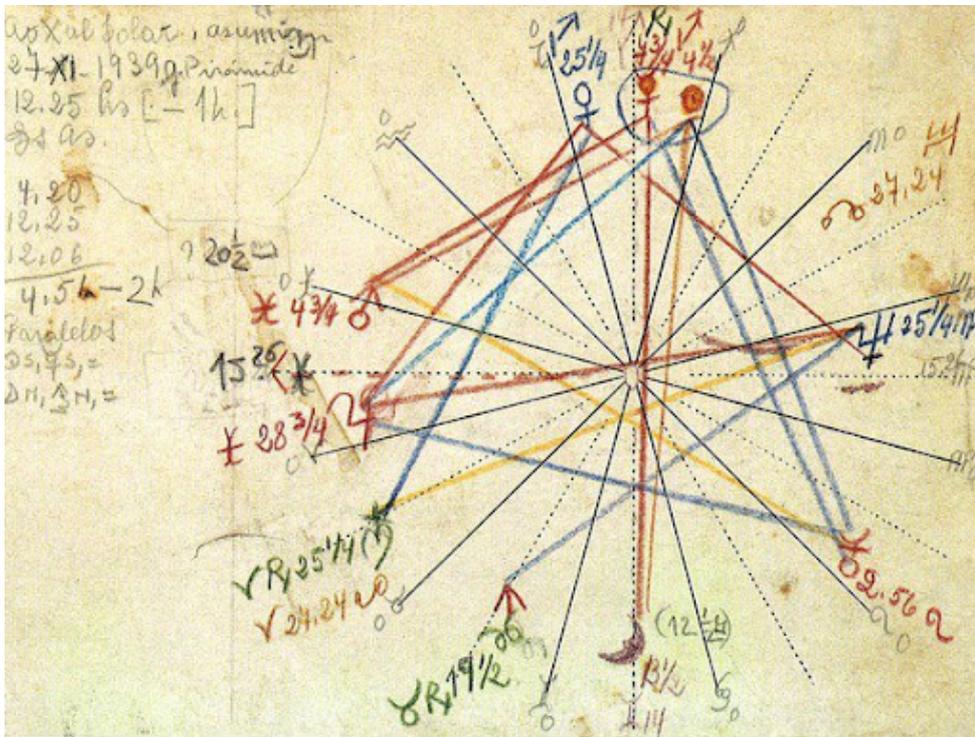


Amueblar la literatura. Consideraciones acerca del uso de la cita y el espacio metaliterario y transtextual en la obra de Enrique Vila-Matas



Grau en Humanitats (itinerario literatura)
Facultat d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra
Autor: Andreu Borrego Asensi. N.I.A: 240605
Tutor del TFG: Dr. Javier Aparicio Maydeu
Convocatoria junio /Curso 2023-2024

Y la cita se impone, se imprime en palimpsesto como la huella
o el afloramiento de esta historia: es indeleble y simpática.

Antoine Compagnon, *La segunda mano*

Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores (...)

Jorge Luis Borges, «La biblioteca de Babel», *Ficciones*

(...) ¿Cómo sería
vivir en una biblioteca
de libros derretidos?
Con frases corriendo sobre el suelo
y toda la puntuación
asentada en el fondo como residuo.
Sería confuso.
Imperdonable.
Una gran aventura. (...)

Anne Carson, *Salvajemente constantes*

But why should I be original? Why can't I be non-original?

Andy Warhol, *Entrevistas*

Resumen y Abstract

Resumen

En la literatura contemporánea, la metaficción se ha establecido como el campo de juego del proceso creativo literario. La transtextualidad, la citación constante y la construcción de un espacio metaliterario se han establecido como estructuras esenciales para el desarrollo de una literatura que juega con lo leído para formar lo nuevo. Enrique Vila-Matas, en este campo extenso de la literatura replegada en sí misma, aislado ante el espectro de confundir las barreras de lo literario y lo real, configura una poética propia que entiende el texto como un juego y, en su burla posmoderna, establece un diálogo constante entre lo leído y lo posible. La poética de Vila-Matas, por tanto, pondrá en el centro de su universo literario la literatura misma, junto a sus paratextos y convenciones humanas, para extraer de ella una literatura de fragmentos; una biblioteca de lo leído para formar un decálogo de formas e ilusiones que no tengan reparo en no poder discernir realidad de ficción. El siguiente TFG analizará diferentes usos de la cita dentro de la narrativa vilamatiana para establecer una aproximación a los diferentes juegos y técnicas narrativas que configuran sus obras. La cita, la metaliteratura y la invención de realidades literarias sobrepuestas formarán un campo teórico donde las obras de Vila-Matas —junto a sus resonancias— serán el objeto de ensayo profundo.

Palabras claves: transtextualidad, citación, metaficción, metaliteratura, Vila-Matas, posmodernidad

Abstract

In contemporary literature, metafiction is recognized as the arena of the literary creative process. Structures such as transtextuality, constant citation and the construction of a metaliterary space have emerged as essential to the development of a literature that remixes what has been read to create something new. Enrique Vila-Matas creates his own poetic style within the vast field of inward-looking literature, which sometimes blurs the boundaries between the real and the literary. He treats the text as a game and, through his postmodern irony, establishes a continual dialogue between the reader and the potential meanings. Vila-Matas's poetics places literature, along with its paratexts and human conventions, at the center of his literary universe in order to derive a literature of fragments; a library of what is read in order to compile a decalogue of forms and illusions, which has no qualms about distinguishing reality from fiction. The following dissertation will analyze various uses of the quote in Vila-Matas's narratives as a means of developing an approach to the distinctive narrative games and techniques that constitute his works. Quotation, metaliterature and the invention of superimposed literary realities will form a conceptual framework through which the works of Vila-Matas, including their resonances, will be subject to a comprehensive examination.

Key words: Transtextuality, citation, metafiction, metaliterature, Vila-Matas, Postmodernity

Índice

Agradecimientos.....	ii
Consideraciones iniciales y justificación.....	iii
1. Introducción: la literatura como espacio que amueblar.....	1
2. Vila-Matas y su poética.....	6
2.1. La literatura del agotamiento; la cita como escollo narrativo.....	6
2.2. <i>Nouv (elle) eau Roman (Vague)</i> y <i>París no se acaba nunca</i>	10
2.3. Dandis, flâneurs, y la estética del joven escritor.....	14
3. La metaliteratura como eje de la estructura vilamatiana.....	18
3.1. La mano que elige; Blanchot y la oscuridad.....	21
3.2. La cita como viaje; viajar sin salir de la habitación.....	23
3.3. Dialogismo intertextual; de <i>Dublínescas</i> a <i>Montevideo</i>	29
3.4. La cita como rizoma: Deleuze, el catalizador y la línea.....	36
4. La cita: clave de bóveda de un «yo» plural.....	41
4.1. El sujeto esquizoide, el yo plural literario.....	43
4.2. El proceso de ficcionalización; ventriloquía.....	48
5. Conclusiones: lo humano en lo citado.....	53
6. Bibliografía.....	57
6.1. Bibliografía primaria.....	57
6.2. Bibliografía secundaria.....	57
Apéndice: «Pero eso ya me permitía continuar», Conversación Enrique Vila-Matas.....	62

Agradecimientos

Per aquests llocs, l'home és un home de carrer, durant casi tot l'any. Adeu, adeu... records... ¿esteu tots bé?... una abraçada... fins demà... Ens passem la vida entre les faccions més o menys alegres dels amics, dels coneguts, dels saludats, dels coneguts de vista. D'un número poc o molt nombrós de familiars. Ens sentim sempre —almenys aparentment— acompanyats.

Josep Pla, *Les hores*

En primer lloc, voldria dir que els agraïments, per qüestions personals, els faré en català.

Gràcies als meus amics del poble que, malgrat habitar sovint només l'espai *sempre-massa-curt* del cap de setmana, han actuat i m'han fet riure amb la senzillesa de les coses de sempre. Vull agrair a Platja d'Aro les nits de festa i al Corsari les sobretauls al voltant de tant ocell de bec agut i ombra fina. Donar les gràcies a la meva família; a la meva mare per ser una referent de superació i resiliència i al pare i al meu germà per estimar sempre. En especial, gràcies a la meva iaia Montse que, tot i les dificultats, ha llegit cada un dels treballs escrits durant la carrera.

Us estimo.

En segon lloc, agrair a la bohèmia de Barcelona, als amics fets durant aquests quatre anys dins la ciutat comtal i que han omplert, d'una visió plural, locals, pisos, biblioteques, discoteques... a la Cèlia i la Itziar, la Ester, la Lena i en Quim... gràcies per les vostres abraçades i la vostra intel·ligència. A la meva amiga Adriana per ser, durant aquests quatre anys, la meva companya de biblioteca, cafès i Chen Ji; per fer més bonica la frase de Manel «i a vegades ens en sortim».

Gràcies i us estimo.

Gràcies al Dr. Javier Aparicio Maydeu, el director i tutor d'aquest TFG, per tots els consells i per convertir-se en un referent dins un any d'incerteses pel meu futur acadèmic. Sense la seva ajuda aquest treball no hauria estat possible i, malgrat haver estat durant mesos separats per l'atlàntic, la seva disposició total ha superat cada quilòmetre de distància. Gràcies a l'Enrique Vila-Matas per acceptar realitzar una entrevista i per la seva inspiració a un jove enamorat també de la literatura.

Gràcies a en Marc Giró i al *Vostè Primer* per posar pau a tant rebombori intern; per ajudar-me sense saber-ho. Potser aquesta és la forma més bonica de fer-ho.

Gràcies, en definitiva, a cada *watusi*, *bartleby* i *flâneur*

Consideraciones iniciales y justificación

El siguiente trabajo se centrará en la literatura de Enrique Vila-Matas (1948-), el cual, como la araña de Bertolucci, se sitúa en un tercer espacio donde, rodeado de memoria y biblioteca, utiliza la cita como un catalizador de una ficción que resuelve la dicotomía entre mundo y relato (si existe, al final, una diferencia que los contraponga). La literatura del autor ha sido una atracción perenne durante el grado de Humanidades, pero fue durante mi estancia en la Wien University donde, gracias a la Dra. Julia González de Canales, esta atracción se convirtió en un verdadero objeto de estudio académico. Esta gradual implicación con el autor puede observarse en que durante diferentes trabajos de la carrera, Enrique Vila-Matas ha sido un elemento que he estudiado a fondo¹. Este trabajo es, pues, el culmen de cuatro años dentro del grado. Aunque esté mayoritariamente enfocado en la literatura, mis estudios transversales han sido determinantes para construir un abanico que expanda las referencias a otras ramas como la filosofía, el arte o la historia. La literatura, como veremos más adelante, es un cúmulo de interrelaciones que lo conectan todo con todo, creando un espacio interdisciplinar donde reposa tanto el mundo como el «yo».

Así, a partir de una selección amplia de la literatura vilamatiana, iremos analizando la importancia de la cita y la alusión dentro de la trama narrativa y su proceso creativo. Estableceremos, pues, como la cita, en la literatura de Enrique Vila-Matas, no solo funciona como una suerte de homenaje o transgenericidad sino también como un catalizador de la ficción que permite dialogar con la tensión entre literatura y realidad, dejando nunca ausente la mano del escribiente.

Iniciaremos este ensayo observando el imaginario poético común que aparece a través de la cita en la literatura del autor. Analizaremos de donde proceden las influencias que pueblan sus obras, ya que toda cita nos remite a otro, y en Vila-Matas, es tanto o más importante el abanico de obras que giran a su alrededor como su obra en sí. Todo forma un espacio rizomático que se relaciona con lo uno y lo diverso atravesando una simbiosis de universos interrelacionados. Así, veremos el guiño metaliterario que formula la citación en el lector y cómo estas metáforas y referencias remiten a una biblioteca que dialoga directamente con el imaginario social de la bohemia literaria, el cine y la mística del escritor.

En el siguiente apartado, estableceremos como los mecanismos de la novela, entre ellos la cita en sí misma, configuran un espacio metaliterario que se sobrepone a la linealidad discursiva, planteando una fragmentariedad bajo el ritmo de lectura de un espacio siempre ambiguo. La cita será constituida como un elemento esencial de la estructura narrativa, situándose como la ramificación rizomática del rizoma deleuziano y, simultáneamente, como catalizador de la ficción, llevando innata en sí el ritmo que confiere el proceso hermenéutico de lectura interrelacionado. A partir de términos como el *dialogismo* de Kristeva y Bajtín o el *rizoma* de Deleuze y Guattari, por tanto, estableceremos como la cita se configura como puente que relaciona dos espacios en

¹ Concretamente dos ensayos que, de una forma u otra, resuenan en este trabajo. El primero, titulado *Un recreo vilamatiano de juguetes cortazianos, de arena ficcionada y niños ficcionados; de ser todo y no ser nada* y escrito bajo la tutorización de la Dra. Julia González de Canales en la Wien University y publicado en enriquevilamatas.com. El otro, bajo la dirección del Dr. José Luis Corazón Arduro, en la Universitat Pompeu Fabra, y titulado *Oscuridad mecida; la incertidumbre de ser lector de verdaderamente algo*. Este era una *ficción-crítica* donde, alrededor de la inseguridad de la voz narrativa, el narrador problematizaba burlescamente la condición del propio texto. Conceptos como el tercer espacio o la mano de la escritura de Blanchot ya fueron presentados en esos ensayos.

constante conjunción, pues ambos crean un espacio literario ambiguo, una literatura amueblada, que nombraremos tercer espacio².

Finalmente, en el último apartado, nos centraremos en la voz narrativa y en cómo la cita permite su colectivización, creando un «yo» plural, difuso, que abraza la injusticia de tener que ser solo uno. A partir de términos como la *bivocalidad* de Bajtin o el *orden simultáneo* de Eliot, iremos analizando este ente colectivo e individual que hace convivir, a partir de la cita, lo leído con lo propio. Así asistiremos a cómo la cita permite pluralizar y ampliar esta voz narrativa, creando un «yo» colectivo que difumina sus límites casi desapareciendo. El ensayo, en definitiva, se centrará en la cita y en las diferentes funciones que dentro del texto ejerce.

No pretendo ir obra por obra si no, alrededor de una cuestión, hacerlas dialogar como conjunto, pues la obra del escritor español se encuentra tan profundamente interconectada que todo debe ser visto como un universo *ad infinitum* —y aquí Roberto Bolaño saluda afable— en constante expansión e interrelación. Ya lo declara el mismo autor:

Lo que me interesa de la literatura es la obra de un autor, en la medida en que parece repetirse. En la literatura francesa, pienso en Patrick Modiano, Pierre Michon o Jean Echenoz, que también es un autor muy identificable. Prefiero a un autor que sigue el mismo discurso a un autor que escribe un *bestseller* y luego otro sobre un tema totalmente diferente. (...) Prefiero un autor monomaniaco que siempre persiga los mismos temas³.

Aunque la extensión del proyecto supere el límite establecido, y de antemano pido disculpas a los lectores del mismo, mi tutor y yo entendemos que un trabajo de esta naturaleza, llevado a cabo con verdadero interés académico y amplitud de horizontes, podía justificar una mayor extensión. Para este trabajo monográfico de la cita y la metaliteratura en Enrique Vila-Matas era necesaria una ampliación del volumen de la tesis; la prosa del autor se encuentra tan ricamente poblada de la cita y sus mecanismos, que abrir un libro es encontrarse ya con una y, para no traicionar al maestro, hemos considerado que este trabajo debe ser esto: un abrir y encontrar, constantemente, una cita. No sé, en realidad, cuanto de mío hay en esto, sino un todo o una nada.

Ya con esta extensión, muchas han quedado fuera y orbitan, como si fueran mías, a mi alrededor.

² A lo largo del ensayo será utilizado este término usado, en el contexto del estudio de la literatura postcolonial, por el crítico Homi Bhabha. Lejos de frivolar y menospreciar la cuestión poscolonial, la similitud refiere a la capacidad de Vila-Matas de dinamitar la bipolaridad del dualismo clásico entre literatura y mundo, entre ficción y realidad, creando un tercer espacio donde los límites se muestran más difusos. Asimismo, el carácter transnacional que inserta Bhabha en el término también refleja esta condición literaria de este espacio comparativo donde los referentes literarios, artísticos y culturales se interrelacionan. Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, ed. Manantial, Buenos Aires, 2014. De la misma manera, este término quiere reflejar esta característica de variedad, expansión y relatividad que señala Compagnon como la evolución natural del nuevo espacio de escritura: «Que el espacio de escritura sea relativo, variable o en expansión, significa que sus referencias o sus definiciones están en movimiento —y no solamente las variaciones que, como una trayectoria, se modulan en torno a esas definiciones—, de una obra a otra, pero incluso dentro de la misma obra. Sin embargo, se conserva el concepto de espacio» Antoine Compagnon, *La segunda mano*, Barcelona: Acatilado, 2020, p. 492.

³ Nicolas Azalbert, «Vivre dans la fiction», *Cahiers du cinema 730*, 2017, y recuperado en enriquevilamatas.com. Fecha de consulta: 20/2/2024.

1. Introducción: la literatura como espacio que amueblar

Así, ya: la lectura tiene mucho que ver con el espacio, toca los cimientos espaciales del ser. Parece ser un atajo privilegiado para encontrar un lugar, meterse allí, anidar.

Michele Petit, *Leer el Mundo*

La literatura es una red; una red de referencias que dispone ante la vida un cúmulo de palabras ya dichas y una tradición que cae, con peso muerto, pero viva, como la sombra del autor sobre el texto. En esta red, los hilos van tejiéndose a través de las influencias que un autor, sobre sus espaldas, decide acarrear y servir con un estilo heredado y, al mismo tiempo, completamente nuevo. Quien consiga elevarse, observar la telaraña y ser, asimismo, la araña, podrá ver la verdad. Como Bertolucci en *Strategie del ragno* (1970)⁴, la araña, la sombra de los grandes relatos, va tejiendo y esconde sus diferentes patas mientras, simultáneamente, permanece eterna, como un centro gravitacional alrededor del cual giran las certezas que uno cree ciertas; las convicciones que uno defiende aunque sean, en realidad, relatos bajo la apariencia de verdad. Sin embargo, esta idea de centro es ilusoria. No hay un centro de la literatura, sino un centro de la biblioteca que—si no es ya evidente— somos nosotros mismos; es decir, nuestras lecturas, nuestro mundo y sus resonancias⁵.

Como se irá desgranando, Vila-Matas, y por consiguiente también sus narradores, se sitúa en el centro de esta red literaria donde la cita toma un valor narrativo fundamental. Cada pata de la araña utiliza la cita para la creación literaria, estableciendo una constelación de fragmentos que juega con la intersubjetividad para relacionarlo todo con todo, creando, así, una concatenación de autores que van desde Homero al propio Vila-Matas. Puede que sea por este motivo que Montaigne⁶ escribiera: «No hacemos sino glosarnos los unos a los otros»⁷. La cita es el puente entre metaespacios, y, al mismo tiempo, el catalizador⁸ de una ficción que va enredándose a través del

⁴ Véase que la película del autor italiano es una transducción del relato «Del tema del traidor y el héroe» de Jorge Luis Borges. Asimismo, la influencia de la película en la obra de Enrique Vila-Matas es ya conocida. Por ejemplo, dentro del ciclo *Carta blanca a Enrique Vila-Matas* de la Filmoteca de Cataluña en 2023, el autor escogió esta película para inaugurar este mismo.

⁵ Donald Leslie Shaw, *Ficciones de Jorge Luis Borges*, Guías Laia de literatura, Barcelona: ed. Laia, 1985, p. 75

⁶ Precisamente Enrique Vila-Matas atribuye a Montaigne (y a su invención del ensayo) el inicio del proceso de descubrimos a nosotros mismos y, consecuentemente, el descubrimiento de que no somos enteros, compactos (para profundizar sobre este término véase el capítulo 4 y sus apartados). Por ejemplo: «Desde ese momento, desde que empezamos a buscarnos a nosotros mismos, se puso en marcha una lenta pero progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje y el temor a que nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad. (...) conscientes de esto, se fraccionaron ellos mismos en una serie de personajes distintos en los que yo diría que fue una especie de estrategia para poder adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como sujetos indisolubles, compactos y perfectamente perfilados». Ana María Iglesias, *Ese famoso abismo. Conversaciones con Enrique Vila-Matas*, Barcelona: ed. Wunderkammer, 2020, p. 136.

⁷ Michael Montaigne, *Los ensayos*, Barcelona: ed. Acantilado, 2018, p. 1596.

⁸ Durante el siguiente trabajo se irá utilizando el término catalizador como metáfora para referirnos al uso de la cita como un elemento que propulsa la ficción y, evitando que esta se estanque, ayuda a la voz narrativa a procesar la realidad, pues forma intrínsecamente parte de ella. En este sentido usamos la definición del proceso químico de la *catálisis* y el correspondiente término de *catalizador*: Según la RAE, la catálisis es el «incremento de la velocidad de una reacción en presencia de un catalizador» y, catalizador: «Dicho de una sustancia: Que, en pequeña cantidad, incrementa la velocidad de una reacción química y se recupera sin cambios esenciales al final de la reacción» REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea], [7/01/2024]. Fecha de consulta: 13/1/2024.

nacimiento de caminos infinitos de estirpe laberíntica. A través de la cita, Enrique Vila-Matas crea una red literaria que, como expone el catedrático español José María Pozuelo Yvancos, remite al síndrome de K. del Agrimensor de *El castillo* en ese pasear por los comentaristas, por la intertextualidad que convierte el peregrinaje en una bibliografía, un rastro⁹. Y es que, sobre el rastro, Vila-Matas, en *El Mal de Montano*, escribe: «“Me interesan”, dijo pausadamente, “las huellas de las lágrimas y no las lágrimas. De los personajes de carne y hueso me interesa lo que dejan escrito y no tanto ellos”»¹⁰.

La figura del *flâneur*, a Vila-Matas, se le queda corta, pues no solo pasea por las calles al ritmo de su intelecto, sino que modifica la ciudad cortando y pegando caminos y vías; creando realidades paralelas que combinan espacios reales y sus dobles literarios. Este amueblar la literatura es, así, inevitable, ya que para Vila-Matas solo existe literatura y esta es el centro de todo lo otro; Vila-Matas trata «la Literatura (con mayúscula), como única cultura, historia e ideología de sus obras; la literatura como último horizonte de la literatura»¹¹. O, como escribe Maurice Blanchot: «“Où va la littérature?” Oui, question étonnante, mais le plus étonnant, c’est que s’il y a une réponse, elle est facile : la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition»¹². En este sentido, puede que debamos extrapolar para nuestro autor, aquellas palabras que el mismo crítico francés dirigía a Jorge Luis Borges:

Il se reconnaît en George Moor et en Joyce — il pourrait dire en Lautréamont, en Rimbaud —, capable d’incorporer à leurs livres des pages et des figures qui ne leur appartenaient pas, car l’essentiel, c’est la littérature, non les individus, et dans la littérature, qu’elle soit impersonnellement, en chaque livre, l’unité inépuisable d’un seul livre et la répétition lassée de tous les livres¹³.

Así, Enrique Vila-Matas sigue la concepción de la literatura de autores como Danilo Kiš, Anne Carson, Justo Navarro, Paul Auster... Esa literatura donde el proceso de influencia de los libros de los otros aparece en el nuevo texto elevándose a un primer plano, directamente o intertextualmente, creando una novela que, mientras narra, se comunica con la literatura difuminándose. Esos autores, que, como responde Vila-Matas a cerca de Kiš, consideran que «el universo de la literatura es una sola cosa»¹⁴.

Fíjense como en *El Mal de Montano* el bloqueo literario del hijo del narrador se resuelve, irónicamente, con la siguiente frase de Macedonio Fernández: «“Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo habían dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y

⁹ José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción*, Barcelona: ed. Península, 2004, pp. 263-264.

¹⁰ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona: ed. Anagrama, 2020, p. 156.

¹¹ Antonio Gómez López-Quñones, «Literatura y lo sublime en *Doctor Pasavento* y *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas», en *La precariedad de la forma: lo sublime en la narrativa española contemporánea*, Madrid: ed. Biblioteca Nueva, 2011, p. 116.

¹² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, París: ed. Gallimard, 1959, p. 125. La frase, dentro de *Le livre à venir* de Maurice Blanchot, será comúnmente utilizada por Enrique Vila-Matas, pues el crítico francés le es una influencia permanente: «“¿Adónde va la literatura?” “La literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición”, dijo Blanchot muchas tardes después de haber dicho que estaba harto de aquellas dos preguntas» Enrique Vila-Matas, *El mal de... op.cit.*, pp. 77-78. Como escribe el crítico catalán Manel Ollé en *Plàgia millor!*, debemos entender la idea que: «De progrés en l’art i la literatura diria que no n’hi ha. El que sí que hi ha és canvi i actualització (...) Per això la seca essència és no ser-hi, desaparèixer així que arriba. No hi ha progrés, ni avenç ni, de fet, *modernitat*» Manel Ollé, *Plàgia millor!*, Barcelona: Ed. Periscopi, 2020, p. 50.

¹³ Maurice Blanchot, *Le livre... op. cit.*, p. 63.

¹⁴ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 136.

comenzó»¹⁵. La única manera de seguir escribiendo, de afrontar la página en blanco, es aceptar que la originalidad es imposible y que solo podremos hablar desde la literatura misma¹⁶. Todo se ha escrito y debemos, por tanto, crear una nueva manera de escribir; una nueva manera de comprender la literatura. Así, como expone Edward W. Said sobre la originalidad en el escritor contemporáneo: «The writer thinks less of writing originally, and more of rewriting. The image for writing changes from original inscription to parallel script, from tumbled-out confidence to deliberate fathering-forth (in which Hopkins alliteration signifies parallel), from Melody to fugue»¹⁷.

Las influencias, en el proceso creativo, resuenan libres. Son las referencias que, entre escarabajos kafkianos y gatos murakamianos, nos permiten jugar y complacer a los lectores, reescribiendo y conviviendo entre lo sabido. Abrir, entre guiño y cita, un baúl desde donde extraer una presupuesta originalidad suprema. El movimiento posmoderno abrió esta caja de pandora y, junto al *pastiche* y la burla sistemática, puso sobre la mesa aquello que era evidente: las conexiones son infinitas y las palabras, aunque escasas, pueden repetirse con vieja ironía. El escritor solitario ya no está solo. De pronto, de la oscuridad del héroe romántico derrotado, de la vela que susurra y la gabardina que esconde, surge una luz más potente: una reconstrucción a partir de lo diverso.

Habitar la reescritura o, como establece Compagnon: «Reescribir, componer un texto a partir de sus esbozos, significa ordenarlos o asociarlos, hacer los empalmes o las transiciones que se imponen entre los elementos con que se cuenta: toda escritura es *collage* y glosa, cita y comentario»¹⁸. Y es que en un mundo donde todo ha sido dicho, ¿qué camino hay para el escritor que no sea la cita, la alusión y, en definitiva, la reescritura de ese texto inconcreto, invisible, que es la Literatura, para poder escribir libre? Así lo escribe Mario Aznar: «(...) que de esta manera encontró sin darse cuenta su propio estilo mientras creía copiar el estilo del otro. El nombre, la voz y el estilo son las huellas con las que un escritor firma ese ligero desfase, esa diferencia o desajuste entre el texto y el mundo a partir del cual se crea algo nuevo: el halo que en una fotografía movida incorpora a la realidad algo que antes no estaba»¹⁹.

Como el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin²⁰, la literatura ya no puede erigirse como un bloque narrativo convencional, sino que debe recuperar, como una recolección silvestre, las

¹⁵ Enrique Vila-Matas, *El mal de...* *op. cit.*, p. 72.

¹⁶ Compagnon, incluso, destierra del imaginario común la «página en blanco», sustituyéndola por la página del periódico. Ha sido el mundo tan atiborrado de lecturas, rastros de pluma, imágenes sobresaturadas bajo los ojos de mil interpretaciones que es imposible ya, incluso, concebir una página en sí pura, blanca, sin nada. Compagnon describe la página de periódico de la siguiente manera (y nótese las similitudes con lo expuesto): «La página del periódico es un tejido hecho de piezas y de trozos unidos —un *patchwork* (según la palabra inglesa intraducible)—, abigarrada, heteróclita, sucia, apenas estructurada», Antoine Compagnon, *La segunda mano*, Barcelona: ed. Acantilado, 2020, p. 479.

¹⁷ Edward W. Said, *The world, the text, and the critic*, Londres: ed. Vintage, 1991, p. 135.

¹⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 41.

¹⁹ Mario Aznar Pérez, «Historia de una voz. Prólogo de Mario Aznar» en Enrique Vila-Matas, *Ocho entrevistas inventadas*, Barcelona: ed. H&O, 2024, p. 14.

²⁰ Erika Lípcen, sobre la obra de Walter Benjamin escribe cómo este sistema de montaje se basa en la cita para desarrollar una nueva literatura que dialogue con lo escrito para romper las antiguas dinámicas del relato convencional y establecer un nuevo sistema para relacionarse con el pasado: «Para Benjamin, emplear los desechos consiste en citarlos y montarlos en una nueva configuración. Esta estructura, basada en el montaje de citas, escapa por completo a la continuidad y eslabonamiento del relato convencional, y es justamente la nueva forma de narrar la historia que Benjamin propone. La intención no es la de describir los hechos tal cual fueron, como prescribía el positivismo. Es, por el contrario, la de citar ciertos fragmentos del pasado, sacarlos de su contexto original y montarlos en una nueva “constelación”, de manera que sea posible la construcción de nuevos vínculos entre determinados momentos del pasado y el presente», Erika Lípcen, «Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin», en *Revista Pilquen-Sección Ciencias Sociales*, vol. 21, núm. 4, Argentina: Universidad Nacional del Comahue, 2018, pp. 1-9. Fíjense que, sobre todo, este «sacarlos de su contexto original y montarlos en una nueva constelación» nos es muy pertinente en la

pequeñas estructuras que se sembraron durante la historia de la literatura. El propio Enrique Vila-Matas lo cita en *Dietario voluble*: «Por eso algunos de los escritores más auténticamente originales del siglo pasado, como Walter Benjamin o Norman O. Brown, se propusieron (y el segundo llevó en *Love's Body* su proyecto a cabo) libros que no estuvieran compuestos más que de citas, es decir, que fuesen realmente *originales...*»²¹.

La fragmentación de la linealidad discursiva, con la inserción sistemática de texto ajeno (como se analizará más adelante), va creando un cúmulo de intersticios, de costuras visibles en el tejido narrativo, que van superponiendo capas y capas de referencias y creando, finalmente, un espacio a partir de *Literatura*. Pues ya no hablamos de la combinación de letras, de palabras, sino de la combinación de fragmentos, piezas, trozos, que crean un monstruo de Frankenstein de la literatura misma. Y es que así, por ejemplo, es como lo describe el narrador de *Chet Baker piensa en su arte*: «Puedo verme desde fuera como un doctor Frankenstein captado en el preciso momento de proceder a la unión de los cadáveres diseccionados de dos géneros literarios que habrían terminado por ser dos convenciones muertas: el realismo y el experimentalismo radical»²².

Aunque en este párrafo el narrador se refiera a la característica de transgenericidad literaria, podemos extrapolar la metáfora a esta disección y posproducción de la Literatura, habitándola como pozo de referencias y material ficcional. Por este motivo, a veces se ha entendido la literatura vilamatiana como una literatura bisagra; como una literatura que se mueve entre el modernismo y el posmodernismo²³. En nuestra opinión, Vila-Matas se encuentra en un estadio paralelo, incluso alzado, que recoge las características literarias como aquello con lo cual se trabaja: la literatura misma formada por las convenciones, los clichés o el catálogo de nombres...

En *El desguace de la tradición*, el Dr. Javier Aparicio Maydeu señala lo siguiente como el aliciente de la narrativa contemporánea a revelar su condición de artificio, que deja que se le vean las costuras: «Al texto le van sobreviniendo paulatinamente injerencias, intromisiones, aporías, comentarios acerca de su propia construcción, digresiones o contradicciones pergeñadas por un narrador que ya revela, con mayor o menor vehemencia, el proceso mismo de composición de la narración»²⁴. ¿Pero qué ocurre cuando las propias injerencias, las intromisiones, son más surgidas por la “contaminación” ajena que por la duda propia? ¿Qué ocurre cuando la voz que disgrega es más un *collage* vocal que una voz propia? ¿Tiene sentido hablar ya de una voz propia? No es una respuesta, pero así lo describe Antoine Compagnon: «Me pongo a escribir, a trazar signos sobre esta superficie y tropiezo con una ranura, mi pluma resbala, se desliza por un surco previo, no puede escapar de él, lo sigue hasta el final, agota el filón: madame Bovary resucita bajo mi pluma, o cualquier otro fantasma desterrado»²⁵.

Dejemos que las preguntas sobrevuelen el texto. El espacio literario será habitado por Enrique Vila-Matas y, al ser un espacio que se encuentra en constante diálogo con la biblioteca y la memoria, este siempre debe ser observado —y vivido— como un continuo escribir o estar

literatura vilamatiana. La imagen de la constelación es clara: como los astros, los libros se mantienen suspendidos en un espacio infinito, en constante movimiento pero fijos en una posición. Somos nosotros quienes, bajo el orden del dedo que dibuja: —fíjate, fíjate, la “Ossa mayor”, ¡el carro alado! Creamos las ficciones que tiñen el cielo de ese misterio que lo hace, si cabe, más humano. Todo es interpretación, toda relación es azarosa; qué sentido tienen, ya, incluso las estrellas...

²¹ Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble*, Barcelona: ed. Anagrama, 2008, p. 227.

²² Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*, Barcelona: ed. Wunderkammer, 2011, p. 89.

²³ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 87.

²⁴ Javier Aparicio Maydeu, *El desguace de la tradición*, Barcelona: ed. Cátedra, 2011, p. 236.

²⁵ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 483.

escribiendo. Véase la siguiente cita de Vila-Matas: «Es más, ese “lugar de verdad” que no está en el mapa no deja de ser el imaginario que en otros días fluctuaban por el espacio que había entre el libro y la lámpara de joven, en diálogo con la tradición, comencé a leer en la biblioteca familiar»²⁶. Así, una de las metáforas más utilizadas en este trabajo será este «amueblar la literatura», la cual remite a este espacio literario, este tercer espacio²⁷, donde el proceso creativo se establece dentro de un medio literario que expande la realidad a través de la recuperación de las voces de la tradición que, como en palimpsesto²⁸, se imprimen en el mundo. No es casualidad, por tanto, que muchos de los narradores de las obras del autor español tengan un contacto —en mayor o menor medida— con los oficios vinculados a la literatura y las artes. Enfermos de literatura, editores, coleccionistas de citas, ventrílocuos, críticos, escritores agotados... personas que, de una manera u otra, están en contacto con lo literario de una forma que implica adoptar cierta perspectiva alzada, analítica, respecto a este medio literario que invade la vida. En este sentido, Enrique Vila-Matas escribe, respondiendo a una pregunta de Adam Thirlwell para *The Paris Review*: «(...) el tipo de narrador que más me gusta es aquel que previamente ha ejercido de crítico y que en un momento determinado sabe comprender que, si quiere honrar a la literatura, tiene que convertirse directamente en escritor; es decir bajar al ruedo y prolongar, por otros medios, aquello que siempre ha estado en juego en la literatura»²⁹. Así, los narradores que irán hablando a través de citas intercaladas durante este ensayo son individuos trenados dentro de este espacio literario habitable.

Todos, en definitiva, sienten la literatura como una parte intrínseca de ellos mismos y la analizan mezclándola con la vida misma, pues igual que no hay novela sin escritura, tampoco hay realidad sin literatura: «Vida y literatura han sido siempre en mí tan unidas que me es difícil aceptar que mi literatura proceda de los libros; más bien que procede de los libros que están en la vida, y no olvidemos que los libros forman parte de ella»³⁰. O, como escribió Mallarmé: «todo, en el mundo, existe para desembocar en un libro»³¹.

