la obra de Huyghe. Podríamos insistir en cada una de estas ideas de Pierre Huyghe y establecer la relación con las del

escritor-autor Vila-Matas pero no es necesario, ya hemos constatado suficientemente cada una de ellas: su indagación sobre las relaciones ambiguas entre realidad y ficción, el gusto por el juego, su huida de lo convencional, su apuesta por la imaginación creadora, etc., en los capítulos anteriores. Sólo advertir que a partir de esta primera presentación del artista y sus ideas, surge de inmediato el juego de *paralelismos e identificaciones*: el vínculo entre el artista (Huyghe) y su obra y el escritor (personaje) y su escritura, quien empieza por reconocerse en las mismas imágenes poéticas:

Esta última observación me llevó a preguntarme por la gran variedad de ocasiones en las que en mis novelas había trabajado también con la poesía de las imágenes de niebla, o con las diversas iconografías del humo. Algunas de mis ficciones tenían lugar en tierras nubladas y neblinosas. Y la bruma y el humo, por otra parte, eran lo que más me atraía, sin que hubiera querido nunca analizar demasiado las causas (137).

Observamos que el narrador-escritor, por el momento, sólo ha querido detenerse y subrayar las imágenes poéticas coincidentes con Huyghe: “niebla” y “humo” y deja la imagen de las nubes de lado (justamente es una imagen que no suele frecuentar la escritura vila-matiana, y que anotamos como un guiño de fidelidad con la poética del autor real).

Precisamente es el humo lo primero que anuncia *Untilled* y junto a ello la primera impresión del narrador-escritor es la extrema rareza del lugar que enseguida une con la de Raymond Roussel, para destacar que ambos (el artista Huyghe y el personaje-escritor) son seguidores de Roussel y admiran “la imaginación creadora” que dirige su obra (138-139). Desde estas primeras impresiones en donde domina lo raro se va describiendo la obra del artista ⁴⁰⁶:

Lo que Huyghe había montado allí en los confines del Karlsaue era un estercolero para la producción de humus [...] El artista francés había conseguido transformar una zona de jardín francés, es decir, una zona de la ordenada naturaleza del parque, en una especie de espacio en proceso de construcción/destrucción; un proceso detenido en el tiempo, con elementos vivos e inanimados. Destacaba la presencia de dos perros que deambulaban por allí formando parte de la obra. Uno de ellos (el que llevaba una pata

⁴⁰⁶ Véase en Pierre Huyghe, *Untilled* –DOCUMENTA (13), an Art Exhibition in Kassel 9/6–16/9–2012. En línea: <<http://www.contemporaryartdaily.com/2012/06/documenta-13-pierre-huyghe>>

pintada de rosa) era famosísimo, el perro más célebre de Europa en aquel momento y todo un icono de la Documenta 13.

Recuerdo que una de las excentricidades que en un primer momento se me ocurrió pensar acerca de aquel extraño lugar era que había sido creado especialmente para mí o para personas muy parecidas a mí, para que pudiéramos reflexionar mejor, a través del penetrante olor del humus, sobre la fatiga mortal de Occidente y sobre otros cansancios demolidores que percibíamos que recorrían el continente [...] Había repetición, reacciones químicas, reproducción, formación y vitalidad, pero la existencia allí de un *sistema* era del todo incierta: los roles no estaban distribuidos, no había organización, ni representación ni exhibición.

Aquel lugar lo recuerdo como muy diferente a todos los demás. Nunca he visto mejor expuesta poéticamente, con un sentido del horror y de la elegancia especialísimos, la idea de ruptura con la belleza clásica tan ligada siempre al arte (139-140, la cursiva es del autor).

Los fragmentos escogidos ponen de relieve la obra de Huyghe como *proceso, transformación y ruptura radical*. La reflexión e interpretación que suscita en el narrador-escritor también se destaca. Lo que nos lleva a seguir en la línea de identificaciones entre lo que se muestra en *Untilled* y las apreciaciones que producen en el personaje-escritor. Personaje que se suma a esos otros personajes vila-matianos que atraídos por lo raro y lo extraño deambulan por su particular geografía de la extrañeza; que conocen y hablan de los cansancios demolidores que sufre la literatura y denuncian su paisaje moral en ruinas; que descubren el caos de una realidad «bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas»; que buscan la ruptura de la idea de narrativa clásica tan ligada siempre al orden de que suceda algo; que intentan en definitiva que la realidad aparezca con su verdadero rostro, el rostro próximo al caos original del mundo, sin representación ni *sistema*.

Por consiguiente, observamos la conexión de estos fragmentos de la lectura de *Untilled* con aquellos otros fragmentos de la narrativa vila-matiana que hemos ido comentando a lo largo de nuestras páginas y que protagonizaban personajes como Samuel Riba en *Dublíneca*, el escritor-narrador de *Aire de Dylan* o el escritor de *Chet Baker piensa en su arte*. Insistimos en que la identificación es evidente y el juego de correspondencias se pone de manifiesto de una obra a otra y *de la literatura al arte*.

El arte de andar, ver y pensar continúa. Después de la última imagen de *Untilled* (la de una joven alemana, vestida de riguroso luto, que encima de un montículo de escombros disertaba sobre la perdición de Europa) y de la pregunta que ronda en la mente del narrador-escritor sobre si un estercolero pudiera ser una obra de arte, un lejano ruido de bombardeo interrumpe el ritmo de la caminata. Tal como le explica Pim, se trata de los altavoces de la instalación de Janet Cardiff y George Bures Miller, *FOREST (for a thousand years...)* [*BOSQUE* durante mil años]⁴⁰⁷. Título que invocaba los mil años que según Hitler duraría el Tercer Reich y tal vez también los mil años de antigüedad que tenía la ciudad de Kassel cuando fue destruida casi totalmente por el fuego británico. Instalación que le conmueve de forma inesperada:

Me impresionó —difícil de olvidar— el descubrimiento en mitad del bosque de un grupo de unas cuarenta personas sentadas en unos cuantos árboles talados, cuarenta personas calladas y conmovidas, aterradas pero secretamente conjuradas al mismo tiempo, como atravesadas por un hilo invisible subversivo, por un ímpetu inmaterial, por una brisa infinita que recordaba a la de Ryan Gander: cuarenta personas sentadas bajo la gran sombra de la arboleda escuchando el sonido brutal de un bombardeo aéreo que, gracias a los altavoces instalados en lo alto de los robles, creaba la atemorizadora sensación de que todo estaba sucediendo allí mismo donde precisamente nos encontrábamos.

Eso era, sin duda, lo más impresionante. Uno llegaba a creerse que era objetivo de las bombas porque se sentía alcanzado por una especie de trampantojo auditivo que le creaba la sensación muy real de estar en pleno campo de batalla. Todo se oía como si tuviera lugar de verdad [...] Y después, llegaba de golpe el silencio, y con él la reflexión y el redescubrimiento de la música; la sinfonía clásica que a continuación propagaban los altavoces servía para cavilar y recuperarse. Tras el impacto mental del bombardeo, siguieron minutos de meditación y de poderosa recuperación después del gran Colapso; minutos en los que pude recargar y acabé en seco con cualquier pregunta más que aún pudiera hacerme [...] acerca de las posibles relaciones entre el arte innovador y nuestro pasado y presente histórico. Me pareció intuir que no daría ya más vueltas al asunto en mucho tiempo. Había quedado claro para mí que arte y memoria histórica eran inseparables (150-152).

⁴⁰⁷ Véase en el vídeo Janet Cardiff & George Bures Miller, *FOREST (for a thousand years...)* DOCUMENTA 13, an Art Exhibition in Kassel 9/6–16/9–2012.
En línea:<<https://www.youtube.com/watch?v=hGqPwaZVPBo>>

La impresión de la escena de los cuarenta conjurados es tan intensa que el narrador-escritor parece estar y vivir en el fragor de la batalla. Colapso y Recuperación. El *leitmotiv* (*Collapse and Recovery*) que recorre la Documenta queda “visible” en este momento, al tiempo que lo que es arte y no es arte empieza a carecer de importancia y se hace patente el lema de Documenta: “puede que sea arte o que no sea. Aquí, de lo que se trata es de colapso y Recuperación”⁴⁰⁸. No hay una relación de consecuencia lógica sino de simultaneidad. Presente y pasado juntos, ahí en *FOREST*. Colapso y Recuperación, ahí. Arte y memoria histórica inseparables en ese formato que genera afectos y sensaciones que no requieren ningún marco en la pared, que sintetiza las diferencias entre un arte exhibido en los museos o galerías y un arte sin hogar, “un arte de la intemperie” predominantemente vital. Arte que irá teniendo ejemplos visibles en este paseo que es Kassel y que empieza a identificarse como “un arte de las afueras”. Así lo define el narrador-escritor al volver a recordar lo visto en *Untilled* y conectarlo con lo que acaba de ver en *FOREST*:

[...] Un arte de las afueras. O de las afueras de las afueras. Como el de Huyghe, con su humus y con su perro de pata rosa, con su remoto lodazal donde no había ni organización, ni representación, ni exhibición, aunque sospechaba yo que allí las cosas estaban más conectadas entre ellas de lo que parecía (153).

Unas metafóricas “afueras de las afueras” en completa *libertad*. Arte fuera de los muros de un *sistema*, pero también conectado de alguna forma. Una especie de arte *en libertad y en conexión*. Una especie de arte que ponemos en relación con esa suerte de literatura que se caracteriza por el hecho de “no tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir. En cierto sentido más que literatura es vida” (Vila-Matas, 2009: 81).

La escena de los cuarenta conjurados atravesados por un hilo invisible subversivo sigue ahí. Es el momento de la recuperación tras el colapso. Suena la música *Viaje de invierno* de Schubert, símbolo de la muerte, y junto a ella la imagen de la resistencia, la fuerza de no sucumbir, de seguir apostando por la vida:

⁴⁰⁸ Palabras de Carolyn Christov-Bakargiev como directora de DOCUMENTA 13 (no como personaje de ficción) recogidas en la reseña de María Muñoz sobre DOCUMENTA 13 (*Berlin Amateurs, Artes Plásticas, Cultura*, 13-06-2012).

La muerte estaba frente a nosotros como lo estaba el pájaro que cantaba en aquel momento filtrándose en competición desigual con la música de Schubert. La muerte no engañaba y estaba allí bien visible, pero era admirable el esfuerzo y resistencia general por no sucumbir a su temible canto asesino. El instante lo recorría serenamente la brisa imperceptible y sin embargo a cada momento más potente, quizás porque era una corriente que apostaba por la vida. De hecho, los conjurados del bosque parecían estar haciéndose cada vez más fuertes en el silencio (Vila-Matas, 2014: 154).

Arte de las afueras, fuera del sistema y conectado a la vida como si fuera una “vanguardia visible” en esa escena que acababa de ver y que recordará más tarde para decir que:

Si quedaban algunos restos de ella [de la vanguardia], éstos había que ir a buscarlos entre los conspiradores silenciosos que había visto, por ejemplo, en el bosque, junto al parque de Karlsaue, y que a mí me parecía que se movían por las afueras de las afueras: conjurados ultrasecretos, ligeros como la corriente invisible del Fridericianum; seguramente los últimos vanguardistas, aunque ya ninguno estaba interesado en que los clasificara de aquel modo (183).

Kassel fue la leyenda que albergaba el mito de las vanguardias tal y como confirmaba aquella «Documenta histórica», la del 72, la que recuerda el escritor-narrador para poner de relieve que allí se descubrían a los últimos vanguardistas, refiriéndose especialmente a los beatniks (95). Ahora en esta Documenta 13 que recorre y quiere vivir a fondo, parece encontrar sobrados estímulos que constatan lo que de aquella vanguardia queda. Éste es uno de ellos. La imagen de los conjurados del bosque parece dar continuidad a los últimos vanguardistas de la estirpe del más puro romanticismo. Parece mantener vivo el espíritu de su núcleo subversivo. Parece rendir homenaje al espíritu insurrecto de esta “vanguardia visible” que queda reflejada en la instantánea de los cuarenta conjurados, vivos en el recuerdo y móviles por “las afueras de las afueras”.

La idea y necesidad de unas “afueras de las afueras” es persistente. Es una idea-eco que se instala en su «cabaña para pensar». Va y viene, adelantándose y retrocediendo como una idea en continuo vaivén. La repetición y reiteración continuada de esas hipotéticas

“afueras de las afueras” opera como un «campo figurativo» que crea un clímax, una progresión ascendente en distintos fragmentos, multiplicando la redundancia y dando paso a isotopías y niveles de sentido (Arduini, 2000: 127-128) que derivarán definitivamente en ver “el arte de las afueras” como la posible vía para innovar:

[...] pensé a fondo en Huyghe y su instalación *Untilled* y me pareció que en esta obra, dado que estaba claro que sólo un arte remoto en los márgenes del sistema y alejado de las galerías y museos podía realmente ser innovador, había que admirar tanto la discreta sagacidad de Huyghe al saber decantarse por esa última vía que parecía quedarle a la vanguardia como su clarividencia al buscar un lugar residual en Karlsaue para colocar su tétrico paisaje de humus y de galgo español de pata rosa; tal vez un homenaje a un hipotético arte de las afueras de las afueras.

Quizás *Untilled*, pensé esa noche en mi cuarto, creaba una idea de retorno a la prehistoria del arte y [...] hablaba de la necesidad de no hacer ya arte tal como lo entendimos hasta ahora y de la necesidad de aprender a *quedarse aparte*, quizás parecerse a Tino Sehgal, que no deseaba ser visible y parecía proponer el retorno al humano cuarto oscuro mortal de siempre (Vila-Matas, 2014: 146, la cursiva es del autor).

Tino Sehgal y Pierre Huyghe conectados. Sus artes están fuera de ser exhibidos en museos y galerías, como el de *FOREST*. Físicamente el espacio de Huyghe está situado en un lugar recóndito del parque, ubicado en las afueras del recinto central, su arte también. Entendemos que el homenaje a *un arte de las afueras* no sólo se resignifica en una censura a la institucionalidad artística, en su monumento Museo (alegoría a la tradición sacralizada del arte del pasado), y en la necesidad de romper los intramuros del arte y lograr “la finalidad vanguardista de su incorporación al afuera de la vida para que ‘arte’ y ‘vida’ intercambien sus signos horizontalmente” (Richard, 1994: 41), sino que también estas *afueras de las afueras* van *más allá* y pueden conducir al *lugar propio y aparte*.

Arriesgarse fuera de lo ya hecho, desafiar los límites, anular jerarquías y desplazar todo centro. *Afueras de las afueras*: campo abierto y en libertad. Libre de cultivar. Una posible tabla rasa en la tierra, todo por hacer. Tierra prometida para volver a empezar y retornar a los principios del arte, a lo que era en su versión más pura y original. *Untilled* parecía crear esta idea de retorno y también la obra de Tino Sehgal. En ambas se reafirma

la idea y la necesidad de “aprender *a quedarse aparte*” de los límites de un sistema dominante. Podríamos añadir que en estos momentos se desvela algo de aquella enigmática “luz de afuera” o de aquella “locura de la luz” que habíamos dejado suspendida a propósito del cuarto oscuro de Sehgal, ahora tendría un sentido en esta huida conjunta para ir hacia las afueras de las afueras. Quizás, para ejemplificar también la necesidad que habita en el fondo de la vanguardia de hacer tabla rasa y volver a los orígenes, de reconciliar arte y vida.

En «la tentativa de cabaña para pensar» en la que se ha convertido su habitación, el narrador-escritor sigue aferrándose a la misma idea, pero esta vez tiene una respuesta que hace explícita:

[...] volví a pensar que para los artistas con ánimo más innovador la verdad estaba simplemente ahí afuera. Pero en esta ocasión me pregunté dónde estaban las afueras [...] ¿Dónde creía que estaban las afueras? Me respondí como pude y me dije que de entrada había que saber moverse por terrenos no hollados, bien alejados del centro de la cultura y del tan famoso como manido mercado, y eso era algo que debía pedirse a toda persona con ideas rupturistas. Pero no tardé en preguntarme qué podía exactamente significar «terrenos no hollados», «persona con ideas rupturistas» (Vila-Matas, 2014: 158).

En este bucle de pensamientos trenzados en torno a un *arte de las afueras* no podemos dejar de pensar en los «terrenos no hollados» que busca el escritor Enrique Vila-Matas, en su búsqueda insistente por adentrarse por caminos desconocidos y arriesgados. En la búsqueda de lo nuevo que tiene tan vinculada a su *vanguardia singular*: más que por su rechazo al pasado, por su *culto a lo nuevo*. Y que tan certeramente pone en palabras de su personaje-narrador-escritor, que aparece como otra *figuración* evidente del escritor-autor, cuando habla de la ilusión de encontrar algo nuevo recordando a Chesterton:

Me acordé de que Chesterton decía que había una cosa que daba esplendor a cuanto existía, y era la ilusión de encontrar algo a la vuelta de la esquina.

Tal vez era ese deseo de que hubiera algo más lo que nos llevaba a buscar lo nuevo [...] Y por eso algunos rechazábamos la repetición de lo que ya se había repetido; odiábamos que se nos dijera lo mismo de siempre y se pretendiera que volviéramos a

saber lo, por otra parte, ya tan sabido; detestábamos al realista y al rústico o al rústico y al realista que consideraban que la tarea del escritor era reproducir, copiar, imitar la realidad, como si en su caótico devenir y en su monstruosa complejidad la realidad pudiera ser atrapada y fuera narrable; alucinábamos ante los escritores que creían que, cuanto más empíricos y prosaicos eran, más cerca estaban de la verdad, cuando de hecho cuantos más detalles acumulaba uno, más se alejaba precisamente de la realidad; maldecíamos a los que preferían ignorar el riesgo sólo porque les daban miedo la soledad y el fracaso; despreciábamos a los que no comprendían que la grandeza de un escritor estaba en su condición, asegurada de antemano, de fracasado; amábamos a los que juraban que el arte estaba sólo en el intento.

Era el deseo de que hubiera algo más. Y el deseo nos llevaba indefectiblemente siempre a buscar lo nuevo (170).

No cabe duda de que estas palabras son muestra de la actitud de un hombre de vanguardia que se define en *el anhelo* de lo nuevo, y que también quiere enfrentarse al «desafío del éxito» como señalaría Irving Howe (en Calinescu, ed. 1991: 123). Palabras del personaje-escritor que ponemos en consonancia con la idea vanguardista de que “hay que entablar una dura batalla contra un enemigo simbolizado por las fuerzas del estancamiento, la tiranía del pasado, las viejas formas y los modos de pensar que nos impone la tradición como grilletes que nos impiden avanzar” (Calinescu, ed. 1991: 124) y que en el caso de la narrativa vila-matiana está simbolizado en muchos momentos en la imagen del “realista o rústico”, enemigo implacable al que hay que combatir. Palabras del narrador-escritor que al mismo tiempo nos dan medida de cómo se van desplazando las ideas que suscitan las manifestaciones artísticas de su paseo por Kassel con las ideas de su narrativa. Por tanto, otra forma de darse la *convergencia y conjunción entre arte y literatura*.

Se suceden otros encuentros con otras piezas artísticas de este paseo que es Kassel. Se intercalan recuerdos, obras literarias, libros prohibidos, cruces de su pasado o de sus inicios como escritor en París. Se mezclan pensamientos, impresiones, excentricidades o asociaciones inesperadas y también simultaneidades, porque los conceptos pueden sobrevenir de forma no consecutiva, sino simultánea. Así lo está experimentando –el paseante de Kassel– al recorrer este espacio en el que la forma de la obras –si lo decimos siguiendo a Bourriaud– “se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un

principio aglutinante dinámico”, y despliega un espacio que “es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo (Georges Bataille habría escrito ‘desgarro’)” (Bourriaud, ed. 2013: 21, 53).

En esta línea de diálogo, interacciones y simultaneidades podríamos mencionar que, a través del proyecto *The Refusal of Time* (El rechazo del tiempo) del sudafricano William Kentridge, se pone de relieve el reiterado étimo vila-matiano, «aunque no entendamos nada», ya que el narrador-escritor no consigue entender esta obra, pero precisamente por eso mismo le puede abrir muchas puertas:

Porque al final no haber podido seguir con fluidez el desarrollo de la obra y no haberla entendido me abrió muchas puertas; de hecho, fue beneficioso para mí, pues me permitió intuir que quizás las formas del arte se estaban modificando y cada vez se relacionaban de una manera más diferente con todo (Vila-Matas, 2014: 203).

Dos ideas que se desprenden al mismo tiempo: la transformación de las formas y las nuevas relaciones que llevan consigo. En el fondo, inciden en la idea nuclear de apertura a otras lógicas y conexiones desconocidas, a otros registros nuevos e inesperados. Por eso, la obra de Kentridge le incita a buscar aquel signo que amplía el círculo de nuevas relaciones. Lo encuentra en la explicación que le da Boston al decirle que el artista conseguía que en todos sus dibujos estuviera presente no sólo lo que se veía, sino que también se hiciera visible un rastro, una huella del dibujo anterior. Kentridge era capaz de conseguir por medio de “unas líneas punteadas” que se reconocieran en cada uno de sus personajes las miradas de sus otros personajes. Relación sorprendente que el narrador-escritor pone en consonancia con los puntos suspendidos de la escritura y los conecta de pronto con la imagen de su “patio del colegio”, que aparece en otros lugares de la obra vila-matiana y que podemos reconocer como una huella o rastro que va trasladándose de un texto a otro, conectándose de una obra a otra. El mismo patio de otros tantos narradores-escritores vila-matianos se intercala como si fuera un signo, unas líneas puntuadas que conectan su escritura:

Para mí la imagen más relacionada con lo perpetuamente suspendido siempre será el patio del colegio cuando por la tarde los escolares marchábamos a casa y poco a poco

caían las sombras y el patio quedaba abandonado como una eternidad cuadrangular, ofreciéndonos así, pulcra y para siempre ya inquietante, la perla condensada del hastío escolar (204) ⁴⁰⁹.

Patio de su infancia, dibujo de su escritura, que se yuxtapone simultáneamente y que relacionamos con los dibujos de Kentridge. Otro *signo de conjunción* a través de las huellas que se hacen visibles en los dibujos del artista y en los textos del escritor, líneas punteadas o puntos suspendidos en distintos ámbitos, lógica o ilógicamente conectados.

Juego de conexiones al que también se podría unir otra consigna, cuando el narrador-escritor encuentra la habitación blanca en la que se hallaba la instalación sonora de Ceal Floyer y escucha a la cantante Tammy Wynette repetir continuamente: *I will just keep on / til I get it right* (Continuaré hasta que lo haga bien) y lo entiende como “la necesidad del artista de continuar siempre en busca del difícil acierto” (282). Consigna en la que se ve él mismo reflejado y que unimos con aquella dificultad por la que debía regirse el personaje de *Chet Baker piensa en su arte* y con la consigna del mismo escritor Enrique Vila-Matas cuando habla de «amar lo difícil».

El círculo de conexiones va ampliándose con otras propuestas creativas aparentemente dispares y diferentes pero que se podían ensartar en una cadena de huellas. Así al observar en el Fridericianum *Le grand paranoïaque* de Salvador Dalí, le pareció que la voz que decía *I will just keep on / til I get it right* formaba parte del cuadro como si se tratara de un rastro del anterior dibujo que acompañara al nuevo, a modo de los dibujos de Kentridge. Al igual que cuando observa las pinturas de las manzanas de Korbinian Aigner nota que fragmentos de *Le grand paranoïaque* se han incrustado en ellas, como si toda obra necesitara de alguna forma el rastro de otra anterior para sentirse más completa. O como si toda escritura –advertimos nosotros– siempre fuera huella de otra y de otra, y así hasta la imagen de eterno palimpsesto que es la escritura o al dibujo del tapiz vila-matiano que se dispara en múltiples direcciones y conexiones. Juego de asociaciones que sólo mencionamos como gestos y signos que, entre discontinuidades, fragmentos y simultaneidades, van dando cuenta de paralelismos, correspondencias, encuentros y *conjunciones entre arte y literatura*.

⁴⁰⁹ Imagen que ya hemos encontrado en otros lugares de su obra y que hemos mencionado al hilo de nuestro discurso. Se remite a las pp. 406, 428-431.

Continúa el paseo y el bucle de ideas en torno a *Untilled* como si se tratara de un pensamiento circular:

Me entretuve reflexionando sobre *Untilled*, la instalación de Huyghe que había visto ya una vez y que parecía crear una idea de retorno a la prehistoria del arte —aunque sólo lo parecía, no estaba nada seguro— y en cualquier caso parecía que hablaba de la necesidad de aprender a *quedarse aparte* y de situarse en unas metafóricas afueras de las afueras. Al igual que a mí, a Huyghe le atraían la niebla y el humo, eso al menos me había dicho Pim. Si había una escena característica de mi humilde poética, ésta era una atmósfera de niebla por la que avanzaba un solitario en una carretera perdida y donde el humo siempre lo ponía el pensamiento (221-222, la cursiva es del autor).

El pensamiento circular y convergente confirma a las metafóricas “afueras de las afueras” como un arte de “aprender a *quedarse aparte*”, aprender a superar los límites (exteriores e interiores). Un arte que no dejamos de conectar con aquella escritura que buscaba *el escritor que piensa en su arte*, abierto a todas las posibilidades, afín al mejor *hilo Finnegans*, a la escritura de aquellos que supieron huir de la maquinaria de la convención y aprendieron a *quedarse aparte* porque no repitieron sino que radicalizaron todo. Un arte que también conectamos con aquellos otros personajes, exploradores del abismo, que en el fondo querían cruzar el bendito umbral y atravesar “el límite de los límites del universo conocido” y seguir avanzando (Vila-Matas, 2007: 170). Es otra forma de conducirse hacia estas “afueras de las afueras”.

De nuevo la evocación de la metafórica niebla. Ahora es el escritor-narrador el que se sitúa en primer término —“Al igual que a mí”— para poner en primer plano su escena característica: la “atmósfera de niebla”. Escenografía y constante vila-matiana en la que sus personajes se pierden o avanzan solitarios por carreteras perdidas o sonámbulos hacia el abismo ⁴¹⁰. Escenas de niebla y bruma, espacio imaginario e indefinido “que simboliza la

⁴¹⁰ Recordemos a Riba como un personaje a la deriva en la noche dublinesca de niebla, desorientado entre la bruma y el humo de sus pensamientos. Al personaje de *El mal de Montano* caminando al atardecer por su carretera perdida entre la niebla, sin volver jamás a casa: *avanzando y perdiéndose continuamente*; o en el salón de su casa, entre la bruma, bajo la niebla, en marcha inexorable hacia la melancolía (Vila-Matas, 2013b: 260-261). O cuando llegan las páginas finales de la novela y lo seguimos viendo transformado en Robert Walser, extraviándose “por aquella zona oscura de niebla densa e infinita”, solitario, marchando sin rumbo por la carretera perdida, con su libro de Montaigne bajo el brazo, buscando algo en lo que

propia escritura” (Diaconu, 2010: 142) por donde puede desaparecer como escritor, hacer su camino solitario y sin rumbo o moverse por una bruma metafísica. Niebla y bruma, elementos reiterados que van creando niveles de sentido, y que, como se señalará más adelante, están en todo. La metafórica «niebla» llegará incluso hasta algunos conceptos brumosos que podrían esclarecerse en cuanto se disipara y dejarlos visibles como posible vía de futuro que le quedaría a la vanguardia:

[...] conjura en el bosque, arte de las afueras de las afueras, huida del aturdimiento moral, discreción siempre; por no hablar de invisibilidad, requisito este nada desdeñable (Vila-Matas, 2014: 222).

Breve formato de teoría sintetizado en estos elementos como ingredientes para una posible novela del futuro. Conceptos o elementos que hace suyos como si su condición de escritor y hombre vanguardista se acrecentara y quisiera proclamar a través de ellos que sigue militando en las filas de innovación, en las filas de vanguardia, para confesarnos:

[...] lo que he ido narrando —en mis libros el eje suele ser el recorrido: un escritor que viaja y escribe su desplazamiento— me ha ido devolviendo a aquella frase, dicha ahora con mayor convicción, porque ahora intuyo que una estrategia para no ser señalado como vanguardista es a todas luces convertirse en una especie de ágil y muy móvil conjurado del bosque, ligero como la corriente más invisible del Fridericianum (223).

Una vez más la importancia de la obra en curso —mi eje es el recorrido— para volver la mirada tras lo visto o lo dicho, dirigir la atención hacia aquella frase o *mcguffin* que abría la novela —“Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo”— y comprobar que ha sido sólo una estrategia, una distracción que llega hasta aquí para darle la vuelta —oportuna *vuelta de tuerca vila-matiana*— y transformarla en el deseo y convicción de seguir en la brecha, no rendirse, ser un conjurado más del bosque, unido a ellos por esa brisa subversiva e invisible.

El narrador-escritor se identifica o quiere identificarse con el espíritu de los cuarenta conjurados del bosque, con las “afueras de las afueras” que también es *FOREST* y

asirse “dentro de la bruma metafísica”, buscando a Musil y finalmente encontrándose con él junto al abismo (Vila-Matas, 2013b: 297-299).

que concluimos que son las mismas *hipotéticas y metafóricas afueras de las afueras a las que quiere dirigir su arte, su escritura*.

Más adelante, el escritor, que escribe su desplazamiento por este viaje que es Kassel, seguirá reflexionando sobre la extraña armonía que se daba en el singular lugar de Huyghe. Sentirá que *Untilled* es como un misterio que parece no tener final hasta vislumbrar aquella tierra sin cultivar como su “tierra prometida”. De nuevo e irremediabilmente conducirá sus pasos hacia ella. Será en plena noche, alentado por la inquietud de aquellas fuerzas que se ocultan entre la niebla, el humo o las nubes, adentrándose por otro camino, un sendero tortuoso con ligera bruma, divisándola como otro Manderley ⁴¹¹:

Recordé la información que tenía acerca de la constante inquietud de Huyghe por las fuerzas que tantas veces sabemos que se agazapan en la niebla, el humo, las nubes. ¿No había tenido siempre yo también esa inquietud? [...]

Algunas de mis ficciones arrancaban o finalizaban en tierras nubladas y neblinosas, en Manderleys del espíritu, en lugares extraordinariamente reservados y silenciosos [...]

Iba en la noche con bruma hacia *Untilled*, caminando con paso cauto hacia aquel extraño territorio. Así que en el fondo viajar hasta aquel lugar «sin cultivar» de Huyghe venía a ser como desplazarse hasta cierta atmósfera de mis ficciones. Es más, quizás era desplazarse hacia páginas no labradas por mí todavía, era como viajar al futuro sin ver nada (245-246).

Se impone la misma inquietud y la misma imagen de niebla que invade el territorio de *Untilled* y el propio territorio de sus *ficciones*. A lo que se añade otra identificación y desplazamiento significativo: la tierra «sin cultivar» (*Untilled*) y la *página en blanco*, no labrada, que ha de hacerse escritura. Juego de espejos que conducirán a la identificación final de lo que acontece ahí, en *Untilled*, y lo que acontece y vive el mismo personaje.

La aproximación entre ambos se inicia al cruzar el umbral de este territorio que ya siente como un Manderley personal al que se añade “un punto más de locura o, por decirlo

⁴¹¹ Aparece el cruce con la intertextualidad de Hitchcock ya que todo en él le recordaba a aquella atmósfera del comienzo de *Rebeca*, el film de Hitchcock: «Anoche soñé que volvía a Manderley [...] El camino iba serpenteando, retorcido y tortuoso como siempre, pero a medida que avanzaba, me daba cuenta del cambio que se había operado allí; la naturaleza había vuelto a lo que fue suyo y poco a poco se había ido apoderando del camino. El estrecho sendero que había sido nuestro camino avanzaba y, finalmente, allí estaba Manderley. Manderley reservado y silencioso... » (245).

mejor, de ilógico” (247). Desde esta ilógica la instalación se abre a todo tipo de interpretaciones y hallazgos. El narrador-escritor se convierte en un conspirador secreto de Kassel en esta noche en la que *Untilled* se transforma en un laberinto de lógicas desconocidas que no sólo hablan de la metáfora de la descomposición cultural en la que vivimos, sino que albergan otras posibilidades que dan pie a seguir con la eterna indagación sobre ¿qué es lo real?

Bajo la fórmula de ¿cómo *verificar* lo que decimos? se abre un juego de comprobaciones que concluye con la ilógica conocida de que lo real no es demostrable, de que la verdad es indemostrable, siempre hay un ángulo no visto, una puerta trasera, una fuga. Frente a esto se constata la lógica desconocida de que la verdad es ficción. *Untilled* abre otras posibilidades: sentir, soñar y hasta vivir en unas posibles afueras de las afueras; la atemporalidad de un paraíso fuera del alcance de toda lógica; imaginar que hay una historia secreta que contiene lo intangible; vivir y confirmar que el arte es lo que nos está sucediendo. Concluye con todo ello que toda la intervención de Huyghe era una especie de genial síntesis de lo que había en aquella Documenta (251-257).

A lo que añadimos nuestra interpretación, ya que *Untilled* podría significarse también en una síntesis en paralelo con la línea de la narrativa vila-matiana: la que aspira a la verdad de la ficción, la que busca el registro inesperado, la que mira atenta a la historia secreta que anida bajo la aparente superficie de todo y se abre a nuevas y múltiples posibilidades, incluso a un mundo ulterior, desconocido e intangible al que aspira acercarse. La que cree, en definitiva, en el lenguaje de la imaginación fuera de toda lógica para seguir creando nuevos mundos narrativos.

Todas estas posibilidades parecían conectarse en este espacio de lógica desconocida donde pasaban la vida y el arte al mismo tiempo. *Untilled* era una síntesis de muchas cosas. Huyghe había absorbido el espíritu de las otras creaciones que también se concitaban ahí y, simultáneamente, el personaje-escritor se había apropiado de toda la energía creativa que reinaba en el lugar:

Kassel me había contagiado creatividad, entusiasmo, cortocircuitos en el lenguaje racional, fascinación ante momentos y discontinuidades que buscaban el sentido en lo ilógico para crear nuevos mundos (258).

Todo parecía sintonizar y ser una fuente de energía y estímulo para la propia creación. Y en esta euforia *in crescendo* llega el desenlace, mejor dicho, el enlace final, la identificación plena, la simbiosis perfecta que le impulsa a sentir y decir: “soy el lugar, el lugar mismo, soy *Untilled*” (259). El eterno *¿quién soy?* —la constante indagación vilamadiana— se responde a sí mismo en el espacio de *fusión de arte y literatura* en su *lugar aparte*. Soy el lugar, el espacio, la región de lo posible, *Untilled*, sin cultivar. Todo está por hacer. Después del Colapso, de la destrucción del arte todo puede volver a sus orígenes. Es posible la Recuperación, la reconstrucción de un arte en conjunción con la vida. La salida de *Untilled* y la imagen final de ese lugar *sin cultivar* es elocuente:

Me marché consciente de que sólo salir de allí era ya arte y sabiendo que, cuando me hubiera alejado ya del todo de aquel territorio, soñaría de vez en cuando que volvía a él, que volvía a *Untilled*, donde el camino que conducía al lugar serpenteaba retorcido y tortuoso dejando ver, a medida que se avanzaba, la silueta de una especie de espacio imponente, reservado y silencioso, donde absolutamente todo, incluso lo que no advertíamos, tenía una gran importancia, porque en realidad nada allí había sido todavía labrado, en realidad nada nunca allí había sido cultivado verdaderamente de verdad; en el fondo —obsérvese que digo *en el fondo*— estaba todo por hacer (260, la cursiva es del autor).

Cambio de focalización. La voz del narrador se hace imperativo y parece salir del ámbito de la ficción para declarar en primera persona y hacernos partícipes “—obsérvese que digo *en el fondo*—”, de que todo es posible. Las páginas pueden ser labradas de nuevo, quedan a la espera. Todo por hacer, campo abierto a una nueva escritura. El personaje se proyecta hacia la totalidad que es *Untilled*. La instalación a *las afueras de las afueras* le ha dado el cambio de perspectiva y la confianza en la posibilidad de superar límites, disipar nieblas y renovar su escritura.

El narrador-escritor ya nos había alertado y puesto en aviso que uno de sus motivos era ver el estado en el que se encontraba el arte contemporáneo y ponerlo en paralelo con la vanguardia literaria. Ahora nos lo confirma tras su experiencia en Kassel: “el arte del mundo estaba muy vivo, era la única ventana abierta que les quedaban a los que todavía buscaban la salvación del espíritu” (273). Nos manifiesta su posición optimista frente a

aquellas voces derrotistas con el arte y con la literatura, apela a la necesidad de dar un nuevo rumbo al adormecido arte contemporáneo. En síntesis, lo que ha vivido a lo largo de su paseo es aquel fragmento de Nietzsche que ha reafirmado su convicción de que «solamente como fenómeno estético están eternamente justificados el mundo y la existencia». De ahí se impone la necesidad de rescatar el arte y la literatura, de volver a “la poesía como la guía más fiable que existía para la vida” (104).

En el fondo es la misma resolución a la que llega el escritor Vila-Matas cuando declara la necesidad de llevar la poesía a la vida, algo que ha desaparecido y que nos recuerda que hacía muy bien Bolaño en *Los detectives salvajes* cuando hablaba de la relación perdida de vida y poesía ⁴¹². Es la idea de vanguardia a la que aspira: la relación vida y arte o vida y poesía, porque como recordará más tarde: «todo arte y toda ciencia que proceden mediante la palabra, cuando se ejercen como arte por sí mismas, y cuando alcanzan su cima más alta, aparecen como poesía» (215). La conexión con la alta poesía ya planteada como elemento de la novela del futuro en *Dublinesca* llega hasta aquí como elemento necesario que también ha de conectar arte y vida o, por lo menos, ha de ser premisa para ello.

Otro de sus motivos era encontrar en Documenta ideas nuevas que le inspiraran para su propia escritura. No cabe duda de que las ha encontrado. Las ideas que se han ido deslizando son ya inspiración para situar su nueva narrativa: en la necesidad de unas hipotéticas *afueras de las afueras*, en la vitalidad de los discursos periféricos de todo tipo, en el lugar aparte de las ideas propias conectadas con las de los otros, en el riesgo para avanzar hacia lo nuevo, en seguir el impulso invisible, vital, la corriente de aire creativo que tal vez le condujera desde estas *afueras* tan proclamadas al encuentro con *el arte en sí*.

Kassel es un arte de pensar, sugiere e inspira ideas, ofrece conjeturas intelectuales y discursos teóricos que el personaje-escritor traslada a su literatura estableciendo correspondencias y conexiones. Se desvela como un espacio “donde hablan los conceptos y las potencias invisibles del arte en sí” (Rodríguez, 2014). El concepto pasa a ocupar un lugar preferente, todo puede conjugarse con el acicate del pensamiento y como afirma el mismo paseante de Kassel siempre se descubre “una teoría camuflada de obra. Y viceversa” (Vila-Matas, 2014:100).

⁴¹² Palabras del escritor en la entrevista de Jordi Corominas i Julián, “Conversaciones con Enrique Vila-Matas” (9) (*numerocero.es*, 20-02-2014).

En efecto, tal como hemos podido ver en los tramos recorridos por Kassel hay un diálogo manifiesto entre *ficción-teoría-arte* que se resuelve en una singular *conjunción de literatura y arte*. En el fondo es un diálogo ya iniciado en otras novelas del escritor, en concreto ya apuntamos una determinada estética a través de los elementos comunes que se ponían de relieve en la instalación *TH. 2058* de Gonzalez-Foerster y en la novela *Dublinesca* de Vila-Matas. Así mismo nos detuvimos en el relato *Porque ella no lo pidió*, en el que la artista Sophie Calle entraba oblicuamente con sus experimentos artísticos en la ficción propuesta por Vila-Matas.

Ahora cabe detenernos en el diálogo continuado que desde *Kassel no invita a la lógica* llega a *Marienbad eléctrico* donde siguen hablando los conceptos y las fuerzas invisibles del arte en sí a través del diálogo que mantienen el escritor-autor Enrique Vila-Matas y la artista Dominique Gonzalez-Foerster.

Ambos creadores son los protagonistas indiscutibles de esta pieza narrativa que se descubre como *artefacto* que a la manera de algunas obras expuestas en Documenta rompe marcos y márgenes, revelándose como una posible *vía hacia las afueras de las afueras*.

3. MARIENBAD ELÉCTRICO, UN ARTEFACTO DE «LITERATURA EXPANDIDA»

*Marienbad eléctrico*⁴¹³ se revela como obra controvertida en plena sintonía con aquella rebeldía de Rimbaud en busca de la libertad de las formas. Tal como lo anunciaba Riba en *Dublinesca*, ya se adivinaba como una mezcla explosiva, un “estilo híbrido” o tal vez una desfigurada música (o novela) del futuro⁴¹⁴. Aquí se conecta con el film, *El año*

⁴¹³ Vila-Matas, en “Autobiografía literaria” (2015), presenta así a *Marienbad eléctrico*:

“Soy consciente de que *Marienbad eléctrico* se puede ver como un libro adjunto a *Kassel no invita a la lógica*, pero no fue ni siquiera idea mía escribirlo. La idea fue de Dominique Bourgois, mi editora francesa. Cuando ella supo que este septiembre el Pompidou había programado una Retrospectiva de mi amiga Dominique Gonzalez-Foerster, me encargó que escribiera algo sobre la relación artística entre Gonzalez-Foerster y yo, que hablara de la curiosa energía creativa que había generado nuestra amistad. Para mí fue importante hace ocho años conocer a Gonzalez-Foerster, entre otras cosas porque entré en contacto con una generación de artistas franceses que se negaron a replegarse en sí mismos y situaron su trabajo en una intersección de disciplinas y de intercambio de ideas con las demás artes”.

⁴¹⁴ En *Dublinesca* se hace referencia al título cuando Riba describe el proyecto *TH. 2058* que Dominique piensa instalar en la Sala de Turbinas de la Tate Modern: “Y, tocando una música indefinida entre las literas metálicas, habrá unos músicos que serán como un eco de la última orquesta del *Titanic* y que mezclarán instrumentos de cuerda con guitarras eléctricas. Tal vez lo que interpreten sea el desfigurado jazz del futuro, quizá un estilo híbrido que habrá de llamarse algún día *Marienbad eléctrico* (Vila-Matas, 2010a: 49).

Sobre la mención a Rimbaud se remite al apartado *Conciencia de un paisaje moral en ruinas* donde se contextualizaba la frase “*Cela s'est passé*” del poeta, aludiendo a aquellas violentas cargas de electricidad

pasado en Marienbad de Alain Resnais (1961), película que tampoco invita a la lógica, incomprendible desde una mirada «cartesiana» pero capaz de despertar la sensibilidad del espectador ⁴¹⁵.

Distintas voces críticas reconocen la dificultad de clasificar este libro del escritor. En las reseñas y artículos que hablan de ello proliferan los interrogantes: ¿novela, ensayo, diario, crónica, instalación, libro sin género o “*novela insólita*” (Mori, 2016), libro semificcional o “diario dual de ideas” (Pujante, 2016), sabotaje artístico o “hipnótico *rotorelief* duchampiano” (Molina, 2016)? Todo esto y más sugiere esta breve pieza que enmaraña todo género, con la que el mismo escritor juega y define como «un libro feliz, una novela insólita que también puede ser una instalación, un texto de catálogo, un ensayo o un poema... o quizá una novela única, sin género» ⁴¹⁶.

Libro que nosotros entendemos bajo la incesante búsqueda que emprende Vila-Matas, bajo su inquebrantable fe en las amplísimas posibilidades del género novela, como nuevo *artefacto* que se coloca en unas metafóricas *afueras de las afueras*, al que podríamos añadir el subtítulo de «*literatura expandida*».

La expresión «*literatura expandida*» la tomamos de la investigadora brasileña Ana Pato. En su libro, *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique*

creativa ya superadas y a la libertad de buscar nuevas formas (pp. 228-231).

⁴¹⁵ *Film: L'année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad), 1961. Dirección de Alain Resnais. Basado en la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy. Guión de Alain Robbe-Grillet. Francia.

Sobre el hermetismo de esta película transcribimos las palabras que aparecen en *Marienbad eléctrico*: [...] “la película más incomprensible de la historia, aunque para su guionista, Robbe-Grillet, podía ser un film impenetrable sólo si se veía de un modo *cartesiano*, pero era nítido si uno se dejaba llevar por la forma, por la voz de los actores, por la música, por el ritmo del montaje, por la pasión de los protagonistas; en ese caso era la película más fácil de ver en el mundo, pues se dirigía únicamente a la sensibilidad del espectador, a su facultad de contemplar, de escuchar, de sentir y de emocionarse, pero antes, claro, había que prescindir de las ideas preconcebidas, de todos los lugares comunes del cine” (Vila-Matas, 2016: 89-90, la cursiva es del autor).

Enrique Vila-Matas hace referencia en otros textos a esta película que en sus años de adolescencia veía y volvía a ver en el cine Savoy, intentando entenderla. En “Aunque no entendamos nada” se menciona el film como anécdota y motivo para concluir que no entender resulta, como lector o como espectador, algo extraordinariamente creativo (Vila-Matas, 2007: 14).

En este sentido destacamos la opinión crítica de Susan Sontag en su libro *Contra la interpretación y otros ensayos*, cuando señala que el film *El año pasado en Marienbad* fue concebido conscientemente por Resnais y Robbe-Grillet de tal forma que se abriera a múltiples interpretaciones, todas ellas plausibles, pero que a pesar de ello es mejor resistirse a la tentación de interpretarlo, y añade: “Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica” (Sontag, ed. 2007b: 21).

⁴¹⁶ Palabras del escritor en la reseña de Carles Geli, “Vila-Matas, Doctor Watson del arte” (*El País*, 24-02-2016).

Gonzalez-Foerster (2013), habla de la obra artística de Dominique Gonzalez-Foerster y de su singular experimentación con el texto literario, de cómo traslada lo literario al campo de las artes visuales, método que “da lugar a una nueva forma de literatura ya no circunscrita a la palabra o a la comunicación lingüística, sino multidimensional”⁴¹⁷. El narrador-escritor (EVM)⁴¹⁸ menciona y confirma en *Marienbad eléctrico* esta práctica de la artista Dominique Gonzalez-Foerster (DGF), considerándola como procedimiento muy parecido al suyo, justo cuando habla de no descartar nada que tenga posibilidades en la novela:

DGF se comporta con sus escenografías de un modo parecido. Todo a priori le parece susceptible de entrar a formar parte de la obra, como si pensara que para crear hay que tirar de un hilo y después de otro ... De hecho, ella —tal como dijera la ensayista Ana Pato— ha encontrado «otras formas de escribir novelas» y viene practicando desde hace tiempo el arte de la *literatura expandida* (Vila-Matas, 2016: 38)⁴¹⁹.

⁴¹⁷ «Literatura expandida o dispositivo [...] que inventa gera uma nova forma de literatura, não mais circunscrita à palavra, nem exclusivamente à comunicação linguística, mas pluridimensional» (Pato, 2012: 247).