²⁶ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ Véase la instalación de Dominique Gonzalez-Foerster realizada en 2002 y titulada *Tapis de lecture*, para poder ver una posible representación en arte conceptual de este espacio difuso y ausente de nada más que de libros y voces que es la literatura en esencia. Aunque Gonzalez-Foerster no pretendió representar el tercer espacio vilamatiano sí que podemos extrapolarlo a una imagen del espacio de lectura o de la literatura misma o a una posible respuesta de la pregunta ¿desde dónde se escribe? (incluso, entre los libros de la instalación había diversas obras del autor español).

²⁸ Durante todo el trabajo se irá utilizando la metáfora del palimpsesto para referir a la condición intertextual presente en todo texto en tanto diálogo que este establece con la tradición que lo envuelve. El término, utilizado por primera vez por el crítico francés Gerard Genette, se describe de la siguiente manera: «Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del 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 transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, “designan la literatura como palimpsesto: esto debe entenderse más generalmente de todo hipertexto, como ya Borges lo decía acerca de la relación entre el texto y sus “Avant-textes”». Gerard Genette, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid: ed. Taurus, 1989, p. 495.

²⁹ Enrique Vila-Matas, *El arte de la ficción. Una entrevista de Adam Thirlwell para The Paris Review*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2022, pp. 37-38.

³⁰ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 20.

³¹ Stéphane Mallarmé, «Quant au livre», en *OEuvres complètes*, p. 378 en Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 480.

2. Vila-Matas y su poética

Antes de profundizar en la cita y en cómo esta figura nos permite concebir una nueva idea de literatura y, entre otras cosas, una nueva idea del «yo»; este capítulo, mucho más misceláneo que los que seguirán, servirá para contextualizar la influencia de la cita y para vislumbrar cuál es el imaginario que Vila-Matas proyecta en esos espacios que serán desarrollados luego. Aunque Vila-Matas exponga sus influencias de forma totalmente desnuda, es un espectro muy concreto el que el autor deja ver ante los ojos del público. Kafka, un cigarro mal apagado, una tinta en blanco y negro, Borges, una biblioteca, un gabinete mugriento de París, Duras, James Dean, Bertolucci... todo son imágenes que caen, no solo en la literatura vila-matiana, sino también como un imaginario colectivo que todos—o aquellos que algún día nos hemos planteado devenir escritores y bohemios— hemos asociado a algo tan universal y ecléctico como es la imagen de la literatura o el mundo del escritor. Y puede que sea una imagen eurocéntrica, occidental y, evidentemente, artificial y sesgada... pero también es esta la que, en las películas de los 70 y 80, plagaron las películas y el cine (las imágenes con las que se crio Enrique Vila-Matas). Solo hace falta ver el imaginario de Antonioni, de la película *Manhattan*, de Camus, o la bohemia que ilustra Cortázar en *Rayuela* o en *El café de la juventud perdida* Patrick Modiano.

2.1. La literatura del agotamiento; la cita como escollo narrativo

Porque era dar gasolina a los que, sin haberse molestado en leerte nunca, buscan poder aniquilarte con una sola frase: “Se repite”.

Enrique Vila-Matas, *Ese famoso abismo*

En primer lugar, debemos desmentir algunas consideraciones alrededor de la cita o contextualizar la repetición sistemática que habita en esta misma. Para el lector, esta voz colectiva, cada parón y equivocación, cada comilla y entrada bibliográfica, le resulta una evidencia de que lo leído es tan solo el juego puro de la literatura. La cita, en su condición de otredad, desvincula al lector del texto mismo, creando un texto fragmentado que nos aleja de las narraciones estereotípicas del narrador único, provocando «un proceso inevitable de extrañamiento» que en muchos casos derivará en aburrimiento³². Esto imbuje al lector en una autopercepción constante, la cual debe ampliar constantemente el pacto de ficción y reelaborarlo con cláusulas cada vez más específicas. Una vez establecido, Vila-Matas se encarga de volverlo a romper; todo sea para nunca dejar de sorprender y perturbar al lector atento. Sin embargo, la ficción, aunque se descubra como tal, debe ser creída, ya que siempre debemos establecer un pacto al ser este innato en el acto de escritura. Todo es una ficción, hasta la autobiografía, pues escribir lo sucedido es ya enmarcarlo de una forma y no otra³³,

³² Inma Aljaro recupera a Javier Aparicio Maydeu, *op. cit.*, pp. 114-115 en Inma Aljaro, *Tedio y narración. Sobre la estética del aburrimiento en la narrativa: De James Joyce a David Foster Wallace*, Barcelona: ed. Cátedra, 2024, p. 226, en referencia a esa rotura de continuidad que desautomatiza la lectura del texto y, mientras otorga autoconsciencia al lector, produce un extrañamiento respecto la familiaridad de la estructura narrativa por parte del público.

³³ Como tantas referencias a esta visión del lenguaje como una prisión (tan propia de la crisis del lenguaje de la primera mitad del siglo XX), Roland Barthes, durante la segunda mitad del siglo XX, escribía: «Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir» Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, México: ed. Siglo Veintiuno, 1989, p. 120.

pero, aun así, debemos venerar la ficción y no verla como un engaño; que la ficción se descubra como tal no implica que no sea verdad: «(...) la de creer en una ficción que se reconoce como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, aun así creer en ella»³⁴.

El mismo Vila-Matas critica a este tipo de lectores y escritores (podemos ampliar el rango de alusión) que ven en la cita un impedimento: «Plenamente de acuerdo con Savater cuando dice que los maniáticos anticitas están abocados a los destinos menos deseables para un escritor: el casticismo y la ocurrencia, es decir, las dos peores variantes del tópico»³⁵. Vila-Matas, más que un citador, es un modificador³⁶ porque, al final, no prevalece lo otro, sino el uso, la invención nueva que el autor produce al esparcirlo todo bajo comillas odiosas: «Pero los que dicen que cito mucho son gente que simplemente no me han leído. Porque si inventar una cita es citar, vamos arreglados... Con esa gente de nada sirve que vaya yo explicando que más que un citador soy un modificador (...)»³⁷. En este sentido, el autor coincide con el narrador de su novela *Mac y su contratiempo*: «O esto: me gusta repetir, pero modificando. Esta última frase es la que se ajustaría más a mi personalidad, porque soy un modificador infatigable. Veo, leo, escucho, y todo me parece susceptible de ser alterado. Y yo altero. No paro de alterar. Tengo vocación de modificador»³⁸.

Es por este motivo que la repetición es un elemento esencial dentro de la cita, ¿pues no es la cita misma una repetición? ¿No hay en el modificar un repetir cambiando el tono? La literatura es una cadena de repeticiones³⁹ y el lector que se moleste porque un autor se “repite” mucho está condenado al éxtasis de la novedad constante —que como todo éxtasis es efímero y en gran parte falso— pues la repetición debe verse como un elemento contingente a la literatura o, como establece el protagonista de *Mac y su contratiempo*: «un oscuro parásito que se oculta en el centro de toda creación literaria»⁴⁰. Debemos, por tanto, entender la repetición como un atrevimiento y un avanzar, pues, como bien cita Vila-Matas a Kierkegaard: «la repetición propiamente dicha se recuerda avanzando»⁴¹. Vila-Matas repite porque, siguiendo la literatura del agotamiento pronosticada por Barth⁴², uno lo hace con la ironía y la modificación necesaria para que lo del otro

³⁴ Enrique Vila-Matas, *Mac y su contratiempo*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2017, p. 176.

³⁵ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 227.

³⁶ Otro ejemplo de este constante modificar es la brillante poeta Anne Carson, la cual recupera sus influencias dentro de una obra poética en constante intertextualidad y repetición. La poeta extrae de lo leído una inspiración que dialoga con la tradición para crear una obra híbrida que combine lo ensayístico con lo poético y narrativo. El lector se sumerge en una vanguardia que combina, como en Vila-Matas, poemas sobre la obra de Beckett, citas a Antonioni, diálogos con Weil o Safo... la obra de la poeta canadiense es la puesta en el centro de una literatura que permite una reutilización constante del texto ajeno; un *collage* completo donde juegan lo visual, filosófico y poético para que la imagen del «yo», a partir de este postproducir, se difumine imbuyendo el lector en un laberinto lleno de fricciones que le mantienen alerta —¿no les resuena, así, todo un poco vilamatiano? — mientras prosigue con la lectura.

³⁷ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 105.

³⁸ Enrique Vila-Matas, *Mac y su... op. cit.* p. 22.

³⁹ El mismo Enrique Vila-Matas crea, puede que sin quererlo, una definición que recoge todos estos elementos descritos aquí, a partir de las palabras de Gombrowicz sobre este encadenamiento que es la literatura: «Para mí ha sido ese error de entrada lo que nos ha llevado a la realidad inabordable de nuestros días, una realidad formada por cientos de códigos y de narrativas superpuestas —de esto habla *Mac y su contratiempo*—, todas enlazadas y cargadas de citas literarias visibles o encubiertas, porque nada sale de la nada, todo viene de algo dicho antes y que, para más inri, ya desde el primer momento entendimos mal». Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁰ Enrique Vila-Matas, *Mac y su... op. cit.*, p. 45.

⁴¹ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 131.

⁴² Referencia al famoso ensayo de John Barth: «The Literature of Replenishment», *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press publicado en 1984.

pase a ser nuevo; para que, como expone Juan Marsé en una anécdota sobre una frase de un anuncio publicitario, todo devenga «La misma de siempre, pero distinta»⁴³.

Al lector le es dado una constante autoconsciencia al observar permanentemente la mano del narrador. Por ejemplo, en *Mac y su contratiempo* (2017), la novela se inicia como un ejercicio de escritura (o de reescritura), una tentativa de diario inexperto: «Es un diario secreto de iniciación, que ni siquiera sabe si está mandando señales de haber sido ya comenzado»⁴⁴. Consecuentemente, en esta pluralidad de voces que combinan lo otro con lo propio debemos sumarle la mirada de un lector en constante alerta. Como expone Mariola Rosario Padró: «Esta agitación impregna el estilo de la obra dejando el significado en constante fuga y, así, otorgándole al lector un rol dinámico»⁴⁵. Vila-Matas mata el realismo negándonos la posibilidad de entrar en la obra. La escritura de Vila-Matas se escribe en la superficie del agua; en la tensión irrefrenable de ser un alguien escribiendo que escribe. No llega nunca a sumergirse en lo puramente narrativo porque incluso cuando se zambulle en momentos oportunos (dándonos la sensación de estar entrando en una corriente de lectura profunda) Vila-Matas se encarga de volver a flote y de narrarnos, con ironía, aquello que acabamos de ver bajo del agua. Esta metáfora nos es perfecta: el agua es ficción y el mundo la realidad aparente. Nadar es escribir y nuestro nado la tensión entre estos dos elementos. Nuestro rastro, las olas, los ecos que escribiendo creamos.

Sin embargo, la tensión entre realidad y ficción es siempre más compleja y aunque el dualismo metafórico sea elegante y nos sirva, no puntualiza las complejidades que encierra este constante movimiento lector.

Con cada guiño al campo literario⁴⁶ y a autores reales e inventados, la narración se supedita a su rastro y al proceso de escritura, creando un reclamo que implica al lector en una interpretación conjunta. Como expone Enrique Vila-Matas: «Poner una cita es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices»⁴⁷. Cada cita implica en el lector un parpadeo, una alerta sistemática que requiere, para gozar del placer del texto de Barthes, de un conocimiento previo que no tan solo haga fluir la narración en el lector, sino también que narrador y lector se unan en un campo compartido. Y es que, como establece John Gardner en *El arte de la ficción. Apuntes sobre el oficio para jóvenes escritores* (recuperado por Javier Aparicio Maydeu): «En esta clase de ficción la ley del “sueño vívido y prolongado” deja de ser operativa; muy por el contrario, las rupturas en la continuidad del sueño son tan importantes como el sueño mismo»⁴⁸. La cita, por tanto, podría ser vista como un escollo narrativo y simultáneamente (como veremos más adelante) como un catalizador de la ficción que la propulsa. Esta tensión entre la obstaculización y la aceleración es un constante en la literatura vilamatiana. Mientras que la cita acelera y propulsa la ficción, esta reduce el ritmo de lectura, el cual se ve supeditado a una fragmentación del discurso a través de diferentes voces que

⁴³ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁴ Enrique Vila-Matas, *Mac y su... op. cit.*, pp. 12-13.

⁴⁵ Mariola Rosario Padró, «“Domicilio desconocido”: Odradek como frontera entre la intertextualidad y la parodia en *Historia Abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas» en *Gaceta Hispánica de Madrid* (New York) VIII, Nueva York: ed. Middlebury College y New York University, 2012, *s.p.*

⁴⁶ Utilizamos aquí campo literario en términos de Pierre Bourdieu: «La noción de campo de producción cultural (que se especifica en campo artístico, campo literario, campo científico, etc.) permite romper con las vagas referencias al mundo social (a través de palabras tales como “contexto”, “medio”, “trasfondo social”, *social background*) con los cuales se contenta ordinariamente la historia social del arte y de la literatura. El campo de producción cultural es ese mundo social absolutamente concreto que evocaba la vieja noción de república de las letras» Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, Barcelona: ed. Gedisa, 2000, p. 143.

⁴⁷ Enrique Vila-Matas, «Intertextualidad y metaliteratura», conferencia en el *Ciclo Vila-Matas de la fundación Juan March* el 12 de mayo de 2008 (online).

⁴⁸ Javier Aparicio Maydeu, *op. cit.*, p. 226.

crean un palimpsesto en constante sobrescritura. Pues para ser conscientes del espacio que habitamos, de que lo que nos rodea no es simplemente ficción sino una proyección de la literatura habitable, debemos cortocircuitar y ser autoconscientes⁴⁹. La ficción se va superponiendo y nosotros, a través de una voz siempre autoconsciente y metaliteraria, nos inserimos en la capa central, y simultáneamente, fuera del mismo conjunto. Observamos como se intercalan las capas narrativas, y mientras las citas pueblan la novela, estas nos sumergen en una metaficción que totaliza la experiencia interpretativa.

Vila-Matas, por encima de escritor, es lector⁵⁰ y las referencias que el autor expone en la narración atraviesan el escritorio para conectar con el receptor, quien comparte la mayoría de ellas. Así, desde la distancia crítica, el lector se sitúa en una imposibilidad de entrar entero, en un perpetuo estar alerta, que lo mantiene en la tensión similar al de leer un texto conformado por una alteridad agenciada o una autoría simulada. Y además, no saber si la cita, en tanto a promesa de ser de otro, es verdaderamente de aquel que se cita, y no una invención —esta ambigüedad que mueve el tercer espacio de la novela y que nos recuerda a la experiencia de la duda de la autoficción y que nos dirige, pues, a una... ¿*autobiblioficción*? — genera en el lector una constante duda. Ello produce un elemento interesante que la profesora Dra. Julia González de Canales define con el término *irritación*:

Irritar significa provocar al lector con estrategias textuales que alteran la calma de su lectura, estimulando en él cierta incomodidad y molestia. El malestar inducido no es, sin embargo, gratuito. Tiene como objetivo estimular la lectura crítica y está al servicio de los principios artísticos del autor: la innovación, el desafío, la provocación, el trabajo constante, la incansable búsqueda de la obra perfecta⁵¹.

Como sigue su ensayo, el componente híbrido del texto, juntamente con la distancia del crítico, impone en la ficción una lectura ensayística, provocando un movimiento de fricción que inhabilita la lectura de la ficción provocando su desdoblamiento; observando en el texto una realidad estética que remite a los procedimientos y metamecanismos que la propia novela construye. El género novelístico se mezcla con el género de la crítica, mostrando una liquidez de lo literario que encaja a la perfección con esta posición central que ocupa el escritor respecto a la tradición. Por ejemplo, la novela *Chet Baker piensa en su arte* se presenta como una ficción crítica: una mezcla entre ficción y teoría crítica que busca ser el centro de este espacio literario del todo: «¿Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que esta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible?»⁵². Esta tensión entre géneros es significativa ya que homogeneiza el espacio literario desde donde se escribe y, al mismo

⁴⁹ Véase, en el capítulo 3.4 cómo el Uno, en el rizoma deleuziano, solo toma autoconsciencia en el momento justo de su división.

⁵⁰ En este sentido, Enrique Vila-Matas relaciona la escritura con la lectura, pues sin la segunda es imposible salir airoso de la primera. Así lo expuso en *Babelia*: «Ahora bien, para driblar es necesario haber leído previamente mucho. Puede parecer paradójico, pero sólo habiendo leído mucho se puede intentar la aventura de ir en busca de la frescura, del gesto que devuelva al arte la potencia que tuvo en sus orígenes. Por eso me sorprenden los escritores jóvenes que dicen escribir sin previamente haber leído demasiado.» Joan Sánchez, «Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad. Entrevista: Enrique Vila-Matas» en *Babelia* el 17 de abril de 2010, Fecha de consulta: 5/3/2024.

⁵¹ Julia González de Canales, «La irritación como respuesta hermenéutica ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas» en *Versants, revista suíza de literaturas románicas*, 2014, p. 210.

⁵² Enrique Vila-Matas, *Chet Baker... op. cit.*, pp. 38-39.

tiempo, subraya la constante fragmentaria de sus novelas. Como expone Erea Fernández Folgueiras citando a T. W. Adorno: «El ensayo, dice, “piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos”. El fragmento se vuelve aquí significativo, contiene en sus límites una verdad momentánea y brillante que libera a la escritura de la identificación tradicional entre verdad y totalidad»⁵³.

Cada cita contiene una micro-verdad que, mientras sustenta cada fragmento en un *piccolo mondo*, aleja al espectador de la falsa idea de una verdad absoluta de la literatura. El ensayo se sitúa en la calle; uno cita caminando y va interrelacionando, ejemplificando y puntualizado en cada paso. El ensayo se extiende al mundo y se verbaliza como un monólogo joyciano: «(...) pensé en Calvino cuando decía que cada vida es una enciclopedia, y me acordé de que *Bartleby y compañía* podía leerse como una enciclopedia del arte de la negación. Y poco después me vino a la memoria que *Ulises* de Joyce es una enciclopedia de los estilos»⁵⁴. Al final, toda literatura debe ser una mezcla, un campo extenso sin límites: «Tal vez puedo mezclar teorías opuestas. Y es más, quizá esto explique por qué a menudo escribo novelas que son mezclas de ensayos y novelas. Después de todo, bien mirada (y ahora la estoy mirando bien), la vida es una mezcla»⁵⁵.

Y no solo el ensayo, sino que también, a lo largo de toda la obra narrativa del autor español, se mezclan el cuento, el dietario, la confesión, la indexación, el libro de viajes, las memorias, la biografía, la autobiografía, la conferencia... los límites de los géneros, al igual que el plano espacial, se diluyen como la voz narrativa, que explora, con cada cita, los límites de una voz y un espacio literario que carece de estructura. Así, paseando libre por ese tercer espacio, uno puede amueblar, si quiere, la literatura misma: «(...) cierta tendencia que parece estar diciendo que, puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco...»⁵⁶.

Cada exposición de los entresijos de la creación (que son constantes) nos muestran la mano de la escritura⁵⁷ y, con ella, se nos revelan las nuestras. Así, la telaraña de relaciones radical que se nos plantea en la literatura de Vila-Matas nos contempla a nosotros como elementos indisolubles de la literatura misma. Simultáneamente, pero, el laberinto, aunque creado, no nos impone una ruta. Así, se pluralizan las vías de lectura, pues cada lector incorpora en el texto las referencias y citas que comprende y obvia las que ignora. La cita, lejos de ser solo un escollo, debe ser reivindicada como un elemento fundamental dentro del esqueleto estructural de la obra de Enrique Vila-Matas; como aquello que nos propulsa a seguir pese a que uno contemple, con estupor, que todo parece deliberadamente ajeno al Uno.

2.2. Nouv (elle) eau Roman (Vague) y París no se acaba nunca

Soy escritor porque vi a Mastroianni en *La notte* de Antonioni.

Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*

⁵³ Erea Fernández Folgueiras, «La cuestión de la ballena: el (des)pliegue hermenéutico de la escritura fragmentaria» en *Revista Tales*, N. 4, 2011, p. 172.

⁵⁴ Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, México: ed. Sextopiso, 2004, p. 55.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁷ Véase el apartado 3.1 para profundizar sobre esta mano de la escritura.

De manera breve, este capítulo quiere centrarse en la influencia del cine en la literatura de Enrique Vila-Matas y observar como la cita, aparte de remitir muchas veces a cineastas y a referencias cinematográficas, recupera un espíritu de postproducción y experimentación que bebe mucho de la influencia del espíritu cineasta. Las citas a películas, directores y personajes se mezclan tan arbitrariamente con las propiamente literarias y artísticas que uno se ve ante un todo homogéneo de valles, montes, que sobrepasa las influencias y crea una especie de literatura expandida. Y es que el autor, junto a la mayor parte de su generación, bebe mucho de las técnicas e ideas surgidas del cine; fueron, después de la generación de las vanguardias, la segunda generación de escritores, artistas e intelectuales a quienes el cine les ocupó una posición central en el abanico de sus influencias.

Vila-Matas, vanguardista total, tiene muy claro que, como no hay barreras entre géneros, tampoco las hay entre artes. Es inútil pensar la literatura de Enrique Vila-Matas encerrada en la biblioteca. El autor remueve galerías, los peores bares y, en este capítulo, las salas de cine más temibles. La influencia del cine en la generación del autor es evidente; en una época donde la censura y la pesadumbre de la dictadura tardía (y la decadencia de la socialdemocracia conservadora en Europa) volvían el cielo de Barcelona gris y decadente, las salas de cine se volvieron refugios, alimentando una sed creadora con unas nuevas formas de representación que desde principios de siglo XX habían ido influenciando a los escritores españoles (sobre todo en la actitud anti-realista que intentó combatir el realismo español impuesto)⁵⁸. Así lo describe el autor en una entrevista para *Cahiers du cinéma*: «Me formé en los años 60 viendo películas de Bertolucci, Godard, Truffaut, Hitchcock, Ford. Descubrí las películas de Antonioni gracias a las semanas de cine italianas, *Jules y Jim* gracias a las semanas de cine francés. Películas que no estaban prohibidas en la España franquista, pero que no se podían ver en las salas comerciales»⁵⁹. El cine, indirectamente, conecta estos a una estética y puesta en escena típicamente vanguardista, viendo el movimiento, la gestualidad y la narrativa, desde una óptica muy difícilmente olvidable cuando estos mismos se sienten en el escritorio. La conexión con el cine se establece, sobre todo, por una admiración y un deslumbramiento; por una estética, una pose, que remite a la libertad en un mundo de jóvenes creadores que empezaban a moverse.

Es por este motivo que la *nouveau roman* y sobre todo, la *nouvelle vague*, lubrican el estilo del autor español y su generación de una posibilidad de cambio; de una ruptura contra el realismo español que encabezaban las fuerzas del orden⁶⁰ que venía de Europa (y que fecundó en París,

⁵⁸ Como establece Domingo Ródenas de Moya, la ostentación del corte de plano será un elemento que los escritores de vanguardia acogerán en señal de ruptura hacia la mimesis realista. Vila-Matas recoge este testigo y su fragmentariedad y síntoma de postproducción narrativa cae de manera total en el epicentro de sus novelas: «Los novelistas de vanguardia no titubean en su elección, consecuentes con la poética recusatoria de la mimesis realista. Cuando remedan el montaje mediante la yuxtaposición de fragmentos narrativos o descriptivos nunca lo hacen en busca de una continuidad temporal o causal que robustezca la apariencia de verdad. Rehúyen la transición entre escenas.» Domingo Ródenas de Moya, «Cita de ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte» en *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, A Coruña: Universidade da Coruña, 1997, p. 98. Además, debemos tener en cuenta que Vila-Matas vivirá dos años en la ciudad de París rodeado de la más alta (baja) bohemia (pues, si algo debemos admitirles a los franceses es que tienen la mejor bohemia del mundo, si eso verdaderamente existe...) y que será allí donde podrá ver aquella evolución artística que desde España se veía como barbarie.

⁵⁹ Nicolas Azalbert, «Vivre dans la fiction», *Cahiers du cinéma* 730, 2017, recuperado en enriquevilamatas.com. Fecha de consulta: 20/2/2024.

⁶⁰ El odio de Vila-Matas por el realismo castizo e inculto (así me lo hizo notar, además, en la entrevista que tienen transcrita en el anexo) se palpa, no solo en la defensa de esta vanguardia que expone en todas sus novelas (que entre

donde el escritor se formó en la buhardilla de Marguerite Duras, cineasta y personaje de francés elevado que marcará al por aquella época jovencísimo escritor) y que ampliaba las herramientas creativas. Así lo escribe Mariana Sánchez: «Su admiración por Duchamp y otros artistas modernos, así como escritores muy volcados a la escritura como apuesta visual (Beckett, Joyce, Walser, incluso Godard en el cine) lo acercaron a una percepción de la literatura interactiva con las demás artes: pintura, fotografía, música, cine, instalaciones»⁶¹. Tanto es así que en «Mastroianni-sur-Mer», el juego entre referentes literarios y cinematográficos se encuentra tan bien ligado y homogeneizado que uno tiene la sensación, como establece Simone Cattaneo (recuperando a Pozuelo Yvancos), que «nos topamos con una “literatura vista” y un “cine escrito” unidos por una vida que se plasma en la escritura»⁶². Véase el siguiente ejemplo y como el autor va de Terenci Moix a *La notte* de Antonioni, a Mastroianni, Jeanne Moreau y, finalmente, a Pereira, el personaje de *Sostiene Pereira* (1994) de Antonio Tabucchi:

Hace poco leí que Terenci Moix en *La Vanguardia* decía que, pese a lo que digan los pedantuelos, *La notte* era una película formidable y recordaba una frase amarga que le dice Mastroianni a Jeanne Moreau: “Antes tenía ideas. Ahora sólo tengo memoria”. Me llegó de pronto el recuerdo de un fragmento de *Sostiene Pereira*: “Oh, magnífico, exclamó el doctor Cardoso, creía que tendría que vérmelas con un paciente más difícil, pero veo que la naturaleza todavía le atrae”. Quizá más que nada me atraen los recuerdos, dijo Pereira⁶³.

Las dimensiones se entrecruzan y disparan las relaciones por todo espacio y tiempo, creando un *collage* de superposiciones a diferentes niveles. A la vez, uno de los textos donde el cine aparece como una influencia preponderante es *París no se acaba nunca*, donde puede verse cómo vivir en el centro de los movimientos y ambientes de la bohemia artística le dan al autor español todo un bagaje que después se ilustra ficcionado en sus novelas. Por ejemplo, cuando Vila-Matas asistió a muchos de los rodajes de *India Song* (1975) (película que le fascinó y que incluso, véase el detalle, intenta apropiarse burlesco):

La vi muchas veces cuando se estrenó en 1975 en varios cines de París con notable éxito, la vi muchas veces y siempre me fascinó, y, además, la sentía como algo mío, tal vez porque había asistido muchas veces al rodaje, sobre todo cuando estuvieron filmando en el palacio de Rothschild del Bois de Boulogne, a cuatro pasos de los lugares donde, dos meses antes, una noche habíamos buscado ella y yo putas de primera comunión⁶⁴.

Y es que precisamente las entradas 62-67 de esta novela se inician con la frase «Iba mucho al cine». Aunque por la tozudez juvenzuela del rebelde que quiere ir siempre a la contra, el autor decidió

sus características se encuentra esta utilización sistemática de citas) sino concretamente, por ejemplo, en el siguiente fragmento: «(...) la verdad no es necesariamente lo opuesto de la ficción. ¿Y está seguro de esto?, me pregunta. Pues tan seguro, le respondo, como de que un dictador (aquel que decía “españoles todos”) está bien muerto, y el realismo de la estirpe de aquel asesino también, aunque no para los españoles todos, muchos de ellos felices viviendo en la mayoría absoluta de su realismo literario de serrín y caspa» Enrique Vila-Matas, *El viento...*, *op.cit.*, pp. 86-87.

⁶¹ Mariana Sánchez, «Un escritor como curador», en *N* del diario *Clarín*, 2019, y recuperado en enriquevilamatas.com. Fecha de consulta: 4/3/2024.

⁶² José María Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, 2010, p. 163 en Simone Cattaneo, «Vila-Matas-sur-Mer o la dulce vita por las callejas del “cine-cita”» en *Revista de Literatura*, Milan: Universidad de Milan, 2015, p. 192.

⁶³ Enrique Vila-Matas, *El viento...*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁴ Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelona: ed. Anagrama, 2003, p. 133.

titular un relato «No voy nunca al cine», Enrique Vila-Matas consumió mucho cine y, concretamente, mucho cine experimental. Destaco, por ejemplo, la entrada 67, pues Bernardo Bertolucci es esencial en la bi(bli)ografía del autor (la metáfora de la araña en la introducción nos lo recuerda). Vean como Vila-Matas, a partir de la película *El último tango en París* (1972) (y relacionándolo con *Rayuela* de Julio Cortázar) tiene muy claro el vínculo que tiene el arte con la vida y cómo sus estructuras narrativas (y visuales) son surgidas de una influencia cinematográfica resultado de haberse visto reflejado en la pantalla: «Con un comienzo como aquel, partiendo de aquella situación extrema, todo parecía posible. 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»⁶⁵.

Así, una de las influencias cinematográficas más importantes en Enrique Vila-Matas (y sobre todo en el uso de la cita) es la del director francés Jean Luc Godard. El autor español así lo cuenta a propósito de ese insertar citas dentro de la ficción cinematográfica: «Me formé en la era de Godard. Lo que había visto en Godard y otros cineastas innovadores de los años sesenta lo asimilé con tanta naturalidad que después, cuando alguien reprochaba, por ejemplo, la incorporación de citas a mis novelas, me quedaba asustado de la ignorancia de quien censuraba aquello que para mí era lo más normal del mundo»⁶⁶. Como la estructura de los filmes de Godard, la literatura de Enrique Vila-Matas recupera el corta y pega y, sobre todo, la imagen del mosaico o *collage* de citas y material audiovisual. La libertad de insertar, como pliegues que dan sentido al conjunto, citas en la película, se da con un espíritu lúdico que parece coincidir con la mentalidad vanguardista del escritor español. Así lo expone el mismo Godard: «In the notes I make of anything that might be of use for a film, I will add a quote from Dostoyevsky if I like it. Why not? If you want to say something, there is only one solution: say it»⁶⁷. No hay diferencia en decir algo de otro que en decir algo propio.

Es esta aventura, este riesgo creativo, el que fascina a Vila-Matas de estos directores y escritores rupturistas. Fíjense como también el azar, ese espíritu de coger de biblioteca un tomo a ciegas, puede equipararse a la siguiente anécdota del director francés: «(...) unas declaraciones de Jean-Luc Godard en las que decía que le gustaba entrar en las salas de cine sin saber a qué hora había empezado la película, entrando al azar en cualquier secuencia, y también le gustaba marcharse antes de que la película hubiera terminado»⁶⁸. *Histoire(s) du cinéma* (1998) podría ser el ejemplo más representativo de este inserto de citas en la ficción o del *collage* de figuras que forman un todo, como un eje teórico que se fragmenta y se descompone ramificando todo un sinfín de referencias y poses estéticas. Este *collage* también se plasma en la perspectiva múltiple que cae en los objetos observados. Son tantas las referencias que los cuerpos, los objetos, se fragmentan como en un cuadro cubista o un *collage* godariano. Y es que, como establece Simone Cattaneo, el cine en tanto que cita reclama su sitio «en dicho entramado como ulterior fuente de estímulos para un cerebro dado a la hibridación y que utiliza este mecanismo de ascendencia surrealista para demostrar que

⁶⁵ Enrique Vila-Matas, *París no se...* *op. cit.*, p. 136.

⁶⁶ Enrique Vila-Matas, *Dietario...* *op. cit.*, p. 227.

⁶⁷ Jean Luc Godard, *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*, Nueva York, N. Y: ed. Da Capo Press, 1972, p. 173.

⁶⁸ Enrique Vila-Matas, *El viento...* *op. cit.*, p. 93.

la literatura y la cultura son un rompecabezas donde cualquier pieza puede encajar en otra si uno sabe cómo manejarlas»⁶⁹.

La influencia del cine, de su montaje y fragmentación, nos remite a la generación de las vanguardias. Pero una cosa debe quedar clara: Vila-Matas es consciente de esta distancia, de que el tiempo embellece a los héroes y abriga la pose; que solo la ironía, en un mundo que repite para crear algo nuevo, nos puede servir para salvaguardar esa precisa distancia. En el siguiente capítulo veremos como Vila-Matas juega con esta decepción que las cosas traen consigo cuando la admiración proviene de la juventud... ay inocente juventud.

2.3. Dandis, flâneurs, y la estética del joven escritor

“Ser Malraux no es una carrera, eso no se estudia en la universidad”

Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*

Y es que a veces solo prevalece la realidad estética; solo nos parece relevante la pose, el acto *performativo*, la máscara... Enrique Vila-Matas es consciente de que todo es una estética; todo es una ficción de la que mejor es reírse mientras la performamos. Leemos un libro en el metro, nos cruzamos de piernas vestidos completamente de negro y en las terrazas fumamos aunque detestamos el humo; ponemos cara arrogante, mirada pseudointelectual y romantizamos la decadencia. Parece que me ría o que este sea un inicio de capítulo absurdo, pero fíjense como lo describe el autor: «A veces, en la terraza de algún café, mientras simulaba leer a algún poeta maldito francés, me hacía el intelectual y dejaba la pipa en el cenicero (a veces la pipa no estaba ni encendida) y me sacaba las gafas con las que aparentemente leía y me quitaba las otras, que eran idénticas a las primeras y con las que tampoco podía leer nada»⁷⁰.

Lo importante, al final, es simular, pues en el *simular* hay un poso de lo otro, una imagen latente en nosotros que nos recuerda, no solo que somos aquello que queremos devenir (la idea de querer ser escritor está constantemente integrada dentro del sujeto narrador vilamatiano), sino que somos aquello que *simulamos* ser. Pero no se escandalicen, estos actos absurdos y patéticos, este «horror ambulante»⁷¹, no son sino los actos de un joven profundamente enamorado. Vila-Matas está enamorado de la literatura. ¿O no es una consecuencia del enamoramiento, como expone Anne Carson, la proyección sistemática de la imaginación sobre lo real?:

Hay algo excepcionalmente convincente en las percepciones que uno tiene cuando está enamorado. Parecen más verdaderas que otras percepciones, y más verdaderamente propias, ganadas a la realidad a un costo personal. Se siente una mayor certeza respecto del amado como complemento necesario. Los poderes de la imaginación se confabulan en esa visión, evocando posibilidades que trascienden lo real⁷².

Véase el siguiente ejemplo cuando un joven Vila-Matas, al entregar su primer manuscrito a la editorial, debe justificar su oficio bajo la sombra de una figura de las letras omnipotente: «“De

⁶⁹ Simone Cattaneo, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁰ Enrique Vila-Matas, *París no se...* *op. cit.*, p. 30.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Anne Carson, *Eros dulce y amargo*, Barcelona: ed. Lumen, p. 57.

modo que vas a ser escritor”, dijo. “Bueno, sí”, respondí. (...) Sentí que tenía que añadir algo. Una nota de humor, por ejemplo, que rebajara la tensión que se había creado. “Escritor como Hemingway, después de todo mido metro ochenta como él”, dije⁷³. La literatura del autor puede leerse como una tesis completa sobre la vida del escritor y la literatura⁷⁴; el autor está profundamente enamorado de la mística del *oficio*, tanto del joven inexperto que duda y se tambalea en la cuerda floja citando Rimbaud o Kafka, como del viejo melancólico (pero no nostálgico) que cita a Claudio Magris y Samuel Beckett. La literatura, a partir de la fascinación, se inicia por las imágenes: «Me gustaron, en un primer momento, Boris Vian, Albert Camus, Scott Fitzgerald y André Malraux. Los cuatro por su fotogenia, no por lo que hubieran escrito»⁷⁵ pues, como en el enamoramiento, uno solo se sabe enamorado por ver al otro enamorado. Toda subjetividad necesita de un eco de su imagen, de la proyección sistemática en el espacio de la imagen de deseo, *el escritor*. Ante esta primera impresión, pero, uno se topa con la realidad. Y es que, en realidad, podríamos definir la literatura de Enrique Vila-Matas como la respuesta a ese choque del joven que se da cuenta de que para ser escritor hay que escribir, y que después, incluso haciéndolo, todo parece patético y por debajo de los otros. Reírse de ello, en perspectiva de ver a ese joven inocente, es el ejercicio que Vila-Matas usa para mostrar al desnudo su catálogo de imágenes⁷⁶.