En una de las “Notas” finales de *Marienbad eléctrico* encontramos la referencia explícita al libro de Ana Pato en la que se señalan dos cosas: la mención a uno de los escritores favoritos de la artista Dominique, que aunque no se nombre se refiere al escritor Enrique Vila-Matas, ya que en el libro de Ana Pato no sólo se nombra a Vila-Matas, sino que se habla de la influencia del escritor en la artista, especialmente en la búsqueda de hacer literatura de otra forma (Pato, 2012: 184–185), y la mención al método singular de Dominique Gonzalez-Foerster. Transcribimos la nota:

“En un pasaje de *Literatura expandida*, DGF habla de uno de sus escritores favoritos: ‘En sus historias la alternancia entre su propia vida y el mundo siempre se entremezcla, junto a la exploración constante de bibliotecas...’. Aunque no hable de ella, sino de un escritor, parece que habla de ella. Para Ana Pato, la singularidad de DGF es perceptible en la forma en que articula la experimentación con el texto literario mediante su transposición en el campo de las artes visuales. El método de DGF da lugar a una nueva forma de literatura ya no circunscrita a la palabra o la comunicación lingüística, sino multidimensional; una comprensión más amplia de la literatura que puede manifestarse de diferentes maneras: de forma cuasi-literal, cuando la artista crea una biblioteca de tipo afectivo en una sala de exposiciones (sus famosos *tapices de lectura*); o de una manera sutil, como cuando se apropió de obras de otros artistas con el fin de crear su importante intervención, *TH.2058*, en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres” (Vila-Matas, 2016: 112).

Al parecer, en esta nota (bajo la aclaración —“Aunque no hable de ella, sino de un escritor, parece que habla de ella”— se sugiere que ambos, el escritor favorito de la artista (Vila-Matas) y ella misma, coinciden en algún punto en el método singular que cada uno recrea y en la exploración constante de sus propias bibliotecas.

⁴¹⁸ En *Marienbad eléctrico* el narrador-escritor es una inequívoca *figuración* del escritor Enrique Vila-Matas y aparece siempre identificado con sus iniciales EVM. También la artista Dominique Gonzalez-Foerster se identifica y entra en esta controvertida ficción con las suyas propias DGF.

En el análisis de *Marienbad eléctrico* mantenemos estas iniciales tal y como aparecen en la novela.

⁴¹⁹ Ahondando en esta idea Vila-Matas respondía así a la pregunta de Anna Maria Iglesia:

P.: “Ana Pato, a quien usted cita en el libro, señala que el método de Gonzalez-Foerster “da lugar a una nueva forma de literatura ya no circunscrita a la palabra o la comunicación lingüística, sino multidimensional”, ¿es hacia ahí donde cree que debe dirigirse la literatura y hacia donde usted

Podríamos aplicar la misma expresión de «*literatura expandida*»⁴²⁰ al escritor Enrique Vila Matas con nuevos matices y acentos, considerando que lleva a cabo esta práctica en un doble sentido: no solo conduce la novela y *la extiende* hacia otras disciplinas (practicando a la inversa el método de Dominique, al jugar con la transposición de las artes visuales al texto literario), sino que también *la expande y dilata* fuera de los límites convencionales, atravesando esas líneas fronterizas asignadas a todo género. El resultado es que las líneas de contención desaparecen: *los límites, las zonas, los entre, las intersecciones* se borran y se dibuja un nuevo *espacio de libertad* o «*literatura expandida*».

Esta idea de *expansión* estimamos que añade un nuevo matiz que amplía y enriquece la idea de *conjunción* que venimos sosteniendo: la conjunción no sólo es *juntura* de espacios, es simultáneamente un movimiento de *expansión* de ámbitos. Los límites no sólo se borran (no sólo son «niebla» y «bruma») sino que avanzan, se desbordan, abren nuevas vías y dibujan una nueva forma, sin coordenadas o perfiles determinados. Una *figura nueva o artefacto* que se conecta y se expande en libertad: *literatura conectada y expandida*, forma de novelar o de desfigurar la novela. *Ars poética* del escritor que ponemos en relación con el concepto de confín que sugiere Yuri Lotman cuando señala que: “La valoración de los espacios interior y exterior no es significativa. Significativo es el *hecho mismo de la presencia de una frontera*” (Lotman, ed. 1996: 29, la cursiva es del autor) y explica el concepto de frontera semiótica, asimilándolo al concepto matemático, como “un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior” (24).

Vila-Matas parece que ponga en valor esa zona fronteriza o de confín para, precisamente, *transformarla*. Su narrativa mira hacia los límites para transgredirlos y

mismo se dirige?

R.: Por ahí podría ir, no le digo que no [...] la literatura se está trasladando a unas coordenadas que desdibujan la noción de espacio-tiempo en que estábamos acostumbrados a movernos”. En la entrevista de Anna Maria Iglesia, “Vila-Matas: ‘Si no se atreve a todo, no será jamás un escritor’ ” (*Revista de Letras*, 24-02-2016).

⁴²⁰ Esta expresión también la utiliza Alan Pauls en su artículo “El arte de vivir el arte” aunque en otros términos, refiriéndose a una «*literatura expandida*» como “práctica que opera con textos y unas acciones, narraciones y juegos de relación, géneros literarios y montajes que operan sobre la vida cotidiana” (Pauls, 2012: 178).

Aunque no es esta la visión que ahora destacamos, sí que podríamos considerar algún aspecto de esta forma de «*literatura expandida*», cuando se busca “liberar [la literatura] de la trampa de lo propio para arrojarla más allá, como proclamaron las vanguardias, que se disolviera con la vida. Ahí se vincularía con el arte contemporáneo –especialmente con la performance y el arte conceptual– y cobraría su sentido” (Pauls, 2012: 178-179).

augmentarlos. En vez de separar y limitar: ampliar, expandir y dar entrada a un *exterior* (entendido como expansión hacia otros signos o lenguaje distinto que pertenece a unas metafóricas *afueras*) al que invita con insistencia a que penetre, a formar parte de una estructura amplia y heterogénea. El escritor ejerce un continuado juego con el espacio que convencionalmente le es externo a la novela, conjunta lo que en valor y significado estaba separado y alcanza con ello una especie de simbiosis capaz de transformar la presencia de frontera o confin en una expansión que la desborda.

En este juego de espacios podríamos considerar a *Marienbad eléctrico* como un particular «texto en el texto» en el sentido que le confiere Lotman, como “una construcción retórica específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autorial del texto y de su recepción por el lector” (Lotman, ed. 1996: 102-103). En relación a esto advertimos que el texto de *Marienbad eléctrico* se construye con distintos códigos que no solo intensifican su carácter lúdico, sino que también acentúan el papel de las fronteras del texto, tanto las externas (por ejemplo, el juego con las instalaciones de Dominique Gonzalez-Foerster) como las internas (las que separan los sectores de diferente codificación en la propia ficción), justamente para moverlas: “la actualidad de las fronteras es subrayada precisamente por su movilidad” (103).

Así aparecen en *Marienbad eléctrico* distintos índices que generan esta movilidad de géneros y textos: códigos-fechas que dan marco a un diario personal ⁴²¹, diálogos directos de una conversación-entrevista real que se reproduce fragmentariamente ⁴²², descripciones de distintos trabajos de Dominique que podrían figurar en su respectivo

⁴²¹ El libro se estructura como un diario personal que señala ocho fechas que se corresponden con los ocho capítulos. El primero, fechado el 7 de septiembre de 2013 no lleva ningún título, funciona como la apertura de los encuentros de EVM y DGF y anuncio de hacer un libro sobre los paralelismos que se dan en sus respectivos métodos de trabajo. Los demás capítulos se acompañan de una fecha y un título: 3 de noviembre de 2013, *Rimbaud expuesto*; 25 de diciembre de 2013, *Es raro* (capítulo configurado con una sola cita de dos líneas escasas); 14 de marzo de 2014, *El misterio del gabinete*; 15 de marzo de 2014, *Voces del emboscado*; 16 de marzo de 2014, *El arte de la conversación*; 16 de junio de 2014, *La loca sabiduría*; 7 de diciembre de 2014, *Retrospectiva*.

El formato juega con el marco de un diario pero no es un diario.

⁴²² Nos referimos a la conversación real que mantuvieron DGF, EVM y Hans Ulrich Obrist (HUO) el curador de la instalación *Everstill* (2007). Esta conversación grabada por Hans Ulrich (24-11-2007) fue reproducida en el catálogo de *Nocturama* (2008): “En conversación” (Gonzalez-Foerster y Gervero, 2008: 33-35). Un fragmento de esta conversación-entrevista se reproduce en *Marienbad eléctrico* (Vila-Matas, 2016: 67-69). El fragmento juega con el marco de la entrevista pero no es una entrevista como tal.

catálogo ⁴²³, un apartado final de *Notas* a modo de glosario con comentarios y aclaraciones que van acompañadas de las iniciales del escritor (EVM) o de la artista (DGF), ciertas duplicidades entre otros textos del escritor que vuelven a *Marienbad eléctrico* bajo otras perspectivas conectándose con la obra de Dominique, fotografías de algunas exposiciones de la artista cuyo pie de foto es una frase literaria del escritor y que podríamos interpretar como documentación o repertorio gráfico en el que la imagen y el texto se juntan y potencian el misterio, lo imaginario y poético ⁴²⁴.

Ejemplos todos ellos del juego que se da en cualquier situación de «texto en el texto», que al mismo tiempo de señalar alguna línea de convención genérica (diario, entrevista, catálogo, documentación fotográfica, notas, narración dentro de otra narración...) mueve los posibles marcos o límites que dibuja. Juega a *conjuntar* y al mismo tiempo a *expandir*.

⁴²³ Aparte de la instalación de *Splendide Hotel* como uno de los ejes centrales de la narración de *Marienbad eléctrico*, se describen distintos trabajos de DGF:

El enigma de la inteligencia (París, 1989), mural que hizo DGF para el Pompidou en homenaje a Alan Turing (Vila-Matas, 2016: 52); *Everstill* (Granada, 2007), «intervención artística colectiva» que tuvo lugar en la casa-museo de García Lorca, donde DGF había dispuesto su biblioteca horizontal o *tapiz de lectura* con el título *Blue Carpet* (61, 69); *Nocturama* (León, 2008), exposición de exposiciones en el MUSAC de León, que daba cierta continuidad a *Expodrome* (París, 2007) y se componía de una serie de ambientaciones o *fases* en grandes espacios hasta llegar a una cámara secreta, prelude de la habitación única de *Splendide Hotel* (67, 76-79); *Park, a Plan for Escape*, proyecto realizado para la Documenta de 2002 que transforma y reinventa un fragmento del parque de Karlsau (Kassel) y que quizás se adelantaba diez años a *Untilled* (Sin cultivar) de Pierre Huyghe (86-88); *Chronotopes & Dioramas* (Nueva York, 2009-2010), exposición para la Dia Art Foundation muy conectada con la literatura en la que se colocaban libros en el interior de un Diorama (88).

Descripciones, comentarios y otras menciones a *Park Central*, *Chambres en ville*, *TH.2058* ... que podrían figurar como un listado de catálogo, pero que no son un catálogo.

⁴²⁴ Como muestra señalamos las fotografías de estas instalaciones:

1. *Purple Forest (tropicalisation: Félix Gonzalez Torres, Istanbul)*, Anvers, 2004 (en el Catálogo, *Dominique Gonzalez-Foerster 1887—2058*, París. Centre Pompidou, 2015, p. 71) que aparece en *Marienbad eléctrico* con este pie de foto: “*Mi calle Rimbaud era una especie de granada salvaje y secreta*” (Vila-Matas, 2016: 23). 2. *Musée Robert Walser*, 1993 con el pie de foto: “*Una imagen de la felicidad que probablemente sólo puede dar la literatura*” (Vila-Matas, 2016: 47). 3. *Chronotopes & Dioramas (Atlantic)*, Nueva York, 2009 (en el Catálogo *Dominique Gonzalez-Foerster 1887—2058*. París. Centre Pompidou, 2015, p. 167) cuyo pie de foto es: “*Como un prelude de la estancia o gabinete del ausente*” (Vila-Matas, 2016: 77). 4. *Bob (M. 2062)*, París 2014 (en el Catálogo *Dominique Gonzalez-Foerster 1887—2058*. París. Centre Pompidou, 2015, p. 49) con la frase: “*En mitad del frío siberiano, la música de El manisero*” (Vila-Matas, 2016: 97). 5. *Splendide Hotel*, Palacio de Cristal, Museo Reina Sofía, Madrid, 2014 (en el Catálogo *Dominique Gonzalez-Foerster 1887—2058*. París. Centre Pompidou, 2015, p. 13) con este pie de foto: “*La extraña manera elegida por Mr. Hyde para regresar a la casa*” (Vila-Matas, 2016: 121).

Cinco fotografías, escogidas por Dominique con un pie de foto extraído del libro, que buscan un aspecto visual lo más parecido posible a *Nadja* de André Bretón, imágenes laterales o residuales de lugares que sugieren fascinación y misterio. En la entrevista de Violeta Serrano, Enrique Vila-Matas: “Leer es la mejor forma que tenemos para ser plenamente humanos” (*La Nación*, 23-08-2015).



Como un prelude de la estancia o gabinete del ausente
Dominique Gonzalez-Foerster: *Diorama atlantic*. Dia Art Foundation à la Hispanic Society of America,
New York, 2009.

También cabe relacionar la idea de *literatura expandida* –y ésta es la que más nos interesa subrayar– con aquella idea de expansión que ya sugirió el poeta Novalis en la carta que le escribió a A.W. Schlegel el 12 de enero de 1798. Esta carta la recoge Walter Benjamin en su libro *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1974). En ella, Novalis habla de una poesía que quiere *expandirse*, de la andadura de una poesía *dilatada*. En sus palabras hay un llamamiento a una poesía en libertad respecto a las reglas y constricciones de género y sugiere algunas apreciaciones y requisitos para una poética radical ⁴²⁵.

Bajo un criterio combativo y libertario –tal como señala Miguel Casado– la poesía *dilatada* “no sólo abre una idea de libertad, también abre una forma libre de entenderla”, nombra “un impulso inacabable, plural y no regulado orientado a la producción y la renovación de las formas” (Casado, 1999: 120).

En este contexto, y a la luz de la carta de Novalis, define la acción de *expandirse* como un acto de *transgresión*:

⁴²⁵ Novalis hablaba de *poesía dilatada* en su deseo de abrirla hacia otras posibilidades, entre ellas, a “la reflexión” que hasta entonces tenía su lugar preferente en el género de la novela. La prosa se consideraba como punto de convergencia de una corriente que comunicaba todas las artes, como espacio privilegiado para un pensamiento capaz de reflejarse en sí mismo. Véase al respecto las reflexiones de Benjamin en el capítulo “La idea del arte” (Benjamin, ed. 1988: 129-154) en el que se incluye la carta de Novalis (pp. 144-145).

Expandirse no es, pues, un mero ocupar más terreno, sino ocupar un terreno que se decía no ocupable, transgredir los límites preceptivamente asignados al género, a los géneros: tanto los límites exteriores, al entrar en esa dinámica de penetración mutua con la novela, al declararse lugar por excelencia de la reflexión; como los límites interiores, al emprender una batalla abierta contra las servidumbres de la retórica (Casado, 1999:120).

En *Marienbad eléctrico* encontramos esta idea de *expansión* en la clara *voluntad de transgredir* los límites asignados a todo género –en este caso a la novela– y en el *ejercicio de experimentación* que se lleva a cabo en esta obra que parte de la búsqueda del arte como horizonte, de la reflexión sobre las ideas que genera, de sus efectos y de las muchas posibilidades que abre.

Ya vimos cómo Vila-Matas dirigía su mirada literaria hacia otras miradas artísticas. Así lo desvelaba en *Kassel no invita a la lógica* con Sehgal, Gander, Huyghe, Cardiff y Bures Miller. En *Marienbad eléctrico* la amplía y expande junto con la mirada artística de Gonzalez-Foerster. El resultado es un todo protagonizado por ambos, un “proyecto anfibio que la artista y el escritor comparten” (Pujante, 2016).

El diálogo entre literatura y arte tiene otra presencia y realidad en *Marienbad eléctrico*, es el encuentro de dos creadores que reflexionan y buscan la renovación de las formas. Ambos ponen en marcha la acción de «*expandirse*» no como un mero ocupar más terreno, sino como “ocupar un terreno que se decía no ocupable”. Entran en una “dinámica de penetración mutua” donde transgreden límites exteriores e interiores y dan muestra de su espíritu combativo y libertario al librar con éxito la batalla contra las servidumbres convencionales. Ambos dialogan sobre el «estado de las cosas» en su particular república del arte (Vila-Matas, 2016: 12).

Bajo el proyecto artístico de DGF, convertir el Palacio de Cristal de Madrid en el hotel de una sola habitación, *Splendide Hotel*⁴²⁶, ambos creadores exploran esa “zona

⁴²⁶ Bajo el título *Splendide Hotel*, la artista realizó un ejercicio escenográfico a partir del año de construcción del Palacio de Cristal (1887). Recreó las condiciones de esa época en esta sede del Retiro evocando un hotel de finales del s. XIX alrededor del cual se entrecruzaban múltiples referencias literarias, musicales, científicas y abstractas.

Dominique Gonzalez-Foerster: *Splendide Hotel*. Palacio de Cristal, Parque del Retiro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 13 marzo-19 octubre, 2014. En línea:<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dominique-gonzalez-foerster>>

invisible” donde anida el arte y se identifican como dos artesanos que ponen al descubierto sus afinidades estéticas. Son estas coincidencias las que destacamos, las que hablan de sus poéticas como si se miraran en el mismo espejo:

Donde más coincidimos DGF y yo es sin duda en nuestra absoluta fe en el arte. Nada nos resulta más próximo que esta declaración de Duchamp: «Me gusta el verbo *crear*. En general, cuando alguien dice *sé*, es que no sabe, sino que cree. Creo que el arte es la única forma de actividad por la que el hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo» (Vila-Matas, 2016: 81, la cursiva es del autor).

Ésta es la declaración de principios de la que se desprenden todas las demás coincidencias: *crear* en el arte. A partir de ahí surgen las ideas y el impulso de la creación. Ambos coinciden en el mismo propósito de siempre: «si no se hace, hagámoslo» —el lema de Godard— al que siguen manteniéndose fieles. Parten de las mismas consignas: lo obvio y lo convencional no les interesa y buscan su propio plan de evasión; les gusta la extrañeza y lo raro; apuestan por el riesgo, la duda, la ambigüedad, desplazarse por zonas nebulosas; meterse en la verdad de la obra de arte, “emboscarse” en ella; dejarse conducir por “el azar productivo”, seguir el arte de la fuga o la poética de la digresión; intercambiar ideas y citas literarias o hacer de la intertextualidad su propia sintaxis. Ambos siguen dando forma propia al método de Godard⁴²⁷ que tanto les cautivó y que siguen explorando desde lo literario y lo artístico:

Ambos empleamos técnicas parecidas: reutilizamos materiales ya producidos, trasladamos piezas a sitios inesperados, colocamos en relación elementos muy distintos. Parece que esto no sea gran cosa, pero no importa si no lo es: esas conexiones —esas sinapsis— hacen girar lo que estaba estancado, resignifican aquello que empezaba a vaciarse de sentido... (82).

En *Marienbad eléctrico* se da una creativa forma de conexión o “sinapsis”, de trasmisión de impulsos creativos entre el proyecto artístico de DGF, *Splendide Hotel*, y la

⁴²⁷ Recordemos que ya hemos mencionado la importancia del método Godard para Gonzalez-Foerster a propósito de su instalación *TH. 2058* y para Vila-Matas. Se remite al epígrafe *El paisaje exterior del mundo* (pp. 253-259).

“historia secreta” que va imaginando el escritor-narrador (EVM) en torno a esta instalación. La “historia secreta” e imaginada se va tramando con los correos electrónicos que van y vuelven entre ellos. La artista (DGF) deja caer pistas sobre el proyecto de su instalación y el escritor (EVM), al estilo Watson, recoge el guante, amplía intuiciones y realiza su propia recreación de los datos. De manera que la imagen del hotel como “teatro de lo imaginario” donde todo puede suceder y el título *Splendide Hotel*, unido al fragmento de *Iluminaciones* de Rimbaud, le dan motivo suficiente para establecer la primera asociación con el poeta ⁴²⁸.

A partir de ahí se inicia la cadena de asociaciones y cruces que van tejiendo su “historia secreta”. Se yuxtapone la poética de lo fragmentario y se va construyendo un laberinto de entradas y salidas por recuerdos, imágenes evocadas, reflexiones y experiencias vividas por el narrador-escritor (EVM). La figura de Rimbaud es la que protagoniza esta “historia secreta” o *leitmotiv* de la novela. Aparece en un primer plano, detenido en el Puente de las Artes de París, contemplando ensimismado la Île de la Cité. Esta imagen se conecta de inmediato con el recuerdo de aquella carta que Rimbaud escribió a su madre, hablándole de “la idea de *exponerse*” tras la vuelta de su viaje por Etiopía ⁴²⁹.

Primeras asociaciones al hilo de Rimbaud que dan pie para pensar en la necesidad de “una escritura que sepa *exponerse*” (20, la cursiva es del autor), que podemos leer como *voz de la teoría*, como otra variante de formular la cuestión siempre reiterada de saber *arriesgarse en la literatura*, de asumir y exhibir el lugar propio al que hay que llegar.

⁴²⁸ Rimbaud cita este hotel al principio de *Iluminaciones*, en *Después del diluvio*: «Partieron las caravanas. Y el Splendide Hotel fue edificado en el caos de hielos y noche polar» (Rimbaud, ed. 1980: 111)

⁴²⁹ La imagen de Rimbaud, detenido en el Puente de las Artes de París, es una imagen recurrente del escritor. En el discurso que pronunció el 30 de agosto de 2014 en Formentor bajo el título “Un paseo por la vida”, decía así: “No fue hasta el año pasado en París cuando de golpe recobré la memoria de aquel olvidado destello en el tiempo. Caminaba feliz por la ciudad y de repente, al doblar una esquina para llegar hasta el río, me pareció ver al poeta Arthur Rimbaud, plantado sólidamente sobre el viejo empedrado de la entrada del Puente de las Artes, expuesto a las miradas de todos los paseantes, pero aparentemente no percibido por nadie, salvo por mí. El pasado no está muerto, pensé, y ni siquiera es pasado y nunca termina de pasar. Volví a mirar, casi incrédulo. Allí estaba Rimbaud a plena luz del día, como un muerto entre los vivos, apostado inmóvil, de pie, apoyado en una baranda, quizás armado de droga hasta los mismísimos dientes, o bien simplemente muy ido; su mirada parecía estar viajando hacia el reloj en lo alto del Instituto de Francia, el viejo edificio cuya sombra se proyectaba sobre el puente” (Vila-Matas, 2014). Es la misma imagen que ahora llega a *Marienbad eléctrico*, imagen que el escritor traslada, mueve y recoloca de nuevo (Vila-Matas, 2016:17).

Asociaciones a las que se añaden yuxtaposiciones de textos heterogéneos para ir construyendo esta «entretejadura» textual de la que destacamos otro texto de EVM que se cruza, *La calle Rimbaud*, la cartografía del camino de casa al colegio, el recorrido de Vila-Matas escolar que contenía todo su mundo y que como “una especie de granada salvaje y secreta” se extendía por seis puntos vitales del paseo de Sant Joan (23). Su calle, al eco de Rimbaud (y de Lezama Lima), a la que siempre vuelve, imagen tutelar del escritor EVM conectada a un momento de verdad y de lirismo siempre suspendido y continuado al hilo del recuerdo reiterado de aquellos años de su edad más genuina ⁴³⁰.

Rimbaud y el narrador-escritor (EVM) conectados en esta calle que también forma parte del laberinto de *Marienbad eléctrico*.



Mi calle Rimbaud era una especie de granada salvaje y secreta.
Dominique Gonzalez-Foerster: *Alphavilles*, 2004

El narrador-escritor la andará de nuevo en su imaginación y será la que finalmente le conducirá hasta la misma instalación de *Splendide Hotel*.