La imagen latente del escritor como ente ideal, por tanto, se vincula a la voz narrativa como una constante que refuerza esta voz autoconsciente del escritor que escribe. La prosa vilamatiana persiste por una admiración permanente, por un recuerdo eterno de haber quedado fascinado y cegado por la luz de la influencia que arremete a la pluma como la necesidad constante de citar aquellos referentes; repetimos, cada cita es un honrar la presencia sombría⁷⁷, el vínculo con esa parte joven de nosotros mismos que intenta devolver a los otros aquello que tan difusamente (y fragmentariamente) nos han dado. También la lectura activa es un constante devolver, a punterazo si hace falta, los balones que el autor le va lanzando a uno⁷⁸.

⁷³ Enrique Vila-Matas, *París no se...* *op. cit.*, p. 43.

⁷⁴ Ricardo Piglia, así, lo describe como: «Ricardo Piglia, buen borgiano, dijo que mis libros podían leerse como una obra única en la que se narra —desde distintos ángulos— la historia de la literatura contemporánea» Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁵ Enrique Vila-Matas, *El viento...*, *op. cit.* 131.

⁷⁶ Este ejercicio es similar al que J. M. Coetzee establece en *Youth*, donde el autor ironiza sobre sus años de juventud a través de una novela “autoficcional” y, en concreto, sobre esta imagen estética, esta pose de intelectual barato que reúne, en el movimiento del cigarrillo, en la pose chulesca o en la tonta actitud del que se cree Rimbaud por encerrarse en su cuarto y vivir entre sus propios restos, la aparente “esencia” del escritor. Véase como la bohemia siempre se ve como una imagen a alcanzar, como una proyección del uno bajo, solamente, una aparentar y no un ser: «Since taking up with her, Paul has been absorbed into her set, a set of artists and intellectuals who live in the Gardens, wear black sweaters and jeans and rope sandals, drink rough red wine and smoke Gauloises, quote Camus and García Lorca, listen to progressive jazz. One of them plays the Spanish guitar and can be persuaded to do an imitation of *cante bondo*. Not having proper jobs, they stay up all night and sleep until noon. They hate the Nationalists but are not political». J.M Coetzee, *Youth*, Londres: ed. Secker& Warburg, 2002, pp. 4-5.

⁷⁷ En este sentido, así contestaba en 2011 Enrique Vila-Matas a la pregunta «Por qué escribes?» en una entrevista para *El País*: «En algún tiempo remoto, un antepasado hizo la primera lazada. Nosotros no somos más que sus imitadores, un eslabón en la cadena ininterrumpida de la tradición. De modo que a quien habría que preguntarle por qué escribo es a ese antepasado, preguntarle por qué quiso ir más allá del nudo». Jesús Ruiz Mantilla, «Por qué escribo» en *El País*, 2 de enero de 2011. Fecha de consulta: 13/4/2024.

⁷⁸ La metáfora remite a la siguiente citación de Vila-Matas donde habla de aquellos libros que le influenciaron (en concreto los de Perec). Puede que toda su obra sea una reseña, un epígrafe extenso a su bibliografía: «Entre los libros de primera hora que me cambiaron la vida, estuvieron los de Perec, libros que recuerdo haber leído fascinado, devolviéndole al autor, página a página, cada uno de los eufóricos balones que lanzaba» Enrique Vila-Matas, *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2011, p. 216.

La figura del escritor se ve como una esencia de la literatura que se aleja constantemente cuando vamos a cogerla; en este movimiento de persecución imposible, uno va siendo escritor y, al final, se es. Enrique Vila-Matas utiliza la citación, en consecuencia, para dejar claro que escribe. Como establece Marguerite Duras (maestra de Vila-Matas en *París no se acaba nunca* e influencia, sobre todo, en la actitud —que no el estilo— delante del acto de escritura): «Écrire / Je ne peux pas. / Personne ne peut. / Il faut le dire : on ne peut pas. / Et on écrit»⁷⁹. Escribir y, en la duda de no poder hacerlo, escribir.

En multitud de ocasiones, Enrique Vila-Matas se ríe de los clisés y los utiliza a su favor para surcar la ironía y envolver las grandes figuras de la literatura de su propia caricatura. Por ejemplo, Samuel Beckett es descrito como: «divisamos un pájaro negro y solitario, casi inmóvil, leyendo el periódico. Era Samuel Beckett»⁸⁰. Las citas, en este sentido, funcionan como clisés que se insertan violentamente en la realidad, como un referente que remite a la poética comuna, pues en el escritor español, ser escritor se sirve de una estética que dialoga con la generación vanguardista de primera mitad del siglo XX y que, precisamente, confluye en París. Como señala Carmen Rossell Marsal, el espacio en esta representación estética es clave, ya que en la *performance* el lugar que se ocupa es esencial por las connotaciones que ese espacio despierta en el lector urbano⁸¹. Tanto la escritura como la lectura son necesarias para crear —y ser— la imagen del escritor (que Vila-Matas asocia a una sociedad ideal, la comunal universal): «Leyendo a los otros o a nosotros mismos, poco margen veo yo para estallidos bélicos y mucho en cambio para la capacidad de un hombre para respetar los derechos de otro hombre, y viceversa»⁸².

Sin embargo, no siempre la imagen de lo real y lo literario coinciden y observamos que, por mucho que lo intente, la voz narrativa no puede llegar al ideal (por su condición inherente de inexistencia). Véase el problema cuando el aspecto físico del autor no coincide con el estereotipo:

(...) que es cuando se tambaleó y derrumbó definitivamente esa íntima creencia en la elegancia de la desesperación. Cuando ésta se derrumbó fueron cayendo poco después, como un castillo de naipes, otras creencias no menos pintorescas. Como, por ejemplo, la de pensar que la flacura es esencial para ser intelectual y que los gordos —a medida que yo engordaba, con gran complejo de culpa, lo iba pensando cada vez más— no son poéticos ni pueden ser inteligentes⁸³.

Y es que, el acto performativo se vincula a la ironía de unos tiempos que ya no pueden volver junto a la degradación y decepción de una realidad que no se asemeja al ideal: «Son tantos los prejuicios que acumulabas que al final nada es como esperabas»⁸⁴. Cada nombre citado, cada escena, alusión o comentario tiene la sombra de una literatura que lo justifica todo; una estética y unos nombres que dan al escritor una seguridad ante lo escrito. Al mismo tiempo, todo ello se trata con humor e ironía, cayendo en un sinsentido de estirpe kafkiana que roza el absurdo.

Así y todo, Enrique Vila-Matas detesta esa clase de gente que cae rendida ante los pies de la literatura y, cegados por la imagen, permanecen en la caverna y no escriben verdaderamente:

⁷⁹ Marguerite Duras, *Écrire*, París: ed. Gallimard, 1993, pp. 63-64.

⁸⁰ Enrique Vila-Matas, *París no se...* *op. cit.*, p. 211.

⁸¹ Carmen Rossell Marsal, *Recorridos performativos y vectores intertextuales. La representación del espacio literario en París no se acaba nunca, representación del espacio literario en París no se acaba nunca, de Enrique Vila-Matas*, TFM Georgia State University, 2015, p. 23.

⁸² Enrique Vila-Matas, *El viento...* *op. cit.*, p. 134.

⁸³ Enrique Vila-Matas, *París no se...* *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴ Enrique Vila-Matas, *Dietario...* *op. cit.*, p. 75.

«Hoy en día, con el auge de la nueva narrativa española, se dan entre nosotros dos tipos de escritores jóvenes (...) los que ignoran que se trata de un oficio duro y paciente (...) por otra parte, están los que ven en la literatura una carrera y buscan el dinero y la fama como primer objetivo de su trabajo»⁸⁵. Vila-Matas, pese a estar enamorado de la imagen, persiste, pues solo escribiendo se escribe: «Un escritor debe tener la máxima ambición y saber que lo importante no es la fama o el ser escritor sino *escribir*»⁸⁶.

¡Escribir! qué agotadora revelación: «Al principio fue muy divertido. Dejó de serlo cuando averigüé la diferencia entre escribir bien y escribir mal; y luego hice otro descubrimiento más alarmante todavía: la diferencia entre escribir bien y el arte verdadero; es sutil pero brutal»⁸⁷. La cita, en definitiva, es una consecuencia de esta incapacidad de abandonar la admiración y, al mismo tiempo, la autocrítica y la decepción.

El proceso de escritura recorre toda la obra vilamatiana como un espectro en palimpsesto y rescata las voces de los otros para hacer vívido, pese al paso de los años, ese primer deslumbramiento. Si quieren ser escritores, lean, en definitiva, a Vila-Matas.

⁸⁵ Enrique Vila-Matas, *El viento... op. cit.*, p. 131.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Truman Capote, *Música para camaleones*, Barcelona, ed. Anagrama, 2006, p. 7.

3. La metaliteratura como eje de la estructura vilamatiana

Todo novelista, con motivo de una novela suya, podrá escribir otro libro —novela veraz, auténtica— para dar a conocer el mecanismo de su ficción

Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*

En el escritorio, las manos tiñen de sombra aquello escrito, las mangas se despiezan por el texto y en cada línea se plasma el movimiento, la duda y, hasta en algún momento, la pausa, paranoica y asfixiante, que el tabaco alumbra junto a la incertidumbre. El proceso de escritura va encerrándose y, como un rastro, va quedando, como un poso inerte, dentro de la ficción misma. El escritorio pasa a un primer plano y, con él, la sombra de una biblioteca que lo rodea imperativa. Los personajes pasean por la habitación, recorren —y corroen— la estantería y los autores se ciernen, como espectros, sobre los hombros del joven, quien los toma como nueva inspiración; como el regalo del otro que hace florecer lo propio. Leer y escribir en orden simultáneo; como los jóvenes que subrayan frases, lanzan flechas sobre el blanco y negro relacionando términos en puntas opuestas de la página, intentándose apropiarse del texto del otro y escribiendo en los márgenes⁸⁸ como si en la orilla pudieran escribir una versión mejorada. ¿No es la lectura con lápiz en mano, la lectura del subrayado, un amueblar la literatura, un primer intento de apropiarse de lo ajeno?

Enrique Vila-Matas inicia este intento dentro de una primera etapa de su literatura (donde la obra más significativa es *Historia abreviada de la literatura portátil*), donde la cita funciona como una mano azarosa que rescata las voces de los otros bajo la ironía, el humor, la desvergüenza y un cierto ideal anarquista de lo literario sin frontera. Esta intenta solventar el problema del joven escritor que, después del éxtasis de la necesidad de la escritura, se queda en blanco y no puede continuar la ficción. La actitud del joven escritor que, con la valentía del temerario, piensa —y se atreve— a conectarlo todo con todo, pues todo puede relacionarse, como creando, con estas interrelaciones, un juego de experimentación de estirpe casi cibernética⁸⁹. En los momentos en que el escritor no sabía cómo continuar, es conocido que Vila-Matas iba a la biblioteca y cogía un libro al azar, abriéndolo llamando al destino y seleccionando una frase del autor elegido⁹⁰. Esa cita se implantaba en el texto casi de forma dictatorial; la acción se veía empujada al microcosmos que esa citación, a veces inventada/transformada/modificada, requería. Para evitar el rechazo de este nuevo órgano,

⁸⁸ Es interesante como el mismo autor utiliza este «escribir en los márgenes» en el centro de su proceso creativo. Véase el siguiente fragmento: «El modificador toma notas, subraya, lucha contra el texto, escribiendo al margen. Suele decirse que no hay nada tan fascinante como las notas marginales de los grandes escritores. Es un diálogo vivo. Hace un año leí un compendio de notas escritas a lo largo de los años por Borges en los márgenes de los libros que leía. Era fascinante», Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 105. Escribir mientras se lee, leer mientras se subraya y hacer un poco nuestro el texto de los otros.

⁸⁹ Muchos han visto en la innovadora literatura de Vila-Matas una profetización (quitenle al sustantivo su rastro bíblico o magnánimo) de la era tecnológica de internet. Y es interesante esta asociación porque este juego de relaciones se asemeja, salvando las distancias, al *Wikiracing*. Este consiste en llegar, con el menor número de páginas, de un término a otro (ambos incluidos en Wikipedia). Llegar, por ejemplo, a Kamiizumi Nobutsuna a partir de la Selección femenina de fútbol sub-17 de Austria. Este juego, trivial y absurdo, muestra la constante interrelacionalidad de los términos, marcados en el ordenador con color azul (pues, como las metáforas fosilizadas, encierran, dentro de sí, no todos los usos que en la tradición se han escrito, sino su definición clara) y como, en realidad, todo, si uno quiere, está conectado al gran plano literario del mundo.

⁹⁰ Véase el anexo, la entrevista a Enrique Vila-Matas.

el texto se adapta —o a veces la cita misma— creando un texto fragmentario, radical⁹¹, en el que lo otro complementa lo propio. Fíjense en la similitud con el método, casi vampírico, de Jorge Luis Borges: «Leer, glosar, reseñar y traducir son solo algunas formas evidentes del parasitismo. También narrar, pero narrar a la manera de Borges, cuyos relatos recién se ponen en marcha una vez que descubren los tesoros de algún yacimiento ajeno»⁹². Es interesante como esta referencia aparece citada en *El mal de Montano*, donde Enrique Vila-Matas escribe diversas páginas alrededor de la tesis borgiana del vampirismo. Lejos de reprimir sus influencias, el autor español las incluye al desnudo en sus obras, mezclando los géneros y desvelando, alrededor del texto, aquellas fuentes que lo promueven. Podríamos comparar esta exposición con el *post scriptum* de Georges Perec en *La vida instrucciones de uso* (novela absolutamente dominada por el juego y lo lúdico dentro de la literatura) donde declara que el libro «comprende citas, a veces ligeramente modificadas, de: (...)»⁹³.

En consecuencia, todo este proceso creativo muestra como el estilo se sitúa por encima del contenido⁹⁴. En Vila-Matas, los engranajes de la novela, la estructura con la que se forma la ficción, son más importantes que la ficción misma: «Uno no empieza por tener algo de lo que escribir y entonces escribe sobre ello. Es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir»⁹⁵. Un caso parecido es el de Paul Auster en la segunda parte de *La invención de la soledad*, «El Libro de la Memoria»⁹⁶, donde la cita se convierte en un tronco a la deriva en el que mantenerse a flote ante las dudas del “inexperto” escritor: «Coloca una hoja en blanco frente a él y escribe estas palabras con su pluma. Posible epígrafe para el *Libro de la Memoria*. Luego abre un libro de Wallace Stevens (*Opus Posthumous*) y copia la siguiente frase: “Ante una realidad extraordinaria, la conciencia toma el lugar de la imaginación.”»⁹⁷.

La cita y su bricolaje se ponen en el centro; la trama es algo que rodea este núcleo y que le da un eje. Como hemos visto con influencia del cine, se trata de una literatura del despiece, de la postproducción y el corta y pega⁹⁸; de ese juego físico, combinatorio y plástico que también

⁹¹ El panorama crítico mexicano describió *Historia abreviada de la literatura portátil* como una ficción radical, señalando su uso extralimitado de la cita, la ficción sin acción consecutiva y la creación ficcional que poblaba la realidad artística de primera mitad del siglo XX. Enrique Vila-Matas, *El arte de la ficción... op. cit.*, p. 56.

⁹² Alan Pauls, *El factor Boreas: nueve ensayos ilustrados*, Argentina: ed. Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 112

⁹³ Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*, Barcelona: ed. Anagrama, 2006, p. 634.

⁹⁴ En este sentido, Vila-Matas siempre remite al discurso de Ferlosio para el premio Cervantes: «Las tramas, los argumentos! Cuando pienso en todo eso, siempre busco cómo desembarazarme lo máximo posible de esa especie de obligación y tratar de ser libro y acabo yendo a parar a las últimas palabras del discurso de Ferlosio cuando el premio Cervantes: “El argumento se quedó parado y sobrevino la felicidad”» Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 52.

⁹⁶ Como un dietario de escritura, como una proyección del temor y la persistencia ante la página en blanco, «El libro de la Memoria» se descubre como puesta en primer plano del proceso creativo y la mano de la escritura. Asimismo, durante todo el texto aparecen, como islotes en un mar bravo, diferentes textos, citas y autores que simulan, y ficcionan, la interrelación que un escritor establece en el acto de escritura. Escribo esta nota el día 2/5/2024, Paul Auster murió ayer y Enrique Vila-Matas, en un artículo en *El País*, le rinde homenaje. Que esta nota al pie sea el mío propio, no solo a Paul Auster, sino al diálogo y a la literatura que se siembra en el intercambio y en la amistad literaria.

⁹⁷ Paul Auster, «Libro de la memoria» en *La invención de la soledad*, Barcelona: ed. Anagrama, 2006, p. 115.

⁹⁸ Es interesante como Antoine Compagnon establece ambas acciones como anteriores a la propia escritura. Parece como si, a través de la postproducción, hayamos vuelto al inicio del juego infantil donde las manos inocentes juntaban arbitrariamente y, lejos de crear de lo nuevo, reciclaban y construían, como en la sala de despiece de un joven Dr. Frankenstein, un objeto híbrido entre lo uno y lo diverso. Véase la siguiente citación: «Recortar y pegar son modelo del juego infantil, una forma apenas más elaborada que el juego de carrete de hilo en el que, en la alternancia de la presencia y la ausencia, Freud veía el origen del signo, una forma primitiva del juego de la morra —o del de piedra, papel, tijera—, y más poderoso si nada, en el fondo, se resiste a mi pegamento. Hago un mundo a mi imagen, un mundo donde yo me pertenezco, y es un mundo de papel.» Antoine Compagnon, *op. cit.*, pp. 20-21. Fíjense como el copiar y pegar se relaciona directamente con el hecho de crear un mundo «a mi imagen y semejanza», un mundo que

encontramos, por ejemplo, en Georges Perec o en los miembros del Oulipo. Aun así, lo expuesto en este trabajo no es un simple cortar y pegar como, por ejemplo, Antoine Compagnon atribuye a autores como Joyce o Proust: «Para el primero tijeras y pegamento, “*scissors and paste*”, figuran como objetos emblemáticos de la escritura; el segundo comparaba de buen grado su trabajo de pegar acá y allá sus “papelitos” al del sastre que confecciona un vestido más que al del arquitecto o el constructor de catedrales»⁹⁹. Lo que discurrirá por estas páginas es un cortar y pegar a través de lo otro, de lo citado que, sin perder su cualidad de no ser propio, convive amable bajo los dedos del autor que reorganiza y crea una ficción intercalando y sometiendo estos elementos (mayoritariamente, bajo los signos “” o «») en tanto que proceso de creación novelizado. En este sentido, nos es útil la imagen del *Commonplace Book*¹⁰⁰ o, traducido literalmente, del «Libro de lugares comunes». Una tradición que llega hasta el medievo y que consiste en recopilar, en un libro, anotaciones, citas, aforismos, cartas, proverbios... un compendio de lo otro que crea, en realidad, un espejo del Uno. Fragmentariamente, va componiéndose un tomo misceláneo, un mosaico de citas, que también remite a la tradición del dietario¹⁰¹.

Este *Commonplace book* puede relacionarse a la concepción del espacio que se despliega delante de los ojos del narrador vilamatiano. Un lugar donde todo va relacionándose bajo el ritmo del proceso mental narrador, el cual va creando un espacio ambiguo y metaliterario, un tercer espacio, que difumina aún más las fronteras entre realidad y ficción, pues todo se mueve bajo la esquizofrenia de la dispersión fragmentaria bibliófila. Un lugar, en realidad, donde no hay una consciencia clara de espacio, sino un interespacio común, donde todo cae como una relación de estirpe rizomática que se relaciona con el Uno. La continuidad se rompe y, en este encadenamiento sistemático, el proceso metaliterario supera la propia trama. La dimensión espacial toma una

resuelva las diferencias entre lo real y lo leído o, si un caso, lo ajeno con la memoria de lo propio. En este sentido, podríamos relacionar esta necesidad de creación de un «yo» más entero como una voluntad de narrar un nuevo individuo que conviva con sus influencias (que no son sino extensiones de su propia identidad).

⁹⁹ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁰ Virginia Woolf, sobre este género, escribe: «Si se desea refrescar la memoria, tomemos uno de esos viejos cuadernos que rezuman, en un momento u otro, la pasión de los comienzos. Es verdad que la mayoría de las páginas han quedado en blanco, aunque al principio encontraremos un determinado número hermosamente seguido de una caligrafía perfectamente legible. Ahí hemos anotado los nombres de los grandes escritores por orden de mérito; habremos copiado espléndidos pasajes de los clásicos; habrá también listas de libros por leer; lo más interesante de todo es que también habrá listas de libros en efecto leídos, como atestigua el lector con un punto de vanidad juvenil al añadir una marca en tinta roja» Virginia Woolf, *Horas en una biblioteca*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2016, pp. 12-13. El *Commonplace book* se establece como un punto de inspiración; un lugar donde ir a mirar cuando el ritmo se interrumpe y la pluma pesa. Esto subraya la interrelación que se establece entre autores y hace más obvia —si no lo era ya— la constatación de que los autores leen.

¹⁰¹ No podríamos hablar del género del dietario sin mencionar uno de los dietarios de escritor más famosos y excelentes. *Los dietarios de Emilio Renzi*, publicados en tres tomos por la editorial Anagrama, recogen el juego en forma de dietario que Ricardo Piglia expone a través de su alter ego Emilio Renzi. No cabe ni que decir que Ricardo Piglia fue muy amigo de Enrique Vila-Matas y que sus literaturas, sobre todo la teórica en el caso de Piglia, se encuentran muy entretrejidas. La inserción de citas, la fragmentación inherente en sus volúmenes y la mezcla entre temas ensayísticos y biográficos forman una conjunción que se asemeja a los textos de Enrique Vila-Matas en forma de dietario. En el siguiente fragmento, por ejemplo, vemos como el bagaje lector es utilizado como material propio literario y, al mismo tiempo, sobre un tema tan vinculado a Enrique Vila-Matas como la copia y la repetición. Obsérvese cómo el juego del dietario permite una experimentación clara por parte de estos autores: «Hay una serie con la figura del copista, el que lee por escrito textos ajenos: es la prehistoria del autor moderno. Y hay muchos amanuenses imaginarios a lo largo de la historia, que han perdurado hasta hoy: Bartleby, el espectral escribiente de Melville; Nemo, el copista sin identidad —su nombre es Nadie, de Bleak House de Dickens—; François Bouvard y su amigo Juste Pécuchet de Flaubert; Shem (the Penman), el alucinado escriba que confunde las letras en el Finnegans Wake; Pierre Menard, el fiel transcriptor del Quijote. ¿No era la copia —en la escuela— el primer ejercicio de escritura “personal”? La copia estaba antes del dictado y antes de la “composición” (tema: Los libros de mi vida)» Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona: ed. Anagrama, 2015, pp. 20-21.

posición secundaria, haciendo imperar las ráfagas de consciencia. A partir de aquí se forma la novela, el diario, el ensayo —o, por qué no decirlo— esta literatura sin fronteras.

3.1. La mano que elige; Blanchot y la oscuridad

¿A quién podría interesarle una palabra nueva, jamás transmitida?
Lo que importa no es decir, es repetir y, en esta repetición,
decir cada vez como si fuera la primera vez

Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*

La estructura metaficcional, por tanto, se basa en la dualidad entre la escritura y la elección y ambos estados, a veces simultáneos, configuran un juego de manos que puede ser vista a través del prisma del crítico francés Maurice Blanchot. Por elección, aquí, entendemos memoria¹⁰², pues, paralelamente a la creación, el narrador recuerda aquellas voces universales que le suplantán, haciéndolo difuso, enmarcándolo en una referencialidad constante.

En primer lugar, el crítico francés establece que el autor debe mostrar siempre la mano de la escritura. Uno no puede alejarse de la mano que con fuerza e insistencia atesora la pluma que, con un instinto creador, domina, en un corriente incesante, la escritura: «Y aquel que escribe, también es quien “oyó” lo interminable y lo incesante, quien lo oyó como palabra, penetró en su comprensión, se sostuvo en su exigencia y se perdió en ella, y, sin embargo, por haberla sostenido como era necesario, la interrumpió, y en esa intermitencia la hizo perceptible, la pronunció restituyéndola con firmeza a ese límite; midiéndola, la dominó»¹⁰³.

Si en el discurso interior de autores como Joyce, Woolf o Faulkner, encontramos la plasmación literaria de una verborrea incesante; en Blanchot, esta corriente de consciencia que no cesa se equipara a la corriente de escritura: «Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar»¹⁰⁴. Así pues, la corriente incesante del habla se hace *sensible* en el momento de la escritura y esta misma se convierte en una afirmación *ininterrumpida* que acaba por ser la nada; todo es, al final, la sombra de un lenguaje inalcanzable¹⁰⁵. Vila-Matas, en *Bartleby y compañía*, a través de Blanchot, hace referencia a esta tensión:

Porque, como dice Maurice Blanchot, “el demasiado célebre y machacado precepto de Wittgenstein indica efectivamente que, puesto que enunciándolo ha podido imponerse silencio a sí mismo, para callarse hay, en definitiva, que hablar. Pero ¿con palabras de qué clase?”. Si Blanchot hubiera sabido español habría podido decir simplemente que para semejante viaje no hacían falta tantas alforjas¹⁰⁶.

La misma metáfora es utilizada por Roland Barthes en *El placer del texto* cuando muestra, efectivamente, que el texto es inseparable de su proceso de creación¹⁰⁷, de la mano que escribe, ya

¹⁰² En este sentido, «La poésie est mémoire (...) La mémoire est la muse» Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, París: Gallimard, 2016, p. 459, o el famoso, y casi idéntico, «El arte es memoria» de Balthus.

¹⁰³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Madrid: ed. Nacional Madrid, 2002, p. 31.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Enrique Vila-Matas, *Bartleby... op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁷ Así, es interesante añadir como Foucault establece que precisamente escribir es hacer del habla una corriente infinita, una autorrepresentación de un doble inmortal: «Escribir (...) sería desde el principio situarse en el espacio

que en la escritura permanecen las dudas y las decisiones que forman el texto y muestran la insuficiencia del lenguaje: «El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro»¹⁰⁸.

La tensión entre el silencio¹⁰⁹ y la escritura muestra una fuerza que combate la falta de fiabilidad del lenguaje pues, como hemos expuesto, la fuerza del escritor no reside en la escritura (en *la mano que escribe*) sino en la capacidad de parar y revelar, en esta, la perspectiva del proceso literario y su condición de imperfecto. Así lo escribe el autor francés: «El dominio siempre es de la otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo. El dominio consiste, entonces, en el poder dejar de escribir, de interrumpir lo que se escribe, entregando sus derechos y su decisión al instante»¹¹⁰. La mano que no escribe puede equiparse, no solo con la capacidad de poner punto y final a la obra (al *espacio literario* creado), sino también a la duda que, durante el siglo XX, invade la literatura. Las interrupciones de la voz narrativa, que a través de la metaficción exponen los límites de la creación literaria, pueden equiparse a la incertidumbre que ante el proceso creativo subraya la mano que no escribe, *pero que siempre se encuentra ahí*. Más allá de la metáfora, lo que encontramos en esta tensión entre la escritura y la urgencia de amputarla es la asfixia por un lenguaje insuficiente y una falta de seguridad ante lo escrito. Así, el proceso creativo nunca se separa del espacio literario y marca su profunda huella en el texto. Por ejemplo, véase la entrada de la voz narrativa que duda de lo escrito en *Rayuela*: «¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques y todo busca una forma (...). Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla.»¹¹¹. Véase en *Chet Baker piensa en su arte. Ficción crítica* la fascinación del narrador por este estilo centrado en la duda, la equivocación y la constante interrupción: «Me gusta la literatura que no está muy segura de sí misma, que se presenta ante nosotros como un discurso poco estable. Un escritor que titubea. Esa es una imagen de mi infancia (...) Me gusta sentir inseguridad frente a lo que voy a escribir, o estoy escribiendo (...)»¹¹².

La literatura del autor, por tanto, también se inicia en esta tensión entre ambas manos, pero aquí, la mano que no escribe se presenta como la *mano que elige*. Como hemos comentado, en Enrique Vila-Matas, la escritura se presenta como un proceso de postproducción; como la inserción sistemática de un mosaico de citas¹¹³ que se sobreponen a lo escrito, a lo narrado por la mano que escribe, y que le permite, no solo que se sumerja en la duda de la insuficiencia narrativa, sino que pueda salir a respirar, a flote, a la seguridad de lo conocido y lo ya escrito. Véase como el autor lo expone a través de la misma metáfora: «Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos

virtual de la autorrepresentación y el redoblamiento; al significar la escritura no la cosa sino el habla, la obra de lenguaje no haría otra cosa más que avanzar más profundamente por ese impalpable espesor del espejo» Michael Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona: ed. Paidós, 1996, p. 167.

¹⁰⁸ Roland Barthes, *El placer...* *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁹ Como diría Samuel Beckett, el libro es como «una mancha en el silencio» y, siguiendo con la cita a Enrique Vila-Matas «y, como explica Martínez-Lage en su epílogo, contiene el anhelo elocuente de conquistar la calma, la busca de un cese absoluto, de una detención del pulso todavía agitado, conmovido. “Ay, que todo termine”, concluye el libro» Enrique Vila-Matas, *El viento...* *op. cit.*, p. 117.

¹¹⁰ Maurice Blanchot, *El espacio...* *op. cit.*, p. 21.

¹¹¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, Barcelona: ed. Seix Barral, 1984, p. 453.

¹¹² Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa...* *op. cit.*, p. 41.

¹¹³ Julia Kristeva utiliza la metáfora del mosaico para determinar la naturaleza del texto y, en este sentido, Vila-Matas, para la desaparición del «yo» narrativo, habita este mosaico: «(...) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.» Julia Kristeva, *Sēmeiōtikē ; recherches pour une sémanalyse*, París: ed. du Seuil, 1969, p. 146.

castizos y ocurrentes que le vienen a uno a la pluma cuando se empeña en esa vulgaridad suprema de “no deberle nada a nadie”¹¹⁴. En este sentido, lo escrito y sus impulsos se ven mediados por una consciencia posterior —la perspectiva que consigue parar, recuperar el aliento y observar lo escrito con la perspectiva del lector inherente— que dialoga con los referentes y palabras connotadas de la inmensa biblioteca de la memoria. Hablando de biblioteca, Jorge Luis Borges, en referencia a las palabras connotadas, a los sintagmas fósiles que alumbran, como faros, al lector prudente, escribe: «I believe only in allusion. After all, what are words?»¹¹⁵. La mano baraja, como una mano inocente entre los papeles azarosos de una tómbola malévol, el catálogo de palabras a partir de la tradición que todas ellas, innatas en el lenguaje, comparten: «Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; (...)»¹¹⁶.

Así, *la mano oculta* de Blanchot, que consigue parar, puede equipararse a *la segunda mano* de Compagnon, la cual también se contrapone, de la misma manera, a la mano que escribe: «La mano es la mano que escribe, la que sostiene la pluma o teclea, (...) y la segunda mano, es el objeto de ocasión, la mercancía de reventa, a veces después de haber sido prestada, robada o sustraída»¹¹⁷. Aunque la metáfora de la segunda mano remita a la apropiación de un texto en tanto que cita y, por tanto, de un autor a otro, esta nos sirve para contraponer, en el proceso creativo, ambas actividades paralelas: la escritura y la memoria. Mientras una mano escribe, la otra, vinculada a la mente y al proceso creativo, resigue los lomos de los autores previos y contemporáneos para encontrar en el impulso su reminiscencia automática. Pues, como escribe el poeta Alfonso Reyes: «(...) hoy la literatura se ofrece en forma de lectura. En suma, que el conocimiento de la literatura comienza por la bibliografía (...)»¹¹⁸. *La mano que elige*, por tanto, permite a Vila-Matas girar el pomo del verdadero espacio literario¹¹⁹, aquel con el que todo autor, inconscientemente, debe debatir en busca de la falsa sensación de la originalidad perdida. Vila-Matas proyecta su bagaje lector en el espacio, lee la realidad y, como el que subraya una página admirable, marca esta de sus propios subrayados y lecturas. Vila-Matas lee el mundo como se subraya una página.

3.2. La cita como viaje; viajar sin salir de la habitación

Por otra parte, ¡qué recurso ofrece esta manera de viajar a los enfermos,
que no tendrán que temer la intemperie del aire y de las estaciones!
En cuanto a los miedosos, estarán al abrigo de ladrones; no hallarán precipicios ni zanjas.

Viaje alrededor de mi habitación, Xavier de Maistre

¹¹⁴ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 227.

¹¹⁵ Jorge-Luis Borges, *This craft of verse*, Cambridge: ed. Harvard University Press, 2000, p. 117.

¹¹⁶ Jorge-Luis Borges, «Prologo» en *El informe de Brodie*, Barcelona: ed. Destino, 2006, p. 15.

¹¹⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 505.

¹¹⁸ Alfonso Reyes, «Apolo o de la literatura» en *La experiencia literaria*, Buenos Aires: ed. Losada, 1969, p. 94.

¹¹⁹ En este sentido, como el artista clásico que describe Steiner, Vila-Matas «Se instala en una casa ricamente amueblada, cuyos espejos, por así decir, irradian la presencia de anteriores inquilinos» George Steiner, «¿Qué es literatura comparada?», en *Fundamentos de arquitectura y patrimonio, cuatro cuadernos*, 2015, s.p. Fecha de consulta: 23/2/2024. Sin embargo, la postura de Vila-Matas para sus influencias le atribuye un gesto contraclasico que podemos relacionarlo con el carácter posmoderno del autor, el cual se siente libre de citar y declararse deudor, pues sabe que la originalidad es imposible.

Si voy de viaje, en el momento de salir del avión, siempre se pone para mí en marcha una trama.

Dietario voluble, Enrique Vila-Matas

Si una figura representa, por tanto, la gran mayoría de novelas de Enrique Vila-Matas es el mosaico. Un mosaico formado, no solo de citas y autores —tanto reales como imaginarios— sino también de ciudades y lugares exóticos. La narración, aunque parezca mantenerse inmóvil en el escritorio, aparece intercalada entre estas diferentes ciudades del mundo que funcionan, no solo como establecimientos físicos —una cierto desvergonzado, autoconsciente, cronotopos— sino también como herramientas narrativas que le ayudan en el desarrollo de la propia novela. El espacio físico se subyuga a la impresión del *flâneur* que la recorre, creando un espacio estético donde lo literario recae en lo observado. Obras como *El viajero más lento* (1992), *Lejos de Veracruz* (1995), *Desde la ciudad nerviosa* (2000), *París no se acaba nunca* (2003), *El viajero más lento* (1992), *Dublíneca* (2010), *Kassel no invita a la lógica* (2014) o *Montevideo* (2022), su última novela, utilizan el viaje como un hilo conductor sometido al espacio mental del *flâneur*, el cual recorre el paisaje a través de las interrelaciones intertextuales nacidas de las reminiscencias empíricas.

En primer lugar, el viaje¹²⁰, en Vila-Matas, no es sino un recurso narrativo que no escapa del escritorio; es más un trampantojo literario que un desplazamiento real. La sensación del desplazamiento se subvierte al falso camino promovido por el autor, creando una geografía que escapa de lo real para travestirse a través de la acumulación sistemática de incursiones mentales. Vila-Matas utiliza la figura del *flâneur* (tan utilizado por autores recurrentes en sus novelas como Walter Benjamin, Charles Baudelaire o Robert Walser...) para situar el desarrollo novelístico en un espacio que, una vez inicia el paseo, va enredándose en una red borgiana de relaciones literarias¹²¹. En este sentido, Mario Aznar establece cómo la geografía física no es más que un decorado desvergonzado, pues lo importante recae en la proyección simbólica que de la biblioteca mental se extrae: «La geografía física importa menos que la simbólica (artística y literaria), la demografía cuenta menos que las relaciones intersubjetivas, y las realidades política y social quedan supeditadas al retrato cultural del espacio»¹²².