⁴³⁰ *La calle Rimbaud* es otro de los textos reiterados de Enrique Vila-Matas, en varios lugares de su obra se hace referencia intercalando párrafos o fragmentos. En *Marienbad eléctrico* aparece configurando un epígrafe completo (Vila-Matas, 2016: 20-22). Este epígrafe transcribe casi la totalidad del texto ya publicado en *Revista Letras Libres*, nº 207, 28 de febrero de 1994, pp. 53-54 y posteriormente recogido en *El traje de los domingos* (Vila-Matas, ed. 2016: 69-72).

La calle Rimbaud de Vila-Matas (en el paseo Sant Joan) es otro eco intertextual de *la calle Rimbaud* de Lezama Lima (en la Habana Vieja). El novelista y el poeta recorren en sus memorias respectivas aquellos espacios que configuraban todo su mundo en los años de su infancia. Para EVM son seis puntos que aún puede recorrer: “la luz submarina del portal de la casa de mis padres, la oscura y tenebrosa tienda del viejo librero judío, el deslumbrante cine Chile, la bolera abandonada, la misteriosa residencia de sordomudos y, al final del trayecto, las verjas de la iglesia del colegio” (Vila-Matas, 2016: 21-22).

Ahí, en el centro de la instalación, tendrá lugar el punto más álgido de la “historia secreta” cuando aparece en la habitación única de *Splendide Hotel*, la figura de un Rimbaud imaginado e invisible:

Figura intocable y secreta, inaccesible, como la puerta ciega de nuestra edad genuina. Rimbaud mirando hacia lo alto, como si buscara una esfera donde cupiera el sol y, más allá de ella, creyera que puede ver el aire, con su hondo azul interminable (29) ⁴³¹.

En el centro de la habitación única y transparente de *Splendide*, la misma que le describiera DGF como un cuadrado acristalado visible desde fuera pero inaccesible (que tendría el número “19” como guiño a la habitación del film *Extraño suceso*)— se ubica, en este preciso momento, la imagen de Rimbaud. Junto a ella, el homenaje secreto al poeta que se hace símbolo y figura de una escritura más allá de los límites y de las formas establecidas. Figura clave para el narrador-escritor (EVM) desde que leyera su lema «*Je est autre*» (Yo soy otro), declaración de principios admirable” (27, 17).

La “historia secreta” queda suspendida en este punto para dar paso a nuevos recorridos por los que transitan otras escenografías de DGF que se expanden hacia otras escenas literarias. Por ejemplo, la que llega a través de la instalación *Nocturama* ⁴³² para establecer coincidencias con Roussel, Perec, Borges, Barthes, Robbe-Grillet, Bioy Casares y encontrar el máximo punto de conjunción con *Tristram Shandy*, cuya poesía está en la digresión. La misma *Nocturama* se conecta, a su vez, con aquella escena literaria y misteriosa en la que el joven Beckett tuvo «la visión» al final del muelle, escena que ya entró en la ficción de *Dublinesca* y que vuelve a citarse íntegramente en *Marienbad eléctrico* ⁴³³. El ejemplo es una muestra del trasvase de arte y literatura expandiéndose de distintas formas y actuando como textos que siguen su particular *mise en abyme* y proyectan una imagen especular, duplicación que no es una simple repetición sino que abre una nueva perspectiva.

⁴³¹ Las palabras que describen la figura de Rimbaud establecen una relación intertextual con el poema *Ventanas altas* de Larkin. Véase en *Poesía reunida* (Larkin, ed. 2014: 195).

⁴³² Dominique Gonzalez-Foerster: *Nocturama*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). León, 17 de mayo – 7 de septiembre de 2008.

⁴³³ Recordemos todo cuanto ya dijimos en relación a «la visión» del joven Beckett en el análisis de *Dublinesca*. Se remite al epígrafe *El nocturno en el muelle dublinés* (pp. 169-176).

La “historia secreta” se retoma de nuevo, justo en el momento en que el narrador-escritor visita la instalación real, *Splendide Hotel*, y descubre cómo DGF ha transformado el Palacio de Cristal ⁴³⁴.

Con asombro, el narrador-escritor (EVM) reconoce que nada de lo que había imaginado estaba allí y toma nota de la escenografía que tiene ante él:

[...] me dediqué a anotar mentalmente la serie de elementos que configuran la simple y elegante escenografía del Splendide Hotel: diez percheros; treinta y una mecedoras Thonet; treinta y un libros encuadernados y atados a las mecedoras; una habitación inaccesible, transparente y construida siguiendo el lenguaje arquitectónico del palacio, es decir en diálogo inteligente con él, en conversación abierta con el espacio. No tardé nada en decirme que allí había una novela (35).



Dominique Gonzalez-Foerster: *Splendide Hotel*. Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2014. Foto: Joaquín Cortés / Román Lores

⁴³⁴ En la instalación real una alfombra cubría el suelo de la estancia (la habitación inaccesible que consistía en un cubo de cristal transparente), a su alrededor varias mecedoras invitaban a los espectadores a sentarse y sumergirse en la lectura de los libros que descansaban en sus asientos. Entre los autores propuestos por la artista se encontraban: José Rizal, Dostoievski, Rubén Darío, H. G. Wells o Enrique Vila-Matas. La instalación proponía “un viaje a través del cual el espectador se [traslada] a espacios y a tiempos donde lo imaginario se mezcla con lo real y en los que la literatura marca las pautas a seguir para habitar ese mundo onírico, llevando así a la obra de arte más allá del significado de los objetos”. Véase en Dominique Gonzalez-Foerster: *Splendide Hotel*. Palacio de Cristal, Parque del Retiro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 13 marzo-19 octubre, 2014. En línea:<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dominique-gonzalez-foerster>>



Dominique Gonzalez-Foerster: *Splendide Hotel*. Palacio de Cristal Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2014. Foto: Joaquín Cortés / Román Lore

Lo que piensa es que *Splendide Hotel* contiene una novela. Cada uno de sus objetos podría guardar una historia. De cada uno de ellos se podría estirar un hilo y asociarlo con otro e ir tejiendo un relato sin saber dónde empieza o dónde acaba, porque *Splendide* puede ser o es ya una novela interminable.

En esta dinámica de asociaciones, el objeto de la mecedora dispara una «sinapsis» que se conecta con aquella mecedora de *Film* (el cortometraje protagonizado por Buster Keaton) y con la mecedora de *Murphy* (la novela de Beckett) que como ya vimos se resignificaba en *Dublinesca* en el reducto de la habitación de Riba ⁴³⁵.

Las piezas de *Splendide* se desplazan hacia la literatura y pueden configurar una narrativa, sugerir ideas e intuiciones que remiten o se aproximan a otras piezas, textos o imágenes de la escritura de Enrique Vila-Matas. Y viceversa. De forma que, aquella imagen pictórica del imaginario del narrador-escritor (EVM), *La fenêtre ouverte à Colliure*

⁴³⁵ Se remite al epígrafe *En el reducto de una habitación* (pp. 178-180).

de Matisse⁴³⁶, que *conecta y expande* interior y exterior, la hace extensiva a la obra artística de DGF como si ambos compartieran el efecto de la pieza de Matisse.

En el fondo vemos cómo se sigue incidiendo en la misma idea: diluir la disyuntiva entre interior y exterior, borrar los límites, conjuntar los espacios. Así pues, al hablar el narrador-escritor (EVM) de la instalación *TH. 2058* de DGF ve las similitudes que hay con la ventana de *Colliure* “donde se borraban fronteras entre lo interior y lo exterior” (41). Del mismo modo, al evocar la pieza de *Parc Central* ve “esas habitaciones volcándose hacia el exterior” (39)⁴³⁷ o cuando menciona las *Chambres en ville* recuerda cómo “los límites de la vida introspectiva y de la vida exterior se funden” (103)⁴³⁸.

Igualmente, cuando ve la instalación *Splendide Hotel* llega de inmediato el mismo eco de la ventana de Matisse. La misma definición que dio Matisse a su cuadro sirve para la instalación de DGF:

«Si he podido reunir en mi pintura tanto el exterior (el mar) como el interior es porque la atmósfera del paisaje y la de mi cuarto es la misma», dijo Matisse de su pieza de *Colliure*. Se trata de una definición que le encaja a la perfección a *Splendide Hotel*, donde la separación entre interior y exterior —entre cuarto único y el palacio y, si se quiere, entre el palacio y el jardín— es de una ambigüedad fascinante (40).

Splendide Hotel es la ambigüedad de los límites, anula la diferencia entre fuera y dentro a modo de la ventana de Matisse. El narrador-escritor (EVM) insiste en esta idea y sigue el juego de asociaciones con otro cuadro de Matisse, *Intérieur aux aubergines*, la imagen pictórica que tantas veces le llamó la atención a DGF porque los volúmenes han desaparecido y se construye con zonas planas que interactúan entre sí; es una sucesión de

⁴³⁶ Recordemos que ya mencionamos la importancia de esta imagen pictórica a propósito de la lectura de *Chet Baker piensa en su arte*. Se remite al epígrafe *El escritor piensa en su arte* (pp. 456-457 [nota 327]).

⁴³⁷ *Parc Central* de Gonzalez-Foerster consiste en 11 piezas filmadas en distintas partes del mundo entre 1998 y 2003, alguna de las cuales sirvió de base para nuevos trabajos como ocurre en *Riyo* (Kyoto), *Central* (Hong Kong) y *Plages* (Rio de Janeiro). La obra comparte título con una colección de notas, principalmente en torno a Baudelaire y al concepto de Historia, que Walter Benjamin concibió para su *Libro de los Pasajes*. En la reseña de Ramiro Ledo, “Explorar con imágenes. Dominique Gonzalez-Foerster” (*Blogs&Docs*, 9-05-2010).

⁴³⁸ La serie de *Chambres* es una composición de piezas realizadas entre 1992 y 1996 “en torno al concepto de ‘habitación’ y de ‘interior’ a partir de la recreación de dormitorios, espacios cerrados y escenarios con gran carga narrativa [...] El vídeo, *Une chambre en Ville* de 1996, es una representación de esos espacios íntimos incluyendo todos esos elementos que hacen referencia a lo que hay más allá de esa habitación y que reflejan el estado de ánimo de la misma”. En el programa de RTVE, *Metrópolis*, dedicado a Dominique Gonzalez-Foerster. Cadena 2 (Fecha de emisión: 03-10-2010).

superficies que también anulan la sensación de interior y exterior. A la que se suma la imagen pictórica de otro cuadro, *Stairway* de Hopper, que tantas veces llamó la atención a Vila-Matas y a sus personajes por fusionar interior y exterior de forma inquietante (recordemos que así lo vimos en *Dublinesca*, interactuando con Riba en su noche beckettiana). En resumen, *Splendide Hotel*, *La fenêtre ouverte à Colliure*, *Intérieur aux aubergines* y *Stairway* son imágenes que en *Marienbad eléctrico* se ubican de otra forma pero mantienen la conexión para incidir en la misma idea: forzar límites y marcos, fusionar espacios interiores y exteriores, abrir perspectivas nuevas. Formas diferentes de seguir conjugando líneas o movimientos de *conjunción y expansión*.

Bajo la mirada del narrador-escritor (EVM) la instalación de *Splendide Hotel* ha anulado los límites. Es una novela. Al tiempo que su “historia secreta” se diluye al comprobar que nada es como había imaginado y, como era de esperar, la habitación única en la que había creído que estaría expuesto Rimbaud (aunque lo había imaginado invisible) tampoco se corresponde con la realidad de la instalación.

En lugar de todo eso, lo que encuentra en la habitación aislada e inaccesible es “una cáscara vacía, la luz de una ausencia, de una ausencia absoluta” (36). Rápidamente la habitación la percibe y *transforma* en “el misterio del gabinete”, identificándolo a su vez con el misterio de la creación literaria “donde escribir equivale a ausentarse” (69). Con estas palabras define la habitación única de *Splendide* y recuerda que de alguna forma ya estaba anunciada en *Nocturama*. En la escenografía de esta exposición estaba contenido el germen de esta idea, el preludio de lo que posteriormente sería la estancia de *Splendide* o “gabinete del ausente” (76-77). Ahora, la contempla con asombro: la luz desparramándose en esa habitación transparente e inaccesible –*la habitación 19*– que guarda la luz de una ausencia.

Será al final del libro cuando se vuelva sobre el misterio del gabinete como si fuera una coincidencia creativa más entre el narrador-escritor (EVM) y la artista DGF, una señal más del intercambio que se da entre ellos, un valioso resultado del azar productivo en el que ambos parecen reconocerse. El escritor recuerda un momento de la conversación con Dominique y nos hace partícipes del secreto del gabinete: “ me ha comentado que para su Retrospectiva está imaginando una habitación a la que sólo yo tendría acceso, *la 19*” (107, la cursiva es nuestra).

Al parecer la “historia secreta” que se entreteje en *Marienbad eléctrico* tiene uno de sus desenlaces o *enlaces* posibles en la *Retrospectiva* que la artista presentó en el Centro Pompidou ⁴³⁹.



Retrospectiva: *Dominique Gonzalez-Foerster 1887–2058* *Chambre 19* / Foto: Philippe Migeat

En uno de sus pasillos estaba *la puerta cerrada e inaccesible con el número 19*, la que guardaba el misterio de la creación literaria y que sólo el escritor Enrique Vila-Matas tenía la llave para abrirla ⁴⁴⁰.

Ahí no estaba el Rimbaud imaginado de la “historia secreta”, pero sí estaba – interpretamos– el escritor invisible, imaginado por Dominique Gonzalez-Foerster al que le rinde homenaje en su gabinete de escritura o “gabinete del ausente”, en el espacio intangible donde anida el misterio de la creación. Tal vez podríamos decir que se trata de ese gabinete en el que se exhibe la escritura que “está hecha precisamente de su ausencia” (Barthes, ed. 1973: 78).

⁴³⁹ Dominique Gonzalez-Foerster: *Dominique Gonzalez-Foerster 1887—2058*. Centre Pompidou. París, 23 de septiembre de 2015–1 de febrero de 2016. En línea: <<http://www.303gallery.com/public-exhibitions/dominique-gonzalez-foerster2>>

En el Catálogo de la Retrospectiva: *Dominique Gonzalez-Foerster 1887—2058*, aparece esta descripción de la habitación en cuestión: “*Chambre 19*. Oeuvre tridimensionnelle: porte en plaqué palissandre, serrure à clé Unica, poignée de porte circulaire, chiffres adhésifs; 930 x 205 x 830 cm. (porte). Courtesy de l'artiste.” (Catálogo, 2015: 208).

Observamos que se describe como “serrure à clé Unica” (cerradura con llave Única), dato revelador.

⁴⁴⁰ La *Chambre 19* también aparece como referencia en el texto “La habitación de una sola llave” publicado por Enrique Vila-Matas en su *Blog, El ayudante de Vilnius* (14-01-2016).

El escritor Enrique Vila-Matas entra a formar parte de la instalación. No se exhibe en este caso como escritor en un restaurante chino en las afueras de Kassel, interactuando con los visitantes. Ahora su presencia es ausencia. Sabemos que como escritor puede entrar en el espacio que tiene de alguna forma asignado o reservado en la *Retrospectiva* de Dominique Gonzalez-Foerster.

Splendide Hotel y *Marienbad eléctrico* entretienen por momentos sus marcos o se los ceden mutuamente, de tal modo que percibimos “que cada uno es, desde determinado punto de vista, tanto un texto enmarcante como un texto enmarcado” (Lotman, ed. 1996: 108). La ficción que propone *Marienbad eléctrico* enmarca por momentos a *Splendide Hotel* y a la vez *Marienbad eléctrico* o “su historia secreta” podría ser un texto enmarcado en *Splendide* e incluso trasladado al marco de la *Retrospectiva*.

Lo que constatamos es la movilidad de fronteras entre ambos textos. *Splendide Hotel* puede ser una novela. *Marienbad eléctrico* puede ser o es una instalación⁴⁴¹ cuya escenografía es la conjunción de piezas diversas y descolocadas, resituadas en un nuevo espacio, en conexión y también en libertad.

En síntesis, piezas artísticas y fragmentos literarios que se resignifican de nuevo a modo de un *ready-made* duchampiano y celebran esos encuentros donde la literatura de Vila-Matas y el arte de Gonzalez-Foerster dan cuenta de su propia *expansión* y sobre todo de “el espacio intangible, el escenario que pueden llegar a crear” (Vila-Matas, 2016: 58). Por lo menos, del espacio que pueden compartir, porque ambos coinciden en su creencia en el arte y eso les da la libertad de permitírsele todo, de transitar por esas zonas de confín o conjunto de puntos que pertenecen simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior. En este caso al espacio de cada uno y al mismo tiempo al espacio del otro.

Ambos parecen practicar su propia y genuina *literatura expandida*. La expansión de una literatura que relacionamos una vez más con aquella «poesía *dilatada*» que sugería Novalis, la que nombra un impulso inacabable orientado a la producción y renovación de las formas:

⁴⁴¹ Así lo ve también Edmundo Paz Soldán al hablar de *Marienbad eléctrico* en su texto, “Vila-Matas eléctrico”, cuando señala: “Vila-Matas explora, al igual que en Kassel, las conexiones que permiten pensar en la literatura como una instalación, y en el escritor como un instalador, alguien que resignifica la cotidianidad y la convierte en una obra artística. La literatura es aquí un capítulo central del arte contemporáneo; desde esa perspectiva, la novela se convierte en un espacio de amplias posibilidades, un territorio de libertad narrativa” (*Blog* de Edmundo Paz, *Voces LT*, 13-09-2015).

La poesía parece abandonar el rigor de sus exigencias y hacerse dócil y maleable. Pero a quien se aventura en la poesía con una tentativa de este género pronto se le pondrá de manifiesto lo difícil que es realizarla perfectamente en esa forma. Esta poesía dilatada es justamente el supremo problema del escritor poético —un problema que sólo puede ser resuelto por aproximación y que pertenece propiamente a la más elevada poesía... Aquí queda aún un campo inconmensurable, un territorio infinito en el más auténtico sentido. A aquella poesía superior se la podría llamar poesía del infinito (Novalis, en Benjamin, ed. 1988: 144-145).

Literatura o novela expandida la del escritor Enrique Vila-Matas que sería un nuevo ejercicio de aproximación al arte más difícil, un camino ya iniciado que reclama más exploraciones y tentativas. Creemos que Vila-Matas está en este campo de experimentación o “experimentalismo”⁴⁴². Busca y explora cómo dilatar la novela y darle nuevas dimensiones, como si quisiera acercarse al mito de «la novela infinita»⁴⁴³ desde todos los frentes del arte y con el artificio que le proporciona *la poética de la conjunción* que, a nuestro entender, es ya uno de los «automatismos de su arte». Tal como señala Barthes, podríamos añadir, que se trata de “un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor” (Barthes, ed. 1973: 18).

Entendemos que Vila-Matas bien podría sumarse a esos “literatos y artistas que perciben que los caminos de la renovación pasan por buscar en los poderes de la visualidad campos de expansión para los textos y viceversa, [...] expertos en desplazar la materia artística y literaria fuera de sus fronteras estéticas, sacarlas de sus goznes para llevar también a lectores y espectadores fuera del foco de la pesadilla de nuestro acotado tiempo enclaustrado” (Vila-Matas, 2017)⁴⁴⁴.

⁴⁴² Podríamos añadir “experimentalismo” como nueva característica de la novela del futuro que se suma a las cinco características o elementos ya señalados a propósito de *Dublinesca* y *Perder teorías*. El mismo autor así lo considera:

P.: “¿Cuáles cree que son las potencialidades de la novela, qué caminos le interesan?”

R.: [...] Si no recuerdo mal, las propuestas son: intertextualidad, conexiones con la alta poesía, la escritura como un reloj que avanza, victoria del estilo sobre la trama, conciencia de un paisaje moral ruinoso, *experimentalismo*”. En la entrevista de Marc García, Mario Amadas y Unai Velasco a Enrique Vila-Matas: “Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo” (2008: 52, la cursiva es nuestra).

⁴⁴³ Véase al respecto el artículo de Teresa Gómez Trueba: “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas. Entre la poética del silencio y la escritura infinita”, donde encontramos varios ejemplos que evidencian la aspiración del escritor a una escritura infinita, a “elaborar el Libro Total” (Gómez Trueba, 2008: 537-558).

⁴⁴⁴ Palabras de Enrique Vila-Matas en su artículo “Literatura expandida” (*El País*, 16-05-2017), a propósito

Marienbad eléctrico no tiene principio y se hace difícil precisar un final. Todo son fragmentos, yuxtaposiciones, paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas. Capas y más capas, otro palimpsesto que desmonta todo género. Lo que se trasluce es una clara tentativa de agotar un espacio delimitado para la novela, otra muestra inequívoca de aquella «multiplicidad» que anunciaba Italo Calvino y que traduce Vila Matas con la «levedad» y «brevedad» de esta ficción controvertida cuya textura percibimos como una red de *conjunción y expansión*.

de la lectura *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* de la ensayista argentina Graciela Speranza, que puntualmente las hacemos extensivas a él mismo como escritor.

CONCLUSIONES

Como hemos comprobado el escritor Enrique Vila-Matas promueve una teoría sobre la novela *en la misma ficción*. Aunque juegue a huir de ella, al *sí* a teorizar y al *no* también, a saber buscarla y a saber perderla, siempre la convoca en sus textos. La reclama no como algo determinado y determinante, sino como algo siempre a cuestionar y a reinventarse. Busca *el sentido de teorizar*, éste es el matiz esencial que le conduce irremediabilmente a dar la entrada continuada a un pensar la literatura junto al acto de la escritura como una *conjunción de facto*. El sentido de la teoría no está en un exterior, es un adentro, está en la misma ficción. Es quien escribe el que hace la teoría al andar. Esto es lo que vale, lo que justifica y avala cualquier principio teórico que se desprenda. Teorizar es una acción urdida y tramada con los mismos hilos de su tapiz narrativo. Está en el mismo plano que la ficción. Es una especie de *historia secreta* que se teje al mismo tiempo y que en realidad es el verdadero tema de su narrativa o, por lo menos, uno de sus temas recurrentes y continuados.

«Un cuento siempre cuenta dos historias» y el arte del cuentista consiste en saber cifrar la segunda historia en los intersticios de la primera. Siempre hay un segundo relato escondido, secreto, narrado de forma elíptica y fragmentaria (Piglia, ed. 2001b: 105-106). Aunque esta tesis de Ricardo Piglia se contextualiza en los cuentos de Poe, Quiroga, Borges o Kafka, se podría trasladar este doble juego al caso de Vila-Matas con nuevas variantes. En sus ficciones se descubren estas dos historias, pero la segunda tiene visos de ser una historia de otra naturaleza: es un juego o *reflexión teórica* caracterizada por un tono lúdico y lúcido. En los intersticios y pliegues de la *voz de la ficción*, está la *voz de la teoría* que de pronto emerge a la superficie y nos descubre la «historia secreta» o *teoría secreta* que subyace en ella. La equiparación nos parece válida porque así lo constatamos. Siempre sale a flote *una teoría*, una idea o cuestiones sustanciales que hablan de la literatura, del quehacer del escritor, de la indagación que lleva a cabo para «dar forma a la Forma», que se convierte en uno de sus centros más destacados. Lo vimos con detenimiento haciéndose *trenza con la ficción* de manera que está tan imbricada en ella que sólo se puede seguir de forma conjunta.

El arte de Vila-Matas sabe jugar como los verdaderos cuentistas a llevar un doble movimiento en la ficción y, bajo la anécdota-pretexto o ligerísima línea argumental, desata otros discursos con su juego y movimiento libre. *La forja de su estilo* es la que permite *la conjunción*. La estructura de «red», «tapiz» o «rizoma» es la que ofrece *el espacio de conjunción*.

En el Capítulo 1 se confirma *la estructura reticular* o «red literaria» de la novela planteada en sus tres acepciones de tejido, ardid y conexión. Desde esta perspectiva seguimos los *mecanismos* que potencian la *poética del vínculo* que define la narrativa vilamatiana. Los *paralelismos, ecos, asociaciones y fugas*, junto con el alcance potencial de *la cita* proyectan una multiplicidad tal que prestan infinitos hilos y cabos para seguir entretejiendo «un tapiz que se dispara en muchas direcciones». Esta poética del vínculo es la que consigue que lo fragmentario y discontinuo se resuelva en otra forma de convergencia o *conjunción*.

La libertad asociativa y el *ars combinatoria* que ejerce parece reivindicar el *witz*, el ingenio del escritor mediante el que consigue, en la confusión de una heterogeneidad, relaciones nuevas e inéditas⁴⁴⁵. En el fondo es otro ejercicio de estilo que consigue el singular tapiz que desplaza cualquier jerarquización de las unidades narrativas de un centro único y los convoca en un *espacio nuevo de conjunción*.

En este espacio de conjunción situamos un primer diálogo entre *la voz de la ficción* y *la voz de la teoría* a través del *leitmotiv* o ardid de «la cuartilla». Esta estratégica cuartilla, con las trece instrucciones para escribir una novela, se configura como dominio irónico que ofrece al narrador-ironista el soporte y la distancia necesarios para desmontar sus puntos fijos y unívocos y transformarlos en otros radicalmente nuevos. La cuartilla, presentada como síntesis de una teoría que se inscribe en los términos de «escritura pesada» en diálogo continuado con la propuesta de Italo Calvino, «la levedad», se convierte en una *cuartilla nueva*. En ella se instauran otros puntos o instrucciones que abren distintas alternativas y posibilidades a la novela.

⁴⁴⁵ El *witz* fue definido por Friedrich Schlegel de muy diversos modos: «socialidad lógica», «espíritu químico», «genialidad fragmentaria» o «facultad profética». En síntesis, tal como indica Manuel Asensi, plantea la necesidad de combinatoria de elementos dispares con los que se crea algo coherente (o coherentemente incoherente) y nuevo, algo que tiene nuevos sentidos e inéditas correspondencias (Asensi, vol. I, 1998: 357-358).

Ésta es la nueva cuartilla a la que identificamos como *Manifiesto literario* del escritor:

1. La visión de la literatura como proceso y transformación constante, el hallazgo fortuito de la frase que hace a la escritura. 2. La relevancia de lo no dicho, de lo que subyace y el estímulo creador que supone lo no entendido. 3. La estructura abierta, híbrida; la mixtura de géneros, el mestizaje. 4. El juego y el movimiento libre. 5. La cita como injerto que da su propio fruto y como exponente potencial. 6. El mundo del simulacro y la impostura. 7. La disyuntiva del doble. 8. La forja del estilo. 9. La comunicación de los párrafos. 10. La imaginación creadora⁴⁴⁶.

Características que definen *una teoría abreviada de la escritura portátil y potencial* que son concluyentes en la lectura de *París no se acaba nunca* y que siguen moviéndose y desarrollándose en las otras ficciones que hemos recorrido. En todas ellas se articulan los mismos elementos como un patrón de su poética que se adapta, se reinventa o se transforma para seguir construyendo otras *teorías secretas* de forma elíptica, discontinua, fragmentada pero siempre articulándose *en conjunción*. Lo que nos da suficientes motivos para considerarlos como elementos que *desde la ficción* apuntan a la verdadera teoría que se despliega *en ella*.

Se trata de una *teoría en la literatura* y este «en» es aquí de suma importancia ya que, tal como el grupo de escritores del círculo de Iena señalara, se parte de la idea de que “la literatura es un objeto para sí misma constituyendo a la vez el sujeto y el objeto de su propia reflexión”, planteamiento que presenta el lenguaje literario y metalenguaje como homogéneos e indistintos (Asensi, 2001: 68). Creemos que Enrique Vila-Matas se acerca a este tipo de escritores que practican una *teoría en la literatura*. Su pasión y convencimiento de que la literatura es el sujeto del conocimiento por excelencia, es prueba y deseo inequívoco de aquella visión de Blanchot: «la literatura anuncia que toma el poder».

En el Capítulo 2 realizamos un análisis exhaustivo de los elementos que el escritor anunciaba como imprescindibles en toda novela del futuro: «intertextualidad; conexiones

⁴⁴⁶ Transcribimos de nuevo los diez puntos o características que nombramos como *Manifiesto estético o literario*. Se remite a las pp. 98-99 de nuestro trabajo.

con la alta poesía; conciencia de un paisaje moral en ruinas; ligera superioridad del estilo sobre la trama; la escritura como un reloj que avanza» que nos permitió ver cómo se ponían en marcha en la misma novela *Dublinesca*.

El primero de ellos, la «intertextualidad» (elemento que amplía y desarrolla esta característica del *Manifiesto literario*: la cita como injerto que da su propio fruto y como exponente potencial) lo analizamos a través del juego intertextual que tiene un gran protagonismo en la novela: el diálogo intertextual con Joyce y el diálogo intertextual con Beckett. Ambos nos aportan apreciaciones de gran interés.

En el diálogo con Joyce se desvela un dinamismo textual capaz de crear y recrear una red de *textos en conjunción*. La intertextualidad o transtextualidad se confirma como elemento funcional y recurso plurivalente: pretexto para abrir distintos motivos y nuevas líneas temáticas y discursivas, impulso o recurso que genera hechos estilísticos, juego y enigma a descifrar, combinatoria y *ouliipo* singular. Es un productivo material narrativo que ofrece marco espacio-temporal, acción, personajes, temáticas e incluso trazados estructurales que se reordenan en la nueva narración. Intertextualidad que es alteridad, que busca réplicas para vivir la ficción o la literatura y que es causa y efecto de la acción simultánea *leyendo escribiendo*. *Doble acción en conjunción*.

En el diálogo con Beckett se añaden nuevos matices y movimientos intertextuales: *asociaciones y cruces, detención y circulación de significados, ambivalencias, acumulación y convergencias, alternancias, contrapuntos, densidad y levedad textual, ráfagas y cadenas intertextuales*, siempre bajo el constante movimiento de la *reiteración*. Se descubre la intertextualidad como «cámara de ecos» en la que habitan no sólo ideas-ecos, sino que se fusiona con ellas todo un imaginario literario de elementos simbólicos, actitudes y gestos de personajes, escenarios y *atrezzo* en una *singular conjunción con otros textos*, especialmente con *Stairway* de Edward Hopper, prueba más que concluyente de la intertextualidad que se libra en la novela.

Una intertextualidad que no admite fácilmente clasificación ni casilla fija, que desborda aquel formato y nomenclatura que sugería Genette y se convierte en técnica, procedimiento, método y *consciente ejercicio de estilo*. En el caso de Enrique Vila-Matas la «intertextualidad» es más que una característica de la novela. Es *la línea de fuga y también de conjunción*, de encuentro con la alteridad, juego de dobles; de conexión de

ficción con ficciones; de ficción con pensamiento y ensayo; doble hilo de teoría-ficción con otras literaturas y con otras artes que buscan construir el Gran Relato con polifonía de voces.

«Conciencia de un paisaje moral en ruinas» es otro elemento que aparece *en clave de conjunción*. Aquí se aúna el paisaje interior de Riba con el paisaje de la literatura y el paisaje exterior del mundo en una convergencia de sentidos. Esta característica trabada y explicitada en un continuo diálogo intertextual da motivos de *conexión con la alta poesía* a través del *gravitas melancólico*, del *tono uniforme* o del *tono sublime* que se alternan en el dibujo de un paisaje moral en ruinas. Paisaje que reconoce y denuncia la situación de imposibilidad y de impotencia en la que se encuentra la literatura frente a la máquina devastadora del Poder que se intercala entre editor-escritor-lector.

La instalación *TH. 2058* de Dominique Gonzalez-Foerster es otro espacio en conjunción que potencia un diálogo entre *teoría-ficción-arte*. Se constituye como otro punto de convergencia y encuentro en el que ambas creaciones (*TH. 2058 / Dublinesca*) señalan una nueva estética a la estela de Godard. Aquella que busca destruir los viejos convencionalismos en el arte y reflexionar sobre nuevas posibilidades que pasan por la hibridación, la mezcla, los acoplamientos de distintas técnicas, las fusiones contradictorias, en principio opuestas pero que se resuelven siempre en algo convergente (posibilidades que reafirman otra característica de su *Manifiesto literario*: la estructura abierta, híbrida; la mixtura de géneros, el mestizaje).

Desde la conciencia de un paisaje moral en ruinas llegamos a esta idea concluyente: *la necesidad de una renovación en la Literatura* condensada en la imagen poética del volcán Tängri, símbolo de la escritura que irrumpe y hace posible un nuevo Renacimiento.

En el apartado *estructuras dialogantes* se mantiene un prolongado y fluido diálogo entre la *voz de la ficción* y la *voz de la teoría*. En el discurso teórico que se despliega destacamos aquellas reflexiones o ideas concluyentes que inciden en la concepción de la narrativa del escritor. Entre ellas anotamos cómo la creadora idea de movimiento, de ser libre y móvil a propósito de “dar el salto” (característica también apuntada en el *Manifiesto literario*: el juego y el movimiento libre), se convierte en la defensa y reivindicación de buscar el juego, la ligereza, la diferencia, el otro lugar, lo extraño, saber arriesgarse, caer del otro lado, mirar la literatura y el mundo desde otra perspectiva.

El juego y el movimiento libre del “salto inglés” se significa como juego de humor que libera el peso de la narración y del mundo. Rasgo tan arraigado en la personalidad literaria de los escritores-narradores vila-matianos que saben saltar con agilidad y destreza de lo serio al divertimento, de lo grave a lo leve, de lo lúcido a lo lúdico. Matices que en un fructífero diálogo intertextual desembocan en *la levedad* como característica irrenunciable en la narrativa vila-matiana y como otra cuestión de estilo.

Otra de las cuestiones destacadas es *la poética del espacio*, la cartografía propia del escritor que en esta novela se concreta en “la geografía de la extrañeza” cuyos atributos son lo diferente, el misterio y la imaginación como horizonte abierto (reafirmación de la imaginación creadora, característica esencial de su *Manifiesto literario*). Una “geografía de la extrañeza” que también se conecta con la poesía, transformándose en una geografía lírica y evocadora que se suma a otros espacios y enclaves geográficos, reales e imaginarios, que pueblan la geopoética vila-matiana.

Seguimos la reflexión continuada sobre el modo de ser de la ficción. En este trayecto observamos con detalle “el dispositivo de la maleta roja” como otro juego o provocación para sospechar de lo novelesco, rechazar la relación causa-consecuencia, disolver conceptos de orden y sistema, reivindicando otras formas de hacer ficción. Frente a la rigidez de una estructura y de los estatutos ya dados y ordenados (acción, tema, historia, trama, intriga...) *se desplaza todo centro jerárquico* y se buscan otras formas de vertebrar el relato: el tema puede estar en cualquier punto, todo puede ser motivo central porque el centro está en *lo múltiple*. Todo sigue siendo cuestión de estilo, prueba inequívoca de su «ligera superioridad sobre la trama».

En este orden de ideas establecimos correspondencias con otras reflexiones teóricas, especialmente con las que propone el *Nouveau Roman* que, en síntesis, alientan *la búsqueda, la invención, la renovación y la experimentación*. La sospecha de lo novelesco que se da en la ficción vila-matiana se corresponde con la «era del recelo» que desconfía de la historia, de la intriga, del personaje y de todo el aparato que respaldaba su poder. Puesto que es la vida la que ha roto los marcos de la antigua novela, se impone la búsqueda de un nuevo equilibrio que obliga al novelista a la búsqueda de lo nuevo.

Ambas ideas, dejar lo novelesco y buscar lo nuevo, las retomamos en el apartado *de lo novelesco a lo nimio*. En este recorrido sugerimos *lo nimio* como un primer paso en

franca oposición con aquel relato totalizante de la modernidad, inscribiéndose la narración en lo parcial y fragmentario. En un continuado diálogo intertextual, observamos que *lo nimio* se transformaba en una *pluralidad de sentidos en conjunción*: lo trivial, la pequeña historia, lo insignificante, lo cotidiano, «lo que pasa cuando no pasa nada», el momento cualquiera capaz de expresar la totalidad inabarcable, la brizna que puede trascender y asombrar, lo que a sabiendas de su limitación puede ofrecer otras totalidades o plenitudes e incluso convertirse en «la buena literatura». El trayecto *de lo novelesco a lo nimio* se concluye como un *tránsito* cuyo objetivo es dejar atrás la obligación y preceptiva de *lo novelesco* y orientarse hacia la aventura del lenguaje que no termina nunca: reivindicar su continuado desplazamiento siempre hacia *lo nuevo*, a la *búsqueda de nuevos trazados en el devenir de la novela*.

En el Capítulo 3 planteamos la indagación del escritor a través de las cuestiones que se convierten en verdaderos centros en *Aire de Dylan* y también en toda su narrativa: quién escribe, cuál es la realidad de la ficción, dónde está la verdadera originalidad, quién soy en la literatura, qué canon es el que se impone, cuál es la ruptura necesaria. Cuestiones que también se tratan y articulan en *términos de conjunción*. Así, *la dicotomía realidad-ficción, vida-literatura* se resuelve en una *fusión* de ambas y se revela como una clave decisiva en la narrativa que propone el autor. Las *figuraciones del yo* se definen también en la *conjunción de una «voz narrante y pensante»* que impone su resistencia a ser separada. La cuestión de *continuidad y ruptura* es otra forma de conjunción que admite la tradición de los mejores junto con la línea de ruptura.

En primer lugar seguimos el protagonismo de *la frase motor* que reafirma desde distintos ángulos estas características ya señaladas del *Manifiesto literario* (la visión de la literatura como proceso y transformación constante; el hallazgo fortuito de la frase que hace a la escritura; el juego y el movimiento libre; la cita como injerto y exponente potencial que da su propio fruto; la comunicación de los párrafos). La frase –«Cuando oscurece, todos necesitamos a alguien»– no sólo se revela como juego activo y estrategia continuada sino que pone al descubierto su potencial de vínculo y su poder de transformación. Es otro recurso para observar *el ars combinatoria y el modus operandi* de un escritor que hace ficción y hace teoría con el malabarismo de una frase que reinventa

como *mecanismo, procedimiento y método*. También como *discurso teórico* que enfrenta posiciones antagónicas de la teoría literaria. La frase propicia la ficción y propicia el debate de uno de los temas más complejos de la escritura contemporánea: quién escribe, de quién es una frase, «qué es un Autor». El debate Barthes-Nabokov ha sido objeto de un paseo intertextual en el que finalmente no ha habido tal confrontación, la discusión no se ha resuelto en disyuntiva –y esto es lo que concluimos– se resuelve en un punto de encuentro, en el hallazgo de una juntura, porque en el recorrido que toda frase emprende lo que importa es *cómo actúa, cómo opera, cómo se coloca, se construye o se fracciona, cómo se voltea o se transforma para volver a darle un nuevo destino o una forma radical y propia*.

La indagación sobre *¿Qué es lo real?* cuestiona el binomio realidad-ficción conjugado con la palabra verdad. La tríada realidad-ficción-verdad sigue un círculo continuado que deja algunas ideas concluyentes: no hay una oposición tal entre realidad-ficción, se apuesta por la *permeabilidad de fronteras*, por la creación de una zona o *espacio de tránsito* que pone de relieve el movimiento entre ficción y realidad y crea una *juntura natural*. Los ámbitos de realidad-ficción se sitúan en el mismo plano, se produce una *naturalización: fusión de realidad y ficción*. Hay una búsqueda constante del «efecto de realidad», lo que conduce a reinventar la realidad, buscar sus variantes u otras realidades y, de igual modo, reinventar la ficción y buscar las variantes de su verdad. En este juego, la ficción se descubre como potente arma para desenmascarar la realidad engañosa. Se cuestiona el estatuto del que goza la realidad y se reclama otro lugar para la ficción o por lo menos otra aproximación, situarse en el mismo plano que la vida. La realidad se reduce, «es solo un trampolín», y la ficción es la que ha de servir a la Verdad, no a la Realidad. La *conjunción es acción* continuada que sigue su propio código: *quitar fronteras y naturalizar*.

La cuestión *¿Quién soy?* la abordamos a través de *la autobiografía bajo sospecha* donde lo supuestamente propio u original se transforma en un vacío indecible. A través del juego de “las memorias de Lancaster” seguimos la constante oscilación entre realidad-ficción, vida-literatura. La fractura referencial se evidencia. Todo pasa por el filtro de la ficción para dar el híbrido memoria-ficción-crítica que, finalmente, se convierte en el proyecto de una novela al tiempo que se constata la verdad de la ficción.

Con la desfiguración del pacto autobiográfico y novelesco llegamos a la *autoficción* para ver de qué forma, frente a la crisis moderna de las artes mimético-representativas, el escritor se acoge a la fórmula del mestizaje y a la injerencia de lo autoficcional. Pusimos la atención en la condición ambigua de un yo simulado, un yo máscara o un «yo figurado». Desde esta perspectiva observamos de qué forma se articulaba la voz de un «yo pensante y narrante» especialmente en los personajes de Lancastre y del narrador-escritor que presentamos como *figuraciones* del escritor Enrique Vila-Matas. Siguiendo los rasgos de la narrativa que ambos proponían las consideramos como escrituras reflejadas del propio autor.

La personalidad literaria de Lancastre y su escritura dan muestras evidentes de su idea de narrar que, en síntesis, responde a la cruzada que emprende contra el realismo concretada en los siete «motivos» de su programa:

1. Heterónimos.
2. Juegos literarios.
3. Fusión realidad-ficción.
4. Límites de géneros borrados.
5. Citas e intertextualidad.
6. Humor.
7. Digresión o arte de la fuga, de la interrupción o del fragmento.

Como vemos son motivos en clara correspondencia con las características del *Manifiesto literario del escritor*. A los que se suman: su voluntad declarada de hacer híbridos entre relato y ensayo; la divisa de la movilidad para no adoptar un estilo y seguir buscándolo siempre; su apuesta por el riesgo y el fracaso como virtud del escritor; la firme convicción de que la única autenticidad posible en literatura es ser uno mismo.

La personalidad literaria del narrador-escritor nos ofrece otros datos en torno a *la figura* del escritor y a su tendencia de auto-representarse de forma ambigua. Otra escritura reflejada que queda patente en tres motivos sustanciales: la necesidad de *romper esquemas*, la actitud y el esfuerzo imperante de seguir habitando *la casa de la ficción*, el deseo continuado de *mejorar escribiendo*. Estas *figuraciones* se manifiestan al mismo tiempo como voces críticas que dejan sus reflexiones desde una mirada irónica –«¿Quiero ser antiguo o postmoderno?»– pero con el convencimiento de que es necesario detenerse y contemplar el tramo recorrido en la escritura, ejercer la autocrítica y *continuar en el camino*.

Como otra forma de *figuración* señalamos la que se da en *Chet Baker piensa en su arte*. Este relato confirma que el arte se piensa desde lo contradictorio, desde la conciencia de la imposibilidad y el deseo de comunicar lo incommunicable. Es una particular obra en curso que da cuenta de su propio procedimiento: la tentativa de narrar y ensayar simultáneamente y ver qué pasa. Como resultado, asistimos a la construcción de un nuevo artefacto que salva la disyuntiva de los opuestos por su juntura y mantiene la tensión entre ambos, sin reducirlos, sin eliminar la contradicción interior que los sostiene. Fórmula de fusión o *artificio de una conjunción* que bien pudiera llamarse *ficción crítica* y que consideramos como un intento más de *dar nueva forma a la Forma*.

Por último, recorrimos el círculo continuidad-ruptura. Nos detuvimos en el canon que el escritor construye desde sus ficciones. En su calidad de lector, escritor y crítico ha conseguido crear un canon propio con las voces de todos aquellos escritores que han abierto caminos nuevos. Con ellos legitima su escritura y aquella literatura en la que quiere situarse, ya sea junto con la tradición de los clásicos como Cervantes, Sterne o Montaigne, ya sea con la de los autores de la modernidad o con los autores contemporáneos que asumen el riesgo, la línea de la dificultad y el compromiso ético de buscar nuevas formas.

Concluimos que Vila-Matas desguaza la tradición ejerciendo su libertad creativa y un estilo de combinatoria y transformación que presagia una posible ruptura. Su consigna de experimentar, arriesgarse, ser «explorador del abismo», convierte su escritura en un género de investigación. Su novela plantea una búsqueda constante para acercarse a la realidad compleja y muda, al hombre y su circunstancia, al realismo interior (o verdad interior) que predica o a la realidad ulterior (o verdad ulterior) que anhela. Es la voluntad de ruptura la que le define como «hombre de vanguardia» que sigue cultivando *el anhelo de lo nuevo*, lo que le ha llevado a la *conjunción de una dimensión estética y ética*.

En el capítulo 4 seguimos *la línea de conjunción entre ficción, teoría y arte* de forma continuada y explícita. *Kassel no invita a la lógica* y *Marienbad eléctrico* las descubrimos como otras propuestas de experimentación resueltas en la interacción de literatura y arte. Desde la invitación a una lógica desconocida y en el marco de las vanguardias observamos los movimientos del paseante de Kassel, su viaje puntuado a modo de Roussel o su «paseo errático» a la manera de Walser, para experimentar el

instante estético. Su arte de andar, ver y pensar da muestras de su sintaxis mental y del imperativo de siempre: arriésgate, «arriésgate aunque fracasas», «la escritura se hace y ahí te las compongas», «se hace camino al andar». Esta vez el camino discurre por senderos sin lógica, donde anida la creación o *las fuerzas invisibles del arte en sí*. El paseante de Kassel defiende sus rasgos vanguardistas en términos de oposición y ruptura. Reivindica una vez más el poder de la ficción capaz de cambiar la realidad. Encuentra en los límites y en los márgenes nuevas formas que desplazan todo centro o sistema y se conectan con la vida, como aquella «vanguardia visible» en la que se reconocía como un conjurado más del bosque.

Comprobamos de nuevo la *poética del vínculo* con paralelismos, ecos, asociaciones y nuevas identificaciones con las piezas artísticas de *This Variation*, *Bosque* y *Untilled* que inciden en remarcar el proceso, la transformación y la necesidad de ruptura radical. Estas identificaciones dan como resultado el mismo ideario artístico y literario. *Ideario en conjunción* que pone de relieve, una vez más, las ambiguas relaciones realidad-ficción, el juego libre, la capacidad por inventar, la imaginación desatada (siempre en sintonía con la imaginación creadora ya anunciada en su *Manifiesto literario*).

En conclusión, el paseo por la Documenta de Kassel se significa en una *síntesis en paralelo con la línea de la narrativa vila-matiana*: la que aspira a la verdad de la ficción, a la búsqueda del registro inesperado, la que se abre a nuevas y múltiples posibilidades y concita «el arte de la intemperie», «el arte de las afueras de las afueras», el que va «más allá» y puede conducir *al lugar propio*. Es por esto que hay que cambiar de lógica, abrirse a lo impredecible o recorrer los senderos de una lógica diferente.

En esta otra lógica o espacio de «las afueras de las afueras» ubicamos la lectura de *Marienbad eléctrico* como pieza controvertida en plena sintonía con aquella rebeldía de Rimbaud en busca de la libertad de las formas. Aquí añadimos a la *poética de conjunción* el matiz de *expansión*. El diálogo que mantienen el escritor Enrique Vila-Matas y la artista visual Dominique Gonzalez-Foerster nos ofrece más datos sobre sus coincidencias artísticas y de método, al eco de Godard o de Duchamp. *Crear en el arte* se confirma como el mejor impulso para atreverse a *dar el salto definitivo* y dejar atrás las convenciones genéricas. Todo puede y debe abrirse a otras lógicas diferentes que den paso a la creación en libertad.