El viaje es una proyección literaria que permite al «yo» recorrer la inseguridad ante su propio texto. El espacio mental recae sobre el mapa urbano, atravesado por el «yo» y, como dentro de la *funhouse* de Barth¹²³, el narrador tropieza con sus propias citas, perdido entre sus propias referencias. Así, la literatura cubre la ciudad, se extiende como un molde encajado sobre la geografía urbana —vacía si no pudiéramos escuchar los ecos que esta despierta— transformando el texto en una realidad viva que utiliza la cita como remo, como avance narrativo. Como estableceremos más adelante, si seguimos con la metáfora, el imaginario vilamatiano transforma las citas, las intromisiones literarias que se desprenden de los textos, en personajes que uno topa por la calle;

¹²⁰ Véase la importancia y la relación entre viaje y escritura con la siguiente citación: «Viajar, perder países. Perderlos todos, añadido siempre yo por mi cuenta. La vida como un viaje rectilíneo, sin Ítaca. Si vivir quiere decir viajar, viajar quiere decir escribir». Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 35.

¹²¹ Como establece José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 264 el paisaje, en Vila-Matas, es como un espacio mental que se sobrepone a la realidad, creando un diálogo entre vasos comunicantes que permiten el avance por la novela. Es interesante observar las similitudes entre el término que utiliza Pozuelo Yvancos y el término «mosaico» de Kristeva, pues ambos términos muestran este carácter poliédrico de conexiones interrelacionales.

¹²² Mario Aznar Pérez, «El imperio de los signos: la “ciudad textual” en las novelas de Enrique Vila-Matas», en *Topografías literarias: El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid: ed. Aleph-Biblioteca Nueva, 2017, p. 538.

¹²³ John Barth, *Lost in the Funhouse*, Nueva York: ed. Doubleday & Company, Inc, 1968.

en espectros que aparecen en la narración e invaden el espacio habitable. La novela se proyecta en el espacio y la ficcionalización dinamita los límites de la dualidad entre lo real y lo literario, confluyendo todo en la mente del *flâneur* posmoderno.

Por ejemplo, cuando Goethe, en *Viaje a Italia*, llega a Roma «Estoy al fin en esta capital del mundo»¹²⁴ y ve en el espacio una proyección de todo un bagaje, un repertorio lector, que incide en el espacio sobreponiéndose a la realidad, se inicia una interpretación singular. Al igual que el texto, uno no puede observar la geografía que nos envuelve *con desnudez adámica*¹²⁵ sino que todo remite a lo ya observado. Goethe, habiendo conocido primero los hipertextos que de Roma nacen (la ciudad italiana ya es un tema artístico en sí misma), ve en el espacio una combinación entre realidad y ficción que impacta en el «yo» de una forma más compleja¹²⁶. Lo interesante, en estos casos, es como el conocimiento anterior de una realidad estética, de la imagen, somete al «yo» narrativo a reconocer en el espacio una proyección que parece existir previamente a la geografía. Lo mismo ocurre cuando uno visita Nueva York y vemos una ciudad empequeñecida e, incluso, decepcionante en comparación a las imágenes y proyecciones de películas como *Manhattan* (1979) o *Breakfast at Tiffany's* (1961) que nos hacen crear —y creer— una realidad más elevada. Lo que creamos, pero, (recuperando el término de Jauss¹²⁷), es un horizonte de expectativas difícilmente asimilable. Sin embargo, si esta similitud se ve satisfecha (como es el caso de Goethe con Roma), lo que encontramos es un placer más elevado, surgido del choque entre ambas proyecciones y comparable a ese —profundo e íntimo— placer del texto de Barthes: «Ocurre lo mismo con el texto: produce en mí mejor placer si llega a hacerse escuchar indirectamente, si leyéndolo me siento llevado a levantar la cabeza a menudo, a escuchar otras cosas»¹²⁸. Así, el individuo, como lector, ayuda al espacio a *ser* de una forma más compleja y, probablemente, más entera, pues uno tiene la oportunidad de habitar los espacios que influenciaron lo ya visto. Como escribe Rafael Manrique Solana: «Interpretamos lo que leemos y escribimos conforme a cómo es el mundo y cómo somos nosotros, pero también entendemos el mundo y a nosotros conforme a cómo leemos»¹²⁹. Goethe, así, no puede discernir la realidad literaria y artística de la geográfica y real, ya que ambas se sobreponen:

¹²⁴ J.W Goethe, *Viaje a Italia*, Madrid: ed. Librería de la viuda de Hernando y Ca, 1891, p. 162.

¹²⁵ George Steiner, «¿Qué es literatura comparada?», *Fundamentos de arquitectura y patrimonio*, 2015, s.p. Fecha de consulta: 23/2/2024.

¹²⁶ Ambas perspectivas se sobreponen sin anularse. Conviven en una tensión que hace más peculiar, si cabe, nuestra experiencia en el mundo. Como Gerard Genette en *Palimpsestos*, la toma de consciencia de la realidad libresca puede parecer que hace perder el contacto de la “verdadera realidad” pero no siempre es así. La concepción de la realidad en la literatura de Enrique Vila-Matas muestra como una no impide la otra, sino que son estancias paralelas y concomitantes. Fíjense en la siguiente citación: «Oigo perfectamente —haría falta estar sordo para no oírla— la objeción que no deja de suscitar esta apología, incluso parcial, de la literatura en segundo grado: esta literatura “libresca” que se apoya en otros libros, sería el instrumento, o el lugar, de una pérdida de contacto con la “verdadera” realidad que no está en los libros. La respuesta es simple: como ya lo hemos demostrado, una cosa no impide la otra, y *Andromaque* o *Doctor Faustus* no están más lejos de lo real que *Les Illusions perdues* o *Madame Bovary*». Gerard Genette, *op.cit.*, p. 497.

¹²⁷ Así, «Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y entre la aparición de una nueva obra —cuya recepción puede tener como consecuencia un “cambio de horizonte” debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez— como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escandalización; asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada)» Robert Jauss, «Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria» en *En busca del texto*, México: ed. Universidad Nacional autónoma de México, 2013, p. 57.

¹²⁸ Roland Barthes, *El placer...* *op. cit.*, p. 41.

¹²⁹ Rafael Manrique Solana, *Locura y literatura. Una amistad peligrosa*, Cantabria: ed. El desvelo, 2024, p. 161.

Todos los sueños de mi juventud viven ahora. Los primeros grabados que recuerdo —mi padre tenía las vistas de Roma colgadas en una antesala; —los veo en la realidad, y cuanto conozco de antiguo en cuadros, dibujos, grabados de cobre y en madera, yesos y corchos, todo a la vez se alza delante de mí. Donde quiera que voy encuentro, en un mundo nuevo, un conocido antiguo; todo me parece conforme lo pensaba y todo es nuevo¹³⁰.

Como Goethe, el narrador vilamatiano ve en el espacio una constante intertextualidad que responde a todo el repertorio bibliográfico del paseante; al conjunto de diálogos que evocan la geografía y connotan la mirada. La diferencia, pero, es que este narrador, por influencia posmoderna, ha perdido el miedo a la frontera y, con ironía y sin vergüenza, pretende ficcionar esta caja de resonancias que es el mundo en el que vive. Para Vila-Matas, el mundo ha dejado de ser un teatro o, si un caso, ha dejado de ser solo el escenario; ahora vemos tramoya y público.

Así, el paisaje se muestra como un conjunto de anécdotas que van superponiéndose, en un aura ambigua entre realidad y ficción, creando un espacio mental donde la literatura da sentido a los espacios habitables. El viaje, por tanto, no sale de la habitación del escritor¹³¹, pues el escritorio se proyecta en el espacio imaginable, creando un espacio estético, un tercer espacio, donde el mundo se reordena en favor de la novela.

La dimensión espacial —tan necesaria y señalada en cursos endebles de escritura creativa— adopta una apariencia autoconsciente, metaliteraria, donde no tiene miedo de aparecer como espacio ficcionalmente conveniente. Fíjense en el siguiente ejemplo de *El Mal de Montano* (2002): «Estoy en Terreiro do Paço, interrumpí la escritura de este diccionario en plena entrada de Pessoa, la interrumpí para viajar a Lisboa y vivir así, en mi frontera propia, dentro de este diario. No podía escribir de Lisboa y de Pessoa quedándome en mi escritorio de Barcelona, quedándome en mi diccionario»¹³². El mundo y la novela se confunden y el viaje sirve de puente entre una geografía y sus voces (la novela, así, es un objeto que permite el viaje, una realidad eternamente enfrascada en el recipiente de toda una literatura propia). Vila-Matas, como un agrimensor de la literatura, observa la duplicidad del mundo y resuelve la tensión entre ambos espectros dialogando con estas comparaciones estéticas que lo dominan, creando un espacio infinito que no entiende de dualismos y que permiten utilizar la cita como un ritmo incansable de interrelaciones sin un espacio que les dé plena coherencia.

Pozuelo Yvancos señala esta «inseguridad de los enlaces o conectores narrativos que no tienen un narrador dispuesto a darles coherencia»¹³³ como la forma que adopta este desmontaje o, en nuestra opinión, esta muestra al desnudo de los mecanismos de la ficción que es la propia ficción vilamatiana (y que remite a ese intentarlo conectar todo con todo). Esta capacidad de ir «saltando»

¹³⁰ J.W Goethe, *op. cit.*, p. 162-163.

¹³¹ Cristina Oñoro Otero relaciona este hecho con el uso total de la metáfora del mapa en la literatura vilamatiana y la proliferación de la cartografía en el renacimiento: «Me refiero a la metáfora del «viaje en el mapa», que remite a la posibilidad de viajar sin salir de casa, una experiencia factible gracias a la transformación de los mapas en objetos de uso corriente a partir de esta época. Así, por ejemplo, en la *Sátira III*, leemos que Ariosto prefiere el viaje de la imaginación —por el mapa— en lugar del viaje real, demasiado sometido a preocupaciones y sobresaltos (...)» Cristina Oñoro Otero, «Locuras cartográficas: los mapas para (no) perderse de Enrique Vila-Matas» en *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, García, M., A.-L., & Badía, ed. Press Universitaires de Perpignan, 2013, párrafo 6.

¹³² Enrique Vila-Matas, *El Mal de... op. cit.*, p. 186.

¹³³ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 267.

de una ventana a otra sin dar explicaciones¹³⁴ —pues la geografía se dibuja debajo del dedo esquelético del escritor sombrío—, irá dibujando un mapa de lo real sometido a lo literario. Así lo expone Vila-Matas: «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. Imitando el juego de la oca, Vila-Matas va de cita en cita y tira porque le toca, convirtiendo la novela —más allá de la metáfora burlesca por la cual me disculpo ante el lector— no solo en un juego (conquista de las vanguardias históricas) sino en un «estar jugando» que dejan translúcidos los mecanismos de la ficción ante el lector. Podemos relacionar este juego con el espíritu lúdico que señala Gerard Genette y como este es, en sí mismo, un acto de perversión de las estructuras ya existentes:

En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reemplazo de estructuras existentes: en el fondo, el bricolaje, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto “indebida” el verdadero juego implica siempre una parte de perversión¹³⁶.

Véase, por ejemplo, como los lugares van apareciendo como las reminiscencias del creador ante su texto; bajo el mismo ritmo con el cual uno va de libro en libro, de recuerdo en recuerdo: «Y así una y otra vez, leía a Michaux y el viento proustiano me retrotraía a las Azores. (...)»¹³⁷.

Obsérvese, en este otro ejemplo, como Vila-Matas utiliza el vuelo de un pájaro para ir de un sitio a otro en la ficción, utilizándolo como un conector narrativo: «Ya en tierra, al mirar hacia lo alto, hacia el cielo sin nubes de San Fernando, vi pasar un pájaro. Le seguí. Y me pareció que seguirle me permitía ir a donde quisiera, utilizar mentalmente toda mi movilidad posible. No muchas horas después, volaba yo hacia Barcelona (...)»¹³⁸. Este mecanismo insertado en la novela, casi cien páginas después, se desvelará como un consejo técnico tramposo cuando el narrador, metaficcionalmente, hable del proceso de escritura de la novela misma: «Esta lección de Echenoz en el bar Aviador la utilicé años después en *El mal de Montano* para trasladar con rapidez la acción

¹³⁴ En este sentido, es interesante observar cómo Cristina Oñoro Otero relaciona esta aparición súbita de este encadenamiento brusco de ficciones y lugares con la importancia de Duchamp y su *ready-art*. La autora centra esta característica en *Historia abreviada de la literatura portátil*, pero es claro que esta característica será una constante de estilo en toda la obra del autor. Así, la autora señala, a través de Rosalind E. Kraus, cómo, ante la obra *Fuente* «el espectador se siente como lanzado desde ningún sitio a la corriente del tiempo estético». Rosalind E. Kraus, *Pasajes de la escultura moderna*, 2002, en Cristina Oñoro Otero, *Enrique Vila-Matas. Juego, ficciones, silencios*, Madrid: ed. Visor Libros, 2017, p. 99-100. Vila-Matas subvierte la relación entre realidad y ficción para hacer que la primera dependa de la segunda, provocando una inversión que habita un tiempo estético; un tiempo, ya no solo vinculado al tiempo del espectador ante la obra, sino también al del escritor ante un mundo que puede manipular bajo los designios de lo literario. La novela *París no se acaba nunca* también presenta esta suerte de espacios que, por los ecos inherentes en ellos, se comportan como *ready-mades* espacial-literarios: «Sobre estos espacios, que para Vila-Matas son como unidades “ready made”, se edifica el relato nuevo de la identidad (y la poética) artística del protagonista, sobre y en las literaturas de otros». Carmen Rossell Marsal, *op. cit.*, p. 5. Los objetos aparecen súbitamente, suspendidos por los hilos literarios que los interconectan y mostrándose, así, desnudos ante un tiempo estético de la nada.

¹³⁵ Enrique Vila-Matas, *París no se...* *op. cit.*, p. 135.

¹³⁶ Gerard Genette, *op. cit.*, p. 496.

¹³⁷ Vila-Matas, Enrique, *El Mal de...* *op. cit.*, p. 171.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 68.

de un paisaje chileno a Barcelona: “Ya en tierra, al mirar (...)»¹³⁹. Incluso la técnica narrativa, al mismo tiempo, no es propia, sino una herencia surgida del intercambio entre escritores:

Este consejo técnico, este fenómeno de memoria, este procedimiento de brusca transición me ha parecido esta mañana emparentado con la sencillez abrumadora de un procedimiento del que tuve noticia a través de Jean Echenoz, el novelista francés que una noche, en Aviador —un bar de Barcelona, decorado con hélices y escudos, restos de aeropuertos y de catástrofes aéreas—, me habló de bruscas pero eficaces transiciones en sus relatos. “Pasa un pájaro”, me dijo. “Lo sigo. Eso me permite ir a donde quiera en la narración.” Me pareció una lección muy interesante (...)¹⁴⁰.

Al final, en la novela volarán siete pájaros (cinco que utiliza y dos que deja pasar libres); siete repeticiones del mismo truco. Los espacios, y en mayor término estas ciudades nombradas casi por un azar indiscriminado, se deslizan entre los dedos del autor como fragmentos relacionados *ad infinitum*. Este, los baraja y escoge con frivolidad, haciendo que su condición de objeto creado, del proceso de elaboración que es la novela, sobrepase su dimensión geográfica para llegar a una realidad estética donde la literatura respire libre. Y es que, aunque sea necesaria la verosimilitud —muchos autores arremeterían contra esta proposición aventurada— llevémosla al límite, a aquel lugar donde lo real aparece en tanto que reminiscencia del escritor agotado que ante el fracaso, el miedo a la página en blanco, persiste en su intento y en su escritorio conecta, con hilos y un repertorio vastísimo, la trama de su *protonovela*.

Los nombres de ciudades y países son tan recurrentes como los personajes, autores y artistas que los sustentan. El paisaje no es nada, sino el jarrón vacío donde se deposita lo literario. Véase, en este sentido, como Vila-Matas describe la realidad después de visitar la casa-museo de Carlos Barral (ubicación que, fíjense, representa a la perfección, como sucederá con la habitación de hotel en *Montevideo*, la unión entre realidad y literatura):

Cuando supe hace tres años supe que la casa de Yvonne y Carlos Barral se había convertido en Casa Museo, recordaré que había dormido allí, y me llegó de pronto la conciencia brutal del inexorable paso del tiempo. (...) me dio entonces por pensar que la literatura no tenía ninguna relación con la realidad, y que para confirmarlo bastaba el ejemplo de la casa de Calafell y sus visitas programadas¹⁴¹.

¿Quién es, pues, el que puede unir ambas esferas? Resolveremos esta cuestión en el siguiente apartado, pero de momento, debemos entender que el diálogo que Vila-Matas establece con el espacio es la de una relación de vacío; todo nos remite y se le da sentido por una *literatura portátil* que uno, en tanto que lector y espectador, traslada a su alrededor según aquello que ha leído. Por ejemplo, la novela *Montevideo* se sustenta precisamente alrededor de una habitación donde convergen tanto literatura como realidad: aparte de un lugar real, es el escenario concreto de un cuento de Julio Cortázar. Véase la naturaleza de este lugar: «¿Estaba yo en el cuento? ¿Tenía esa impresión? Bueno, me dije, estoy en el cuarto»¹⁴². Asimismo, el «yo» narrativo, hacia el final de la novela, declara, efectivamente, que es en este tercer espacio, este lugar híbrido donde la realidad y la ficción literaria se interrelacionan, donde vive en realidad el «yo»: «Me llevé un buen susto, porque

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 217.

¹⁴² Enrique Vila-Matas, *Montevideo*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2022, p. 117.

de algún modo y sin que apenas me hubiera dado cuenta, llevaba ya largo tiempo creyendo que la 2015 era el espacio donde, aunque estuviera lejos de Montevideo, yo en realidad vivía y, sobre todo, escribía»¹⁴³.

Así, la literatura de Enrique Vila-Matas es una literatura plagada de espacios y lugares (que se vinculan siempre a un sustento literario), pues parece que el texto sufra un hartazgo de escenas bajo un tiempo casi inexistente¹⁴⁴. Cristina Oñoro Otero, en referencia esto, escribe lo siguiente:

Esta “dominante espacial” también puede reconocerse en la constante invocación a la geografía, frecuentemente codificada en términos literarios: Nueva York es la ciudad de Paul Auster; Dublín, el escenario del *Ulises*; las Azores son un paisaje del desaparecido Antonio Tabucchi... Sin literatura —parecen susurrarnos los libros de Vila-Matas— no existirían *lugares*, ya que, en palabras de Georges Perec, la escritura nos concede el don de “arracher quelque bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillón, une trace, une marque ou quelques signes”¹⁴⁵.

La cita se utiliza en Vila-Matas como un catalizador narrativo de la ficción y, al mismo tiempo, es el elemento (ya sea entre comillas, de forma indirecta, a través de nombres, personajes o lugares...) que sirve de puente para resolver (o problematizar) la relación entre mundo y literatura, entre el «yo» y las voces que le preceden. Establezcamos, pues, un puente, y analicemos con más detalle esta relación dependiente.

3.3. Dialogismo intertextual; de *Dublinesca* a *Montevideo*

La vida fabrica coincidencias extrañas.

Dietario voluble, Enrique Vila-Matas

La ambigüedad que hemos señalado como característica principal de este tercer espacio vilamatiano es esencial para entender la *ficción conveniente*, elemento interesante a analizar dentro del estilo del autor español. Al no poder discernir la realidad de la ficción —pues esta dualidad es ilusoria— y al ver, constantemente, el proceso literario de la voz narradora, todo nos parece una coincidencia demasiado conveniente. La ficción rodea la realidad y la justifica y, en esta justificación, vemos como el mundo que el «yo» discurre va modificándose a su conveniencia a través del ritmo sutil de la *casualidad*. Si Cortázar remitía la casualidad al destino fantástico «Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos»¹⁴⁶, Vila-Matas —pesimista o irónico en esencia— conoce que toda casualidad se resulta de la maquinación más perversa, del autor irónico que manipula la realidad para llevarla a su destino fatídico, y que, por tanto, la casualidad es solo un trampantojo literario de estirpe posmoderna. Esta misma visión podemos verla en la película *Matrix*:

¹⁴³ *Ibid.*, p. 230.

¹⁴⁴ Incluso en los diversos “dietarios” escritos por Enrique Vila-Matas, el tiempo (que en los dietarios es la presencia esencial, es el ritmo de la página y a la cronología que rige la literatura) parece difuminarse ante una red de espacios que se extiende por encima del mundo. El dietario, en Vila-Matas, siempre se mezcla con la novela: «Así fueron las cosas ayer por la noche en este cuarto de hotel donde ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela» Enrique Vila-Matas, *El mal de...* *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁵ Cristina Oñoro Otero, «Locuras cartográficas...» *op. cit.*, párrafo 2.

¹⁴⁶ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 14.

(1999) cuando Neo observa como un gato negro cruza dos veces¹⁴⁷. La casualidad, al igual que el *deja vu* y la repetición, no es sino el residuo de la ficción dentro del mundo. La cita es la justificación de esta casualidad y el nexo entre ambas esferas; nos provoca la sensación que todo se encuentra manipulado por su condición metaficcional y la presencia constante de la mano de la escritura. Véase el siguiente ejemplo (hablando de Bioy Casares):

Quienes admiramos su obra, sabemos que, aunque ya no esté él para defenderla, libros como *La invención de Morel* o *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (mi libro de Bioy preferido) se defienden solos. Precisamente desde *La Plata*, unos días después de que yo relejera esa noticia de la ronda de muerte de Bioy de hacía diez años, me llegó a mi casa de Barcelona, a modo casi de una señal misteriosa, un sobre de una joven desconocida. (...) y una primera edición de *Los días de la noche*, de Silvina Ocampo. Uno no puede evitar ciertos pensamientos, ciertas supersticiones. Y al ver ese libro de Silvina, pensé que de pronto ella me agradecía que la hubiera recordado aquella mañana¹⁴⁸.

Las relaciones casuales se justifican a través de la esfera literaria que las envuelven, interrelacionándose gracias a la proyección o la eterna transtextualidad que parece tener el mundo. Fíjense, en este otro caso, como el objeto dado toma consistencia gracias a la esfera literaria inherente en el espectador (en este caso el narrador de la novela): «(...) y vi de pronto a mis pies un tranquilo desagüe de aguas casi estancadas y allí, abandonada, una botella que parecía salida de un cuadro de Morandi, y lo que más recuerdo es que, al ver aquel sereno canelillo y la humilde botella solitaria, sentí un bienestar sorprendente»¹⁴⁹. El objeto empezará a atravesar capas y capas de referencias (el recuerdo de la portada de *Narradores de las llanuras* de Gianni Celati¹⁵⁰, la admiración de De Chirico por esa novela...) y el objeto ya no será en sí mismo, sino por el alfabeto literario que encierra gracias al lector, creando una especie de retrato cubista sorprendente:

Crean muchos con firmeza que las cosas son únicamente lo que parecen ser y que detrás de ellas no hay nada. Muy bien. Sin embargo, a mí me basta con levantar la vista hacia el jarro que tengo delante para que esa creencia se derrumbe y las leyes eternas del dibujo geométrico, en cambio, permanezcan en pie en su lugar físico, en su sitio, mientras voy leyendo los signos pasionales de mi alfabeto metafísico¹⁵¹.

Vila-Matas no solo postproduce la ficción, sino que establece un diálogo entre la realidad y la intertextualidad para generar, en este punto de contacto, una duplicidad aunada en este estado intermedio, este tercer espacio, donde la literatura se sobrepone a la realidad bajo la justificación de la segunda por la primera. Véase el siguiente ejemplo:

Paso la tarde en mi cuarto del hotel de la Porte d'Ivry terminando *Finalmusik*, la novela de Justo Navarro en la que hay un traductor en Roma y una trama policíaca no tan suave como la trama de

¹⁴⁷ Lana y Lilly Wachowski, *Matrix*, 1999, 1:18:48.

¹⁴⁸ Enrique Vila-Matas, *El viento...* *op.cit.*, p. 112.

¹⁴⁹ Enrique Vila-Matas, *Dietario...* *op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁰ En este sentido, es importante establecer como la esfera literaria no solo remite a los textos y a los autores, sino también al medio literario de las editoriales. Aquí encontramos una referencia a la edición en Anagrama de *Narradores de las llanuras* de Gianni Celati a través de la portada que la editorial eligió para la novela. Así, no solo es el texto (que en realidad no tiene, en este caso, ninguna conexión con el jarrón de Morandi) sino su paratexto lo que establece, en el narrador, la conexión literaria.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 130.

las naranjas de Johnson. Cuando cae la noche, bajo a recepción para consultar mi correo electrónico y me encuentro con un e-mail del propio Justo Navarro (...): "Llegan las vacaciones: una naranja pelada.". Una o dos grandes casualidades. Trago saliva¹⁵².

Lo literario, representado por el libro *Finalmusik* de Justo Navarro, se inserta en la realidad como un elemento vehicular; un punto de unión entre la ficción y lo real que establece un diálogo constante. La gradual dependencia entre ambas dimensiones, la constante difuminación de sus límites, haya en la falsa sensación de la casualidad una evidencia de que el libro es un constante *collage* bajo a la voluntad de un narrador. En este sentido, véase como Vila-Matas vuelve a asociarlas en la página siguiente, insertando una justificación de lo real a través de la ficción: «Después, me quedo con la mente en blanco, pero sin miedo cruzo la Avenida de la Porte d'Ivry, como si fuera un novelista indomable del estilo de Justo Navarro. (...) No ignoro que en cualquier momento pueden llegar las vacaciones. Y con ellas la gloriosa naranja pelada»¹⁵³. Este «como si» inserta en la presencia, en el transitar del Uno, una duplicidad literaria que remite, en este caso, a Justo Navarro. Un mundo que, leído en clave literaria, establece un dialogismo que intenta difuminar la duplicidad de realidades, pues todo aparece como una interpretación única del mundo. En este sentido, Mario Aznar Pérez escribe: «(...) una escritura performativa que se esfuerza por ir más allá de la tradicional trasposición de elementos reales en el plano literario, (...) para trasponer, al contrario, la ficción en el plano físico-real»¹⁵⁴.

Como hemos ido estableciendo, Vila-Matas rompe los géneros sólidos a través de la inyección lenta y paulatina de lo literario en lo real y, una vez insertada la cantidad justa, uno entra en un tercer espacio donde la ambigüedad ante lo real manifiesta la sensación de la reminiscencia literaria; del autor que ve en el mundo el recuerdo de lo leído. Así lo expone Laura Pache Carballo: «Toda la obra de Vila-Matas gira en torno a la oposición-complementación de la realidad y la ficción, de la vida y la literatura. No se trata de romper la barrera que separa un mundo de otro, sino de diluirla, de sumergir lo real en lo literario y viceversa»¹⁵⁵.

Ambas dimensiones se encuentran tan unidas que dejan de ser independientes para ser parte de un espacio simbiótico total y unificado¹⁵⁶. Cuando esta relación se desequilibra, la literatura entra en la realidad como un espectro fantástico que la inunda y la sobrepasa. Personajes, lugares o escenas aparecen insertas en las novelas como fruto de una imaginación que, fundamentada por lo literario, invade el mundo. Véase el siguiente ejemplo y cómo remite a una escena de *Rayuela* de Cortázar: «Me llamó la atención observar que, en una vivienda muy próxima al pino, un hombre

¹⁵² *Ibid.*, p. 140.

¹⁵³ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 141.

¹⁵⁴ Mario Aznar Pérez, *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 85.

¹⁵⁵ Laura Pache Carballo, «La fantasía del suicidio en los cuentos de Enrique Vila-Matas» en *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid: ed. Biblioteca Nueva, 2014, p. 299.

¹⁵⁶ Y es que es evidente que en la literatura vilamatiana, la cita no es signo de su uso "normal". El uso que, por ejemplo, Antoine Compagnon, describe como: «La estructura "normal" de la cita, que tiene la función de un principio de regulación de la escritura, pone en relación dos sistemas semióticos, cada uno de ellos supuestamente completo y autónomo (compuesto por un sujeto y de un texto), así como independientes entre sí». La cita, en Vila-Matas, es precisamente la aberración de esta estructura y su disfunción, aproximándose al empleo de la cita que Compagnon asocia a Jorge Luis Borges: «Una aberración de esta estructura sería una cita que suprimiera la independencia de los dos sistemas, que los emparejara o incluso que los confundiera, como es el caso de la copia. (...) La disfunción provoca un acoplamiento global de los dos sistemas, y no solamente parcial o puntual» Antoine Compagnon, *op. cit.*, pp. 456-457.

estaba sacando un tablón para cruzar de la ventana de una casa de vecinos a otra»¹⁵⁷. O, en este otro ejemplo:

Con todo, trataba de no olvidar que aquel era el lugar de verdad donde habían asesinado a Trotski. De modo —pensaba yo— que este es un lugar histórico. No se me ocurría nada más. De modo, me iba repitiendo obtusamente, que este es un lugar histórico. Por hacer algo, miré al suelo, miré a la alfombra y entonces, en medio de aquel silencio y dominado por una sensación extraña que oscilaba entre lo anodino y lo trascendental (a fin de cuentas lo que sentimos ante cualquier acontecimiento histórico supuestamente importante), vi o me pareció ver en esa alfombra una mancha de sangre de Trotski, todavía no limpiada del todo o no oscurecida lo suficiente por el paso del tiempo¹⁵⁸.

En otras ocasiones, al contrario, es la literatura la que sirve para identificar nombres de lo real, pues parece que primero existan en el plano literario y después salgan al mundo:

(...) recordar el nombre de un puente de Dublín que se cita en el gran relato *Los muertos*; un puente en el que, si no recuerda mal, es inevitable ver siempre un caballo blanco. Y el libro de Joyce le ayuda a esa apertura hacia otras voces y otros ámbitos. Se da cuenta de que, si quiere averiguar el nombre de ese puente, tendrá que decidirse entre la actividad de hojear el libro (...) Y luego piensa que para el caso que le ocupa parece más rápido acudir al libro, pues lo tiene ahí en la biblioteca¹⁵⁹.

En ambas situaciones lo literario se nos presenta como el repositorio de escenas, lugares que, a través de la biblioteca, establecen un diálogo con el mundo. Vila-Matas va estableciendo un mapa transnacional de literatura habitable. Si Barthes encontraba a Proust en los detalles de la narración de Stendhal, Vila-matas encuentra en los detalles de la realidad una inmensa biblioteca que retorna —y nosotros volvemos a Barthes— a «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida»¹⁶⁰. Véase otro ejemplo, esta vez, con el gran Kafka (profundo tótem de Vila-Matas):

Salgo muy tarde del restaurante de Emy Destinnové en la calle Kareisnšká y, cuando emprendo el camino de retirada al hotel me acuerdo entre la bruma de que, como sugieren los poetas de esta ciudad, todavía hoy, cada madrugada, Franz Kafka vuelve a su casa de la calle Celetná, con su traje negro y su bombín, dando brincos ágiles sobre los guijarros. Y por un momento imagino que no es con el escritor con quien voy a cruzarme, sino con el Golem, hombre artificial de barro, y personaje clave de Praga de los misterios. Sé cómo puedo destruirlo y que el fanteche del Golem vuelva a ser un amasijo de blando barro. Pero no me encuentro con nadie, sólo con un gato que podría llamarse Murakami y que desaparece, tal como ha aparecido, de la forma más inesperada. El gato tiene conmigo la misma relación que la ciudad tiene, desde siglos, con la familiar niebla¹⁶¹.

¹⁵⁷ Enrique Vila-Matas, *Monte...* *op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁸ En este fragmento, es el personaje el que, siendo utilizado a voluntad de Vila-Matas, permite una sobreposición entre la realidad y la ficción, siendo esta última la que permite oscurecer bajo el misterio la realidad que se nos presenta. Enrique Vila-Matas, *París no se...* *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁹ Enrique Vila-Matas, *Dublíneca*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2015, p. 64.

¹⁶⁰ Roland Barthes, *El placer...* *op. cit.*, p. 59.

¹⁶¹ Enrique Vila-Matas, *Dietario...* *op. cit.* p. 38.

Fíjense como las citas se han desprendido de las comillas y han invadido, no solo el texto, sino también la realidad misma. En el fragmento se presentan diferentes citas encubiertas o elementos intrusos en la realidad: 1. Franz Kafka, 2. La casa de la calle Celetná, 3. El Golem, 4. Un gato llamado Murakami. A través de las imágenes literarias, Vila-Matas crea ese espacio ambiguo que comentábamos en el párrafo anterior, donde el tiempo se pliega y el «yo» proyecta en la realidad una ficción que remite al relato y personajes de los otros. Y es que, aunque las citas no mantengan las comillas conservan su otredad innata; la cita se utiliza como propia sin nunca llegar a renunciar a la colectividad de la voz narrativa¹⁶², la cual funciona como un conglomerado de otredades que se relacionen con el Uno a través de la repetición y el diálogo.

Así, observamos un espacio ambiguo basado en un dialogismo que consigue difuminar cada una de las partes creando, así, una unidad terciaria en la cual el espacio se subvierte a los mecanismos de la novela. Nos es útil utilizar el concepto de *dialogismo* de Bajtin y Kristeva para comentar esta relación entre espacios. Esta duplicidad inherente de los elementos remite a Julia Kristeva quien, recuperando a Mijaíl Bajtin, definía esta lógica poética del 0-2 (que superaba el intervalo 0-1) como un carnaval¹⁶³ que «transgrede las reglas del código lingüístico, así como de la moral social, adoptando una lógica de sueño»¹⁶⁴. La transgresión de la novela polifónica de Dostoyevski, Swift y Rabelais permanece en un dialogismo a nivel representativo y ficticio y la novela moderna (Joyce, Kafka, Proust...) se sirve del dialogismo de una manera interna en el lenguaje. Es en el posmodernismo y, posteriormente, en la literatura vilamatiana, donde el componente dialógico no presenta una diversificación de voces narrativas sino precisamente un solo individuo con varias voces (lo que remitirá, como veremos más adelante, a la figura del ventrílocuo) que sigue manteniendo, a lo largo de la novela, el espíritu carnavalesco que Kristeva señala como intrínseco en la novela polifónica. El «yo» se disuelve a favor de una fragmentación de sus límites que coincide con los de su biblioteca; relacionamos, citando, en favor de lo que leemos.

Estas citas viven entre el texto, habitando el paisaje y constituyéndolo, pues todo depende de la consciencia del *flâneur* literario. La cita sustenta la relación del «yo» en el espacio ya que, volviendo al ejemplo de Kafka: Praga remite a Kafka y Kafka, en concreto, a una imagen de Praga que parece que Vila-Matas lamenta haberse perdido; el Golem nos resuena como la leyenda popular, al libro de Meyrinck, y el gato de Murakami a la novela *Kafka en la orilla*, la cual nos devuelve, cerrando al círculo, a Franz Kafka. Toda esta ficción literaria puebla el mundo y sustenta el ritmo del paseo, el cual nos envuelve bajo tópicos: intertexto e interrelaciones que pliegan el

¹⁶² Como escribe Compagnon, remitiendo a Fontanier y a Bajtin: «Nada permite afirmar que estos sentidos sean los mismos; al contrario, todo hace suponer que son diferentes, que el segundo lleva al menos una marca de la incitación, alguna “idea de repetición”, como decía Fontanier, ya que ésta es una transformación aplicada al primer enunciado que la convierte en signo. Bajtin llamaba a estos fenómenos *bivocales* o *dialógicos* (...) ya que tiene una doble orientación, “hacia el objeto del discurso, como corresponde, y hacia *otra palabra*, hacia *el discurso del otro*» Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶³ Kristeva utiliza este término para hacer notar ese tipo de estructura novelística en la que priman las relaciones y la estructura novelística por encima de la trama y sus espacios, provocando que las novelas se imbuyan de este espíritu de carnaval que «no conoce la sustancia, la causa, la identidad fuera de las relaciones con el todo que no existe más que en y por la relación» Julia Kristeva, *Semiotica 1*, Madrid: ed. Fundamentos, 1981, p. 198. Pues recordemos que una red es un tejido de hilos formado entre vacíos que, aun así, consigue sustentarnos. «El carnaval es el símbolo del juego como actividad; es significativo convertido en significado». *Ibid.* Kristeva, además, señala características narrativas que podemos asociar a la literatura de Enrique Vila-Matas como propias de este espíritu: las repeticiones, las frases dichas “sin continuidad” y que son “lógicas” en un espacio infinito, etc.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 198.

tiempo y permiten a un lector que hubiera querido conocerlo todo y a todos, conocer algo o ficcionar sus encuentros. Véase como, en la página anterior, Vila-Matas se compara con Kafka gracias al género del dietario (la literatura del dietario permite plegar el tiempo y relacionar realidades y tiempos), el cual horizontaliza la tradición (Kafka y Vila-Matas pasan a ser uno en dos tiempos) y verticaliza el tiempo, pues ya solo existe el yo, quien gracias al dietario ha plegado, como un palimpsesto, ambas escenas:

Como he llegado a Praga en un martes 14 de noviembre, siento curiosidad por ver qué hacía Kafka en esta misma fecha de otro año, y busco en sus *Diarios*. Veo que en 1911 el día 14 de noviembre también cayó en martes, y Kafka despertó en Praga en la fría mañana de otoño, con luz amarillenta “Traspasar la ventana casi cerrada, y todavía delante de los cristales, antes de la caída, flotar, con los brazos extendidos, el vientre abombado y las piernas dobladas hacia atrás, como los mascarones de proa de los barcos de tiempos antiguos”¹⁶⁵.