Con todo ello se puede inferir que las dicotomías, los espacios plurales, antagónicos o diferentes se resuelven *en conjunción*: interior y exterior; realidad y ficción; ficción y teoría; novela, ensayo y poesía; lo propio y lo ajeno; lo uno y lo diverso; lo uno y lo múltiple; la palabra y la imagen en el mismo plano de fuga; continuidad y ruptura en el mismo círculo; literatura y vida. La mixtura se amalgama y se transforma en *un híbrido diferente y complejo*. No sólo es mezcla de dos o más ingredientes: conferencia, artículo, diario, crónica, nota a pie de página, ficción, ensayo, poema, imagen, fotografía, cine, cuadro, catálogo, instalación o *performance*. Todos estos elementos –insistimos– no son trozos que se añaden, sino que la mezcla se constituye como una *summa*, las partes están integradas y el conjunto se puede leer como la diferencia que relaciona, llegando a ser artefactos de difícil definición. Artefactos que se conciben como «sistema abierto» y en evolución y que *sí los podemos definir en su interacción e implicación*, atendiendo al «principio hologramático» en el que se construyen, es decir, el que no concibe las partes sin el todo y viceversa.

La forja del estilo es la que hace el ensamblaje de las piezas y la transformación de las mismas en un híbrido que se puede llamar con todo rigor y precisión –*ficción crítica*– o con rigor lúdico –*semificción*– o con rigor ensayístico –*novela pensamental*– o saludarlo como –*ficción radical*–. Hemos advertido la vocación de unir y ensanchar fronteras, de hacerse «literatura expandida» como práctica que ocupa un espacio que se decía no ocupable, tal como hemos convenido llamarle. Praxis que libera a la literatura de lo propio para arrojarla más allá –como proclamaran las vanguardias–, literatura que se disuelve en la vida. Vida y literatura, la dicotomía última que también quiere resolverse en la mayor *conjunción*.

En consonancia con lo expuesto se corrobora que el artefacto vila-matiano es un *híbrido diferente* que se hace figura en la ficción y al mismo tiempo se desfigura en ella. Tiene vocación de hacerse otro género, devenir en algo diferente. Es un *híbrido complejo* que no sólo une fronteras en el territorio amplísimo de la literatura y de otras artes sino que también aspira a articularse con los bordes de la vida. *Híbrido diferente y complejo* que conjunta arte y vida, realidad e imaginación, narrativa y crítica literaria; que hace una teoría al andar y construye en el mismo espacio de la ficción su *Manifiesto literario*, las

características de la novela del futuro y siempre la continuada *indagación sobre la esencia de la escritura*. Cuestiones que están ahí como historias o *teorías secretas* que van emergiendo y se erigen con toda su potencia y fuerza, como la imagen de aquel volcán Tängri que irrumpe de pronto, como un registro inesperado y nos descubre que la utopía es posible, que «la nueva forma» puede renacer.

Por consiguiente, concluimos diciendo que «la nueva forma» que persigue el escritor siempre se mueve en un espacio que desplaza los paradigmas de disyunción por los *paradigmas que se orientan hacia la conjunción*. Su escritura parece asentir con la idea y pensamiento de la complejidad que defiende Edgar Morin: frente a la inteligencia ciega que destruye conjuntos y totalidades, que aísla y no concibe lazos, que pasa por los hiatos de las disciplinas –léase también, géneros, formas u otras artes–, se alza *el principio de conjunción*, lo uno y lo múltiple. Su novela bien podría ser en palabras de Morin: “un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterógenos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple” (Morin, 2001: 32).

Así es como definimos finalmente nuestra *idea de conjunción*, orientada hacia el paradigma de la complejidad que señala Morin, atendiendo a los tres principios básicos que propone. El *principio dialógico*, el que permite mantener la dualidad en el seno de la unidad, el que asocia dos términos a la vez complementarios y antagónicos. El *principio de recursividad*, el que crea el proceso de remolino que rompe con la idea lineal de causa-efecto, que es producido y al mismo tiempo es productor. El *principio hologramático*, el que trasciende al reduccionismo que no ve más que las partes o al holismo que no ve más que el todo; el que de alguna forma sigue la idea ya formulada por Pascal y no concibe las partes sin concebir el todo y viceversa (Morin, 2001: 105-110).

La complejidad sintetizada en estos tres principios comprende los movimientos e indeterminaciones que hemos observado en su narrativa y que podríamos nombrar como signos del pensamiento complejo del que habla Morin. Entre ellos se destaca: la contradicción no como señal de error sino como el hallazgo de una capa profunda de la realidad; la incerteza frente al carácter multidimensional de toda realidad; la idea de recursividad que propone el juego de casualidad, azares y combinatoria singular; la ambigüedad, los elementos que se hacen complementarios y antagónicos al mismo tiempo.

Junto a éstos añadimos: el deseo de totalidad, su aspiración a la verdad y al mismo tiempo el reconocimiento de su imposibilidad; la flexibilidad del factor juego en su peculiar conjunción de humor e ironía; el pensar mediante la constelación y la solidaridad de conceptos y formas que ven el todo en sus partes, lo que implica una dialéctica nueva.

La *conjunción*, esta palabra que hemos ido manejando a lo largo de nuestra lectura, la nombramos definitivamente como *palabra o idea conciliadora* que reconocemos como *acción e imagen* declarada en la poética vila-matiana. La *conjunción* ha sido la que ha hecho *trenza* con todos los plurales que se han concitado en las ficciones vila-matianas y apelamos a reconocerla –parafraseando a Morin– como una especie de macro-concepto que no se define jamás por sus fronteras, sino a partir de su núcleo (Morin, 2001: 105).

Conjunción como genuina poética capaz de aunar y combinar la pluralidad de elementos donde todo se condensa y converge en una combinatoria espléndida. Sorprendente conjunción capaz de generar las transformaciones de sentidos que hemos ido advirtiendo, las que definen el hecho estructural de «estar presente» y provocan un efecto estético en sí mismo.

Al cierre de esta tesis y como conclusión última unimos el tejido *reticular* que se dispara en múltiples direcciones con el tejido *complexus* que sustituye el paradigma de disyunción por un paradigma *o poética de la conjunción*. La que permite distinguir sin desarticular, asociar sin identificar o reducir, ir hacia el principio de «unitats multiplex» o de novela de la complejidad tan afin a esos tipos complicados, héroes vila-matianos que siguen pensando en su arte, en la conquista de un lenguaje propio, en habitar *la casa de la ficción, el lugar aparte* que se construye en la difícil armonía de una *compleja conjunción*.

Así pues, dejamos aquí nuestra tesis, como un punto suspensivo, siendo conscientes que hemos abordado sólo una brizna de esta complejidad. Al separarla sabemos que es una simplificación heurística necesaria, una reducción necesaria, pero también sabemos que toda brizna o parte, por diminuta que sea, es una aportación válida que se une a otras muchas miradas atentas a las que invita esta narrativa tan densa, compleja y al mismo tiempo resuelta con tanta *levedad*. Lo complejo y lo leve, otra conjunción más del *lugar aparte* en el que se sitúa el escritor, donde lo que prevalece es su voluntad de estilo.

Siempre el estilo por encima de toda trama. Éste nos parece que es el punto definitivo de cualquier teoría que se formule, el verdadero mecanismo capaz de articular su singular *poética de la conjunción, verdadero automatismo de su arte*.

BIBLIOGRAFÍA*

1. FUENTES PRIMARIAS CITADAS

VILA-MATAS, Enrique (obras)

- (1973): *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*. Barcelona, Anagrama.
- [1977] (2005a): *La asesina ilustrada*. Barcelona, Lumen.
- [1985](2009): *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Anagrama.
- (1993): *Hijos sin hijos*. Barcelona, Anagrama.
- [1995] (2006): *El traje de los domingos*. Madrid, Huerga & Fierro.
- (1997): *Extraña forma de vida*. Barcelona, Anagrama
- [2000] (2004a): *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara.
- [2000] (2013a): *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama.
- [2002] (2013b): *El mal de Montano*. Barcelona, DeBolsillo.
- [2002] (2013c): *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- [2003] (2004b): *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama.
- (2005b): *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- (2007): *Exploradores del abismo*. Barcelona, Anagrama.
- (2008): *Dietario voluble*. Barcelona, Anagrama.
- (2010a): *Dublinesca*. Barcelona, Seix Barral.
- (2010b): *Perder teorías*. Barcelona, Seix Barral.
- (2011a): *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona, DeBolsillo.
- (2011b): *En un lugar solitario*. Barcelona, DeBolsillo.
- (2012): *Aire de Dylan*. Barcelona, Seix Barral.
- (2014): *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona, Seix Barral.
- [2015] (2016): *Marienbad eléctrico*. Barcelona, Seix Barral.
- (2017): *Mac y su contratiempo*. Barcelona, Seix Barral.

* La bibliografía está agrupada de esta forma: 1. *Fuentes primarias citadas* que incluyen los libros, artículos y otros textos de Enrique Vila-Matas. 2. *Bibliografía crítica* sobre la obra del escritor (artículos, ensayos, estudios literarios y entrevistas). 3. *Bibliografía teórica de carácter general* con la que hemos ido apoyando las distintas incursiones teóricas que hemos establecido. 4. *Obras de creación de otros autores* (ficción, poesía, teatro, cine, exposiciones e instalaciones artísticas) en diálogo intertextual con el *corpus* escogido.

VILA-MATAS, Enrique (artículos y otros textos citados)

- (1973-2018): “Autobiografía literaria” <<https://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>> [Fecha de consulta: 4.05.2017].
- (1994): “La calle Rimbaud”, México, *Letras Libres*, nº 207, 28 de febrero, 1994, pp. 53-54.
- (1999): “Pròleg”, en Franz Kafka, *Els Fills*. Barcelona, Empúries, pp. 7-15. Traducción de Pilar Estelrich.
- (1999): “Kafka en Barcelona”, México, *Letras Libres*, 30 de septiembre, 1999. <<https://www.letraslibres.com/mexico/kafka-en-barcelona>> [Fecha de consulta: 12.03.2016].
- (2000): “Querido Chet”, *El País*, 19 de enero, 2000.
- (2000): “El gato bajo la lluvia en Bellaterra”, *El País*, 8 de junio, 2000.
- (2001): “Kafka en Manhattan”. *El País*, 22 de septiembre, 2001.
- (2002): “La ironía en París”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*. Actas X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, noviembre de 2002, pp. 23-31.
- (2003): “Solo o en compañía de críticos” en Domingo Ródenas (ed.), *La crítica literaria en la prensa*. Madrid, Marenostrum, pp. 121-132.
- (2003): “Los escritores de antes” [Bolaño en Blanes, 1996-1999], en el catálogo del Archivo Bolaño, 1977-2003 <<https://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html>> [Fecha de consulta: 30.06.2016].
- (2004): “No era medianoche, no llovía”, México, *Letras Libres*, nº 31, octubre, 2004 <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/no-era-medianoche-no-llovia>> [Fecha de consulta: 30.03.2016]
- (2004): “En el país de Tristram”, México, *Letras Libres*, nº 63, 31 de marzo, 2004 <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/en-el-pais-tristram>> [Fecha de consulta: 30.03.2016].
- (2004): “El arte de ser Kafka”, *El País*, 29 de febrero, 2004.
- (2005): “Conspiración Shandy”, México, *Letras Libres*, 31 de enero, 2005 <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/conspiracion-shandy>> [Fecha de

consulta: 30.03.2016].

—(2005): “Autoficción”, *Quimera. Revista de Literatura*, nº 263-264, noviembre, 2005, pp. 25-26.

—(2007): “Autobiografía caprichosa”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 15-18.

—(2007): “Aunque no entendamos nada”, en I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco / Libros, pp. 11-27.

—(2007): “Inventar lo real”. IV Congreso Internacional de la Lengua española, *El español, instrumento de integración iberoamericana y de comunicación universal*. Cartagena de Indias (Colombia), marzo de 2007 <http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/14/vila-matas-enrique.html> [Fecha de consulta: 12.03.2015].

—(2007): “¿Una narrativa invisible?”, *La Nación, Suplemento Cultura*, Buenos Aires, 15 de abril, 2007.

—(2007): “La vista atlántica”, *El País*, 11 de febrero, 2007.

—(2007): “Situarse en el mundo”, *El País*, 5 de julio, 2007.

—(2008): “Intertextualidad y metaliteratura”, Alocución de Monterrey (Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey. México, 1 de agosto, de 2008), en Enrique Vila-Matas, *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013, pp. 123-129.

—(2008): “Julien Gracq y la percepción de futuro”, *El País*, 5 de enero, 2008.

—(2008): “Volverás a Verona”, *El País*, 24 de febrero, 2008.

—(2008): “Café Péric”, *El País*, 24 de mayo, 2008.

—(2008): ‘Spider’, *El País*, 1 de junio, 2008.

—(2008): “La orden del Finnegans”, *El País*, 22 de junio, 2008.

—(2008): “East End”, *El País*, 16 de julio, 2008.

—(2008): “Luz de avión”, *El País*, 7 de septiembre, 2008.

—(2008): “La crisis”, *El País*, 19 de octubre, 2008.

—(2008): “Kafka en tranvía”, *El País*, 22 de noviembre, 2008.

—(2009): “Beckett emocionante”, *El País*, 3 de enero, 2009.

- (2009): “En busca del catálogo perdido”, *El País*, 25 de enero, 2009.
- (2009): “Regreso a *Locus Solus*”, *El País*, 7 de febrero, 2009.
- (2009): “Habitaciones para solitarios”, *El País*, 22 de febrero, 2009.
- (2009): “El último muelle”, *El País*, 15 de marzo, 2009.
- (2009): “El talento del lector”, *El País*, 23 de abril, 2009.
- (2009): “Un camino insólito”, *El País*, 7 de junio, 2009.
- (2009): “El lector activo”, *El País*, 27 de septiembre, 2009.
- (2009): “Doctor Finnegans y Monsieur Hire”, *El País*, 10 de octubre, 2009.
- (2009): “Conversación de Enrique Vila-Matas y Paul Auster”, en PEN American Center, Mayo de 2009.
- (2010): “El viaje alrededor”, *El País*, 2 de enero, 2010.
- (2010): “Chet Baker piensa en su arte”, *El País*, 31 de enero, 2010.
- (2010): “La playa inglesa”, *El País*, 13 de febrero, 2010.
- (2010): “Historia universal de la huella”, *El País*, 26 de Septiembre, 2010.
- (2010): “Fracasa otra vez”, *El País*, 30 de octubre, 2010.
- (2010): “Amar lo difícil”, *El País*, 31 de octubre, 2010.
- (2010): “Doctor Finnegans y Monsieur Hire (Obra en curso)”, en Enrique Vila-Matas, Eduardo Lago, Jordi Soler, Antonio Soler, Malcolm Otero, José Antonio Garriga Vela, *La Orden del Finnegans*. Barcelona, Alfabia, pp. 9-48.
- (2011): “Porque ella no lo pidió”, en Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona, DeBolsillo, pp.183-243.
- (2011): “La vida es seria”, *El País*, 15 de febrero, 2011.
- (2011): “Marcel Schwob hacia Samoa”, *El País*, 7 de mayo de 2011.
- (2011): “Lugares para pensar”, *El País*, 4 de octubre, 2011.
- (2011): “Barthes contra Nabokov”, *El País*, 1 de noviembre, 2011.
- (2012): “El banquero en jefe aguardiente”, *El País*, 14 de mayo, 2012.
- (2012): “Los McGuffin”, *El País*, 9 de octubre, 2012.
- (2012): “La levedad, ida y vuelta” (Conferencia dictada en la Biblioteca Nacional de Madrid, 26 de abril, 2012), en Enrique Vila-Matas, *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013, pp. 209-223.

- (2012): “Enrique Vila-Matas: *El libro como universo*” (Conferencia–Video, publicado el 18 de mayo, 2012, Biblioteca Nacional de España) <<https://www.youtube.com/watch?v=DiRlZKdrDU8>> [Fecha de consulta: 12.05.2014].
- (2012): “Grandes lecciones de mi único maestro”, en Karim Benmiloud y Raphaël Estève (directores), *El planeta Pitol*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 35-59.
- (2013): “Editores y agentes (un vértigo)”, en Alain Badia, Anne-Lise Blanc, Mar García (eds.), *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2013, pp. 25-32.
- (2013): “Todo ya pasó”, *El País*, 2 de abril, 2013.
- (2013): “Serás mi personaje”, *El País*, 24 de junio, 2013.
- (2013): “Mejor que Jerry sea real”, *El País*, 19 de agosto, 2013.
- (2013): “Salir como la marquesa”, *El País*, 20 de agosto, 2013.
- (2013): “La oración de Cavarozzi”, *El País*, 21 de agosto, 2013.
- (2013): “Leyes que se nos escapan”, *El País*, 22 de agosto, 2013.
- (2013): “No leeré más emails”, *El País*, 23 de agosto, 2013.
- (2013): “Archivo de Huellas” (Programa Choralidad, On Retreat: A Writers' Residency) DOCUMENTA 13 <http://d13.documenta.de/#/no_cache/programs/the-kassel-programs/chorality-on-retreat-a-writers-residency/?sword_list%5B%5D=huellas> [Fecha de consulta: 24.10.2016].
- (2014): “Un paseo por la vida” (Discurso de Formentor, 30 de agosto, 2014) <<https://www.enriquevilamatas.com/textos/textdiscursoformentor.html>> [Fecha de consulta: 24.03.2015].
- (2014): “Días ambiguos en San Gallen”, *Iberoamericana XIV*, n.º. 54, 2014, pp. 137-151.
- (2014): “Palabras inaugurales: Intensa sed de venganza”, FILBA, 6º Festival de Literatura, Buenos Aires (24 de septiembre–1 de octubre de 2014) [Videoconferencia] <<http://www.youtube.com/watch?v=efj8i63COEQ>> [Fecha de consulta: 17.11.2015].
- (2015): “Beckett en la tormenta”, *El País*, 20 de junio, 2015.

- (2016): “Por una cartografía del fracaso”, *El País*, 1 de marzo, 2016.
- “Ser contemporáneos” <<https://www.enriquevilamatas.com/textos/textsercontemporaneos>> [Fecha de consulta: 23-02-2016]
- (2017): “Literatura expandida”, *El País*, 16 de mayo, 2017.
- Blog de Enrique Vila-Matas: *El ayudante de Vilnius* <<https://www.blogenriquevilamatas.com>> [Fecha de consulta: 24.04.2017].

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ALAMEDA, Irene Zoe (2007): “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco / Libros, pp. 49-63.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana (eds.) (2007): *Enrique Vila-Matas* (Grand Séminaire de Neuchâtel. *Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, 2-3 de diciembre de 2002). Madrid, Arco / Libros.
- ARANDA SILVA, Alfredo (2016): *La escritura articulista y ensayística de Enrique Vila-Matas. La crítica de un escritor*. Tesis doctoral, Facultad de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona.
- AVILÉS, Javier (2008): “De la periferia al borde del abismo. A propósito de *Exploradores del abismo*”, *Quimera. Revista de Literatura*, nº 295, junio, 2008 / “Dossier Enrique Vila-Matas. El centro excéntrico”, pp. 41-45.
- (2010): “Donde se revelan hechos importantes de la novela”. Blog, *El lamento de Portnoy*, 24.03.2010 <<http://ellamentodeportnoy.blogspot.com.es/2010/03/dublines-ca-de-enrique-vila-matas-y-ii.html>> [Fecha de consulta: 16.01.2015].
- (2012): “*Aire de Dylan*, de Enrique Vila-Matas”. Blog, *El lamento de Portnoy*, 10.04.2012 <<https://ellamentodeportnoy.blogspot.com.es/2012/04/aire-de-dylan-de-enrique-vila-matas.html>> [Fecha de consulta: 14.04.2015].
- AYÉN, Xavi (2017): “La nueva novela de un escritor de culto” [Entrevista], *La Vanguardia*, 14 de febrero, 2017 <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20170214/4210833763/enrique-vila-matas-mac-y-su-contratiempo-nueva-novela.html>> [Fecha de consulta: 12.03.2017].

- BADÍA, Alain; BLANC, Anne-Lise; GARCÍA, Mar (eds.) (2013): *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas* (Libro colectivo con las ponencias del Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas, 29-30 de marzo de 2012 en la Universidad de Perpignan). Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- BECEIRO, Pablo (2014): Enrique Vila-Matas: “La vida se parece más a cómo la pensamos que a cómo la vemos en televisión” [Entrevista], RTVE.es Librería + Bernat de Barcelona, 10 de marzo, 2014 <<https://www.rtve.es/noticias/20140310/enrique-vila-matas-kassel-no-invita-logica/891882.shtml>> [Fecha de consulta: 16.10.2015].
- BEILIN, Katarzyna Olga (2004): “Soy del tamaño de lo que veo”, en Olga Beilin, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Rochester, Támesis, pp. 149-166.
- CARRIÓN, Jorge (2015): “Trucos y astucias de una lengua ambigua” [Entrevista], *Clarín, Revista Ñ*, 2 de octubre, 2015 <https://www.clarin.com/literatura/enrique_vila-matas-entrevista_0_r1MepXzFPme.html> [Fecha de consulta: 11.10.2016].
- CASAS BARÓ, Carlota (2007): “Las voces del ventrílocuo”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco / Libros, pp. 95-103.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla (2014): *Entre-lugares de la Modernidad: La “Trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*. Tesis doctoral, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada.
- CHEJFEC, Sergio (2008): “Cuando la literatura es experiencia. El síndrome Vila-Matas”, *Quimera. Revista de Literatura*, nº 295, junio, 2008 / “Dossier Enrique Vila-Matas. El centro excéntrico”, pp. 32-40.
- CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ, Michael (2008): “Dietario voluble, de Enrique Vila-Matas y Vila-Matas portátil / Un escritor ante la crítica, de Margarita Heredia (ed.)”, *Letras Libres*, 30 de septiembre, 2008 <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/dietario-voluble-de-enrique-vila-matas-y-vila-matas-portatil-un-escritor-ante-la-cr-0>> [Fecha de consulta: 31.05.2016].
- CORDERO, Diómedes (2008): “Enrique Vila-Matas, un excéntrico en el centro”, *Quimera. Revista de Literatura*, nº 295, junio, 2008 / “Dossier Enrique Vila-Matas.

El centro excéntrico”, pp. 25-54.

- COROMINAS I JULIÁN, Jordi (2013): “Conversaciones con Enrique Vila-Matas” (1), *numerocero.es* (4.06.2013) <<https://numerocero.es/literatura/critica/conversaciones-con-enrique-vila-matas-1/1596>> [Fecha de consulta: 17.06.2014].
- (2014): “Conversaciones con Enrique Vila-Matas” (7), *numerocero.es* (18.02.2014) <<https://numerocero.es/literatura/articulo/conversaciones-con-enrique-vila-matas-7/222>> [Fecha de consulta: 27.05.2015].
- (2014): “Conversaciones con Enrique Vila-Matas” (9), *numerocero.es* (20.02.2014) <<https://numerocero.es/literatura/articulo/conversaciones-con-enrique-vila-matas-9/223>> [Fecha de consulta: 27.05.2015].
- CRUZ, Juan (2010): “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad” [Entrevista], *El País, Babelia* (13.03.2010) <http://elpais.com/diario/2010/03/13/babelia/1268442746_850215.html> [Fecha de consulta: 12.12.2014].
- DECOCK, Pablo (2015): “El simulacro de la identidad: las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, nº 1, pp. 15-28.
- DE LA COBA, Paco (2008): “Londres, año 2058: sólo queda la obra de Dominique Gonzalez-Foerster” [Entrevista], (Soitu.es) Actualizado (11.11.2008) <http://www.soitu.es/soitu/2008/11/06/tendencias/1225969163_358952.html> [Fecha de consulta 12. 09. 2015].
- DIACONU, Dana (2010): “Más allá de los límites, en el umbral mismo de ese mundo ulterior. Hacia una poética narrativa de Enrique Vila-Matas”, Universidad «Alexandru Ioan Cuza», Iasi, Rumanía, *Acta Iassyensia comparationis*, 8/2010, pp. 140-148. <https://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta8/diaconu_8.2010.pdf> [Fecha de consulta 3.11.2016].
- (2011): “Cervantes y Vila-Matas. Una reflexión sobre el espacio novelesco”, Universidad «Alexandru Ioan Cuza», Iasi, Rumanía, *Actas del VII Congreso Internacional. Visiones y revisiones cervantinas*, Editor Christoph Strosetzki, pp. 275-283. <http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_25.pdf> [Fecha de consulta: 12.09.2015].