Véase otro ejemplo que recoge esta imagen del pliegue y la sobreimpresión como en palimpsesto: «Yo sabía que en otros días aquel Schneider había también paseado por la misma zona en la que me encontraba; había paseado con su amigo el poeta Juan Eduardo Cirlot hablando sobre simbología y especialmente sobre el tema que más les interesaba: el laberinto y sus salidas»¹⁶⁶. De nuevo, encontramos la metáfora del laberinto que, no casualmente, nos encierra en este imaginario intertextual de relaciones y que permite recaer, una y otra vez, en la gran telaraña. Así pues, el mundo se justifica gracias a lo literario y la realidad, bajo el dominio de este tercer espacio, se cubre de esta falsa sensación de casualidad en consecuencia de mostrar los engranajes totales de la novela.

Es lo literario lo que nos conduce a vivir lo real y no al revés, ¿pues quién nos asegura — no debería importarnos— que Vila-Matas escribió el día 14 y no el 2 porque así le encajaba mejor en la novela? Al final, con lo que nos quedemos, es con esa sensación de un cúmulo de relaciones tan bien hiladas que rozan la verosimilitud sin dejar de entender que esta es un truco narrativo banal y absurdo. Como indica Enrique Vila-Matas en *Montevideo*: «Te has convertido en los últimos tiempos en un escritor al que las cosas le pasan de verdad»¹⁶⁷.

La reminiscencia literaria invoca y justifica el acontecimiento de la realidad y, en esta tensión de ambigüedad¹⁶⁸, el lector ve en el mundo una proyección, no solo de la ficción, sino de la ficción *literaria*, es decir, de la gran biblioteca de la memoria. Lo leído aparece ante el mundo creándolo y lo *verdadero* ocurre. La palabra se hizo carne, pero no la palabra original, sino la palabra posmoderna, la ya hartamente repetida. Véase el siguiente ejemplo:

¹⁶⁵ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁶ Enrique Vila-Matas, *Esta bruma insensata*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2019, p. 203.

¹⁶⁷ Enrique Vila-Matas, *Monte... op. cit.* p. 289.

¹⁶⁸ Incluso podríamos relacionarlo con la «visión estereoscópica» de W.B Stanford o con una referencia dividida (en términos de Jakobson). Ambos referentes son usados por la poeta y crítica literaria Anne Carson en referencia a la figura literaria de la metáfora. Como establece Carson citando a Paul Ricoeur, esta mirada duplicada surge de «este estado de tensión mental en el que el pensamiento aún no ha alcanzado la paz conceptual, sino que sigue atrapado entre distancia y proximidad, entre semejanza y diferencia». Anne Carson, *op. cit.*, p. 111. En Vila-Matas, aunque podamos observar una tensión entre lo uno y lo diverso, entre el mundo y la cita, este consigue resolverse a través de este espacio ambiguo que intenta aunarlas en una sobreimpresión en palimpsesto que haga que se complementen sin nunca totalizar la unión, sino siempre manteniendo esta diferencia entre lo uno y lo otro, creando interrelaciones constantes.

Sebald cuenta que a lo largo del día le asaltaba con frecuencia un deseo de cerciorarse (mediante una mirada desde la ventana del hospital cubierta extrañamente por una red negra) de que la realidad, tal como se temía, había desaparecido como siempre. Ese deseo, con la irrupción del crepúsculo, cobraba tal fuerza en Sebald que después de haber conseguido, medio de bruces y medio de costado, deslizarse por el borde de la cama hasta el suelo y alcanzar la pared a gatas, lograba incorporarse pese a los dolores que le producía, irguiéndose con esfuerzo contra el antepecho de la ventana. Como un Gregor Samsa o un escarabajo cualquiera.

En fin. En mi caso, tardé tres días en poder llegar por primera vez al punto ciego y sordo de mi ventana de la décima planta y desde allí, incrédulo, ver la vista —sorprendentemente llena de vida— que se extendía desde el barrio del Vall d'Hebron hasta el mar¹⁶⁹.

Todo ha sucedido y la memoria y la vida se mezclan, con una suerte de casualidad tramposa¹⁷⁰. Nos es imposible escribir algo nuevo y, al mismo tiempo, nuestra memoria literaria, con sus conexiones involuntarias, nos imposibilita a también vivirlo: «El mundo ya está hecho, dicho y escrito. ¿Cuántos ecos contemporáneos resuenan en esta máxima borgeana?»¹⁷¹. Todo acto remite a una reminiscencia literaria y la gran biblioteca se cierne sobre nosotros para justificar y dar una razón a toda escena real e, incluso, biográfica. El mundo, como estableció Borges, se ha convertido en una biblioteca de lo ya dicho, todo gesto ya muestra los hilos y los ecos de ese todo reverberante¹⁷². En este sentido, Dominique Gonzalez-Foerster, sobre la literatura de Enrique Vila-Matas, escribe: «En Vila-Matas este cambio entre su propia vida y el mundo de sus relatos siempre combina con su exploración de la biblioteca gigante en la que el mundo se ha convertido»¹⁷³.

El mundo de lo literario ha sobrepasado el mundo real. Solo nos queda aceptar la falta de originalidad como originalidad verdadera, «Porque donde se puede y se debe ser verdaderamente original es al citar»¹⁷⁴, para así jugar con esta tensión que nos invade, con difuso dualismo, entre lo uno y lo diverso; vivir conviviendo con nuestra «anxiety of influence»¹⁷⁵.

El tercer espacio es allí donde el bagaje lector, el intertexto, se imprime en la realidad, conformándose gracias a un dialogismo que permite unir ambas esferas. La esencia carnavalesca vilamatiana reside en este diálogo que las relaciones del texto promueven, las cuales se esparcen en un espacio ambiguo, creando una estructura narrativa que vive en las relaciones promovidas por el

¹⁶⁹ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁰ Pues si no conociéramos a Kafka, a Sebald ni el relato *Die Verwandlung* no interpretaríamos el mundo de esta manera ni nos fijaríamos en estos detalles que nos parecen tan fácilmente relacionables; vivimos según lo que leemos y obviamos el mundo que no podemos relacionar, por eso, precisamente, podemos relacionarlo todo.

¹⁷¹ Alan Pauls, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷² Recuerden cómo Umberto Eco, ante este sentido de la palabra gastada y los actos que ya parecen fáciles y cansinos, nos advirtió: «Pienso en la actitud posmoderna como en la del que ama a una mujer muy culta y que sabe que no puede decirle “Te amo desesperadamente”, porque él sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esta frase ya la escribió Liala» Umberto Eco, *Apostilla a El nombre de la Rosa*, Barcelona: ed. Lumen, 1985, p. 74. Similar a Eco, Vila-Matas también juega con la imposibilidad de decir algo nuevo en las relaciones amorosas, subvirtiéndolo al patetismo y a la burla posmoderna: «—Tú me tienes que querer. Lo demás da igual —dice ella, rotunda. Riba anota la frase en su cerebro, todo lo apunta. Quiere pasar la frase después al ordenador, donde tiene abierto un documento *world* en el que colecciona frases. Tú me tienes que querer, lo demás da igual. Eso es nuevo, piensa. O tal vez es que ella lo formulaba antes de otra forma, aunque viniera a decir lo mismo. Puede que sea una frase ya budista, quién sabe» Enrique Vila-Matas, *Dubli... op. cit.*, p. 39-40.

¹⁷³ Dominique Gonzalez-Foerster, «Seis habitaciones para Enrique Vila-Matas» en *ART iT. Nexos*, número 426, y recuperado en enriquevilamatas.com, 2013, s.p. Fecha de consulta: 15/12/2023.

¹⁷⁴ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 227.

¹⁷⁵ Referencia al término usado por Harold Bloom en *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Nueva York: Oxford University Press, 1973.

sujeto. La consciencia lectora del lector-narrador se proyecta en el espacio estableciendo una estructura formada por una compleja fragmentariedad cubista infinita y sin centro. La literatura sustenta la novela; no hay una trama unificada, sino un cúmulo de relaciones que transgreden lo Uno para esencializar lo relacional de lo diverso.

3.4. La cita como rizoma: Deleuze, el catalizador y la línea

¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad!
¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea, no el punto!

Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*

El libro, expansión total de la letra, debe extraer de ella, directamente,
una movilidad y amplitud, por correspondencias,
establecer un juego, no sabemos cuál, que confirme la ficción.

Stéphane Mallarmé, *Quant au livre*

Durante lo largo del ensayo hemos ido estableciendo la metáfora del catalizador para entender como la cita sirve de propulsor de la ficción narrativa en este espacio infinito y sin centro que es el tercer espacio. El ritmo narrativo lo establece el sujeto narrador, pues la cadena de significantes, de asociaciones libre, va erigiéndose como un proceso mental que rige la relación del narrador con el mundo que lo rodea y, al mismo tiempo (y por el carácter metaliterario de la narración) con la novela misma.

Nos es interesante añadir, en este breve apartado, una nueva metáfora que puede ayudar a entender el carácter interrelacional y transtextual que contiene en sí la citación con el texto que la contiene: la relación entre contenido, continente y novela que las engloba. Como señala Simone Cattaneo en referencia a la inserción e influencia del cine en la narrativa vilamatiana (que se analizó en el primer capítulo) las relaciones cinematografías (y aquí añadimos, en nuestra opinión, todas las ramificaciones que cualquier cita implanta en el texto narrativo sean o no del mundo del cine) se vinculan al texto de una manera parecida al concepto de rizoma deleuziano «puesto que, como aquel, se propone “alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de n dimensiones, de direcciones quebradas”»¹⁷⁶.

Gilles Deleuze¹⁷⁷ hace referencia a la necesidad de romper con la unidad lineal y establecer verdaderas «raíces múltiples» que sobrepasen lo consecutivo y que inserten otras dimensiones dentro del tejido. Vila-Matas ya detecta esta dualidad a través de Ferlosio y Borges: «Entiende Ferlosio que las personas que estamos inmersas en la temporalidad no concebimos dos o más ahora más que alineados en una sucesión. Este pensamiento me remite instantáneamente a “El Aleph” de Borges, (...) la percepción simultánea de diversas dimensiones del universo sobrepasa nuestra condición humana»¹⁷⁸. De ahí que las citaciones vilamatianas compartan este espíritu que señala Deleuze, pues no son meras citas, sino que inician, como hemos analizado, un diálogo que ramifica la ficción y la trasladan, tanto a la propia novela (que ya en sí ha traspasado la unidad lineal

¹⁷⁶ Simone Cattaneo, *op. cit.*, p. 190.

¹⁷⁷ Durante el siguiente apartado se irán citando ideas mayormente extraídas del capítulo «Introducción: Rizoma» del ensayo *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: ed. Pretextos, obra conjunta entre Gilles Deleuze y Félix Guattari (ambos pensadores franceses surgidos a raíz de la escuela postestructuralista).

¹⁷⁸ Enrique Vila-Matas, *El viento... op. cit.*, p. 95.

de la palabra) como a nuestra realidad; allí donde los ecos nos alumbran como un faro en el mismo texto. Veamos entonces si la citación comparte las características que señala Deleuze.

En primer y segundo lugar, el filósofo francés señala los principios de conexión y heterogeneidad, dado que «cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden»¹⁷⁹. La encadenación constante de citas, anécdotas e incluso de las mismas escenas de la novela (que utilizan la cita como puentes interrelacionales) es posible gracias a la deriva del mundo como biblioteca (que hemos ido señalando con los anteriores dos apartados) y demuestra que todo es relacionable; ya sea por el azar o por las asociaciones libres de estirpe joyciana, todo va relacionándose creando una red literaria. El término de Pozuelo Yvancos de la literatura vilamatiana como red es muy pertinente en este caso. Al mismo tiempo, la centralidad de la araña, del espacio literario como espacio habitable, desestima que exista un punto de origen inicial. Como las dimensiones creadas por Bolaño¹⁸⁰, todo tiende al infinito, formando un todo sin más inicio y final que el impuesto a nivel material por el libro (pero, sin embargo, las dimensiones abiertas y que conectan transtextualmente con el lector siguen abiertas una vez cerramos la novela). A propósito de esto, nos es interesante invocar el espíritu oulipiano de la mano de Georges Perec:

Una vez más, tendremos que partir de la imagen del puzzle, o, si se prefiere, de la imagen de un libro inacabado, de una «obra» inacabada en el interior de una literatura nunca acabada. Cada uno de mis libros es para mí elemento de un conjunto; no puedo definir el conjunto, puesto que es, por definición, proyecto inacabable (a menos que el cansancio o la imposibilidad de escribir se apoderen algún día de mí); tan sólo sé que se inscribe en un conjunto mucho más amplio, el conjunto de libros cuya lectura ha suscitado y alimentado mi deseo de escribir¹⁸¹.

Dentro de la novela, esta aspiración a crear un conjunto en eterna ampliación se muestra clara. La estructura narrativa fragmentaria y surgida del propio ritmo de la impresión y consciencia lectora nos amplía las direcciones de la misma novela, pues cada cita nos inaugura otra dimensión que va concatenándose de manera esparcida por todo el espacio. Como las constantes interrelaciones metaliterarias que plantea el autor, nosotros como lectores podemos disociar y emprender las rutas que el texto nos ofrece —las lecturas propuestas por Vila-Matas— como una suerte de «elige tu propia aventura», en el cual cada página nos remite a otra de otra novela u otro autor; así creando, como cita Vila-Matas con influencia de Claudio Magris, «un tapiz que se dispara en todas partes»¹⁸².

¹⁷⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: ed. Pretextos, 2008, p. 13.

¹⁸⁰ Como establece el propio Vila-Matas, las conexiones con la obra —y el autor, pues eran grandes amigos— de Bolaño son muchas: «(sobre Bolaño) Desde que empecé a escribir y a publicar, nunca que yo recuerde me he encontrado con algún escritor que me recordara a mí» Enrique Vila-Matas, *El viento...* *op. cit.*, p. 69. Cada libro de Bolaño es un universo infinito. Las relaciones van multiplicándose y, sobre todo, porque la figura del fractal (a la que se vincula comúnmente la literatura del escritor chileno —o mexicano—) puede vincularse con la del rizoma deleuziano. Así describe Vila-Matas la estructura narrativa de, en concreto, *Los detectives salvajes*: «Creo que el artista de la multiplicidad que es Bolaño sabe que lo único que puede hacer el individuo para asimilar el caos que lo envuelve y que refleja en su propia naturaleza consiste en abrir bien los ojos y tratar de registrarlo todo para luego intentar ordenarlo. Pero claro, está claro que un hallazgo le conduce a otro (...) y así hasta el infinito (...)» *Ibid.*, p. 72. Fíjense que el término caos también es utilizado por Gilles Deleuze: «El mundo ha devenido caos (...)». Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸¹ Georges Perec, *Poética narrativa y teoría literaria (selección de textos: la experimentación oulipiana)*, Barcelona: ed. Antrhopos, 1992, p. 5.

¹⁸² Enrique Vila-Matas, *El viento...* *op. cit.*, p. 63.

Véase, en referencia a esto, el siguiente fragmento de Vila-Matas en referencia al proceso creativo detrás de *Bartleby y compañía*:

Busqué y encontré una estructura hecha de reglas rigurosas (inventadas por mí y, por tanto, al mismo tiempo, arbitrarias) que concedieron a mi diseño general una fuerza centrífuga de gran libertad textual y con notable tendencia —no prevista por mí— al acto de creación continuo, inagotable, infinito; infinito al quedar delegado el acto de creación en los lectores (...) Veo el libro como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena¹⁸³.

La tercera característica es la 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»¹⁸⁴. Hemos ido observando que, en la literatura de Enrique Vila-Matas, el espacio (y el sujeto, cómo se verá en el siguiente capítulo) es en tanto la pluralidad que este mismo encierra. Como un cuadro cubista, a estos se le sobreponen las diferentes perspectivas estéticas y cada una de ellas remite a una realidad completamente nueva. Entendiendo la cita en tanto a microcosmos, a *piccolo mondo*, cada dimensión abierta prolonga y establece nuevas relaciones, creando una estructura abierta de fragmentos que van intersecando en dimensiones sobrepuestas. Así, el sujeto solo se encuentra justo en el momento de dividirse: «la noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones biunívocas entre elementos o puntos objetivo, o bien lo Uno que se divide según la ley de una lógica binaria de la diferenciación en el sujeto»¹⁸⁵. Aunque en este caso sí que encontramos una duplicidad inherente en los elementos (realidad/ficción, literatura/vida), ésta, en el tercer espacio, se difumina gracias al efecto de lo ambiguo y solo se entrevé un sujeto cuando este, autoconscientemente, establece una voz para poderla volver a dividir. La cita sirve de puente, de enlace polifónico (recuperando a Bajtín y Guattari) y, al mismo tiempo, da cuenta de un tercer espacio general, total, que va en continua extensión y que no entiende de dualismos: «pero sigo apostando por una prosa a tumba abierta en la que los límites se confunden y la realidad pueda bailar en la frontera con la ficción, y el ritmo borre esa frontera»¹⁸⁶. La otredad que persiste en el texto propio va creando un texto polifónico que se multiplica no linealmente «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 tres, cuatro o cinco, etc.» sino «más bien de direcciones cambiantes»¹⁸⁷.

El siguiente punto es la ruptura asignificante. Esta se refiere a que el rizoma «puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras»¹⁸⁸. La fragmentariedad de lo narrativo, que va saltando de un espacio a otro bajo el influjo de la cita, muestra este corte brusco, sistemático, que nos remite a ese corta y pega que anunciábamos en el inicio. Aquello que se muestra en el libro, a pesar de los cortes, es una dimensión que va extendiéndose y ampliándose; una interpretación que va por libre mientras va interrumpiéndose constantemente. Que el corte no nos remita a una concepción dualista del espacio ya que, como escribe Deleuze, quedarse con el término dualidad simplifica erróneamente

¹⁸³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁶ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

las complejidades de las relaciones entre mundo y literatura. Para Vila-Matas, mundo y literatura comportan un todo que va en constante extensión y, dentro de esta, el cine, las artes y todo aquello relacionable, consigue hacerlo:

Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz). El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza¹⁸⁹.

En último lugar, Deleuze sitúa los principios de cartografía y calcomanía. Ya hemos hecho notar la importancia del mapa, de la cartografía ficcional que se extiende por el mundo. Así lo escribe Cristina Oñoro Otero: «Cartografías dislocadas, ficcionales, blancas, mentales... Éstos son, en fin, los mapas que Vila-Matas ofrece a sus lectores, mapas para (no) perderse en un mundo literario concebido en términos espaciales y que es fruto de una imaginación poderosamente cartográfica»¹⁹⁰. Vila-Matas proyecta la creación, la imaginación surgida de la lectura, al espacio viviente, creando en sus novelas un mapa de lo real sometido a lo literario y, al mismo tiempo, autónomo y en permanente ampliación, pues es y reproduce la consciencia del lector y la lectura misma. Así tiene sentido que Eduardo Lago esbozara (en palabras de Vila-Matas): «más que morir, la literatura se estaba trasladando a unas coordenadas que desdibujan la noción de espacio-tiempo en que estábamos acostumbrados a movernos»¹⁹¹. Así, tiene sentido que Deleuze asocie el mapa al acto de creación: el mapa crea y, a la vez, es múltiple, alterable y en constante modificación¹⁹². Por ejemplo, véase el siguiente ejemplo en el cual, después de haber establecido una total reunión de citas alrededor de una primera imagen del volcán de Pico, Vila-Matas se siente atrapado dentro de este mapa que simultáneamente va creando. Finalmente, aunque uno crea que ha salido, no hay escape ni otra entrada, solamente un constante estar dentro:

Cuando me he librado de las montañas de Pía, de los huesos de Gide, del protestantismo, de Canetti y Beckett, de Kien y de todo dios, y hasta del que no se sabe si regresará cuando su creación esté destruida, cuando me he librado de todos, he temido sin embargo caer en las garras de cualquier otro escritor o aforismo o fragmento del cuento de Montano, y entonces me ha entrado una angustia ya total, me he sentido tan realmente asfixiado por mi memoria literaria que hasta he pensado que tal vez Tongoy llevaba razón al advertirme que había llevado muy lejos mi idea de combatir lo no literario¹⁹³.

Si la cita en sí se establece como catalizador, la estructura de las novelas de Enrique Vila-Matas se asemeja al rizoma deleuziano y, por ende, la cita también funciona como rizoma: en esta estructura, la parte funciona como todo. La cita permite enlazar dimensiones creando una macroestructura sin centro ni límites que recorre el plano textual y llega hasta la realidad, la pantalla de la televisión, etc. fragmentando el texto narrativo y entrecruzando, difuminando los horizontes, los diferentes géneros. La concatenación sistemática de citas, anécdotas y escenas, pese a ser una estructura lineal,

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁰ Cristina Oñoro Otero «Locuras... *op. cit.*, párrafo 34.

¹⁹¹ Ana María Iglesias, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹² Gilles Deleuze, y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹³ Enrique Vila-Matas, *El mal de...* *op. cit.*, p. 99.

establece simultáneamente una profusión transtextual que escapa de los límites estrictamente literarios para enzarzar las diferentes dimensiones que al autor le vienen a la mano en el proceso creativo. En este sentido, Antoine Compagnon escribe:

La maculatura o la superficie manchada de inscripción no es un plano, una cara del volumen, sino una disposición de espacios, de estratos, de planos, una geología compleja. Ya no es una topografía —la propia reescritura sobre una hoja en blanco de los desniveles del terreno— lo que la escritura pone en práctica, sino una *topología*, una variedad de formas para la que ya no hay sujeto, por ejemplo, un topógrafo, ni objetos, por ejemplo los *topoi*¹⁹⁴.

En Vila-Matas, pero, siempre resta la mano de la escritura. Siempre queda, en el poso de lo infinito, un resquicio de una mano que guía. La estructura vilamatiana, así, es infinita, pues las citas siguen y siguen hasta que uno ha perdido origen, final, y uno solo puede dejarse llevar por la propulsión intertextual, el estilo propio de la voz narrativa, o quedar perdido en un vórtice eterno.

¹⁹⁴ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 494.

4. La cita: clave de bóveda de un «yo» plural

Citando, haciendo intervenir un afuera de la escritura, introduciendo un compañero simbólico, trato de escapar, todo lo posible, del fantasma y de lo imaginario.

Antoine Compagnon, *La segunda mano*

Como establece Antoine Compagnon: «Toda práctica del texto es siempre cita, por lo que no es posible ninguna definición de la cita»¹⁹⁵. Buscar una definición para la cita es difícil por la naturaleza total que en ella se descubre. Y, sobre todo, porque si, como ya ha sido establecido, la originalidad no existe, la cita es solo la manera más firme de demostrárnoslo. Ya sea como el mosaico de Kristeva o la red de Yvancos, todo texto se encuentra formado de otros. Durante todo el trabajo hemos ido proponiendo elementos que consiguen acercarse a su definición y, al mismo tiempo, hemos evidenciado que esta puede realizar más de una función dentro del texto narrativo. La cita, ante todo, es siempre un diálogo que interconecta autores, y, como diálogo, encontramos siempre un «yo» y «otro», un emisor y un receptor, que en el acto de citar establecen un pacto que los une y los relaciona en el campo literario.

Así, la cita tiene un doble estado: es significado por su contenido, pues la mayor parte de ellas ayudan a ejemplificar, sustentar, clarificar o ampliar un tema sugerido; y, al mismo tiempo, es significante en tanto que aquellos inherentes en el pacto correlativo se determinan por la posición que adquieren alrededor de esta. Es decir, si por ejemplo Idea Vilariño cita a Alejandra Pizarnik, ambas se encuentran en una posición respecto a la cita (Vilariño como citadora y Pizarnik como citada) y, al mismo tiempo, si Pizarnik cita a Julio Cortázar y Vilariño es citada por Anne Carson, las dinámicas de poder cambian y también lo hacen, no solo los autores para su texto (y sus citas) sino también estos para la literatura y la tradición. Citar es crear vínculos, es relacionar uno con otro y, en este relacionar, crear esferas de intercontacto que hacen más grande, si cabe, la literatura misma. De ahí que la cita funcione en el texto como una manera de ampliar una especie de cadena de significantes lacaniana ubicada dentro del mismo sujeto. Citar colectiviza, disgrega el yo y lo hace plural conectándonos con lo otro. Véase el siguiente fragmento:

“Quiero ser Pereira” decía Mastroianni. Tabucchi es de mi familia literaria, digo yo ahora mientras recuerdo que quise ser Mastroianni y que este quiso ser Pereira y que Pereira visitaba a Tabucchi y que Tabucchi quiso ser la sombra de Pessoa¹⁹⁶ y que yo, en otro tiempo, quise ser la sombra de

¹⁹⁵ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁶ No es casualidad que Enrique Vila-Matas cite a Fernando Pessoa, el proclamado poeta de los heterónimos. Los heterónimos de Pessoa ilustran una voz plural, una identidad maleable, bajo una necesidad existencial que crea, del sujeto uno, una diversificación identitaria. En Vila-Matas, aunque resuenen las semejanzas, debemos entender que esta multiplicidad de la identidad se encuentra vinculada a la biblioteca y la cita es la clave de bóveda desde donde el tapiz se dispara a todas partes. Para Vila-Matas, la multiplicidad es una consecuencia lectora, una apropiación de aquello que lo rodea en su consciencia bibliófila. La biblioteca del mundo obliga a que ya no tenga sentido entender el sujeto como uno, sino como la reunión de todos lo otro. Véase como la Dra. Ani Bustamante subraya la relación entre esta condición y la creación de un estado intermedio, de la diferencia (recuerden el tercer espacio), donde el sujeto se establece como una red de interconexiones: «Ahora bien, lo que importa resaltar es que la obra heterónima no es sólo el trabajo de devenir-otro, es la manera como estos “otros” dentro de “uno mismo” crean vínculos. Pues lo que sorprende es el entramado que se teje entre los heterónimos, sus coincidencias y divergencias, las fuerzas centrípetas y centrífugas que atraviesan la obra, así como el hecho de que el grupo de poetas heterónimos crearan entre ellos

Tabucchi para poder ser la sombra de la sombra de Pessoa y que Pessoa quiso ser “el pirata resumen de toda la piratería en su auge” y vivió en una especie de delirio de ser otro, de ser todo lo otro para ser así no la voz de un individuo sino un mundo entero de voces de pronóstico grave¹⁹⁷.

Hablaríamos, por tanto, de un texto que se retroalimenta y de una voz que va disgregándose a través del encadenamiento que la consciencia motiva; que a partir de la cita, elegida bajo la arbitrariedad y las conexiones nuevas que el mismo texto (y la misma realidad) suscitan, va superando el intento resistente de no poder continuar. En la propia naturaleza de la cita reside la imposibilidad del ser a no dar cuenta de su legado, dado que la cita en su máxima expresión es el recuerdo de aquel escrito que ayuda a formular lo nuevo; es visitar la tradición como quien pasea por un cementerio de la literatura. Puede que sea por esto que Vila-Matas escriba: «Un cementerio como este también es todo un lujo de citas»¹⁹⁸. Cada cita es una herencia y, al mismo tiempo, un gesto —fíjense que poco común en otros ámbitos— de humildad del individuo delante de la tradición. Citar es recordarnos a nosotros mismos que no existen en literatura —ni en ningún otro campo— héroes románticos que atisban el acantilado. Como las olas que chocan contra el montículo pedregoso, la memoria vuelve a la pluma de forma insistente como toda una tradición que revuelve la creación y la vitaliza. Citar es, en definitiva, verbalizar nuestra interdependencia; subrayar que no estamos solos.

Como hemos analizado, ella establece un espacio intermedio en que la literatura da cuenta de su condición mientras crea una red de interrelaciones que van ramificándose rizomáticamente. Sin embargo, ¿cómo la cita impacta en la voz narrativa? ¿Cómo la imagen del mosaico puede ser vista en la configuración del «yo»?

Y es que la cita es narrar lo propio en condición de otro, pues aunque uno se apropie de las palabras del referenciado, aunque uno establezca un vínculo (ya sea en aceptación o contraposición) con lo diverso, eso no pasa a formar parte del «yo» inmediatamente, sino que queda innato a este, como paralelo a él en una horizontalidad que se contrapone a la verticalidad inherente del linaje. Como vimos con el ejemplo del dietario de Kafka, la cita horizontaliza la influencia y verticaliza el eje cronológico y la relación con el lector, ya que al horizontalizar la tradición ya solo resta el tiempo propio, visto, ante el yo, como un delante y un detrás perpetuo. En este sentido, cuando se cita, se transforman lo que Claudio Guillén expone como los dos tiempos del texto:

La palabra no es un «punto», algo fijo, un sentido dado, sino un “cruce de superficies textuales”, un “diálogo de varias escrituras”¹⁹⁹. Este diálogo se entabla entre tres lenguajes: el del escritor, el del destinatario (esté fuera o dentro de la obra) y el del contexto cultural, actual o anterior. Así la palabra, que es doble, que es «una y otra» a la vez, puede considerarse de modo horizontal o vertical:

movimientos literarios como el “sensacionismo”» Ani Bustamante, «Los pliegues de Fernando Pessoa» en *Los futuros de Fernando Pessoa*, Lima: ed. Universidad del pacífico, 2013, p. 29.

¹⁹⁷ Enrique Vila-Matas, *Un viento...* *op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁸ Enrique Vila-Matas, *Dietario...* *op. cit.*, p. 228.

¹⁹⁹ En estos términos del crítico español podríamos incluir, tanto el término bivocal de Bajtín, «todas sus palabras son bivocales, en cada una de ellas tiene lugar una disputa de voces» Mikhail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, 2003, p. 114, o, incluso, la idea principal de Steiner para la necesidad de la literatura comparada: «Cada palabra, bien se trate de una comunicación oral, bien de una comunicación escrita, nos llega cargada del potencial y toda su historia. Todos los usos previos de esta palabra o esta frase están implícitos en ella o, como dirían los físicos, la “implosionan”». George Steiner, «¿Qué es literatura comparada?», *Fundamentos de arquitectura y patrimonio*, 2015, s.p. Fecha de consulta: 23/4/2024.

horizontalmente, la palabra pertenece a la par “au sujet de Pécriture et au destinataire”; Y verticalmente, al texto en cuestión y a otros anteriores o diferentes²⁰⁰.

Por tanto, la literatura de Vila-Matas subvierte el espacio literario creando una voz polifónica que habita la diferencia y el entresijo entre el texto propio y la cita, entre lo uno y lo otro. Por ello, en su uso continuado de la cita, no solo singulariza la ficción en un entramado que dialoga con la tradición, sino que hace, si cabe, más evidente que no hay narración sin dialogo y colectivización del espacio.

Fíjense cómo inicia estas páginas y como, habiendo expuesto los mecanismos de esta inserción de la cita, el texto se ve motivado por un azar de la influencia del autor para su texto que va ramificando, bajo el influjo del torrente narrativo, una colectividad de voces reunidas en un solo «yo» narrativo: «*Nota parasita*. Me habría encantado ser visitado por los recuerdos personales de Alan Pauls, por los recuerdos del día en que escribió *Segunda mano*, un capítulo de su libro *El factor Borges*. Hay en lo que acabo de decir un claro deseo de estar en la piel de un ensayista admirado y un deseo en el fondo menos extraño que el deseo de ser piel roja de Kafka»²⁰¹.

Ese deseo latente de ser otro o, incluso, de declarar que no existe un «yo», será un componente esencial dentro de la cita pues, como hemos establecido, la cita es esa otredad que convive con la supuesta unicidad del «yo» o —y aquí radica la gracia— que difumina esta esencialidad individual. Y es que esta fragmentación del yo en favor de una voz colectiva, polifónica y metaliteraria, será un elemento clave para entender, finalmente, este sistema de citas que cubren lo leído con ese leve aire de extrañeza; con la sensación de que todo se trata, en realidad, de un poco de lo suyo y mucho de lo otro.

4.1. El sujeto esquizoide, el yo plural literario

Je est un autre

Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant*

Mi alma es una orquesta oculta; no sé qué instrumentos tocan y rechinan,
cuerdas y arpas, tímboles y tambores, dentro de mí.
Solo me conozco como sinfonía.

Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*

La oscuridad o incertidumbre que rodea los escritos de Enrique Vila-Matas tiende a configurar un espacio literario donde la voz narrativa se esfuerza a desaparecer. Sin embargo, parece que, inevitablemente, nunca consiga realmente hacerlo: «Me confesé ante él y le hablé, largo y tendido, de mi obsesión por el tema de la Desaparición en general (...) Y luego pensé en algo que había dicho Walter Benjamin acerca de Robert Walser: “Podría decirse que al escribir se ausenta”»²⁰². Y

²⁰⁰ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: ed. Austral, 2018, p. 311.

²⁰¹ Enrique Vila-Matas, *El mal... op. cit.*, p. 124.

²⁰² Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Barcelona: ed. Anagrama, 2005, p. 110.

es que Vila-Matas prefiere la concepción de la escritura de Kafka a la de Gide, que, como él mismo escribe: «(...) debería centrarse en la necesidad de desaparecer en la obra»²⁰³ y, alrededor de esta idea, el autor crea un espacio polifónico (que se vincula a la hibridez entre texto ajeno y propio que ha sido analizada en el capítulo anterior) donde la voz narrativa se confunde, aprovechándose del orden simultáneo²⁰⁴ que, mientras lo avala, lo camufla.

La desaparición como objetivo a lograr, en primer lugar, implica imponerse un silencio mediático; una desaparición del circuito de la inmortalidad artística o del genio²⁰⁵. Así lo expone Cristina Oñoro Otero: «Según escribe en *El espacio literario*, la voluntad de desvanecerse que caracteriza la obra de escritores como Mallarmé se debe a que el poeta ya no goza del favor de los dioses, pues éstos, tal y como anunciaba Hölderlin, están ausentes»²⁰⁶. Así, Vila-Matas escribe: «Hoy eres Gironde y mañana Walser y tu nombre verdadero se pierde en el universo, quieres acabar con los mezquinos sueños de supervivencia de los escritores, quieres inscribirte con tus lectores en un mismo horizonte anónimo donde estableceréis por fin con la muerte una relación de libertad»²⁰⁷. El arte de la negativa, representado por el *I would prefer not to* del *Bartleby* de Melville, será un elemento recurrente en la literatura del autor español. ¿Pero en qué medida la cita impacta en el «yo» narrativo en favor de su desaparición? ¿Logra Vila-Matas esta desaparición final?