- DIOP, Papa Mamour (2009): “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones: Estudio de algunos recursos discurso-narrativos en la obra de Enrique Vila-Matas”, *Ínsula*, 754, octubre, 2009, pp. 32-36.
- DOMENE, Pedro M. (2010): “Enrique Vila-Matas: *The Last Writer*/ El último escritor” [Entrevista] <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrdomene4.html>> [Fecha de consulta: 10.09.2015].
- ENRIGUE, Álvaro (2015): “Celebración de Vila-Matas”, *El Universal*, 12 de septiembre, 2015 <<https://www.blogenriquevilamatas.com/?p=7036>> [Fecha de consulta: 10.11.2016].
- ESPINOSA, Pablo (2014): Enrique Vila-Matas: “Soy un lector especial, leo distorsionando lo que leo” [Entrevista], *Fundación La Fuente* (30.09.2014) <<http://www.fundacionlafuente.cl/enrique-vila-matas-soy-un-lector-especial-leo-distorsionando-lo-que-leo/>> [Fecha de consulta: 23.05.2016].
- FERNÁNDEZ, Laura (2012): Enrique Vila-Matas: “Aún no sé si quiero ser antiguo o postmoderno” [Entrevista], *El Cultural*, 9 de marzo, 2012 <<https://www.elcultural.com/revista/letras/Enrique-Vila-Matas/30679>> [Fecha de consulta: 05.11.2015].
- FLORENCHIE, Amélie (2011): “Enrique Vila-Matas”, en Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto* (I). Berna, Peter Lang, pp. 177-196.
- GARCÍA ABREU, Alejandro (2013): “Postales y Hoteles: tras las huellas de Vila-Matas”, en Alain Badia, Anne-Lise Blanc, Mar García (eds.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 165-174.
- GARCÍA LÓPEZ, Mar (2013): “De mapas y territorios: las geografías melancólicas de Enrique Vila-Matas”, en Alain Badia, Anne-Lise Blanc, Mar García (eds.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 107-123.
- GARCÍA Marc / AMADAS, Mario / VELASCO, Unai (2008): Enrique Vila-Matas: “Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo” [Entrevista], *Quimera. Revista de Literatura*, nº 295, junio, 2008 / “Dossier Enrique Vila-Matas. El centro excéntrico”, pp. 47-54.

- GELI, Carles (2013): “Vila-Matas, dinamita el realismo”, *El País*, 8 de noviembre, 2013.
- (2016): “Vila-Matas, Doctor Watson del arte”, *El País*, 24 de febrero, 2016.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2011): *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa contemporánea: Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Albert Sánchez Piñol y Arturo Pérez-Reverter*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- GÓMEZ-MONTOYA, Carolina (2010): “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra” [Entrevista], *Literal* 21, junio, 2010 <<https://literalmagazine.com/enrique-vila-matas-y-la-rebeldia-de-la-letra/>> [Fecha de consulta: 22.05.2014].
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2008): “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas. Entre la poética del silencio y la escritura infinita”, *Bulletin Hispanique*, 110-2 / 2008, pp. 537-558.
- (2009a): “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*. Madrid, Cátedra, pp. 9-99.
- (2009b): “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y ‘novela’ contemporánea”, *Novelas híbridas, Ínsula*, nº 754, octubre, 2009, pp. 2-5.
- GONZALEZ-FOERSTER, Dominique (2013): “Seis habitaciones para Enrique Vila-Matas”, *Nexos*, nº 426, junio. Traducción de Alejandro Garcia Abreu <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrgonzalezfoersterd1.html>> [Fecha de consulta: 12.11.2016].
- HEREDIA, Margarita (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya.
- HEVIA, Elena (2017): Enrique Vila-Matas: “Esta es mi novela más original porque va en contra de la originalidad” [Entrevista], *El Periódico*, 14 de febrero, 2017. <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/vila-matas-mac-y-su-contra-tiempo-5800290>> [Fecha de consulta: 20.03.2017].
- IGLESIA Anna Maria (2016): Vila-Matas: “Si no se atreve a todo, no será jamás un escritor” [Entrevista], *Revista de Letras (La Vanguardia)*, 24 de febrero, 2016 <<http://revistadeletras.net/vila-matas-si-no-se-atreve-a-todo-no-sera-jamas-un-escritor/>> [Fecha de consulta: 31.07.2016].
- ITURBE, Antonio (2014): “Enrique Vila-Matas. Nuestro hombre en la vanguardia” [Entrevista], *Qué leer*, nº 196, pp. 49-53.

- JUSTE, Felicidad (2010): “La red literaria de *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas. Un acto de lectura e interpretación”, Área de Teoría de la Literatura, Universitat Autònoma de Barcelona <<http://hdl.handle.net/2072/97386>> [Fecha de consulta: 24.09.2017].
- LORIGA, Ray (2006): “Carta blanca”, RTVE, *A la carta* [Conversación con Enrique Vila-Matas], fecha de emisión: 28.09.2006 <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/carta-blanca/carta-blanca-n7-ray-loriga/858527/>> [Fecha de consulta: 23.05.2015]
- LLOVET, Jordi (1993): “Kafka y Vila-Matas”, *La Vanguardia*, 12 de marzo, 1993, p. 47.
- MARÍAS, Javier (2013): “Un hombre de buen conformar”, *El País Semanal*, 24 de noviembre, 2013.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2013): “Orden de expulsión” (Prólogo), en Eduardo Lago, Jordi Soler, José Antonio Garriga Vela, Marcos Giralt Torrente, Malcolm Otero Barral, Emiliano Monge, Antonio Soler, Enrique Vila-Matas, *La Orden del Finnegans. Lo desorden*. Barcelona, Alfaguara, pp. 9-17.
- (2015): “La realidad es apócrifa”, *El País*, 3 de octubre, 2015.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004): *Voces contemporáneas*. Barcelona, Acantilado.
- (2007a): “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco / Libros, pp. 125-140.
- (2007b): “El nuevo Don Quijote”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 265-268.
- MERUANE, Lina (2013): “Enrique Vila-Matas por Lina Meruane” [Entrevista], *Bomb Magazine*, nº 123, 1 de abril, 2013 <<http://bombmagazine.org/article/7135/enrique-vila-matas-en-espa-ol>> [Fecha de consulta: 10.03.2016].
- MOLINA, Ángela (2016): “Un sabotaje literario”, *El País*, 12 de mayo, 2016.
- MONMANY, Mercedes (1998): “Enrique Vila-Matas: El principio de la realidad”, *Ínsula*, nº 620-621, agosto-septiembre, 1998, pp. 18-21.
- (2007): “Y Kafka se fue a nadar”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 105-108.
- (2008): “Enrique Vila-Matas en diálogo con Mercedes Monmany” [Conferencia-

- Audio], Fundación Juan March (13.05.2008) <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22504&l=1>> [Fecha de consulta: 19.04.2015].
- MORI, Moisés (2016): “La edad del arte”, *El Norte de Castilla*, 20 de febrero, 2016.
- M. PIAZZA, Cristian (2010): “El talento del lector” [Entrevista], *Clarín, Revista Ñ*. Buenos Aires, 18 de abril, 2010 <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/18/_-02182379.htm> [Fecha de consulta: 25.02.2014].
- MUÑOZ, Miguel Ángel (2010): “La cultura visual no es nada sin el soporte del pensamiento” [Entrevista], Blog, *El síndrome Chejov*, 15.03.2010 <<http://elsindromechejov.blogspot.com.es/2010/03/enrique-vila-matas-la-cultura-visual-no.html>> [Fecha de consulta: 11.02.2012].
- NESPOLO, Matías (2012): “Vila-Matas no se acaba nunca” [Entrevista], *Página 12*, 29 de julio, 2012 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4747-2012-07-29.html>> [Fecha de consulta: 15.02.2015].
- NORTUB, Álex (2010): “Vila-Matas pictórico (una conversación en las afueras de la mansión literaria)”, Blog, *Hotel junto a la vía*, 27.10.2010 <<https://hoteljuntoalavia.blogspot.com.es/2010/10/vila-matas-pictorico-una-conversacion.html>> [Fecha de consulta: 5.12.2015].
- OLEZA, Joan (2008): “De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones del autor en la sociedad globalizada”, I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Siglos XX y XXI (1 al 3 de octubre de 2008), Universidad Nacional de La Plata, La Plata <<https://www.aacademica.org/000-095/40>> [Fecha de consulta: 10.01.2017].
- OÑORO OTERO, Cristina (2007): *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna*. Tesis doctoral. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid.
- ORDOÑEZ, Marcos (2012): “Dylan es paradigma del artista moderno” [Conversación literaria con Enrique Vila-Matas], *El País, Cultura*, 12 de marzo, 2012 <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/12/actualidad/1331575390_794432.html> [Fecha de consulta: 17.05.2015].
- OTXOA, Julia (2007): “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas. Pequeño diccionario en tres actos”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique*

- Vila-Matas. Madrid, Arco / Libros, pp. 29-32.
- PÀMIES, Sergi (2007): “Los escritores acaban solos y acaban mal”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 332-338.
- PAULS, Alan (2007): “Razones para envidiar a Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 379-383.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2015): “Vila-Matas eléctrico”, Blog, *Voces LT*, 13 de septiembre, 2015 <<http://voces.latercera.com/2015/09/13/eduardo-paz-soldan/vila-matas-electrico/>> [Fecha de consulta: 22.04.2016].
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2009): “Acerca de *Dietario voluble*”, *Metrópolis*. Primavera (marzo-junio), 2009 <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrperandujar1.html>> [Fecha de consulta: 21.06.2015].
- PÉREZ DE PABLO, Susana (2000): “El escritor Enrique Vila-Matas augura el final de los géneros literarios”, *El País, Cultura*, 21 de Julio, 2000.
- PIGLIA, Ricardo (2011) “Piglia sobre *Dublinesca*”, en Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*. Brasil, Cosac Naify, contracubierta <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpigliar1.html>> [Fecha de consulta 27. 10. 2014].
- POZUELO YVANCOS, José María (2007a): “Vila-Matas en su red literaria”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco / Libros, 2007, pp. 33-47.
- (2007b): “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 388-404.
- (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Universidad de Valladolid, Ensayos literarios, Cátedra Miguel Delibes.
- (2012): “El elogio de la máscara” <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpozuelo3.html>> [Fecha de consulta: 12.04.2016].
- (2013): “*Aire de Dylan: Vila-Matas frente al espejo literario*”, *Boletín Hispánico Helvético*, nº 22, otoño de 2013 <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpozuelo4.html>> [Fecha de consulta: 14.04.2016].
- (2014): *Novela española del siglo XXI*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio

de Publicaciones.

- PRON, Patricio (2011): “Enrique Vila-Matas: último lector”, *Letras Libres*, 7 de noviembre, 2011 <<https://www.letraslibres.com/revista/libros/enrique-vila-matas-el-ultimo-lector>> [Fecha de consulta: 8.04.2016].
- PUJANTE, Pedro (2016): “Marienbad eléctrico”, *Revista de Letras*, 2 de junio, 2016. <<https://revistadeletras.net/vila-matas-marienbad-electrico/>> [Fecha de consulta: 12.02.2017].
- REGUERO, Luis (2015): Enrique Vila-Matas: “La tendencia hispana a hablar con tópicos se debe a la pereza” [Entrevista], *El asombrario & Co*, 23 de noviembre, 2015 <<http://elasombrario.com/enrique-vila-matas-la-tendencia-hispana-a-hablar-con-topicos-se-debe-a-la-pereza/>> [Fecha de consulta 22.04.2016].
- RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.) (2012): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Eón.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco / Libros, pp. 153-172.
- (2012): “El tribunal de lo posmoderno”, *El Periódico*, 14 de Marzo, 2012.
- RODRÍGUEZ, COURT, Elisa (2014): “Colapso y recuperación”, *Revista de Letras*, 9 de abril, 2014 <<http://revistadeletras.net/colapso-y-recuperacion/>> [Fecha de consulta: 24.04.2016].
- ROMERO-JÓDAR, Andrés (2010): “Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 28, pp. 247-265.
- RUIZ ORTEGA, Gabriel (2011): “Enrique Vila-Matas, escritor” [Entrevista], *Proyecto Patrimonio*, Enero, 2011 <<https://letras.s5.com/gro070111.html>> [Fecha de consulta: 21.05.2016].
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2009): “Oscilando sobre el cable. Vila-Matas y la escritura funambulista” <<https://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html>> [Fecha de consulta: 22.04.2016].
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2012): “Aire de Dylan”, *El Cultural*, 13 de abril, 2012.
- SERRANO, Violeta (2015): Enrique Vila-Matas: “Leer es la mejor forma que tenemos de

- ser plenamente humanos” [Entrevista], *La Nación*, 23 de agosto, 2015.
- SIMION, Sorina Dora (2012): *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral, Románica 12, Bucuresti, Editura Universității din Bucuresti.
- SOL MORA, Pablo: “Diccionario Vila-Matas” <<https://diccionariovilamatas.com/>> [Fecha de consulta: 21.05.2016].
- TEJEDA, Armando G. (2001): Enrique Vila-Matas: “El canon literario español está dictado por las mafias” [Entrevista], *Babab*, nº 6, enero, 2001<http://www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm> [Fecha de consulta: 19.03.2010].
- VALLS, Fernando (2003): *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona, Crítica.
- (2007): “Hijos sin hijos”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco / Libros, pp. 105-123.
- VERDÚ ARNAL, Isabel (2013): “Autoficción y yo figurado en los artículos de Café Pereo de Enrique Vila-Matas. La literatura como máscara y pasaje”, I Jornadas Internacionales sobre narrativa actual, Universidad de Alcalá, 7-9 de octubre, 2013 <<https://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrverduarnali1.html>> [Fecha de consulta: 12.04.2015].
- VIDAL-FOLCH, Ignacio (2007): “La realidad ganará siempre al escritor realista” [Entrevista], en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 305-309.
- (2014): “El autor y su personaje”, *El País, La crónica*, 5 de abril, 2014.
- VILLAR, Bruno (2013): “Entrevista a Vila-Matas”, *Letras Libres*, 7 de junio, 2013 <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-vila-matas>> [Fecha de consulta 23.05.2016].
- VILLORO, Juan (2007 a): “La escritura desatada. Vila-Matas rumbo a Doctor Pasavento”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 361-366.
- (2007 b): “Literatura y crítica. Una conversación con Enrique Vila-Matas”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 413-441.

VV. AA.

—(2010): “Leyendo a Enrique Vila-Matas. Los lectores tomamos la palabra” [Entrevista], junio, 2010 <<https://leyendoaenriquevilamatas.wordpress.com/los-lectores-hablamos-con-vila-matas/entrevista-a-enrique-vila-matas-sobre-dublinesca/>> [Fecha de consulta: 11.06.2016].

—(2011): “Leyendo a Enrique Vila-Matas. Los lectores tomamos la palabra” [Entrevista], 18 de marzo, 2011<<https://leyendoaenriquevilamatas.wordpress.com/los-lectores-hablamos-con-vila-matas/entrevista-a-enrique-vila-matas/>> [Fecha de consulta: 11.06.2016].

—(2011): “Encuentro con los lectores” [Encuentro digital, portal Dilmot], 25 de enero, 2011<<http://satamalive.blogspot.com.es/2011/01/sorpresa-vila-matas-en-directo.html>> [Fecha de consulta: 20.05.2015].

—DOCUMENTAL sobre Enrique Vila-Matas: “Extraña forma de vida. Retrato literario (Enrique Vila-Matas)”, RTVE, *A la carta*, fecha de emisión: 24.06.2016 <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-extrana-forma-vida-retrato-literario-enrique-vila-matas/3645074/>> [Fecha de consulta: 4.02.2017]

3. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA DE CARÁCTER GENERAL

ADORNO, Theodor W. [1958-1961](1962): *Notas de Literatura*. Barcelona, Ariel. Traducción de Manuel Sacristán.

—[1970](2004): *Teoría estética*. Obra completa, 7. Madrid, Akal. Traducción de Jorge Navarro Pérez.

AÍNSA, Fernando (2002): “Del Topos al Logos, ‘Grafías’ del Espacio en Perspectiva”, *Todas las letras*, nº 4, pp. 59-67.

ALBERCA, Manuel (1996): “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, pp. 9-19.

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

ALONSO, Dámaso [1950] (1981): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos.

- APARICIO, Javier (2007): “Retrato de un desconocido, de Nathalie Sarraute”, *Letras Libres*, 31 de enero, 2007 <<https://letraslibres.com/mexico-espana/libros/retrato-un-desconocido-nathalie-sarraute>> [Fecha de consulta: 25.05.2015].
- (2008): *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid, Cátedra.
- (2011): *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa del s. XX*, [con la colaboración de Álvaro Ojeda]. Madrid, Cátedra.
- (2013): *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid, Alianza.
- ARCIÉNAGAS, Triunfo (2014): “Biografías: Boris Vian”, Blog, *Biografías*, 7 de enero, 2014 <https://eltriunfodearciniegas.blogspot.com.es/2014/01/boris-vian_7.html> [Fecha de consulta: 27.05.2015].
- ARDUINI, Stefano (2000): *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia.
- ASENSI, Manuel (1990): “Estudio introductorio: Crítica límite / El límite de la crítica”, en *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid, Arco / Libros, pp. 9-78.
- (1998): *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Vol. I. Valencia, Tirant Lo Blanch.
- (2003): *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*. Vol. II. Valencia, Tirant lo Blanch.
- (2001): “Vampiros y literatura. La teoría en la literatura de Maurice Blanchot”, *Revista Anthropos*, nº 192-193, pp. 67-77.
- (2006): *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- (2009): “De los usos del canon: El canon por venir y el Lazarillo desfigurado”, *UNED, Revista Signa*, 18, pp. 45-68.
- AUGÉ, Marc (2001): *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona, Gedisa.
- BACHELARD, Gaston [1957] (1965): *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ernestina de Champourcin.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis y MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2013): “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea”, en Edmundo

Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 462-486.

BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich [1979] (1982): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI. Traducción de Tatiana Bubnova.

—[1975] (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra.

—[1979] (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Tatiana Bubnova.

BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema.

BARTHES, Roland [1966] (1972): *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción de José Bianco.

—[1953] (1973): *El grado cero de la escritura*. Seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.

—[1974] (1978): “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”, en Roland Barthes / Per Aage Brandt / Jean-Claude Coquet / Gerard Genette / Claudine Gothot-Mersch / A.J. Greimas / Noe Jitrik / Julia Kristeva / John R. Searle / Tzvetan Todorov / Emil Volek, *Lingüística y Literatura*. México, Universidad Veracruzana, pp. 149-174. Traducción de Ángel Rama.

—[1970] (1980): *S/Z*. Madrid, Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.

—[1966] (1982): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes / A. J. Greimas / Claude Bremond / Jules Gritti / Violette Morin / Christian Metz / Tzvetan Todorov / Gérard Genette, *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Serie Comunicaciones nº 8, Ediciones Buenos Aires, pp. 9-43. Traducción de Beatriz Dorriots.

—[1984] (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós. Traducción de C. Fernández Medrano.

—[1980] (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.

—[1975] (2004): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Paidós. Traducción de Julieta Sucre.

- [1973, 1978] (2007): *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid, Siglo XXI. Estudio preliminar y revisión de la traducción de José Miguel Marinas.
- [1985] (2009): *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós. Traducción de Ramón Alcalde.
- BASANTA, Ángel (2011): “Cervantes y la novela española actual”, en Geneviève Champeau, Jean- François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BAUDRILLARD, Jean [1978] (2008): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós. Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira.
- BÉNABOU, Marcel (2001): “Cuarenta siglos del Oulipo”, *Magazine littéraire*, 398, mayo, 2001<<http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles6-cuarenta.htm>> [Fecha de consulta: 01.02.2014].
- BENET, Juan (1966): *La inspiración y el estilo*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.
- BENJAMIN, Walter [1974] (1988): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona, Península. Traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque.
- BENSON, Ken (1994): “Reflexiones sobre la narrativa española actual en el marco del discurso postmoderno”, *Alba de América. Revista literaria*, Westminster, vol. XII, nº 22-23, pp. 155-171.
- BERBEROVA, Nina: (2010): *Nabokov y su Lolita*. Madrid, La Compañía de los Libros. Traducción de Pedro B. Rey.
- BIRKENHAUER, Klaus [1971] (1976): *Beckett*. Madrid, Alianza. Traducción de Federico Latorre.
- BLANCHOT, Maurice [1955] (1992): *El espacio literario*. Barcelona, Paidós. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis.
- [1959] (2005): *El libro por venir*. Madrid, Trotta. Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco.
- BLOOM, Harold [1994] (1996): *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama. Traducción de Damián Alou.

- BORGES, Jorge Luis (1985): “Emanuel Swedenborg”, en Jorge Luis Borges, *Borges oral*. Barcelona, Bruguera, pp. 47-67
- [1988] (2002): *Biblioteca personal*. Madrid, Alianza.
- BOOTH, Wayne C. [1974] (1986): *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus. Traducción de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito.
- BOURRIAUD, Nicolas [2002](2013): *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado.
- CALINESCU, Matei [1987] (1991): *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, potsmodernismo*. Madrid, Tecnos. Traducción de María Teresa Beguiristain.
- CALVINO, Italo [1985](1998): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela. Traducción de Aurora Bermúdez.
- CAMARERO, Jesús (1992): “El arquetipo de la construcción oulipiana”, *Suplementos Anthropos*, nº 34, septiembre, pp. 125-142.
- (2008): *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona, Anthropos.
- CASAS, Ana (2012): “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco / Libros, pp. 9-42.
- CASADO, Miguel (1999): “Sobre la poesía dilatada”, en *La Alegría de los naufragios. Revista de Poesía*. Madrid, Huerga & Fierro, pp. 119-128.
- CHAMPEAU, Geneviève (2011a): “Carta de navegar por nuevos derroteros”, en Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (eds), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 9-19.
- (2011b): “Narratividad y relato reticular en la novela española actual”, en Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (eds), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 69-85.
- CHEJFEC, Sergio (2009): “El fracaso como círculo virtuoso”, en Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 229-237.