La desaparición, pues, se precede de una ocultación del «yo» en favor de una voz colectiva que rodea el proceso creativo y le permite al autor continuar pese al temor de la página en blanco. Por ejemplo, véase como, para desaparecer, la voz narrativa (asociada al autor del dietario) se encubre detrás de Robert Musil, el cual aparece como una figura inamovible (véanse las fechas de nacimiento y defunción juntamente con el nombre, recuperando un estilo biográfico ensayístico) que encubre el discurso bajo los ecos literarios que este remite: «Más bien a estas alturas del viaje de invierno mi problema es cómo hacer para desaparecer —«¿Cómo haremos para desaparecer?», que decía Blanchot—, cómo lograr ser una especie de hermano gemelo de MUSIL, Robert (Klagenfurt 1880-Ginebra 1942), que se disolvió en el tejido de su propia obra interminable»²⁰⁸.

Este diálogo metaliterario (inherente en la voz narrativa) permite establecer un vínculo entre lo uno y lo diverso mucho más íntimo y arraigado a la estructura narrativa. En este sentido, podríamos llegar a decir que, aunque en las novelas de Enrique Vila-Matas parece imperar un «yo» individual, este es solo un pastiche, pues la pluralidad de voces citadas es tan esencial en el transcurso de la trama que el discurso se fragmenta, expandiendo los límites del «yo» y provocando una polifonía que, como en Bajtún, inunda el texto en una superposición de voces. Luisa Puig describe la polifonía del crítico ruso como: «la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e incluso

²⁰³ Enrique Vila-Matas, *El mal... op. cit.*, p. 297.

²⁰⁴ Recuperamos el término «orden simultáneo» del famoso ensayo de T.S. Eliot para configurar esta conciencia colectiva que llega a la pluma como una voz polifónica que fragmenta la voz narrativa, ensalzando su posición central, de eje orbital, dentro del espacio literario. Vila-Matas, a diferencia de los otros autores, convive con estas influencias y, en cada página, en cada obra, dialoga con ellas a partir de la duda, la metaliteratura y la sensación consciente de que se amuebla la literatura misma. De T.S. Eliot: «(...) and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order». T.S. Eliot, “Tradition and individual talent” en *The Sacred Wood*, London: ed. Methuen&Co, 1957, p. 49.

²⁰⁵ Cristina Oñoro Otero, *Enrique Vila-Matas... op. cit.*, p. 161.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Enrique Vila-Matas, *El mal... op. cit.*, p. 179.

²⁰⁸ Enrique Vila-Matas, *El mal... op. cit.*, p. 178.

en un mismo enunciado»²⁰⁹. Sin embargo, a diferencia de la poética de Dostoyevski (autor predilecto para Bajtín y que no trataremos en este ensayo), la mayoría de las voces que recorren la novela no son autónomas, personajes que giran alrededor de la voz narrativa, sino ecos ficcionalizados que el «yo» proyecta en el espacio, creando un espacio poliédrico que reúne, en una misma página, un palimpsesto de tiempos, espacios y nombres²¹⁰. Así lo exponen Esther Palomino y Muñoz de la Espada: «Otra característica es el rechazo a la noción de la identidad personal. (...) La aplicación de esta filosofía a la literatura, convierte el texto literario en un palimpsesto. Cada texto “original” se refiere a otros textos por medio de alusiones explícitas o no, por la parodia o la cita o la imitación»²¹¹.

Podríamos decir que el texto sigue una poética parecida a la que expone Roland Barthes en *S/Z* refiriéndose a *Sarrasine* de Balzac, a través del *fading* de las voces narrativas:

La mejor manera de imaginar el plural clásico es entonces escuchar el texto como un intercambio tornasolado de múltiples voces, posadas sobre ondas diferentes y sorprendidas en algunos momentos por un brusco *fading* cuya brecha permite a la enunciación emigrar de un punto de vista a otro sin prevenir: la escritura se establece a través de esta inestabilidad tonal (en el texto moderno alcanza la atonalidad) que hace de ella un brillante muaré de efímeros orígenes²¹².

Aunque Vila-Matas reniegue del realismo —y, por casi obligación moral, del naturalismo—, la descripción de Barthes nos sirve para ejemplificar este *fading* del «yo» provocado por una superposición de voces paralelas que acaban en el texto como una voz plural vinculada a la bibliografía de uno mismo; formando, todas ellas, una coral que horizontaliza las influencias y centraliza el escritorio como lugar originario de la ficción. Maurice Blanchot sobre la corruptibilidad del lenguaje y la falta de “yo” en la esencia de la escritura, escribe: «Si escribir es entregarse a lo interminable, el escritor que acepta defender su esencia pierde el poder de decir “Yo”»²¹³. Esta falta de «Yo» inscribe el espacio literario como un espacio de desaparición. Así lo escribe Vila-Matas a través de una cita de Justo Navarro: «“Ser escritor es convertirse en otro. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo” (Justo Navarro, *Homenaje a Paul Auster*)»²¹⁴. Como expone Olalla Castro Hernández, estos diálogos fragmentarios entre lo uno y su bibliografía provocan «la generación de un yo en constante proceso de transformación que se niega rotundamente a ser Uno y que busca, de forma casi obsesiva y patológica, convertirse en Otros, ser muchos, huir de la prisión del nombre propio»²¹⁵. Es decir, como esgrima Mario Aznar, llegar a ser «una voz propia y múltiple»²¹⁶. Puede que sea porque, para hablar de un tema, para poder alcanzar las miradas bivocales que una obsesión nos encierra,

²⁰⁹ Luisa Puig, «La polifonía en el discurso» en *Enunciación*, Vol. 18, N. 1, Colombia: ed. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013, p. 128.

²¹⁰ Este tema se tratará de forma más extensa en el siguiente subapartado.

²¹¹ Esther Palomino y Muñoz de la Espada, *La literatura del agotamiento en Borges y Barth*, Indiana: ed. Universidad de Purdue, 1992, p. 2.

²¹² Roland Barthes, *S/Z*, 2006, pp. 33-34.

²¹³ Maurice Blanchot, *El espacio... op. cit.*, p. 23.

²¹⁴ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 139.

²¹⁵ Olalla Castro Hernández, «Sujeto, intertextualidad, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas» en *Revista de Literatura*, 2018, p. 246.

²¹⁶ Mario Aznar Pérez, «Historia de una voz. Prólogo de Mario Aznar» en Enrique Vila-Matas, *Ocho entrevistas... op. cit.*, 2024, p. 15.

necesitamos adentrarnos en las múltiples lecturas que los otros, bajo esos mismos intereses, han hecho a lo largo de la tradición²¹⁷ (véase las similitudes, al final, con aquello que representa un ensayo).

Un intercambio de voces que provienen del diálogo interior que se proyecta en el espacio; del diálogo que uno mantiene con sus influencias y lecturas, aportando una confluencia plural de puntos de vista que, aunque inestabilicen la narración en su condición fragmentaria, dan una validez *autoritas*²¹⁸ y una justificación al mundo y la ficción creada. La desaparición, pues, es una experimentación de los límites de la literatura y, como expone Cristina Oñoro Otero, un darle la vuelta a la literatura propia para la exploración de una literatura en negativa, es decir, una literatura externa plasmada como propia²¹⁹.

Roland Barthes, así, también expone la relación entre el sujeto y la intertextualidad que nos atraviesa, en tanto que es el lenguaje el que domina estas relaciones. Si el intertexto, para Barthes (recuperado por Iván Villalobos Alpízar), «es el entretexto de otro texto, (...) buscar las “fuentes”, las “influencias” de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado»²²⁰, este mismo se relaciona con el sujeto, el cual, «(...) ya no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese «yo» que (como el sujeto vilamatiano) se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde)»²²¹. Vivir bajo el influjo de lo otro, ser en lo otro, pues no hay lenguaje que no sea una regurgitación de un palimpsesto que nos pluraliza.

Asimismo, podemos relacionar esta fragmentación narrativa con el sujeto esquizoide posmoderno de Jameson (aquí recuperado por Homi Bhabha), el cual se ve influenciado por una rotura del tiempo físico que en Vila-Matas se traduce como esta sensación de vivir en el orden

²¹⁷ Son muchas las obras que, a partir de un tema monolítico u obsesivo, van tejiendo una ficción alrededor de las diferentes voces que este objeto remite. En Vila-Matas, encontramos *Bartleby y compañía* alrededor de la figura del Bartleby, *Mac y su contratiempo* alrededor de la repetición o *El Mal de Montano* alrededor del mal de la literatura, entre otros. En este sentido, es remarcable hacer notar los parecidos de la prosa vilamatiana con la obra de, por ejemplo, Maggie Nelson y su ensayo-libro de fragmentos (recuperando a O. Brown o Cozarinsky) *Bluets* (2017). Como Vila-Matas con la figura de Bartleby, Maggie Nelson forma un libro intertextual como pocos alrededor del color azul. En este, la voz subjetiva se ve atravesada por las diferentes influencias; una reunión fragmentaria que combina lo ensayístico con lo narrativo, la voz narrativa intercala el texto propio con la cita de los otros para establecer una estructura polifónica. Véase el siguiente ejemplo: «70. ¿Intento, con estos “propósitos”, construir algún tipo de pérgola? Pero seguramente sería un error. Para empezar, las palabras no se parecen a las cosas que designan (Maurice Merleau-Ponty)» Maggie Nelson, *Bluets*, Madrid: ed. Tres Puntos, 2009, p. 37. En Catalunya, Alicia Kopf, en *Germà de gel* (2016) también explora esta fragmentariedad de la transgenericidad entre la ficción y el ensayo alrededor de los viajes polares. La intromisión de citas, como voces que otorgan otra cara al cuadro poliédrico, va superponiéndose en la novela. La lectura, como parte indisoluble de la vida, va colectivizando nuestra mirada, nuestra voz, y al final, nos vemos incapaces de afrontar el mundo solos, pues somos el palimpsesto de una tradición que nos aúna (y cada uno va eligiendo a sus acompañantes): «La lectura és la meva activitat subversiva preferida, que no identifico amb les casposes classes de literatura impartides per senyores que semblen haver nascut amb cinquanta anys (...) Em salto les classes per anar a llegir al bar del costat de l'institut; visito els Tròpics de Henry Miller, sóc la confident d'Anaïs Nin» Alicia Kopf, *Germà de gel*, Barcelona: ed. l'Altra, 2016, p. 90. Creo, al final, que no hay nada más revolucionario y justo que poder elegir aquellos que van a estar trenados, como dentro de un poso inconsciente, en tu discurso. Elegir a quien robarles las palabras; con quien querrás compartirlas.

²¹⁸ En ese sentido, esta característica dialoga con ese fragmentario conjunto de postales que es *Vudú Urbano* (1985) de Edgardo Cozarinsky, donde cada relato-ensayo se precede de una cita que lo engloba, relegando (o viéndose protegido) por la autoridad de los otros. Sin embargo, Vila-Matas va un paso —o varios— más allá, pues la cita se inserta en el texto mismo y cataliza la novela.

²¹⁹ Cristina Oñoro Otero, *Enrique Vila-Matas... op. cit.*, p. 169.

²²⁰ Iván Villalobos Alpízar, «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes» en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, *XLI*, 2003, p. 138.

²²¹ *Ibid.*, p. 140.

simultáneo (usando el término de T.S. Eliot): «Invirtiendo el influyente edicto althusseriano sobre la captura ideológica “imaginario” del sujeto, Jameson insiste en que es el sujeto esquizoide o “escindido” el que articula, con mayor intensidad, la disyunción de tiempo y ser que caracteriza la sintaxis social de la condición posmoderna»²²². Vila-Matas, consciente de la imposibilidad de esconder bajo la gabardina sus influencias, las muestra con ironía y sin vergüenza²²³, mostrando un proceso metaficcional donde, sabiéndose insignificante, el «yo», escindido por la imposibilidad de vivir algo nuevo, *es en el Otro*, asumiendo una otredad a la cual se vincula como un escollo a la deriva. Por ejemplo, véase el siguiente fragmento, cuando Vila-Matas narra la primera vez que citó a Borges (suceso que todo escritor o potencial académico debe grabarse en la memoria para siempre):

Volví aquella noche a la buhardilla convertido en el hombre que no sabía quién era. 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 (como para Hoffmann la tenía aquel diabólico violín de Krespel) 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 nadie²²⁴.

La inseguridad posmoderna de un mundo en decadencia se plasma en la necesidad de buscar un mundo que escape de la normatividad de la individualidad total, provocando una colectivización del «yo» que horizontaliza y se aúna junto a sus influencias. La Dra. Julia Otxoa expone la relación existente entre la experiencia de un mundo desmoronado y el individuo esquizoide:

La fatiga del desengaño del mundo le lleva a la activación máxima de la búsqueda de nuevas arquitecturas formales a la hora de estructurar su discurso narrativo; sus herramientas de investigación, esencialmente lúdicas y asociativas convierten su magnífica obra en un collage fluido que avanza engarzándose mediante un *ars combinatoria* que funde el tiempo del narrador con el de otros autores²²⁵ y obras de la literatura universal, hasta lograr esa identidad coral, poliédrica, cuestionándose a sí misma desde la ironía y la paradoja²²⁶.

Asimismo, podríamos relacionar esta falta de un «yo» sólido con la falta de héroe en sus novelas. Como expone José María Pozuelo Yvancos hablando de *Historia abreviada de la literatura portátil*: «(...) por la falta misma de “héroe”, pues como saben sus lectores las pocas acciones de esta novela no están sujetas a un programa de personajes sino a un comportamiento colectivo, múltiple, que configura la idea misma de club o de sociedad secreta cuyos miembros lo son en todo caso por los caprichosos atributos de tener una obra»²²⁷. Aun así, no hace falta fijarse solo en las obras donde

²²² Homi Bhabha, *op.cit.*, p. 259.

²²³ Véase la portada del libro *El arte de la ficción*, la entrevista que Adam Thirlwell hizo al escritor para *The Paris Review* y publicada en la editorial Seix Barral para observar el uso simbólico de esta imagen.

²²⁴ Enrique Vila-Matas, *París no se...* *op. cit.*, p. 196.

²²⁵ Véase como esto remite a lo que comentábamos en los anteriores capítulos dedicados al espacio y a la estructura narrativa.

²²⁶ Julia Otxoa, «Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas» en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*, Madrid: ed. Cuadernos de Narrativa, Arco Libros, 2007, p. 31.

²²⁷ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 267.

imperera una confabulación plural ya que incluso en el «yo» del Uno reside una confluencia de los otros que ramifica los límites del sujeto y lo hacen correr, por la biblioteca, con las botas de los otros. Un ejemplo es el libro *Dietario Voluble* (2008), donde el autor recoge su pretendido «dietario» entre 2005 y 2008²²⁸. Aunque lo que prima es el narrador en primera persona, la experiencia se camufla entre los nombres y experiencias que no son de uno; aquellas propias del imaginario de lo «oído», lo «visto» o lo «leído»; es decir, de la biblioteca de lo que uno se apropia como suyo y se establece como imaginario común a través de reminiscencias, citas y ejemplos.

En este intento de desaparición —o en este intento de representar, como estableció Virginia Woolf²²⁹, un «yo» más real, más plural— surge, por tanto, la tensión del individuo junto a sus influencias y, en esta tensión, la escritura como un conjunto de fragmentos e interrelaciones; un todo más difuso, líquido y anti-realista, que dialoga metaliterariamente con sus influencias.

4.2. El proceso de ficcionalización; ventriloquía

Yo no era nada, por tanto
podía permitírmelo todo.

Witold Gombrowicz, *Testamento*

El uso de la cita en la literatura vilamatiana, en consecuencia, no solo se utiliza de forma referencial, sino que conforma un ejercicio de estilo propio que permite el desarrollo mismo de la novela. Es a partir de esta bibliografía que la novela construye su ficción. Se trata, por tanto, de una biblioteca viva, llena de autores que aparecen como personajes y que el autor, como un titiritero posmoderno, puede ficcionalizar al servicio de la trama.

Las consecuencias derivadas de la idea de la muerte del autor de Barthes permiten a Vila-Matas utilizar a los autores como simples imágenes; un repositorio de trajes y vestidos dispuestos al autor que quiera travestirse. Dalí, Walser, Kafka o tantos otros, se mueven por el espacio realizando acciones delirantes e inverosímiles. Vila-Matas los mueve por el escenario como espectros que atraviesan las páginas; un hipotexto vivo que dialoga y campa a sus anchas. No las atraviesan, pero, como simples hombres, sino que lo hacen en tanto a autores; es decir, con todas unas implicaciones que no solo dialogan con la ficción que les rodea, sino también, como hemos observado anteriormente, con el lector que las lee, quien las detecta en sus nombres. Aunque más raramente, también los personajes de otros novelistas y artistas aparecen como personajes ficcionales —¿no lo son tanto como sus respectivos autores ya? — que aparecen por el mundo como simples conciudadanos. Por ejemplo: «Pierre Menard, que reescribió el Quijote y, al parecer, es pariente mío»²³⁰.

²²⁸ Es interesante observar cómo, aunque parezca un dietario, la voz narrativa no es individual e íntima, como presupone el género, sino precisamente plural y colectiva. Sobre *Dietario Voluble* (y sobre la portada de la edición española en Anagrama), Rodrigo Fresan escribe: Ahí, Vila-Matas de espaldas, como advirtiéndolo: “el de aquí dentro soy yo pero... ¿soy yo?” O mejor aún: las espaldas de Vila-Matas. Porque este *Dietario voluble* juega —e invita a jugar— con todo lo que el escritor lleva sobre sus espaldas y dentro de su cabeza. Así, una especie de Aleph de este barcelonés errante con mucho de Internet privada enseguida convertida en objeto público y en constante movimiento. Y —ahora que lo pienso— tal vez lo mejor habría sido una foto de un Vila-Matas movido pero, sin embargo, en perfecto foco» Rodrigo Fresan, *El estilo de la felicidad*, 2018, s.p. recuperado en enriquevilamatias.com. Fecha de consulta: 17/3/2024.

²²⁹ Me refiero, aquí, al famoso artículo de Virginia Woolf en contra del realismo y a favor del nuevo intento de representar la realidad de forma fragmentaria e “impresionista”.

²³⁰ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 111.

Uno de los casos más radicales es la novela *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde el *medio literario* parece un patio de juegos para el autor, quien crea una confabulación imaginaria de una supuesta secta que durante tres años (1924-1927) corrió por las grandes ciudades europeas abanderando la literatura portátil. Así la define Sara González Ángel: «La literatura portátil es, pues, la historia de un grupo de escritores vanguardistas “de verdad” y es, a su vez, explícitamente inventada —es una novela y no pretende ser tomada por otra cosa—»²³¹. Los Shandys no solo son los miembros de esta secta, sino también el ejemplo de cómo Enrique Vila-Matas utiliza el medio literario para sembrar una ficción que utiliza los nombres (entre los que se encuentran autores, artistas y celebridades como Duchamp, García Lorca, Paul Klee o Pola Negri) y la bibliografía «(...) la frase que habría de servir de juramento para entrar a formar parte de la sociedad secreta. Se trataba de una cita del *Tristram Shandy*: «La seriedad es un continente misterioso del cuerpo que sirve para ocultar los defectos de la mente»²³² para crear una ficción que habite este tercer espacio donde la realidad y la ficción literaria siembran la duda del lector. Véase el siguiente ejemplo:

Nerviosos llegaron los viajeros Shandys a París, tras haber confirmado en Trieste la existencia de la conjura paralela a la suya. Nerviosos e, incluso, desfigurados. Meyrinck, por ejemplo, tenía aspecto de grumete. Littbarski vestía como un marino japonés. Salvador Dalí ojeaba sin cesar el horizonte, en busca de su Moby Dick personal. Rita Malú iba disfrazada de fragata. Robert Walser parecía salido directamente del Potemkin²³³.

Los personajes, como en una fiesta de la literatura, —¿no es la creación literaria, al final, un juego de creación y reescritura? — van llegando, uno a uno, a este escenario libre que es la novela, y el lector observa como las influencias ya no quedan estancas en el texto, no deben ser descifradas ni interpretadas, sino que actúan, viven y respiran en la obra misma. Vila-Matas utiliza los autores y los artistas como personajes, habitando su propia biblioteca y creando *seres-cita*, pues en cada nombre, ya hartamente conocido, el lector ve irradiando todo un horizonte de expectativas asociado a la obra y gestas individuales que se truncan al ver a Rita Malú disfrazada de fragata o Meyrinck como un triste grumete. Por tanto, en este hábitat experimental, las referencias viven. Como Borges en «Kafka y sus precursores», Vila-Matas establece relaciones nuevas, mezcla y reorganiza las influencias y las hace convivir en el texto a través de un espacio común: un escenario sobre el universo fijo de lo real establecido bajo las normas libres de la lectura.

Al mismo tiempo, Vila-Matas se siente de libre de hablar por boca de estos *seres-cita*, atribuyendo citas a personajes que no les son propias o palabras que nunca habrían podido —o querido— decir. Por ejemplo, véase como el narrador de *Mac y su Contratiempo* apropia una cita de Marguerite Duras a Natalie Sarraute: «Me recojo en este espacio privado en el que, entre otras cosas, busco comprobar que, como decía Natalie Sarraute, escribir es tratar de saber qué escribiríamos si escribiéramos»²³⁴. Es por este motivo que, como señala Mario Aznar en el prólogo de *Ocho entrevistas inventadas*, las personalidades literarias se ven transformados en unos muñecos de

²³¹ Ángel González, «De escritores portátiles y bárbaros: Vila-Matas y Bolaño escribiendo historias de la literatura inventadas» en *Pasavento, revista de Estudios Hispánicos*, Alcalá: ed. Universidad de Alcalá, 2018, p. 15.

²³² Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: ed. Anagrama, 1985, p. 43.

²³³ *Ibid.*, p. 89.

²³⁴ Enrique Vila-Matas, *Mac y su... op. cit.*, p. 12.

ventrílocuo que esconden y difuminan la propia voz narrativa²³⁵. En este sentido, uno de los primeros experimentos literarios donde Enrique Vila-Matas mostró esta tendencia a la invención fueron las entrevistas que escribió para la revista *Fotogramas* (1946-)²³⁶. Vila-Matas inventaba las respuestas a sus preguntas, transformando celebridades en muñecos de trapo bajo el imperio de la invención o la dictadura del autor maquiavélico, creando diálogos absurdos que contrastaban con la autoridad de algunos de los entrevistados. Veamos un ejemplo de la segunda entrevista a Marlon Brandon:

J.G.: No puedo imaginarla en una aldea del desierto.

M.B.: Pues sitúela en un paisaje alpino, entre montañas de cumbres nevadas, cruzadas por un gigantesco lápiz.

J.G.: Perdone, señor Brando, pero creo que me está describiendo la cubierta de su estuché de Caran d'Ache²³⁷.

Si trasladamos este hecho a sus obras posteriores, se puede observar cómo estos *ejercicios de estilo* (en términos de Queneau) evidencian ya desde un inicio la voluntad de Enrique Vila-Matas de devenir otro y, especialmente, en habitar este catálogo de nombres y referencias que rigen el espíritu del escritor posmoderno.

Vila-Matas, pues, ante la renuncia de la invención, recicla las voces que le alumbran como influencias y se transforma, como un escribir en palimpsesto, en todos ellas. Así, Philip Roth, también utiliza la metáfora del ventrílocuo para exponer la experiencia de la escritura: «Algún placer ha de haber en esta actividad, y estriba en eso. Ir por ahí disfrazado. Interpretar un personaje. Hacerte pasar por lo que no eres. Fingir. La socarrona y astuta mascarada. Piense en el ventrílocuo (...)»²³⁸. O, recuperando la metáfora de la máscara (tan barroca en sí misma, pues denota esa ambigüedad entre el ser y el *parecer*): «Si algo refleja este manuscrito, es mi saturación de las máscaras, los disfraces, las distorsiones y las mentiras»²³⁹. A partir de la máscara, Enrique Vila-Matas también escribe:

Para andar por ahí nada tranquiliza tanto como una máscara. Me sentí deprimido cuando me alegraba en secreto de disfrazarme tanto, de construir mi estilo con andaduras ajenas. *Larvatus prodeo*, que decía Descartes. ¿Yo? Persigo una imagen, solamente. Esta imagen de amante de las citas con la que avanzo ahora, bajo la lluvia, hacia la tumba que tengo enfrente. Voy despacio, sigiloso, con la mirada iracunda y simulando una cojera, con un bastón y una máscara de arlequín, perfectamente oculto. Voy a saludar a Nerval. Larvado, como siempre²⁴⁰.

Y es que en realidad, como ya habíamos anunciado al inicio, aquello que interesa es solo la imagen, la proyección, la experiencia travesti de vestirse como otro, simular su voz y, poco a poco, disolverla

²³⁵ Mario Aznar Pérez, «Historia de una voz. Prólogo de Mario Aznar» en Enrique Vila-Matas, *Ocho entrevistas...* *op.cit.*, p. 14.

²³⁶ *Fotogramas* es una revista española de cine mensual fundada en 1946 donde Enrique Vila-Matas participó como columnista y crítico cinematográfico sobre todo entre 1968-1970 donde, entre muchas otras cosas, inventó ocho entrevistas a personajes célebres como Marlon Brando, Anthony Burgess o Juan Antonio Bardem.

²³⁷ Enrique Vila-Matas, *op. cit.*, p. 65.

²³⁸ Philip Roth, «Entrevista para *The Paris Review*», *Lecturas de mí mismo*, 2008, en Javier Aparicio Maydeu, *op.cit.*, p. 364.

²³⁹ Philip Roth, *Los hechos, autobiografía de un escritor*, 2009, en Javier Aparicio Maydeu, *op. cit.*, p. 539.

²⁴⁰ Enrique Vila-Matas, *Dietario...* *op. cit.*, p. 228.

para que parezca que quien habla, sea otro o la proyección ideal del «yo». Así, véase como el narrador de *Una casa para siempre* (2002) representa a este ventrílocuo que no puede encontrar en su voz, sino la multiplicidad de todas las otras: «y entonces vi que no me equivocaba y que, en efecto, me faltaba algo muy personal: mi voz ya no era exactamente mi voz; sonaba muy distorsionada, y sus registros se habían hecho más variados»²⁴¹. Unas voces que llegan como los ecos que inundan las casas por la noche y que atormentan al «yo» en su dificultad de encontrarse: «Había perdido mi propia voz (...) Yo era ya uno y muchos. Eso me dije y, en mitad de la noche parisina, sentí un agradable estremecimiento, como una premonición de que las cosas, para mí, iban a cambiar»²⁴².

El narrador compara la fragmentación de voces con una casa que, en concordancia con el capítulo anterior, nos conduce a esta sensación de vivir en una casa de la literatura, un tercer espacio, desde el cual la voz debe proyectarse fragmentada, ya que el «yo» apenas existe en tanto que es la unión de todo lo otro, todo lo dicho: «No sabía en verdad quiénes eran ni por qué habían acudido a mí en aquel frágil instante nocturno de miedo y aspirina, pero lo cierto era que alguien había convocado en mi casa las voces de diversos personajes que narraban pasajes de su vida»²⁴³. La *Room of One's Own* de Virginia Woolf, la cámara de la tradición de Eliot o, incluso, el *Scriptorium* de Paul Auster²⁴⁴ se ven tan superados por la otredad que la creación de una habitación para el «yo» debe contemplar, en su origen, una confluencia tan amplia de voces que hasta uno debe preguntarse hasta qué punto es esta una habitación propia o —una habitación realquilada bajo precio desorbitado— un espacio colectivo, plural y simultáneo. Lo mismo sucede con la voz, pues no hay espacio para una voz propia que no sea el compendio de los otros; este proceso de ventriloquia es, por tanto, una manera de colectivizar la lectura y la escritura²⁴⁵, poniendo en el centro esa tensión surgida cuando uno, sin darse cuenta, difumina la barrera de la autoría subrayando una página y un libro. La cita, en este sentido, es una presencia-ausencia²⁴⁶, una tensión irrefrenable entre el

²⁴¹ Enrique Vila-Matas, *Una casa para siempre*, Barcelona: ed. Anagrama, 2002, pp. 42-43.

²⁴² *Ibid.*, p. 43.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Así, en *Viajes por el Scriptorium*, Paul Auster concentra la acción de una novela dentro de una habitación que no representa sino el espacio literario y de creación del escritor (aquí ya en decadencia). El autor ficcionaliza los personajes de sus obras interiores, sus influencias y creaciones, como los fantasmas que vuelven, siempre, a pedir explicaciones o a consolarse ante su creador. Aunque la soledad impere en la habitación, vemos que la pluralidad de voces se escampa durante toda la novela creando seres-personaje que vagan ausentes como unos otros que no son más que las proyecciones enfermizas de aquel que ha dedicado toda su vida a volverse otro: «Aún debe investigar esa cuestión; porque, según hemos visto en el primer párrafo, está como ausente, perdido en el pasado y vagando sin rumbo entre los fantasmas que desfilan por su cabeza por contestar la pregunta que lo atormenta». Paul Auster, *Viajes por el Scriptorium*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2007, p. 11. Recuperando la tradición de los personajes que buscan a su autor (que nos remite a la voz vivaz de autores como Pirandello, Unamuno, Beckett...), el espacio literario se comprende como la reunión de todas las voces que conforman al yo y que le guían, como verdaderos muñecos de ventrílocuo, en su camino.

²⁴⁵ Véase como Compagnon ilustra cómo funciona el texto del otro dentro del proceso de escritura: «Trabajo la cita como si fuera una materia que habita en mí; y, al ocuparme de ella, ella me trabaja; no es que esté atiborrado de citas ni atormentado por ellas, pero me estremecen y me provocan, desplazan una fuerza, aunque sólo sea la de mi muñeca, hacen intervenir una energía —éstas son las definiciones del trabajo en física o del trabajo físico—» Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 46.

²⁴⁶ Compagnon ilustra esta contradicción irresoluble con los siguientes términos: «Toda la ambivalencia de la cita, enmascarada por una canonización metonímica, enriquece esta noción de “trabajo”: la ambivalencia del genitivo en que la cita es materia y sujeto, en que yo soy activo y pasivo, presa de la cita como una mujer a punto de dar a luz» Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 46.

desaparecer y el escribir (como hemos observado que establece Blanchot) que se basa en la otredad para crear un yo que lo es todo y, al mismo tiempo, no es nadie; pues es el límite de todo lo otro²⁴⁷.

La ventriloquía, por tanto, es la capacidad que nos permite aunar la tradición en un solo individuo; es reunir lo colectivo, lo diverso, en el «yo». Así, como establece Milán Kundera: «There were long periods when art did not seek out the new but took pride in making repetition beautiful, reinforcing tradition, and ensuring the stability of a collective life (...)»²⁴⁸. La prosa de Enrique Vila-Matas no es sino la plasmación de esta vida colectiva que encuentra en la memoria, en el lenguaje de lo dicho y escrito, un retumbar de todos los otros.

El paso de Vila-Matas, pero, no es de renuncia, no es pasivo, sino un paso adelante que totaliza el medio literario en un solo cuerpo. El ventrílocuo es alguien activo que se permite el atrevimiento de entrar en los otros porque sabe que, en realidad, la construcción del yo es tan falsa como la voz narrativa de cualquier ficción o autobiografía; más allá de una desaparición o un encubrimiento, cada toma de posesión de la voz ajena y cada cita implica una destrucción de los límites del «yo» en favor de una totalización del espacio literario en una pluma que simula, en cada línea, el tan famoso orden simultáneo.

Por tanto, la colectivización de la voz narrativa, recuperando el dialogismo planteado anteriormente, produce una invisibilización del yo que subraya una voz plural que en la literatura haya un espacio narrativo. Así la describe Adam Thirlwell, quien entrevista a Enrique Vila-Matas para *The Paris Review*: «AT: (...) Lo que me interesa es que sueles usar un yo que escribe, un narrador que eres tú y que, de forma simultánea, no eres tú, porque es un yo que también es un *collage* de frases de otros escritores»²⁴⁹. Parece que Vila-Matas haya personalizado las palabras de Kristeva: mosaico, *collage*, red... todo remite a la imagen de un yo plural performativo.

La ventriloquía y la cita funcionan como la mano dentro del guante; allí donde uno responde asumiendo el nervio y la duda y acercándose tanto a la voz del otro que, con atrevimiento, se apropia de cada cuerda vocal y modifica, como un aparato tecnológico de última generación, la voz propia. Así lo expone, escribiendo sobre su proceso creativo, Mircea Cărtărescu en *El ruletista*:

Junto con las primeras líneas que despliegas en la página, en esa mano que sujeta la pluma, entra, como en un guante, una mano ajena, burlona, y tu imagen, reflejada en el espejo de las páginas, se escurre en todas direcciones como si fuera azogue, de tal manera que de sus burbujas deformadas cristalizan la Araña o el Gusano, o el Fauno o el Unicornio (...)»²⁵⁰.

Ya sea falsificando entrevistas o inventado y citando las mayores ficciones, Enrique Vila-Matas prueba suerte en el mundo de la literatura con la valentía y el respeto de quien se sabe uno entre tantos. Todo, al final, se basa en llegar a ser otro. Puede que la literatura, en realidad, trate de eso: «Me gusta crear nuevas realidades. En eso no he cambiado. Y me gusta pasar a ser otro /otra, vivir otras vidas de la única que se supone que me ha tocado vivir»²⁵¹.

²⁴⁷ Nos interesa citar a Bernardo Soares, es decir, a Fernando Pessoa, pues quién, más que él, nos muestra la posibilidad de vernos plurales, de vernos en los límites de la infinita posibilidad para llegar a ser el compendio de todo. Véase esa tensión entre el yo y el otro que convive en el mismo sujeto y ese estado intermedio que siempre encontramos: Soy el intervalo entre lo que soy y lo que no soy, entre lo que sueño y lo que la vida hizo de mí, la medida abstracta y carnal entre cosas que no son nada, siendo yo también nada. Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Argentina: ed. Emecé editores, 2000, p. 212.

²⁴⁸ Milan Kundera, *The curtain. An Essay in Seven parts*, Londres: ed. Faber and Faber, 2013, p. 186.

²⁴⁹ Enrique Vila-Matas, *El arte de la ficción... op. cit.*, p. 44.

²⁵⁰ Mircea Cărtărescu, *El ruletista*, Barcelona: ed. Impedimenta, 2023, p. 16.

²⁵¹ Enrique Vila-Matas, *El arte de la ficción... op. cit.*, p. 44.

5. Conclusiones: lo humano en lo citado

Una obra que ha ejercido una influencia que va más allá de la literatura, pues incluso el peor Hemingway nos recuerda que, para comprometerse con la literatura, uno tiene primero que comprometerse con la vida.

Enrique Vila-Matas, *Mac y su contratiempo*

Ya sea mediante comillas bajas o altas o bajo el sueño lívido de un encontronazo por la calle, Enrique Vila-Matas convoca dentro de su literatura a un sinfín de obras e influencias; organiza, como en una fiesta eterna donde las conversaciones se inician libres, un espacio plural que va enlazando dimensiones y superponiendo realidades. En ningún momento, aunque nos situemos, al final, en el escritorio del autor perverso, lo vemos recoger mientras los invitados se van yendo. La fiesta, el juego, continua en cada novela y las relaciones, como en una verdadera fiesta, lo conectan todo con todo.

Como hemos argumentado, por encima de todo, Enrique Vila-Matas es un autor enamorado de la literatura. Se enamoró del tabaco, de la pretendida suciedad de la bohemia, del miedo a la página en blanco, del blanco y negro de las terrazas francesas y de la ironía, burlona y decadente, que rodea a los buenos escritores. Se enamoró de todo ello y solo le quedó escribir para conseguirlo, dándose cuenta, al final, que sería entre todos estos elementos donde su literatura correría de manera libre. Aquello que sus predecesores vieron como la carga inmovilizadora de la influencia, él la arrojó al absurdo, a la ironía, para crear una literatura propia que se creara a partir de los fragmentos ajenos; una literatura que se ubicara en el centro de la literatura misma donde la trama, la forma y el estilo serían el resultado de su propia biblioteca. Así, la literatura vilamatiana se conforma y se revela en el diálogo que el autor, inmerso en un legado universal, sumergido en el oleaje violento de los ecos que plagan por las páginas subrayadas de miles de estudiantes con vocación, establece con la tradición. La cita, por tanto, se descubre, en la intimidad, como el gesto de admiración supremo; es el rastro de un amor juvenil hacia la Literatura, hacia el oficio del escritor, tan sobrepasado por su romanticismo, que cae a las manos como un destello decepcionante pero místico. Vila-Matas parece que nos susurre las verdades universales de la literatura: ese murmullo que Buster Keaton declaró en el lecho de muerte, un consejo de Faulkner a Hemingway, la promesa de Pla a Salvador Espriu... esos detalles de la literatura que la envuelven de una bruma y una mística fácilmente romantizables. Al final, uno descubre que son solo imágenes, espejismos estéticos para hacer más soportable el esfuerzo sadomasoquista de la escritura rutinaria y solitaria. Las influencias de Vila-Matas recorren sus novelas como espectros que celebran la imagen, la máscara y la performatividad mientras se dan cuenta de lo duro que es escribir y narrar.