- CATELLI, Nora (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.
- COBAS, Andrea y GARIBOTTO, Verónica (2013): “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 160-186.
- COE, R.N. (1972): *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*. Madrid, Doncel. Traducción de M^a Esther Benítez.
- COETZEE, John Maxwell (2014): “Biblioteca personal J. M. Coetzee” [Conferencia leída en el teatro Bogotá, Universidad Central, el 27 de Agosto de 2014]. Traducción de Cristina Piña <<http://www.ucentral.edu.co/images/documentos/rectoria/201-conferencia-coetzee-biblioteca-personal.pdf>> [Fecha de consulta: 8.04.2016].
- COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistique, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989 (Tesis doctoral dirigida por Gérard Genette) <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>> [Fecha de consulta: 04.02.2017].
- COMPAGNON Antoine (1979): *La Seconde main ou le travail de la citation*. París, Seuil.
—(2007): “Prólogo”, en Michel de Montaigne, *Los ensayos* (según la edición de 1595 de Marie de Gournay). Barcelona, Acantilado, pp. XI-XXVIII. Edición y traducción de Jordi Bayod Brau.
- CONNOR, Steven [1989] (2002): *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal. Traducción de Amaya Bozal.
- CORRADINI, Luisa (2007): “Sophie Calle, en el espejo” [Entrevista], *La Nación*, 20 de octubre, 2017 <<https://www.lanacion.com.ar/953658-sophie-calle-en-el-espejo>> [Fecha de consulta 16.10.2015].
- DE AZÚA, Félix (2013): “Entrevista a Manuel Arroyo, fundador de Turner”, Blog literario *El Boomeran(g)*, 6 de marzo, 2013 <<https://www.elboomeran.com/blog-post/1/13481/felix-de-azua/entrevista-a-manuel-arroyo-fundador-de-turner/>> [Fecha de consulta: 13.03.2014].
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix [1980] (1988): *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta.
—DELEUZE, Gilles [1989] (1999): “Qué es un dispositivo?”, en E. Balbier, G.

- Deleuzel, H.L. Dreyfus, M. Frank, A. Glücksmann y otros, *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona, Gedisa, pp. 155-163. Traducción de Alberto Luis Bixio.
- DE MAN, Paul [1983] (1991a): *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico. Traducción y edición de Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra.
- [1979] (1991b): “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, nº 29, diciembre, 1991, pp. 113-118. Traducción de Ángel G. Loureiro .
- DERRIDA, Jacques [1967] (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos. Traducción de Patricio Peñalver.
- [1972] (2003): “Firma, acontecimiento, contexto”, en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, pp. 347-372. Traducción de Carmen González Martín.
- [1975](2007): *La diseminación*. Madrid, Fundamentos. Traducción de José María Arancibia.
- DOLEŽEL Lubomir [1988] (1997): “Mimesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco / Libros, pp. 69-94. Traducción de Mariano Baselga.
- [1998] (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco / Libros. Traducción de Félix Rodríguez.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée, contracubierta.
- DUCROT, Oswald [1984] (1986): *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona, Paidós. Traducción de Irene Agoff.
- EAGLETON, Terry [2012] (2013): *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona, Península. Traducción de Ricardo García Pérez.
- ECO, Umberto [1962] (1965): *Obra abierta*. Barcelona, Seix Barral. Traducción de Francisco Perujo.
- [1979] (1993): *Lector in fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen. Traducción de Ricardo Pochtar.
- ELLMANN, Richard [1991] (2010): *Cuatro dublínenses*. Barcelona, Tusquets. Traducción de Antonio-Prometeo Moya.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1965): “El teatro escéptico de Samuel Beckett”, en

- Samuel Beckett, *La última cinta. Acto sin palabras*. Barcelona, Aymá, pp. 15-37.
- FREGE, Gottlob [1962] (1971): *Estudios sobre semántica*. Barcelona, Ariel. Traducción de Ulises Moulines.
- FOUCAULT, Michel [1994] (1999): “¿Qué es un Autor?”, en Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Barcelona, Paidós, pp. 329-360. Traducción de Miguel Morey.
- GADAMER, Hans-George [1977] (1991): *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós. Traducción de Antonio Gómez Ramos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996): *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- (1997): “Teorías de la ficción literaria: Los paradigmas”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco / Libros, pp. 11-40.
- GASPARINI, Philippe [2008] (2012): “La autonarración”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco / Libros, pp. 177-209.
- GENETTE, Gérard [1962] (1989a): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus. Traducción de Celia Fernández Prieto.
- [1972] (1989b): *Figuras III*. Barcelona, Lumen. Traducción de Carlos Manzano.
- [1991] (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen. Traducción de Carlos Manzano.
- GONZALEZ-FOERSTER, Dominique (2008): *TH. 2058*. Londres, Edited by Jessica Morgan, Tate Publishing, Tate.
- GRACQ, Julien [1950] (2009b): *La literatura como bluff*. Barcelona, Nortedur. Traducción de María Teresa Gallejo Urrutia.
- [1980] (2005): *Leyendo escribiendo*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. Traducción de Cecilia Yepes.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- HARSHAW, Benjamín [1984] (1997): “Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco / Libros, pp. 123-157. Traducción de Eugenio Contreras.

- HARRIS, Wendell V. [1991] (1998): “La canonicidad”, en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid, Arco / Libros, pp. 37-60.
- HUTCHEON, Linda (1993): “La política de la parodia postmoderna”, La Habana, *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, julio, 1993, pp. 187-203. Traducción de Desiderio Navarro.
- ISER, Wolfgang [1976] (1987): *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus. Traducción del alemán J.A. Gimbernat / Traducción del inglés Manuel Barbeito.
- IVANOV MOLLOV, Peter (2006): “Problemas teóricos en torno a la parodia. El ‘apogeo’ de la parodia en la poesía española de la época barroca”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 11, julio, 2016 <<https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>> [Fecha de consulta: 17.02.2015].
- JAKOBSON, Roman [1963-1973] (1981): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral. Traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes.
- JAMESON, Fredric [1984] (1991): *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós. Traducción de José Luis Pardo Torío.
- JARQUE, Fietta (2012): “Documenta 13, un arma cargada de ideas”, *El País, Cultura*, 25 de mayo de 2012 <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/25/actualidad/1337969258_236815.html> [Fecha de consulta: 12.07.2016].
- KARL, Frederick Robert (1966): “Prólogo”, en Samuel Beckett, *El innombrable*. Barcelona, Lumen, pp. 9-35. Traducción de R. Santos Torroella.
- KRISTEVA, Julia [1969] (1978): *Semiótica* (vol.1 y vol.2). Madrid, Fundamentos. Traducción de José Martín Arancibia.
- KUNDERA, Milan [1986] (1987): *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets. Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde.
- LAGO, Eduardo (2015): “Todos somos Leopold Bloom. Una relectura del *Ulises*”, *Fronterad. Revista digital*, 11 de junio, 2015 <<http://fronterad.com/?q=todos-somos-leopold-bloom-relectura-‘ulises’>> [Fecha de consulta 14.03.2016].
- LEDO, Ramiro (2010): “Explorar con imágenes. Dominique Gonzalez-Foerster”, *Blogs&Docs*, 9 de mayo, 2010 <<https://www.blogsandocs.com/?p=555>> [Fecha de consulta: 22.11.2016].
- LEJEUNE, Philippe [1973,1975] (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid,

- Megazul-Endymion. Traducción de Ana Torrent.
- LODGE, David [1992] (2006): *El arte de la ficción*. Barcelona, Península. Traducción de Laura Freixas Revuelta.
- LOTMAN, Yuri M. [1993] (1999): *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa. Traducción de Delfina Muschietti.
- (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra. Traducción de Desiderio Navarro.
- LOZANO MIJARES, M^a del Pilar (2006): “Andrés Ibáñez o la novela española posmoderna”, *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXVIII, n^o 135, pp. 221-246.
- (2007): *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco / Libros.
- MAINER, José-Carlos (1998): “Sobre el canon de la literatura española del siglo XX”, en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid, Arco / Libros, pp. 271-299.
- MANDELBAUM, Jacques (2008): *Jean-Luc Godard (Cahiers du cinema. España)*, *El País*, n^o 14. Traducción de Carlos Ucar.
- MARCO, Joaquín (1995): “Borges”, en Jordi Llovet (ed.), *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*. Madrid, Cátedra, pp. 1061-1069.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1997): “El acto de escribir ficciones”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco / Libros, pp.159-170.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ, Chus (2013): “Tal vez” (*Maybe*). Programa dOCUMENTA 13 <<https://d13.documenta.de/#programs/>> [Fecha de consulta: 21.06.2016].
- MOLINA FOIX, Vicente (1997): “La novelista camuflada”, *El País*, 7 de enero, 1997 <https://elpais.com/diario/1997/01/07/cultura/852591604_850215.html> [Fecha de consulta: 12-02-2015].
- MONTAIGNE, Michel [1595] (2007): *Los ensayos* (según la edición de 1595 de Marie de Gournay). Barcelona, Acantilado. Edición y traducción de Jordi Bayod Brau.
- MORET, Xavier (1997): “Barnes: Mis cuentos revisan la relación de amor-odio con Francia”, *El País*, 11 de marzo, 1997 <<http://elpais.com/diario/1997/03/11/cultura/8>

- 58034804_850215.html> [Fecha de consulta: 23.04.2016].
- MORIN, Edgar [1990] (2001): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa. Traducción de Marcelo Pakman.
- MUNARO, Augusto (2008): “La conciencia narrativa” [Entrevista a Sergio Chejfec], *El Ciudadano & La región*, 24 de noviembre, 2008, pp. 14-15 <<https://www.candaya.com/misdosmundoselciudadano.pdf>> [Fecha de consulta: 21.12.2015].
- MUÑOZ, María (2012): dDOCUMENTA 13, *Berlín Amateurs. Artes Plásticas.Cultura*, 13 de junio, 2012 <<https://www.berlinamateurs.com/documenta-13/>> [Fecha de consulta: 14.10.2016].
- MUÑOZ GUTIERREZ, Carlos (2000): “La Muerte es un apuro Lingüístico. Reflexiones sobre la Autobiografía”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 11, 2000 <<https://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/deman.pdf>> [Fecha de consulta: 24.01.2016].
- NABOKOV, Vladimir [1980] (2012): *Curso de literatura europea*. Barcelona, RBA. Traducción de Francisco Torres Oliver.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Ediciones del Mall.
- NAVARRO, Santiago Juan (2002): *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València.
- OÑATE, Teresa [1989] (1990): “Introducción”, en Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, ICE. de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 9-55.
- OÑATE, Teresa y B. OLMO, Santiago (1988): “Entrevista a Gianni Vattimo”, *Suplementos 10, Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, diciembre, pp. 147-155.
- ORTEGA Y GASSET, José [1914] (1984): *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Cátedra. Edición de Julián Marías.
- PARIS, Jean (1967): *El espacio y la mirada*. Madrid, Taurus. Traducción de Eduardo Rincón.
- PAULS, Alan [2000] (2004): *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama.
- (2012): “El arte de vivir en arte”, en Leila Guerriero (ed.), *Temas lentos*,

- Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, pp. 166-184.
- PAVEL, Thomas [1983] (1997): “Las fronteras de la ficción”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco / Libros, pp. 171-179. Traducción de Mariano Baselga.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.) (2013): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2013): “Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 11-30.
- PIGLIA, Ricardo [1986] (2001a): *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.
- [2000] (2001b): *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.
- [2005] (2010): *El último lector*. Barcelona, Anagrama.
- [2013] (2016): “Celebrando a Borges por Piglia”, Televisión Pública Argentina <<http://www.tvpublica.com.ar/articulo/borges-un-escritor-argentino/>>[Fecha de consulta: 14.10.2016].
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
- (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península.
- RENARD, Santiago (1993): *La modalización plural del texto narrativo*. Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de València.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- (1994): *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid, Arco / Libros.
- RICOEUR, Paul [1975] (2001): *La metáfora viva*. Madrid, Trota. Traducción de Agustín Neira.
- RICHARD, Nelly (1994): *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- RIFFATERRE, Michael [1971] (1976): *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix Barral. Traducción de Pere Gimferrer (Jem Cabanes para las notas).

- ROBBE-GRILLET, Alain [1963] (1965): *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral.
Traducción de Caridad Martínez.
- RODARI, Gianni (1979): *Gramática de la fantasía: introducción al arte de contar historias*. Barcelona, Avance.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2005a): “La metaficción sin alternativa: un sumario”, *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, nº 208, pp. 42-49.
—(2005b): “Ensayo”, *Quimera. Revista de Literatura*, nº 263-264, noviembre, 2005, pp. 40-41.
—(2014): “La vanguardia y el espejo”, *El Periódico*, 19 de febrero, 2014
<<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/vanguardia-espejo31160711>> [Fecha de consulta: 30.11.2016].
- RODRÍGUEZ CELADA, Antonio (1993): “W.B. Yeats o la trompeta apocalíptica”, *Epos*, vol. IX, UNED, pp. 543-552.
- SÁNCHEZ, Yvette / SPILLER, Roland (eds.) (2009): *Poéticas del fracaso*. Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- SARRAUTE, Nathalie [1956] (1967): *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*. Madrid, Guadarrama. Traducción de Gonzalo Torrente Ballester.
- SAVATER, Fernando (2002): *Jorge Luis Borges*. Barcelona, Omega.
- SCHMIDT, Siegfried J. [1984] (1997): “La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco / Libros, pp. 207-238. Traducción de Paloma Tejada Caller.
- SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica. Traducción de María Pardo de Santayan.
- SMITH, Zadie (2011): “Releer a Barthes y Nabokov”, en Zadie Smith, *Cambiar de idea*. Barcelona, Salamandra, pp. 68-88. Traducción de Isabel Ferrer.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003): “Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones”, *Arbor* CLXXVI, 693, Septiembre de 2003, pp. 99-114.
- SONTAG, Susan [1966](2007b): *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, DeBolsillo. Traducción de Horacio Vázquez Rial.
—[1969](2007a): *Estilos Radicales*. Barcelona, DeBolsillo. Traducción de Eduardo

- Goligorsky.
- STEINER, George [1989] (2001): *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona, Destino. Traducción de Juan Gabriel López-Guix.
- [1990] (2001): *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela. Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez.
- STRAND, Mark [1994] (2012): *Hopper*. Barcelona, Lumen. Traducción y prólogo de Juan Antonio Montiel.
- SULLÀ, Enric (1998): “El debate sobre el canon literario”, en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*. Madrid, Arco / Libros, pp. 11-34.
- TALENS, Jenaro (1978): “Detritus: la escritura de la degradación”, en *Samuel Beckett. Detritus*. Barcelona, Tusquets, pp. 9-18.
- (1979): *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona, Dopesa.
- UPDIKE, John [1980] (2012): “Introducción”, en Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*. Barcelona, RBA, pp. 9-23. Traducción de Francisco Torres Oliver.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.
- VATTIMO, Gianni [1989] (1990): *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- VILLANUEVA, Darío [1977] (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Anthropos.
- (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VILLORO, Juan (2003): “Los duendes son lógicos”, en W. B. Yeats, *El crepúsculo celta y La Rosa secreta*. Barcelona, Reino de Redonda, pp. 9-22. Traducciones de Javier Marías y Alejandro García Reyes.
- VIÑAS, David (2007): *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel.
- VON OISCHOWSKI, Petra (2011): *Hatje Cantz. Artists & Art Dictionary*, 18 de febrero de 2011 <<http://www.hatjecantz.de/documenta-5041-1.html>> [Fecha de consulta: 05.11.2016].
- YEPES, Cecilia (2005): “Prólogo”, en Julien Gracq, *Leyendo escribiendo*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, pp. 9-18.
- YURKIEVICH, Saúl [2002] (2013): *Del arte verbal*. Barcelona, Galaxia Gutenberg /

Círculo de Lectores.

ZAVALA, Iris M. (1989): “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo”, en Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid, El arquero.

4. OBRAS DE CREACIÓN DE OTROS AUTORES

AUSTER, Paul (1993): *Leviatán*. Barcelona, Anagrama. Traducción de Maribel de Juan.

BECKETT, Samuel [1957] (1964): *Final de partida. Acto sin palabras*. Buenos Aires, Nueva Visión. Traducción de Francisco Javier.

—[1958] (1965): *La última cinta. Acto sin palabras*. Barcelona, Aymá. Traducción de Luce Moreau Arrabal / José Manuel Azpeitia.

—[1953] (1966): *El innombrable*. Barcelona, Lumen. Traducción de R. Santos Torroella.

—[1951] (1970): *Molloy*. Madrid, Alianza. Traducción de Pedro Gimferrer.

—[1969] (1972): *Sin seguido de El Desploblador*. Barcelona, Tusquets, Cuadernos marginales 29. Traducción de Félix de Azúa.

—[1951] (1973): *Malone muere*. Madrid, Alianza. Traducción de Ana María Moix.

—[1938] (1990): *Murphy*. Barcelona, Lumen. Traducción de Gabriel Ferrater.

BOLAÑO, Roberto (2006): *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.

BORGES, Jorge Luis (1981): *Obra poética 1923-1977*. Madrid, Alianza.

—(1998): *Obra poética 1923-1985*. Buenos Aires, Emecé.

CALLE, Sophie (2015): Exposición: *Prenez soin de vous o Take Care of Yourself*, 2007 (“Cuídese mucho”). México, Museo Tamayo Arte Contemporáneo (30 de octubre de 2014 –15 de febrero de 2015) <<https://museotamayo.org/uploads/publicaciones/Reder%3Afinal.pdf>> [Fecha de consulta: 16.10.2015].

CALLE, Sophie / Paul Auster (2007): *Sophie Calle: Double Game*. London, Violette Editions.

—(2010): “Gotham Handbook. Nueva York instrucciones de uso”, en Paul Auster, Enrique Vila-Matas, Jean Echenoz, Barry Gifford, Paul Klee y Sophie Calle, *El juego del otro*. Madrid, Errata Naturae, pp. 133-223.

CARDIFF, Janet & BURES MILLER, Georges (2012): Instalación *Forest (for a thousand*

- years...)-DOCUMENTA (13), an Art Exhibition in Kassel 9/6-16/9-2012 <<https://www.youtube.com/watch?v=hGqPwaZVPBo>> [Fecha de consulta:24.10.2016].
- CERVANTES, Miguel de [1605] (1982): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Planeta (3ª edición), Edición, introducción y notas de Martín de Riquer de la Real Academia Española.
- CRONENBERG, David (Director) (2002): *Spider* [DVD]. Basado en la novela homónima de Patrick McGrath. Guión de Patrick McGrath. Canadá.
- DE MAISTRE, Xavier [1794] (2011): *Viaje alrededor de mi habitación*. Madrid, Funambulista. Traducción de Puerto Anadón.
- GANDER, Ryan (2012): Instalación *I Need Some Meaning I Can Memorize (The Invisible Pull)*- DOCUMENTA (13), an Art Exhibition in Kassel 9/6-16/9-2012 <<https://www.youtube.com/watch?v=i3iVaN92m0c>> [Fecha de consulta: 24.10.2016].
- GONZALEZ-FOERSTER, Dominique (2008): Instalación *Nocturama*. MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León, 17 de mayo - 7 de septiembre de 2008.
- GONZALEZ-FOERSTER, Dominique; GERVENO, Marta: *Dominique Gonzalez-Foerster. Nocturama* [Catálogo de la exposición]. Barcelona, MUSAC / Actar, 2008. Traducción y edición de Amelie Aranguren, María Jesús Ávila, Mercè Bolló, John Norman, Josephine Watson.
- (2008-2009): Instalación *The Unilever series: Dominique Gonzalez-Foerster: TH. 2058*. Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 14 de octubre de 2008 – 13 de abril de 2009 <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-dominique-gonzalez-foerster-th2058>> [Fecha de consulta: 22.09.2015].
- (2014): Instalación *Splendide Hotel*. Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 13 de marzo – 19 de octubre, 2014 <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dominique-gonzalez-foerster>> [Fecha de consulta: 29.12.2016].
- (2015-2016): [Exposición retrospectiva] *Dominique Gonzalez-Foerster 1887—2058*. Centre Pompidou, París, 23 de septiembre de 2015 – 1 de febrero de 2016 <<https://www.303gallery.com/public-exhibitions/dominique-gonzalez-foerster2>> [Fecha de consulta: 22.01.2017].

- (2015): *Dominique Gonzalez-Foerster 1887—2058* [Catálogo de la exposición], sous la direction d' Emma Lavigne, Centre Pompidou, París, 2015.
- Metropolis*, RTVE [Programa dedicado a Dominique Gonzalez-Foerster], fecha de emisión: 3.10.2010 <<https://www.rtve.es/television/20100927/dominique-gonzalez-foerster/357089.shtml>> [Fecha de consulta: 29.12.2016].
- GRACQ, Julien [1951] (2009a): *El mar de las Sirtes*. Barcelona, DeBolsillo. Traducción de José Escué.
- HEMINGWAY, Ernest [1964](1991): *París era una fiesta*. Barcelona, Seix Barral. Traducción de Gabriel Ferrater.
- [1939] (2013): *Cuentos*. Barcelona, Lumen. Traducción de Damián Alou.
- HUSTON, John (Director) (1987): *The Dead / Dublineses* (Los muertos) [DVD]. Basado en la novela *Dublineses* de James Joyce. Guión de Tony Huston. Reino Unido.
- HUYGHE, Pierre (2012) Instalación: *Untilled* –DOCUMENTA (13), an Art Exhibition in Kassel 9/6–16/9–2012 <<http://www.contemporaryartdaily.com/2012/06/documenta-13-pierre-huyghe>> [Fecha de consulta 24-10-2016] / <<http://www.youtube.com/watch?v=mEjEy3RY37o>> [Fecha de consulta: 24.10.2016].
- JOYCE, James [1922] (1979): *Ulises* Vol. I, II. Barcelona, Bruguera. Traducción de José M^a Valverde.
- [1914] (1988): *Dublineses*. Madrid, Alianza. Traducción de Guillermo Cabrera Infante.
- KAFKA, Franz (2014): *Cuentos completos*. Madrid, Valdemar. Traducción de José Rafael Hernández Arias.
- LAGO, Eduardo (2010): “Speak-easy”, en Enrique Vila-Matas, Eduardo Lago, Jordi Soler, Antonio Soler, Malcolm Otero, José Antonio Garriga Vela, *La Orden del Finnegans*. Barcelona, Alfabia, pp. 51-83.
- LARKIN, Philip [1988] (2014): *Poesía reunida*. Barcelona, Lumen. Traducción de Damián Alou y Marcelo Cohen.
- LEOPARDI, Giacomo (1993): *Zibaldone di pensieri*. Milán, Mondadori, Vol. II, 1745-1747.
- PEREC, Georges (1975): *Tentative D'Épuisement d'un lieu parisien* [Condé-sur-l'Escaut]. France, Christian Bourgois Editeur.

- PITOL, Sergio [1996] (2005): *El arte de la fuga*. Barcelona, Anagrama.
- QUEYSANNE, Bernard (Director) (1974): *Un homme qui dort* (Un hombre que duerme) [Film]. Basado en la novela homónima de Georges Perec. Guión de Georges Perec. Francia.
- RESNAIS, Alain (Director) (1961): *L'année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad [Film]. Basado en la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy. Guión de Alain Robbe-Grillet. Francia.
- RIMBAUD, Arthur (1980): *Obra completa. Prosa y poesía*. Barcelona, Ediciones 29. Traducción de J. F. Vidal-Jover (edición bilingüe).
- SEHGAL, Tino (2012): Instalación *This Variation* –DOCUMENTA (13), an Art Exhibition in Kassel 9/6–16/9–2012 <<https://www.youtube.com/watch?v=HVICJ49vD8Y>> [Fecha de consulta: 24.10.2016].
- SHAKESPEARE, William [1601] (2003): *Hamlet*. Madrid, Cátedra. Traducción de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens (edición bilingüe).
- STERNE, Laurence [1760-1767] (2006): *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid, Alfaguara. Traducción y notas de Javier Marías.
- WALSER, Robert [1917] (2016): *El paseo*. Madrid, Siruela. Traducción de Carlos Fortea.
- YEATS, William Butler [1893/1897](2003): *El crepúsculo celta y La Rosa secreta*. Barcelona, Reino de Redonda. Traducciones de Javier Marías y Alejandro García Reyes.