Hablar con la tradición puede parecer denso, intimidatorio y marcado por un respeto que se aleja mucho de lo libre, pero Vila-Matas consigue horizontalizar esta relación desde la admiración y la ironía, desde la radicalidad, el juego y arbitrariedad del gesto, creando un texto plagado de nombres y fragmentos de novelas que ilustran un mapa mental de lo literario proyectado en el espacio. La consciencia plural del sujeto vilamatiano crea una corriente de consciencia, un ritmo narrativo, que no puede sino ser en tanto a las citas que el propio paisaje motiva. Una voz que se sabe múltiple y enraizada a una tradición que bebe siempre de lo leído. Escritura y lectura se difuminan y las estanterías se revelan junto a los semáforos y hormigonando las calles; los ladrillos de los edificios son novelas, una cita con el dentista nos remite a un relato de Maupassant y las

hojas de los árboles del Passeig Sant Joan son versos que van entrecruzándose de Rimbaud y Emily Dickinson.

Vila-Matas interpreta las citas y las añade conformando un mapa que multiplica las interpretaciones del mundo dentro de un espacio mental, un tercer espacio, que difumina las dicotomías entre el yo/los otros, la realidad/la ficción, lo uno/lo diverso. Como expone Antoine Compagnon intentando explicar qué es la cita:

Radicalmente diferente del símbolo, del indicio y del icono desde el momento en que no remite a ningún otro discurso, ¿qué es entonces? Disolviendo la frontera entre el texto y el fuera de texto, confundiendo el exterior con el interior, es afloramiento en el texto de la superficie sucia, de la maculatura sobre la que éste se inscribe; y el intertexto —para seguir designando con esta palabra la red de la que depende la cita— es la maculatura misma, la capa sedimentaria en que se deposita el texto²⁵².

Por tanto, si Enrique Vila-Matas crea a partir de los restos de esta capa sedimentaria, el afloramiento de las citas atraviesa dimensiones y se interrelaciona con aquello con lo que este mismo se ve creado. Aquello que florece en la lectura, aquellos brotes surgidos de lo sedimentario, recolectados, forman un todo por el que el autor pasea creando un espacio amueblado que es directamente proporcional a la experiencia lectora. Vila-Matas vive a través de lo leído; pues, en realidad, ¿quién no observa el mundo a partir de lo que conoce? ¿A partir de lo que le es posible relacionar? A través, al final, de las lentes con las que el mundo se vuelve tan solo una interpretación entre tantas.

Es por esto que —y seguramente ya se han dado cuenta— es absurdo decir que Vila-Matas es un autor español. Viene con influencia francesa, con un salto inglés y como «el más latinoamericano de los autores españoles»²⁵³. Vila-Matas escribe en un lugar sin lugar, dentro de un espacio sin centro o en ese mandala introspectivo a la par que universal, más cercana a la literatura comparada que a la literatura nacional. Esta estructura, como hemos establecido, que se asemeja a la estructura del rizoma deleuziano o fractal infinito y que comporta la doble imagen de la cita como un rizoma en constante multiplicación y un catalizador que propulsa la ficción insuflándole ritmo y espíritu a lo narrado. La cita genera un impulso; es ritmo, narración y al mismo tiempo va extendiendo el relato en una cadena múltiple que no puede cesar; una cascada significativa que se extiende dialogando con las resonancias que en el texto florecen. La narración se subvierte al ritmo del *flâneur* y su bagaje lector, provocando una fragmentación discursiva que concibe el espacio como un mero decorado por donde pasea libre el monólogo de consciencia del lector-narrador. Cada cita va disparándose a todas partes, creando una red intertextual total que va expandiéndose y que fragmenta la linealidad discursiva en favor de una sobreposición de dimensiones. Al mismo tiempo, pero, debemos entender la cita como un escollo; un elemento que da cuenta de la condición metaficcional de la novela y sumerge la narración dentro de una hibridación de géneros que, mientras muestra la característica lúdica y posmoderna de la narrativa vilamatiana, nos permite observar que aquello que habita Enrique Vila-Matas es una literatura total que no puede dejar de contemplar la multigenericidad de este estadio completo.

La fragmentación provocada por la constante inserción de texto ajeno en lo propio es también símbolo de la erosión de un sujeto individual, permitiendo entenderlo como algo abierto,

²⁵² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 485.

²⁵³ Mario Aznar Pérez, «Cosmopolitismo e intertextualidad. El factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas» en *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 6(2), 2018, p. 331.

polifónico y no limitado en una supuesta voz propia. Vila-Matas deconstruye la imagen monolítica del «yo» para abogar por una performatividad que contempla lo ajeno como propio y hace convivir lo uno con lo diverso. La otredad es absorbida por el Uno, dinamitando el individualismo de una “experiencia original” y horizontalizando la tradición a través de un orden fónico simultáneo. Es por ello que la fascinación, el enamoramiento, nos sirve tanto. Pues desde esa voluntad de querer ser en el otro, surge esa necesidad de ficcionalizar un espacio donde la ausencia, la distancia de lo ajeno, halle una total presencia. Como ya dijimos, queriendo ser escritor, escribiendo sobre la mano que nunca logra coger el objeto amoroso en constante alejamiento, al final se logra ser. Absorbiendo lo ajeno, se forma un «yo» total que escribe desde la literatura; desde la separación e intimidad que existe en la distancia del «yo» y el libro. Puede que sea por este motivo que Barthes, justificando la estructura única de *Fragmentos de un discurso amoroso*²⁵⁴, escribiera:

A todo lo largo de la vida amorosa las figuras surgen en la cabeza del sujeto amoroso sin ningún orden, puesto que dependen en cada caso de un azar (interior o exterior). En cada uno de estos incidentes (lo que le “cae” encima), el enamorado extrae de la reserva (¿el tesoro?) de figuras, según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su imaginario. Cada figura estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía o se repite, hasta la saciedad, como el motivo de una música dominante. Ninguna lógica liga las figuras ni determina su contigüidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato; son Erinias; se agitan, se esquivan, se apaciguan, vuelven, se alejan, sin más orden que un vuelo de mosquitos. El *discursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva (en el enamorado hay algo de Bouvard y Pécuchet)²⁵⁵.

Antes de finalizar, pero, quisiera poner un último ejemplo —y prometo que con este nos vamos— que escapa de lo establecido y que desvela aquello detrás de la poética vilamatiana que nos cautiva. Aquello que nos hace vivir como nuevo lo que en realidad no es fruto sino de la repetición; de la sombra que expande sobre el mundo lo leído. Es interesante, entonces, señalar el siguiente ejemplo de *Esta bruma insensata* (2019). Fíjense:

Y es que me digo, por ejemplo, que si aquellas nubes tan prosaicas me hubieran recordado a algo más poético —digamos que a un memorable verso de Luis Cernuda: «Adolescente fui en días idénticos a nubes»—, seguro que me habría olvidado de ellas, pero haberlas visto como unos ridículos mocasines me hizo caer en uno de esos muchos momentos de mi vida de los que más me acuerdo porque me avergüenzo de ellos, por lo errado que anduve en ellos²⁵⁶.

Aparece Luis Cernuda pero algo cambia. El propio narrador diferencia entre la literatura y la vida y cómo la primera, aunque superior, siempre remitirá al verso y no al objeto. Las nubes, los jarrones o los escarabajos siempre nos llevan a la cita que los sustenta; no nos acordaremos de cada uno sino de la realidad estética que los amalgama en un conjunto homogéneo. La literatura, la imagen,

²⁵⁴ Es significativo que el párrafo siguiente busque justificar precisamente el orden en el que Roland Barthes ordena el libro. Como explicita el fragmento, todo se asemeja a la consciencia del enamorado, que relaciona azorosamente en el texto creando un ritmo ligado a la consciencia. No les recuerda, con lo que hemos establecido, al sujeto bibliófilo, plural, vilamatiano? No puede ser el discurso vilamatiano, un discurso que se asemeje al discurso amoroso?

²⁵⁵ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: ed. Siglo Veintiuno, 2001, p. 16.

²⁵⁶ Enrique Vila-Matas, *Esta bruma...* *op. cit.*, pp. 105-106.

es tan infinitamente superior que los eclipsa difuminándolos. Sin embargo, la experiencia mundana, la anécdota del bochorno —nótese como Vila-Matas subraya la vergüenza, pues, ¿qué es más humano y hace observarnos con más perspectiva que el ridículo? — se impregna en la memoria como un elemento innato en la vida cotidiana y da al objeto de la realidad una característica propia; una integridad alejada del espectro literario y, en consecuencia, no eclipsado por nada más que por el tiempo. Es por este motivo que, aunque la biblioteca inunde el mundo y la literatura lo eclipse entero, aún hay acciones, objetos e interrelaciones propias (como la vergüenza, el ridículo, el humor y la ironía) que nos hacen ser autoconscientes de nosotros mismos sin dejar de mostrarnos plurales (pues la vergüenza, por ejemplo, es en tanto a los otros) y nos permiten juntar y dar sentido a los intersticios que quedan entre tantas teselas del mosaico. Y de eso, de lo humano, nos acordamos más.

No piensen, así, que este rastro de lo humano debilita la teoría bibliófila del mundo. Ello, en realidad, la refuerza; nos muestra como el «yo» mantiene una agencia, participa activamente de las relaciones que se le encadenan ante los ojos; pues es su bagaje, su proceso mental relacional, el que regula el ritmo del torrente asociativo e incita la tensión eterna entre lo uno y lo diverso. Lo otro no lo ha inundado todo, dado que, si fuera así, quién se atrevería a decir que me apropio de lo otro si yo mismo soy parte de ello sin establecer una distancia. Vila-Matas advierte de esta posibilidad, de la necesidad de que haya un autor, un sujeto narrador y no solo una dispersión total, pues «(...) mientras los libros sigan teniendo rugosos o lisos lomos, habrá vida en la playa y seguiremos buscando cínicamente, lejos de nuestros privados delitos de autoría, ese estilo que llega al fondo de las cosas, ese estilo que contiene las desdichadas formas de la individualidad, de la libertad, de la independencia, acaso también de la maestría»²⁵⁷. Alguien debe reunir la imagen; la pluralidad del sujeto no anula, al final, una individualidad colectiva.

Así, en definitiva, el universo literario del autor se expande vitalista; nos recuerda que aunque todo sea una interrelación, somos nosotros quien relacionamos libres y que todos los días serán nuevos, aunque todos nos remitan a algo. Y ahora solo puedo acordarme de un poema de Jaime Gil de Biedma: «Mañana de ayer, hoy»²⁵⁸ y puede que sea así siempre.

Enrique Vila-Matas sucumbe a la ficción haciendo el mundo más libre, plural, permitiéndonos recorrer las estanterías bajo los ojos de un joven enamorado, un apasionado quijote estético, que procura observar la vida como quien subraya un libro; con los mismos ojos con los que se lee un cuento de Borges, un párrafo de Virginia Woolf, la última frase del *Ulysses*; un beso de un verso.

²⁵⁷ Enrique Vila-Matas, *Dietario... op. cit.*, p. 55.

²⁵⁸ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona: ed. Galaxia Gutenberg, 2012, p. 135.

6. Bibliografía

6.1. Bibliografía primaria

- VILA-MATAS, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: ed. Anagrama, 1985.
- 2000. *Bartleby y compañía*. Barcelona: ed. Anagrama.
 - 2002. *El mal de Montano*. Barcelona: ed. Anagrama.
 - 2003. *París no se acaba nunca*. Barcelona: ed. Anagrama.
 - 2004. *El viento ligero en Parma*. México: ed. Sexto piso.
 - 2005. *Doctor Pasavento*, Barcelona: ed. Anagrama
 - 2008. *Dietario voluble*. Barcelona: ed. Anagrama
 - 2008, «Intertextualidad y metaliteratura», conferencia en el *Ciclo Vila-Matas de la fundación Juan March* el 12 de mayo de 2008. Fecha de consulta: 4/4/2024.
<https://canal.march.es/es/coleccion/enrique-vila-matas-i-intertextualidad-metaliteratura-21641>
 - 2011. *El viajero más lento. El arte de no terminar nada*. Barcelona: ed. Seix Barral
 - 2017. *Mac y su contratiempo*. Barcelona: ed. Seix Barral.
 - 2019. *Esta bruma insensata*. Barcelona: ed. Seix Barral
 - 2020. *Chet Baker piensa en su arte. Ficción crítica*. Barcelona: ed. WunderKammer.
 - 2022. *Montevideo*. Barcelona: ed. Seix Barral.
 - 2022. *El arte de la ficción. Una entrevista de Adam Thirlwell para The París Review*. Barcelona: ed. Seix Barral.
 - 2024. *Ocho entrevistas inventadas*. Barcelona: ed. H&O Editores

6.2. Bibliografía secundaria

- ALJARO, Inma, *Tedio y narración. Sobre la estética del aburrimiento en la narrativa: De James Joyce a David Foster Wallace*. Madrid: ed. Cátedra, 2024.
- APARICIO MAYDEU, Javier, *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid: ed. Cátedra, 2011.
- AUSTER, Paul, *La invención de la soledad*, Barcelona: ed. Anagrama compactos, 2006.
- 2007, *Viajes por el Scriptorium*, Barcelona: ed. Anagrama.
- AZALBERT, Nicolas, «Vivre dans la fiction» en *Cahiers du cinéma 730*, publicada el 7 de diciembre, 2017. Recuperado en [enriquevilamatas.com](http://www.enriquevilamatas.com). Fecha de consulta: 20/2/2024.
<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/esczalbertn1.html>
- AZNAR PÉREZ, Mario, «El imperio de los signos: la “ciudad textual” en las novelas de Enrique Vila-Matas» en *Topografías literarias: El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid: Aleph-ed. Biblioteca Nueva, 2017, pp. 537-546
- 2018, «Cosmopolitismo e intertextualidad. El factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas» en *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 6(2), 327-342.
<https://doi.org/10.37536/preh.2018.6.2.771>

- 2019, *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- 2024, «Historia de una voz. Prólogo de Mario Aznar» en Enrique Vila-Matas, *Ocho entrevistas inventadas*, Barcelona: ed. H&O editores.
- BAJTÍN, Mikhail, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, México: ed. Fondo de cultura económica, 2003.
- BARTH, John, *Lost in the Funhouse*. Nueva York: ed. Doubleday & Company, Inc, 1968.
- 1984, «The Literature of Replenishment» en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: ed. The John Hopkins University Press.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, México: ed. Siglo Veintiuno, 1989.
- 2001, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: ed. Siglo Veintiuno.
- 2004, *S/Z*, Buenos Aires: ed. Siglo Veintiuno.
- BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, trad. César Aira, Buenos Aires: ed. Manantial, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, París: ed. Gallimard, 1959.
- 2002, *El espacio literario*, Madrid: ed. Nacional Madrid.
- 2016, *L'entretien infini*, París: ed. Gallimard
- BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence: A theory of poetry*, Nueva York: ed. Oxford University Press, 1973.
- BORGES, Jorge Luís, *This craft of verse*, Cambridge: ed. Harvard University Press, 2000.
- 2006, *El informe de Brodie*, Barcelona: ed. Destino.
- 2011, «Kafka y sus precursores» en *Otras inquisiciones*, Barcelona: ed. DeBolsillo, pp. 279-282.
- BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona: ed. Gedisa, 2002.
- BUSTAMANTE, Ani, «Los pliegues de Fernando Pessoa» en *Los futuros de Fernando Pessoa*, Lima: ed. Universidad del pacífico, 2013, pp. 25-35.
- CAPOTE, Truman, *Música para camaleones*, Barcelona: ed. Anagrama, 2006.
- CARSON, Anne, *Eros dulce y amargo*, Barcelona: ed. Lumen, 2020.
- CARTERESCU, Mircea, *El ruletista*, Barcelona: ed. Impedimenta, 2023.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla, «Sujeto, intertextualidad, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas» en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXX, núm. 159, 2018, pp. 245-171.
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.010>
- CATTENEO, Simone, «Vila-Matas-sur-Mer o la dulce vita por las callejas del “cine-cita”» en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXVII, n. 153, Milan: ed. Universidad de Milan, 2015, pp. 183-208
<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/360/375>
- COETZEE, J. M, *Youth*, Londres: ed. Secker & Warburg, 2002.
- COMPAGNON, Antoine, *La segunda mano o el trabajo de la cita*, Barcelona: ed. Acantilado, 2020.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Barcelona: ed. Seix Barral, 1984.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: ed. Pre-textos, 2008.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, París: ed. Gallimard, 1993.
- ECO, Umberto, *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Barcelona: ed. Lumen, 1985.
- ELIOT, T.S, *The Sacred Wood*, London: ed. Methuen & CO, 1957.

- FERNANDEZ FOLGUEIRAS, Erea, «La cuestión de la ballena: el (des)pliegue hermenéutico de la escritura fragmentaria». en *Revista Tales*, N. 4, 2011, pp. 169-181.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9069387>
- FOUCAULT, Michael, *De lenguaje y literatura*, Barcelona: ed. Paidós, 1996.
- FRESAN, Rodrigo, *El estilo de la felicidad*, 2018, recuperado en [enriquevilamatas.com](http://www.enriquevilamatas.com). Fecha de consulta: 17/3/2024.
<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan2.html>
- FREIXA TERRADAS, Pau, «Jorge Luis Borges en Danilo Kis o La lección intertextual» en *Konteksty Kultury*, Cracovia: Universidad Jaguelónica de Cracovia, 2016/13, z. 3, pp. 260-270.
- GARCIA, M., Blanc, A.-L., & Badia, A. (éds.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas* (1-). ed. Presses universitaires de Perpignan, 2013.
<https://doi.org/10.4000/books.pupvd.2966>
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: ed. Taurus, 1982.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona: ed. galaxia Gutenberg, 2012.
- GODARD, Jean Luc, *Godard on Godard: critical writings by Jean-Luc Godard*, Nueva York, N. Y: ed. Da Capo Press, 1972.
- GOETHE, J.W, *Viaje a Italia*, trad. Fanny G. Garrido de Rodríguez Mourelo, Madrid: ed. Librería de la viuda de Hernando y Ca, 1981.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio, «Literatura y lo sublime en Doctor Pasavento y Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas», en *La precariedad de la forma: lo sublime en la narrativa española contemporánea*, Madrid: ed. Biblioteca Nueva, 2011, pp. 113-131.
- GONZÁLEZ, Ángel, «De escritores portátiles y bárbaros: Vila-Matas y bolaño escribiendo historias de la literatura inventadas» en *Pasavento, revista de Estudios Hispánicos*, ed. Universidad de Alcalá, 2018, pp. 153-166
- GONZÁLEZ DE CANALES, Julia, «La irritación como respuesta hermenéutica ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas» en *Versants, revista suïça de literatures romàniques*, vol. 61, n. 3, 2014, pp. 205-219.
- GONZALEZ-FOERSTER, Dominique, «Seis habitaciones para Enrique Vila-Matas» en *ART iT. Nexos*, número 426, 2013, s.p. Fecha de consulta: 15/12/2023.
<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrgonzalezfoersterd1.html>
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: ed. Austral, 2018.
- IGLESIAS, Ana María, *Ese famoso abismo: Conversaciones con Enrique Vila-Matas*, Barcelona: ed. Wunderkammer, 2020.
- JAUSS, Robert, «Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria» en *En busca del texto*, trad. de J. Godo Costa y J.L. Gil Aristu, Madrid: ed. Gredos, 2013, pp. 151-207.
- KOPF, Alicia, *Germà de gel*, Barcelona: ed. l'Altra, 2016.
- KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtikē; recherches pour une sémanalyse*, París: Éditions du Seuil, 1969.
— 1981. *Semiotica 1*. Madrid: ed. Fundamentos.
- KUNDERA, Milan, *The Curtain, an Essay in seven parts*, Londres: ed. Faber and Faber, 2013.
- LESLIE SHAW, Donald, *Ficciones de Jorge Luis Borges*, Guías Laia de literatura, Barcelona: ed. Laia, 1985.

- LIPCEN, Erika, «Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin», en *Revista Pilquen- Sección Ciencias Sociales*, Universidad Nacional del Comahue, Argentina. vol. 21, núm 4, 2018, pp. 1-9.
- MANRIQUE SOLANA, Rafael, *Locura y literatura. Una amistad peligrosa*, Cantabria: ed. El desvelo, 2024.
- MONTAIGNE, Michael, *Los ensayos*, Barcelona: ed. Acantilado, 2018.
- NELSON, Maggie, *Bluets*, Madrid: ed. Tres puntos, 2009.
- OÑORO OTERO, Cristina, «Hacia una poética de la cita: La recepción de Antonio Tabucchi en la literatura de Enrique Vila-Matas» en *Interlitteraria* 11, 2006, p. 510-523.
- 2013. «Locuras cartográficas: los mapas para (no) perderse de Enrique Vila-Matas» en García, M., A.-L., & Badia, A. (éds.). *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas, Collection Études, Presses Universitaires de Perpignan, s.p.*
- 2017. *Enrique Vila-Matas. Juego, ficciones, silencios*, Madrid: ed. Visor Libros.
- OLLÉ, Manel, *Plagia Millor!*, Biblioteca Dedalus, 1, Barcelona: Edicions Periscopi, 2022.
- OTXOA, Julia, «Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas*. Madrid: Cuadernos de Narrativa, ed. Arco Libros, 2007.
- PACHE CARBALLO, Laura, «La fantasía del suicidio en los cuentos de Enrique Vila-Matas» en *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid: ed. Biblioteca Nueva, 2014, pp. 297-306.
- PALOMINO, Esther y Muñoz de la Espada, «La literatura del agotamiento en Borges y Barth», *RLA-Archive*, Indiana: ed. Universidad de Purdue, 1992.
- PAULS, Alan, *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, Argentina: ed. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PEREC Georges, *Poética narrativa y teoría literaria (selección de textos: la experimentación oulipiana)*, Barcelona: ed. Anthropos, 1992.
- 2006, *La vida instrucciones de uso*, Barcelona: ed. Anagrama.
- PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego*, Argentina: ed. Emecé editores, 2000.
- PIGLIA, Ricardo, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona: ed. Anagrama, 2015.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción*, Barcelona: ed. Península, 2004.
- PUIG, Luisa, «La polifonía en el discurso» en *Enunciación*, Vol. 18, N. 1, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013, pp. 127-143
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. Fecha de consulta: 13/1/2024. <<https://dle.rae.es>>
- REYES, Alfonso, *La experiencia literaria*, Buenos Aires: ed. Losada, 1969.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, «Cita de ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte», en Carlos J. Gómez (coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. A Coruña: ed. Universidade da Coruña, 1997, pp. 85-104.
- ROSARIO PADRÓ, Mariola, «“Domicilio desconocido”: Odradek como frontera entre la intertextualidad y la parodia en Historia Abreviada de la literatura portátil de Enrique Vila-Matas» en *Gaceta hispánica de Madrid*, Nueva York: ed. Middlebury College y New York University, 2012.
- <http://gacetahispanica.com/?p=1141>

- ROSSELL MARSAL, Carmen, *Recorridos performativos y vectores intertextuales. La representación del espacio literario en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas*, TFM Georgia State University, 2015.
- RUIZ MANTILLA, Jesús, «Por qué escribo» en *El País*, 2 de enero de 2011. Fecha de consulta: 13/4/2024.
https://elpais.com/diario/2011/01/02/eps/1293953215_850215.html#?prm=copy_link
- SAID, Edward W, *The world, the text, and the critic*, Londres: ed. Vintage, 1991.
- SÁNCHEZ, Joan, «Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad. Entrevista: Enrique Vila-Matas» en *Babelia* el 17 de abril de 2010. Fecha de consulta 5/3/2024 y recuperado en:
https://elpais.com/diario/2010/03/13/babelia/1268442746_850215.html
- SÁNDEZ, Mariana, «El escritor como curador» en *Ñ del diario Clarín* (Buenos Aires), 18/01/2019, y recuperado en [enriquevilamatas.com](http://www.enriquevilamatas.com). Fecha de consulta: 4/3/2024
<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsandezm4.html>
- STEINER George, «¿Qué es literatura comparada?» en *Fundamentos de arquitectura y patrimonio*, en *Cuatro cuadernos web*, 2015, Fecha de consulta: 23/2/2024.
<https://cuatrocuadernos.wordpress.com/que-literatura-comparada/>
- VILLALOBOS ALPÍZAR, Iván, «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes» en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLI, (103), enero-junio, 2003.
- WACHOWSKI, Lana y Lilly, *Matrix*, Village Roadshow Pictures, Warner Bros y Silver pictures, 1999.
- WOOLF, Virginia, *Horas en una biblioteca*, Barcelona: ed. Seix Barral, 2016.

Apéndice: «Pero eso ya me permitía continuar»

Una conversación con Enrique Vila-Matas

*Grau en Humanitats (itinerario literatura)
Facultat d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra
Autor: Andreu Borrego Asensi. N.I.A: 240605
Tutor del TFG: Dr. Javier Aparicio Maydeu
Convocatoria Junio /Curso 2023-2024*



Esta entrevista se realizó el día 16 de abril de 2024 en el bar Velódromo de la ciudad de Barcelona. Podría inventarme el día, el lugar... podría incluso, citando/imitando a Enrique Vila-Matas, inventarme toda la entrevista completa. He procurado ser fiel al espíritu de la conversación y a lo que aparentemente se dijo. Deberán confiar en mí, en el rigor académico, aunque puede que la ficción haya pesado más y todo se haya convertido en una «apariencia de verosimilitud».



Fig. 1: Enrique Vila-Matas en el bar Velódromo

Hacía un calor tremendo y el bus me dejó una hora antes en el bar. Podría haberme sentado y esperar a Enrique con una cerveza o un café, pero el miedo a que si elegía cerveza, él quisiera café o si yo eligiendo café, él quisiera cerveza, me inmovilizó delante de la puerta. Esperé hasta que lo vi llegar y, mientras venía hacia mí, pensé que caminando habitaba otro plano de la realidad (que él paseaba por la Praga de Kafka o el París de Baudelaire), pues no me vio y entró en el local directo. Esto me obligó a ir corriendo detrás de él, creando un cuadro ni elegante ni casual. Durante toda la entrevista intenté simular el espíritu del intelectual, del joven poeta, pero aunque creo que disimulé bastante bien, Vila-Matas, experto en el arte de la máscara y la apariencia, me descubrió enseguida y vio que todo era de una normalidad tan franca que acabó siendo incluso literaria.

P: Buenos días, Enrique. Primero agradecerle la disposición a realizar esta entrevista/conversación en torno a la cita, el tema central dentro de mi trabajo de fin de grado. Me gustaría empezar con una cita, en concreto, una de *El Mal de Montano*: «Me interesan, digo pausadamente, las huellas de las lágrimas y no las lágrimas. De los personajes de carne y hueso me interesa lo que dejan escrito y no tanto ellos»

R. Ahora mismo no me acuerdo de esta cita, pero sí, me interesa más el rastro que el texto en sí. Claro, puedo pensar como este narrador. No siempre pasa. En cada libro son narradores distintos y, por tanto, opinan diferente. Nunca está detrás de mí una opinión firme mía. Lo que sí los une a todos es la voz. Algunos desde el principio los considero menos inteligentes, otros más inteligentes y otros más inteligentes que yo. Esto es un signo de la cita. Trato de decir que va a la búsqueda de lo que entiendo que es la literatura: un texto colectivo, anónimo.

P: Eso, precisamente, una de las preguntas que quería hacerle. Se habla mucho de la literatura del yo, de la autoficción. No vamos a entrar en eso porque sé que está cansado de este tema, pero...

R: Es que ahora se ha vuelto tontísimo hasta el punto de que leí el sábado en *El País* un artículo de Nuria Labari que dice que es femenino porque las mujeres se han de defender con la autoficción para poder contar su vida. Esto ya es un delirio total. Ya dije en un artículo que la ficción expulsa a la autoficción. No existe la autoficción. Es un concepto francés. Ha sido una locura de ese país.

P: Hay muchas locuras francesas...

R: Sí, también, sí. Pero vamos, que la autoficción está en *El Quijote*. En la segunda parte del Quijote hay autoficción, pero aquello es una ficción de arriba abajo. Decir que es una autoficción es una chorrada. Ya está bien claro que es ficción.

P: ¿En este sentido, cree que hay una colectivización de la voz narrativa? ¿Es ya caduca la monolítica figura del «yo»?

R: Hay una anécdota, muy antigua mía, estando en un bar de Barcelona. En esa época yo había escrito solo un libro, *La Mujer en el Espejo*, que hablaba de la Torre Mirador, una figura que salía de un poema de Jaime Gil de Biedma. Y la primera vez que vi al poeta entró en un bar que yo estaba en la barra y me dijo: «ya he leído tu Torre Mirador». Yo era muy tímido, evidentemente, y le dije «te admiro mucho, te admiro mucho». Y con un cabreo enorme me dijo: «tú, no me admires para nada». Entonces, a esa cosa que era suya, de su personalidad, a ese «no me admires para nada», añadió una cosa que me quedó muy grabada. Dijo que lo máximo que aspiraba con su poesía era lograr que un verso suyo entrara en la lengua hablada, la popular. Le parecería extraordinario que con el tiempo quedara en la lengua hablada, en este país, un verso suyo. Parecía, por un lado, una ambición muy mínima, y al revés, creo que lo que quería explicar era que su ambición máxima era esta. De ahí un poco descubro que, en realidad, todo es colectivo. Que se repiten las historias, los textos y que parece que no hay nada que escribir porque se ha escrito todo... y también está en Borges esta idea.

P: De ahí surge, supongo, su voluntad de insertar citas dentro de la propia narración. ¿De dónde viene y qué relación ha tenido usted con las citas?

R: Respecto a las citas, para mí han pasado por varios periodos. El actual es muy digno. Al principio de todo, para los primeros libros, copiaba directamente para que hubiera una seguridad por mi parte de que estaba escribiendo. De alguna forma lo encubría, o bien lo decía encubriéndolo mucho. Y al mismo tiempo iba aprendiendo, y lo hacía sobre todo por el problema de la continuidad. No sé si has escrito novela o algo de ese estilo...

P: Lo intento, lo intento...

R: Entonces, había una frase de Hemingway que decía, en una entrevista para *The Paris Review*, que siempre se acostaba sabiendo cómo continuaba la historia al día siguiente. Es el problema de la continuidad. ¿Cómo sabes tú lo que va a pasar? En los libros. Y en mi caso la continuidad la daba siempre, cuando no sabía cómo continuaba aquello, la búsqueda de una cita al azar. Poner (esto lo practiqué sobre todo con la literatura portátil), «Henry James dijo...» y entonces me levantaba y cogía cualquier libro y me ponía una frase que podía ser de Dalí, por ejemplo.

P: ¿Por tanto, podemos hablar de un azar, un azar de la cita?

R: Totalmente. Pero eso ya me permitía continuar. Y además la cita me inspiraba a algo más. Porque allí, en lugar de pensarla yo, se me daba la continuación de esta forma mecánica que remitía al sistema de Raymond Russell en *Como escribí algunos libros míos*. Por lo tanto, era una fórmula cibernética un poco. De modo que me aseguraba siempre continuar, saber cómo seguía.

P: ¿Y ha cambiado ahora este método? Sí que había leído sobre sus recurrentes viajes a la biblioteca personal...

R: Claro, este era el periodo inicial. Después otro periodo en el que se me acusa de citar mucho y entonces empiezo a citar más. A ver, no es que se me acuse generalmente, pero hay un grupo de académicos y de universidad española...

P: De clásico, ¿no? De realismo español.

R. Sí. Ahora ha habido uno que ha llevado la entrevista que me hizo *El País* sobre estas entrevistas inventadas que he publicado recientemente —¡y tengo la foto!— a la tumba de Galdós. ¿Qué es estoy ya? No me explico. Supongo que lo ha hecho en contra mía, pero bueno, podría ser al revés, «¡Mira Galdós, lo que hay que hacer!». No lo sé, pero seguro que es en contra porque hay una cantidad de reaccionarios en esto... Pues bien, la etapa actual es la más digna (bueno, más digna, lo digo irónicamente) pero en el sentido que dignifica más. Uso las citas para recordar autores muy recientes que vivían cuando yo había nacido o más antiguos. Autores que están olvidados, siendo buenísimos, por la industria editorial. Y todo porque no son novedades y no se reeditan autores extraordinarios que están en el siglo pasado. Porque, en definitiva, cuando yo empecé a escribir a los 20 años, toda mi generación había leído a Baudelaire, Rimbaud y a todos estos. Autores que eran del siglo XIX, ¡estábamos en conexión con todo un siglo anterior! Esto no existe ahora.

P: Centrándome en esta primera etapa de la cita, podemos decir, por tanto, que había un encubrimiento de la voz propia en favor de una colectividad que se asemeja a ese orden simultáneo que menciona George Eliot. ¿Hay un encubrimiento del yo?

R: (risas) supongo que ahora podemos leerlo en clave teórica, pero antes era por pura intuición. Era para continuar. La primera novela está escrita en Melilla, en un colmado militar por las tardes. Ahora Túa Blesa, el catedrático de Zaragoza, está trabajando sobre mis libros y en mis tres primeros textos que escribí ha descubierto de dónde copió. Claro, yo lo había olvidado. Incluso me digo ¿Cómo es posible que escribiera en el colmado de Melilla con frases tan buenas a veces? Bueno, resulta que manejaba, entre otros libros, al poeta Larrea y él lo tiene todo. Ha encontrado muchos orígenes de las frases.

P: Por tanto, eso también provoca que, al menos en esta primera etapa, parezca que el espacio se ponga en un segundo plano porque el texto va saltando de un lugar a otro por la falsa continuidad de la cita. ¿Hablamos de una concatenación de citas?

Es que la cita muchas veces la trabajo y la transformo y, por lo tanto, la aplico al texto para que tenga un sentido. Se le da sentido al texto gracias a la aparición de otra. Es como si tuviéramos una gran facilidad para pensar y continuamente encontráramos una continuación. Te pongo un ejemplo muy anecdótico para que comprendas el sistema. Era la traducción inglesa de uno de mis últimos libros. La traductora inglesa me dice: «aquí hay cuatro versos de Shakespeare y el quinto no es de Shakespeare». Y entonces me dio mucha vergüenza porque... claro, el quinto verso lo escribí para que conectara con el sentido del párrafo siguiente. Siempre busco el sentido y me lo da la frase misma. Hay también un trabajo de relacionar continuamente. Todo puede ser relacionado. Hay veces que estoy en una conversación con alguien y me dice algo y luego lo utilizo para la continuidad de la novela. En realidad, hay un momento con *Montevideo* donde encuentro que todo tiene relación con él. Una vez terminado, todo lo que iba leyendo en un periódico, un libro o párrafos que señalaba, encajaba perfectamente en *Montevideo*. Lo que significa que todo cabía en el libro.

P: Un libro infinito al ser relacionado con todo. Y es que a veces ocurre que el lector, con la voluntad de interpretar, observa que todo encaja, incluso sobreinterpretando. Todo sirve y puede que al final uno piense que el problema es suyo por ver relaciones que no existen...

R: No, no, todo, todo en el fondo está relacionado. Sería la idea del todo. Siempre cito un momento de Kafka en *Descripción de una lucha* que dice «Cuéntamelo todo, ni más ni menos. Quiero saberlo todo». En este caso es la búsqueda de la imposible totalidad. Todo está relacionado si uno quiere.

P: Muchas veces sus novelas se han interpretado como redes o telarañas...

Claro, porque en realidad si no tiene un sentido sí que lo noto mucho escribiendo. No es lógico. Pero eso también me pasa con los artículos de cada quince días... primero empiezo a escribir sobre algo que me divierte, pero se hace más largo de lo que tengo que entregar y veo que sobra normalmente el principio. Hasta que no veo que tiene sentido no lo entrego. Incluso cuando noto que alguno es muy bueno es porque con ese articulillo voy a hacer un libro. Hay una cosa, una idea... y con una idea basta. Los que envío con tranquilidad son aquellos que, entre cita y cita, todo se resuelve. Como decía Roland Barthes, lo maquillo todo y, al final, queda otra cosa que le da sentido

P: ¿Y verdaderamente algún artículo le ha servido al final para lograr una novela?

R: De entrada, uno que publiqué en el 84 sobre las máquinas solteras porque había visto una exposición en París. Ya de entrada aquí no había exposiciones sobre máquinas solteras y pensé: «¡esto es una locura! ¡Qué es esto!». Y vi las máquinas solteras, sobre todo las de Roussel con *Locus Solus*. Un libro que a mí me pareció una locura, pero ver que las máquinas que él había descrito se podrían construir era incluso más sorprendente. Entonces lo publiqué en *La Vanguardia* y era un artículo muy fresco que hablaba de algo muy nuevo y el editor me dijo que le había gustado. Claro, entonces yo pienso: si le ha gustado el artículo, se podrá hacer un libro, porque si le gusta el artículo es que es bueno.

P: Lógica pura. Aprovecharlo todo.

R: (risas) Sí, y me salió muy bien el libro porque es de los mejores que tengo, aunque ahora está un poco lejos y ha quedado un poquito ya olvidado. Pero es de los mejores, es la ficción radical. Pero también me ha pasado con otros. El artículo de *Bartleby y Compañía* está antes de publicarse en *El viajero más lento*. En *Montevideo* sale un artículo que hice 15 años antes para *El País* diciendo que me gustaría conocer la torre de los panoramas y que si un día iba a Montevideo iría a al hotel Cervantes. Y la experiencia que tengo en el Cervantes me lleva ya a ir construyendo un libro alrededor de esto.

P: Al final su bibliografía y biografía crea un todo no? Porque incluso entre sí está todo conectado. No solo las obras de los otros...

R: Sí, totalmente. Porque además los artículos que hago en *El País*, por ejemplo, son literarios y se pueden trasladar perfectamente a cualquier novela. Los que hacía en *Letras Libres* también. Hay un artículo allí de hace 20 años sobre *Tristram Shandy* que está íntegro en *Montevideo*. Mi teoría (risas) es que como nadie lee los artículos nadie dice si son míos. ¿Pero por qué no? Así los rehabilito porque si no... Muchos de estos antiguos funcionan bien. Hay cosas que había escrito, sobre todo al principio, que ahora reutilizarlas las rejuvenece.

P: Y aparte de libros, citas y artículos, supongo que hay un vampirismo de la vida cotidiana. ¿Hay, una reutilización de conversaciones, anécdotas o frases que le despiertan ideas?

R: Hay una mezcla, todo sirve. Llegamos siempre al todo. Cuando me aburro por ejemplo. Como tantas personas yo también tengo mis momentos de soledad (risas) y en un tren, aburrido, solo y sin nada para leer interesante, dependo de la cabeza. En ese momento me ocupo de lo que ocurre en el vagón y siempre encuentro cosas en la estructura que me sirven a veces. Son trivialidades, claro, pero las construyo.

P: Después le dicen que no es realista...

R: Claro, es que me baso en la realidad, ¡en que me puedo basar si no!

P: Ayer fui a una conferencia de Mircea Cărtărescu que vino a Barcelona y dijo que sus libros intentan ampliar la realidad. ¿Usted también entiende su ficción como una manera de ampliar?

Eso no lo sé, pero cuando cuento un encuentro en el Velódromo voy a dar una versión que para mí es totalmente verídica y real. No voy a inventar que tú eras rubio o que has bebido un cóctel. Cada persona cuenta una versión diferente, y para mí, es una versión que es la que tengo. Es una voz que capta las cosas de una manera completa. Contra el realismo en realidad no he tenido nada, ha sido contra los defensores del realismo. Todo este grupo de gente que está todavía así, aún siguen, es espantoso. Pero en Francia se ha leído mejor siempre. Está la Sorbonne, los autores franceses, las universidades superiores... Igual en México por otros motivos o en Argentina.

P: Siempre dicen que usted es el autor más latinoamericano de los españoles...

R: Esto lo dicen en cada país, pero es porque me adapto. Soy de donde estoy. Si estoy en Venezuela estoy encantado de estar en Venezuela. No es que me vuelva venezolano, es que simplemente la literatura es universal. Ya no se entiende la literatura nacional. No he pertenecido a ninguna. Primero porque no sabía que existía y después porque claro, todos los libros que me caían a las manos, en los años 70, eran traducciones de extranjeros. Todos pertenecían a países distintos. La literatura nacional además tiene un peligro tremendo. Al final solo cuenta lo que se escribe allí. Es como estar en un pueblo y que no importe lo que se escribe al lado. Me gustó un artículo de Borja Baguñá que, con mucha lucidez, explica que ahora es más importante lo que se cuenta que cómo lo cuentas. Entonces ya hemos llegado a un extremo... yo me acuerdo de que Bolaño, por ejemplo, leía el libro aquel de Paul Auster (*True tales of american life*) en el que aparecían toda esa gente que contaba sus historias, y lo que comentaba era: «qué pena, las historias son buenísimas. Todo el mundo tiene una historia buena, pero no la saben contar». Y Bolaño las quería contar él. Era un libro de Paul Auster que es la recopilación de un programa de radio donde iba la gente a contar su historia. Ahora estamos en que manera de contar la cosa da igual, lo importante es la experiencia que tú comunicas. Saber contarla no. Por ejemplo, en Auschwitz, el único que lo supo contar de verdad fue Primo Levi. Porque era un escritor y todos los demás lo vivieron, pobres, igual que él, pero a la hora de contarlo había alguien que lo contaba mejor, sin engañar a nadie.

P: ¿Es por este motivo que muchos de sus personajes son escritores o con una mirada de crítico literario?

R: Dan otra visión del mundo. La voz de un ensayista, de un poeta... Empecé con *Una casa para siempre* con un ventrílocuo cuyo problema era tener demasiadas voces, no tener ninguna voz... A partir de *El Mal de Montano* casi todos los narradores son ensayistas que al mismo tiempo son narradores. Es clarísimo. Es paradójico que sea mejor narrador que ensayista. Pero como ensayista, que es lo que me gusta leer desde hace años ya, más que las narraciones tópicas, hay las dos cosas, ensayo y ficción narrativa.

P: En *Chet Baker piensa en su arte*, por ejemplo, inaugura la ficción crítica...

R: Sí, es un libro que no ha tenido acogida aquí, pero en Francia sí. Aquí se publicó medio escondido y después en una versión de Wunderkammer. Casi todo el mundo que lo conoce y que le gusta la lectura lo disfruta. También es verdad que es complicado para la lectura. Es el dilema entre una cosa y otra, entre lo muy ensayístico y lo ficcional.

P: Bueno, muchas veces se le dice que el lector no puede entrar completamente en su obra por la aparición sistemática de citas. ¿Usted está atento al lector cuando escribe?

R: Sí. Empecé al revés, matándolo en vez de ilustrarlo. Creo que he vivido pensando que era para que no me leyera nadie, para que no descubrieran que no sé escribir. Pero también porque quería ser yo. Claro, querer ser yo, ahí se lucha mucho. En mi caso, contra el padre, no leo a esa persona, pero tenía que desembarazarme un poco de él para mi propia personalidad. Y ahí estaba tratando de ser yo mismo y tocar de espaldas al público, que no importa. Con el tiempo sí que lo tengo muy en cuenta. En *Montevideo* se nota, por ejemplo, porque tengo muy en cuenta que haya una trama

que es mínima, pero que sí mantiene el misterio con cierta tensión. En realidad es tan leve la trama que no existe. Pero sí que mantiene una tensión que hace parecer que uno esté siempre en el mismo libro.

P: Hemos hablado mucho del todo, pero, ¿y de la nada, del desaparecer? Porque hay muchos libros donde se nota esa tensión de un intento de desaparecer. ¿Puede la cita entenderse como un intento de desaparición?

R: Sí. Empecé con *Doctor Pasavento*, que aún se sigue leyendo. Hay quien dice que es el mejor, otros *El mal Montano*. Lo de desaparecer es un juego, por ejemplo. ¿Estamos vivos y muertos no? Lo vio muy bien Bolaño, en el artículo que hizo sobre *Bartleby y compañía*, que dijo que no trataba de escritores que dejan de escribir, sino de personas que se mueren, desaparecen. En realidad, ese es el fondo. Tampoco es que yo supiera esto, pero me di cuenta cuando lo leí en Bolaño. Después está mi amiga Dominique Gonzalez-Foerster, que es la francesa con la que escribí *Marienbad Eléctrico* y ella se dedica, después de haber leído mis libros, a aparecer y desaparecer. Aparece detrás de una biblioteca en el Museo de Arte Moderno de París, una biblioteca que es móvil y que si la empuja, aparece ahí detrás transformada en Edgar Allan Poe. Yo al principio no sabía por qué hacía esto. Y en parte es esto de jugar a desaparecer y a aparecer. Igual que desapareces, apareces.

P: Y, por ejemplo, muchas de las figuras que más cita son, por ejemplo, Maurice Blanchot o Kafka. ¿Qué es lo que le interesa de estos escritores que hablan también del escribir.

R: Blanchot porque me deslumbra el estilo y porque habla de la muerte de la literatura, cosa que no se podía afirmar. Y sus artículos, sobre todo de la literatura por venir, son claves al principio de todo escritor. Y, además, me dicen que casi no se le leía aquí y creo que merece la pena. Y sobre Kafka es una historia que ha avanzado siempre en el tiempo y ahora más que nunca, porque estoy leyendo Kafka sin parar en el nuevo libro. Y, claro, ya es casi un tópico Kafka, pero es que es infinito. Es el autor por excelencia. De hecho, empiezo con *Hijos sin Hijos*, donde está ya Kafka, pero aún no lo conocía casi nada. Llegué a Kafka con la *Carta al padre* sin saber que era de Kafka. Se la di a mi padre y me dijo «ponlo en la mesa de noche que ya lo leeré». Pero claro, era el libro de otro. Pero resulta que luego he descubierto que es lo mismo que le dijo el padre de Kafka a Kafka, la misma frase. Después analizo la locura de darle el libro de otro, que ni siquiera sabía quién era, como si lo hubiera escrito yo, porque decía las mismas palabras que diría yo. Y después la relación con Jordi Llovet, con Luis Izquierdo, que eran los profesores catedráticos de literatura kafkiana por completo. Izquierdo tenía un libro para conocer a Kafka, que tengo roto de haberlo leído tanto, pero pienso que me introduce a la idea de un escritor que se para en el umbral, que examina muchas posiciones de Kafka porque lo estudia bien. Es infinito. Ahora leo sus aforismos, publicados en *Acantilado*. Son perfectos porque todos son enigmáticos y eso comporta que puedes pensar lo que quieras. Resulta que Reiner Stach los comenta y explica de dónde salen, de dónde vienen posiblemente, etc.

P: ¿Y hay autores que no se atreve a citar? Hemos hablado de la dignidad o del acercarse con respeto a ciertos autores, ¿hay autores que no puede atraparlos? Por ejemplo, ayer

Cărtărescu decía que hay autores que él no se atreve porque por mucho que suba el escalón no los puede mirar a los ojos...

R: Hombre, hay un punto... (risas), hay un punto bíblico un poco raro aquí en Cărtărescu. Es que es muy trágico, es muy romántico. No, a ver, atreverme, me atrevo a todo, pero hay algunos, como Kafka, que soy una rata sudada (risas). Él decía que era una rata, pues soy un trozo de rata. Pero, sin embargo, es el que más me gusta leer. Esta mañana, al menos, estoy así. Hay autores que son muy buenos, pero que no los veo para nada. Proust y Joyce y Faulkner, los famosos. El trío este. Con estos nunca he tenido una relación apasionada.

P: Por lo tanto, tiene que haber una relación...

R: De cierto apasionamiento para leerlos, sobre todo. Faulkner, al final no me he enterado, porque no lo acabo de leer nunca. Y lo conozco a través de Juan Benet, que sí lo leía mucho cuando hice el servicio militar y a través de él me hago una idea. Pero tampoco Joyce, aunque soy de la *Finnegans...*

P: Sí, es paradójico que diga esto cuando, por ejemplo, en *Dublínesea* está muy presente...

R: Sí, el Dublín está muy metido ahí, pero fui a parar a Beckett. O sea, es un libro que es muy curioso porque pretendiendo hablar de Joyce, en realidad, me sentí más cómodo cuando llegué a Beckett. Me pasó lo mismo que a Beckett con Joyce, que es aquello de... bueno, voy a hacer lo mío. Más sencillo. Cosas menos pretenciosas. Y ahí estuve muy cómodo con Beckett. Alguien dijo que una cosa es que te interese un autor y otra que sea muy bueno. Un autor puede ser muy bueno pero que no te interese. Hay otros que me interesan mucho más. Tampoco se puede leer todo. Hay que elegir... Lo pasas bien con unos, porque no es que los veas familiares, pero ves algo que te divierte y te interesa. Y otros, pues que igual son clásicos, por ejemplo Thomas Mann, que ya sé que es muy bueno...

P: Pero no me lo repita...

R: (risas) Sí. Pero coger a Thomas Mann ahora es muy pretencioso. Muy alto. No sé. Sin embargo, *La montaña mágica* está muy bien. Es un poco simpatizar con un autor o no. Uno que no he leído nunca, pero porque no he simpatizado con él físicamente al verlo es Houellebecq. No lo he leído nunca. Puede ser tanto bueno como malo, pero no lo he leído. O sea, me tocó una manía. Y sé que me van diciendo que hay cosas buenas y tal, pero es igual, no lo voy a leer. Vi una foto y estaba con un pitillo así, hablando con un desprecio a la gente. Al final pensé que qué horror de tipo.

P: Una parte de mi trabajo se centra en de dónde viene toda esta influencia del experimentar. Y de una escritura más plástica, en el sentido de la cita. Cortando y pegando. Por ejemplo, Antoine Compagnon, sobre la cita, escribe: «Recortar y pegar son modelos del juego infantil. Una forma apenas más elaborada del juego de carrete de hilo en alternancia. De la presencia y la ausencia, Freud (no vamos a hablar de Freud, porque siempre incomoda) veía ahí el origen del signo. Hago un mundo a mi imagen, un mundo donde yo me pertenezco y es un mundo de papel». ¿Hay cierto corta y pega?

R: Sí, ¿se llama *cut-out*, no? ¿O algo así? Yo ahora escribo y corto y pego también con lo mío mismo. Escribo directamente en el ordenador, pero no voy rápido. Lo vuelve a leer y lo tengo que volver a escribir algunas veces. Corto y quito muchísimo y se produce esta combinación. Ahí mismo, el texto estaba aquí y ahora está colocado atrás. Lo he tirado a otro lugar del libro. Con el ordenador es mucho más fácil. Hay una cosa que me recriminó Colm Tóibín. Resulta que él me tradujo una cosa para una revista que hacía Adam Thirlwell. Un escritor famoso traducía a otro famoso contemporáneo y este lo traducía a un húngaro y luego a un checo y acababa siendo una quinta versión. Entonces a Tóibín le tocó traducir un texto breve mío. Y el día que lo vi me dijo muy enfadado que yo saltaba de una cosa a otra. Él tenía la tranquilidad de la frase de Henry James (porque es más de Henry James que la cosa) y había un salto. Pero este salto se da en *Montevideo* más que nunca porque está estructurado de tal forma que puedo ir a donde quiera dentro del libro. Y esto antes no lo había conseguido. Lo agilizo mucho porque quité muchísimo texto para no ser redundante.

P: ¿Borra mucho?

R: Sí, en *Montevideo* sobre todo, muchísimo. Muchísimo porque no hace falta insistir en una situación. Y como el libro se mueve por todo el mundo, voy de un lado al otro, lo hace muy legible. Me acuerdo de la primera frase que me dijo Juan Marsé cuando yo tenía 20 años en este bar. Estaba en la barra y él estaba allí y me dijo: «¿Tú, chaval, eres escritor o quieres escribir?!». Y yo, ah sí. Entonces me dijo una sola cosa que no entendí, pero que memoricé. Al final, todo lo que no entiendo es lo que más me interesa. Lo que me dijo es muy simple: «Escribirás una página de la novela que te gustará mucho, pero en el contexto no entra y tendrás que renunciar dolorosamente a esa página». Y pasa.

P: ¿Y pasa no?

R: Sí, una página que no viene a cuento y o la transformas o no se guarda. Es cierto que has de renunciar. Es curioso que sea un consejo.

P: Hay muchos consejos en su obra. Como si nada fuera suyo y todo fueran consejos de los otros que ayudan al joven escritor...

R: Depende del narrador. Al final no creo en nada. Sí, la verdad es esta. Bueno, sí, creo en las palabras, pero evidentemente no creo en todo. Depende de qué sitio definiendo una forma u otra. El último texto de Kafka se llama *La obra* y lo escribió ya cuando estaba a punto de ingresar en el sanatorio. Resulta que la obra es muy rara, es un bicho que está metido dentro de una construcción, no hay seres humanos. El bicho está ahí dentro y se mueve por la instalación. Pero resulta que la obra en alemán se ha traducido al final en español como *La obra*. En alemán la obra es una obra de construcción, pero nunca es una obra literaria. Y yo pensaba, mira, el título es perfecto, la obra. Pero no y uno se da cuenta de que es difícil que tú leas con exactitud un texto.

P: Hemos hablado de *Montevideo* por ejemplo, pero el viaje, el ir de un lugar a otro, es una constante en sus obras. El viaje, pero, nunca parece de verdad, siempre parece como surgido del escritorio. Me recuerda a Xavier de Maistre y su *Viaje alrededor de mi habitación*.

R: Es así porque incluso en el libro que estoy escribiendo llevo ya no sé cuántas páginas en un gabinete. Pero me traslado a otros sitios desde allí y eso hace que haya movimiento o que parezca que lo haya.

P: Quería hablar un poco de cine porque usted es un representante de una generación de escritores españoles que el cine, en menor o mayor medida, les sirvió de refugio. Muchas de las citas y referentes que aparecen en sus obras forman parte del mundo cinematográfico, como si a su generación la literatura no solo le venía de lo escrito, sino también del arte, el cine...

R: Sí, lo que se llama ahora literatura expandida. Hay una comunicación importante con el arte sobre todo y con el cine, claro. La del arte es muy antigua, mucho antes de escribir. Iba a un museo de arte contemporáneo y tenía muchas ganas de escribir. Porque veía cosas muy nuevas y eso me llevaba a tener ganas de comunicar con el arte.

P: Y también de cambiar las cosas supongo... esa influencia francesa que se contraponía a esa literatura española clásica de la que hablábamos anteriormente

R: Claro, es que el primer viaje que hago a Madrid es con 15 años con compañeros de colegio. Voy al museo del Prado y lo primero que veo es que hay gente copiando los cuadros. Digo, ¿cómo es posible que un cuadro que ya está hecho lo quieran copiar? Y de verdad que estaba ya reflexionando sobre que la realidad no se puede copiar. Esto me sorprendió mucho. Pero volviendo al cine, una de mis influencias más claras creo que podría ser Godard. Godard me gusta mucho porque no es narrador, no es buen narrador. En realidad es un teórico de cine. *Banda aparte* me parece buenísima por ejemplo, pero me interesa como teórico.

P: ¿Algún otro director? Resuena mucho Bertolucci...

R: Sí, hay muchos. Bertolucci es clave por la manera de montar la película de *El conformista*. La idea no tengo muy clara cuál, pero la manera de contarla me fascinó siempre. El cine que hacía Marguerite Duras era el que más me gustaba. En aquellos momentos rodaba *India Song*, que es una de las mejores películas suyas. Una película muy literaria que ahora no podría estrenarse. Digo muy literaria porque era dos voces, de chicas, que narran una fiesta con el vicedeán en la embajada de la India. Lo que me fascinó es que con las mismas imágenes rodó otra película, pero con una sola voz, manteniendo todo el metraje igual de imágenes. *Calcuta desierta* se llama. Y era la misma película de imágenes, pero lo que decía era otra cosa. Esto también era una idea que me explicaba que no había una película o una sola manera de contarla.

P: ¿Le interesa volver a hacer una obra ya escrita desde otra perspectiva?

R: Sí, de hecho, con *Mac y su contratiempo*, que repite la estructura de *Una casa para siempre* y lo he hecho con los cuentos de *Exploradores del abismo* que trata de contar como contaba en *Hijos sin Hijos*. Y el resultado siempre es que me ha salido dos cosas totalmente distintas. Tengo la sospecha de que está mejor la primera. Es mucho más ágil, más espontánea quizás. Por eso creo que en *Montevideo* he sabido recuperar un poco el gesto de algunas cosas de las que probaba.

P: Bueno, hay una pregunta que es probablemente la que más ganas tenía de hacerle. Yo creo que una de las cosas que los jóvenes apreciamos de su literatura es que, aunque tenga mucha experiencia, ya sean años, siempre conserva esta equivocación o esta duda o temor que nos interpela —y me incluyo—, pero no solo a mí, sino a muchos jóvenes escritores.

R: Gracias, creo que sigo igual en ese sentido porque siempre me ha traído lo nuevo. Como decía Foch «m'exalta el nou i m'enamora el vell». De hecho, es una constante en mi vida. Veo algo nuevo, lo que sea, por la calle, y me emociono mucho porque supongo que huyo de la monotonía, de la repetición del tiempo, del cansancio... Por otra parte, la ventaja de ser joven, en mi caso escribiendo, era que me podía equivocar mucho y seguía escribiendo. Y no tenía miedo al fracaso, porque si no salía bien algo, pues hago otra cosa. Para sentirme mejor me buscaba los enemigos, que eran los culpables, y decía «tontos aquellos, ahora voy a hacer más de lo que no os gusta». E iba haciendo...

P: ¿Ir a la contra no?

R: Sí. De hecho, en *Tristram Shandy* se cuenta que está escrito para ir contra la filosofía de Hobbes. Y todos los libros se construyen contra algo. Por ejemplo, *Nunca voy al cine*, se construye contra mi generación, porque todos decían en un reportaje del país que todos venían del cine. Y yo, que también venía del cine, pensaba, hombre, si todos dicen esto, voy a decir lo contrario (risas). Es una actitud muy joven. También decir que después me dio rabia porque a mí me gustaba mucho ir al cine. A los taxistas, ahora, si me hablan del tiempo, tiendo a decirles que tengan en cuenta que la borrasca futura igual viene dentro de un siglo (risas). De esto sale Gombrowicz un poco. Su madre decía, ella siempre muy racional, «llueve». Y claro que era un hecho que llovía. Y él decía, no llueve. Y así dice que se formó para la literatura. Que si tú dices que llueve, pues no.

P: Recuerdo que esta anécdota sale en *Montevideo*, cuando pierde el paraguas y el narrador, como decía que no llovía, se moja.

R: Sí, es verdad, esta es la fase mía de siempre, irónico con lo que escribo. La gente dice que tengo sentido del humor. Yo creo que sí que lo tengo porque soy irónico conmigo mismo. Me permite tener sentido del humor con todos los demás. No como en Madrid, algunos, que critican a todos menos a ellos. Ellos son perfectos. Los narradores normalmente no son pretenciosos. Es una clave creo. No humildes, pero sí desgraciados. Pero esto ya viene de mis lecturas y de Copi por ejemplo, el único que traduje y que ahora ha sido reeditado por Anagrama. Copi tenía un sistema que creo que al final acabé imitando en algunas narraciones, que era que los personajes estaban en una situación límite. Estaban tan mal que no podían ir a peor, que decía Kafka. Y partiendo de esa

situación límite, por ejemplo, la de una rata que le han enviado al espacio y no va a volver, llegar a que, al acabar el libro, esté siempre un poco mejor. Solamente un poco.

P: Y, hablando de la ironía, ¿es fundamental para sobrevivir?

R: Sí. La he utilizado siempre. A veces no se entiende, más ahora que se entiende menos que antes. Porque la gente se ha vuelto literal de repente. Es una cosa muy extraña. Una vez asistí a un congreso en Puerto de Santa María en la Fundación Luís Goytisolo, que acudieron escritores muy famosos. A mí me tocó una conferencia sobre la ironía y de allí salió el libro de París, que era ironizar sobre la experiencia de los jóvenes parisinos de mi época. Lo convertí en una experiencia, en un tratado sobre la ironía. Criticarse a uno mismo, eso es lo fundamental. Eso lo saqué, también, de un libro de Coetzee que se llama *Juventud*. Que explica su carrera inicial como poeta y no para de criticarse a sí mismo, explicando todos los errores. Y me gustó mucho porque está muy bien contado cómo uno va equivocándose con las cosas que uno cree importante. Es más difícil criticarse en presente y más complicado porque te buscas a ti mismo.

P: En este sentido, hay mucha burla de la imagen estereotípica del escritor que va con gabardina, fuma mucho y llueve todo el día.

R: Me encanta. Claro, porque, la idea mía del escritor francés era la de Beckett cuando va al muelle y tiene una revelación. Llueve, es un final de puerto, solitario, anda por una carretera perdida como en la película de Lynch. Está también la imagen que tenía yo del lector. A veces me han preguntado ¿qué lector imaginabas tú? Y Cristina Oñoro Otero me dijo que yo, en una entrevista, había dicho que los lectores eran delgados, vestidos de negro, tristes, suicidas, con lluvia. Esos eran los lectores que yo veía, esos que eran un poco como yo. Y un día descubría que había señoras entusiasmadas con lo que yo escribía. Señoras de cierta edad, brutas... estas eran también lectoras mías. Entonces fue cuando se me amplía todo el panorama porque yo veo a mucha gente leyendo.

P: ¿Y cómo es este enfrentarse a una imagen que cuando se vive decepciona o tiende a decepcionar?

R: En París firmaba en una librería de Saint-Germain-des-Prés, y tenía una cola de siete personas. La editora me dijo, no sé si irme, porque las siete personas que esperaban a firmar eran los lectores de estos ideales míos, pero todos estaban locos. Sin lugar a dudas. Y efectivamente cada uno llegaba, me decía las cosas más locas.

P: Y al final, también, la imagen del escritor estereotípico de juventud francesa va de la mano de que si te leen menos eres más auténtico...

R: Esto es increíble porque yo ahora lo contemplo con estupor. Cuando terminé *París no se acaba nunca* tuve la intuición de que me había equivocado porque dije, esto es como una cosa de Graham Greene. Estuve atormentado días. Que Graham Greene es un gran escritor, pero yo lo entendía como una cosa que va a gustar más a la gente. Y eso para mí era un efecto terrible. Y no me equivoqué, pues es el más leído de mis libros. París es el que llega más a la gente porque hablo de París y de estas cosas que gustan. Yo ya no lo he vuelto a leer más...

P: ¿No? ¿No relee, pues?

R: No, me cuesta mucho. Casi no releo. Me dijeron que Philip Roth se dedicaba a releer toda su obra. Eso lo encuentro... (risas) pero sí que capto lo que dicen los lectores sobre lo que me gusta más y lo que no tanto.

P: ¿Y lee subrayando?

R: Sí, subrayo bastante. Lo que pasa es que ahora con el ordenador no es tan fácil. Me ha costado un poco leer en ordenador. Cuando me mandan un PDF con una novela no puedo leerlo. Además, me da mucha tristeza porque me obligan a leer muchísimos textos que no leo. Ahora cuando leo en papel me falta esa herramienta de buscar las palabras en el documento. Es fantástico.

P: Y por ejemplo, ¿la imagen del escritor aventurero? También es muy presente entre las imágenes que utiliza.

R: Lo que más me gusta es Borges cuando se ríe de Hemingway. Dice que por muchos elefantes que caces en África y mucha experiencia que tengas con un animal, eso no afecta a tu escritura. La escritura es otra cosa. Se reía un poco de esta imagen también, la del escritor aventurero.

P: Ahora que ha aparecido Borges, ¿lo lee mucho? Hay una influencia muy clara en su literatura...

R: Borges no lo leo. Dejé de leerlo en los 80 porque ya lo di por sabido. O sea, es buenísimo y alguna vez vuelvo a mirar una cosa suya para comprobarlo, pero leerlo no. Bolaño también sale de Borges y yo también. Todos salimos de algo y no es algo que te dé una escuela de escritores. Mucha parte de mi generación viene de Borges. No es novelista y eso me atrajo. Él sabe que no va a escribir como Tolstoi y afortunadamente no lo hace y busca un espacio propio. Es curioso porque de Borges lo tengo todo, pero casi nunca voy a él.

P: Y en ese espacio propio suyo, ¿qué es lo que no ha tocado usted? ¿Poesía?

R: La poesía la escribí solamente a los 17 años y me di por vencido. Como lector de poesía solo me gusta la poesía que es muy buena. Puedo soportar que una narración se pierda y luego se recupere, pero la poesía... o es buenísima o no la puedo aguantar. Es una tontería, pero por eso me di cuenta de que yo no iba a servir para la poesía. Ahora leo mucho a Wallace Stevens y claro, hay una riqueza cuando son buenos poetas. Es maravilloso.

P: ¿Y le gusta insertar poesía, algunos versos, en sus novelas?

R: En la novela que he escrito he insertado un poema que me gusta muchísimo de Wallace. Tres versos de Wallace Stevens que son buenísimos. Pero nada más. Sí, la leo porque me va muy bien para situarme en el territorio, en el ambiente de lo que hay que escribir. Había un cineasta que

murió muy joven aquí en Barcelona, que llegó un día un cámara para su película y le dijo: «mira, no te puedo soportar. No te puedo soportar porque me quitas el aliento poético» Me parece alucinante. Me quedó que si te quitan la poesía del proceso creativo, que te queda... También con la poesía tengo una anécdota que he contado varias veces de cuando le escribí un poema a una chica de la universidad que me gustaba. Copié a Cernuda, García Lorca, Salinas... y puse alguna cosa mía. Un poema de amor. La chica no se enamoró de mí claro (risas) pero me dijo «sabes escribir muy bien tu» y me lo creí, me lo creí. Me creí que lo había escrito yo y eso me lanzó a atreverme más, a ser más curioso. Claro, no distinguí lo uno de lo otro. Me había casi olvidado de que había sacado cosas de los otros.

P: ¿Y pasa a menudo que cuando cita, por ejemplo en este caso, te crees al final que es tuyo? ¿Qué cree que sucede cuando entre comillas incorporamos un texto ajeno a convivir con el propio? ¿qué pasa el texto? ¿Cómo dialoga con lo propio? ¿Conserva su otredad?

R: Sí, sí, sí. Encontré una cita de Stevens que dice que es curioso que cuando alguien dice lo mismo que dirías tú con las mismas palabras no podamos decir que en ese caso también son nuestras. ¿Si esa persona dice exactamente lo que yo pienso y lo dice con las mismas palabras que yo pondría, es mío no? Él tenía un libro de citas, el *Sur plusieurs beaux sujet*, encabezado por esta cita de citas. Cuando escribí mi tercer libro, *El suelo de los Párpados*, Iñaki Uriarte me encontró en un bar y me dijo «estaba leyendo a Truman Capote que describe su apartamento en *Desayuno en Tiffany's* y he leído la misma descripción del apartamento en tu libro». Y cuenta que yo le respondí con toda naturalidad: «Es que no sé describir. Así que como no sé describir, he descrito esto». Después no lo he hecho tanto, evidentemente, o sí no lo transformo, y más ahora con internet que se ve todo. O incluso si entrego un artículo publicado ya en otro sitio, tengo que desfigurarlo porque si no...

P: Claro, ahora no sería tan fácil poner palabras a Marlon Brandon...

R: No, no, además es que yo mismo pongo cosas mías que ya he puesto otra vez y me dicen que esto ya lo he escrito en otro sitio... Me acuerdo de una historia de Chesterton que buscaba una palabra que no sabía quién había creado en el diccionario británico y encontró que era suya.

P: Y en este sentido, ¿se pierde entre citas? ¿Tiene frases que no se acuerda de quien las dijo?

R: Ahora en internet busco y casi siempre encuentro. Todo está ahí. Es maravilloso. O bueno, casi todo.

P: Bueno, también atribuye citas a gente a quien no les pertenecen...

R: Sí, es una constante. El traductor francés dejó de buscar las citas inventadas o no porque le dije que hay muchas que son inventadas. Porque un día, bajo la lluvia, hizo cola para la biblioteca francesa nacional para una frase de Valéry y estuvo una hora buscándola y cuando la encontró la primera parte de la frase era de Valéry y la otra era mía. Y me maldijo claro, había perdido tres horas. Yo ya le dije que lo que tenía que hacer era poner lo que quisiera él, que no buscará el referente francés. Pero aquí es muy informal siempre. Hay un desparpajo en esto, pero claro, si se

me quiere acusar de copiar es ridículo... Se intenta o se ha intentado, pero no ha funcionado. Al principio porque todo el mundo busca a ver por dónde te cogen o cuál es el defecto que pueden pillarte. Me decían, todo es citado, citas mucho... y no es así, todo está construídísimo. Por ejemplo, Arturo Pérez Reverte, será bueno o malo... pero todo el mundo dice que todas sus novelas hablan de espadachines. No lo han leído.

P: En *Montevideo*, ya hemos dicho que es un constante viaje a sitios que uno ha leído y siempre encontramos un cierto sentimiento de decepción con el objeto físico cuando lo encontramos. Goethe, por ejemplo, cuando llega a Roma, es todo lo contrario y siente un éxtasis porque todo aquello que había visto en la biblioteca de su padre cobra vida.

R: ¿Mitificar? Sí, no puedo evitar mitificar. Lo transformo. Voy a un sitio y veo otra cosa. Voy a la habitación de Julio Cortázar y veo otra historia. El caso de Goethe no lo conocía, pero es muy bueno sí. Perec habla de que los turistas van a la Torre Eiffel aunque ya la hayan visto. Y si ya la has visto, ¿para qué vas ahora? En Montevideo, en estas ciudades en las que ya he estado, me muevo mejor. Y aunque haya estado en Montevideo dos días... pero me muevo mejor porque me creo que estoy allí y solo Reikiavik, que en libro son cuatro líneas de Cirlot, que son muy bellas por otra parte, es la única que no conozco. A partir de la base real crear. Juan Marsé es lo que hacía con el barrio del Guinardó, pero el mundo que él creaba no era más que el mundo creado suyo. La gente del Guinardó, donde yo viví muchos años, me decía «yo soy el personaje tal de la novela de Marsé». Una cosa alucinante, todos. Y se lo dije a Marsé y dijo «no, hombre, es que no es así, están sacados de allí pero los personajes son personajes». Una carnicera me dijo que era la Teresa de *Últimas tardes con Teresa* (risas)

P: Bueno, supongo que también hay muchas personas que pueden decir de sus novelas que son posibles personajes...

R: Es un mundo muy inventado en realidad. Y aunque una persona pueda decir «yo soy este»... nunca. Una señora, por ejemplo, que no puedo decir quién es, viene cada Sant Jordi para que le confirme si ella es la del cuento Así son los autistas. Y yo siempre le digo que no, pero ella me dice enfadada «No, no em vinguis amb pamplines, soc jo». Y no puedo decir que es ella. A John Banville también le pasó que una señora del público le dijo: «no crea usted que no me he dado cuenta que el abuelo de su novela soy yo». Y ya la cosa empieza a... (risas)

P: Y ya para acabar, me gustaría acabar con el principio de sus novelas. La dedicatoria a Paula de Parma creo que es lo único que contiene una voz única y que no cae en lo ambiguo de este territorio vilamatiano. ¿Es así?

R: Uí no, incluso esto es una imitación de «a Vera» de Nabokov. Que pone a Vera, a la verdad, pero que al mismo tiempo es verdad porque su mujer se llamaba Vera. Y empezó como una dedicatoria imitando a Nabokov y ha acabado así. Todo sale siempre de algo. Lo que está inventado es Parma porque ella es de Palma de Mallorca y el día que nos conocimos, haciéndome un ensayoso que no era, le puse «a Paula de Parma» en una dedicatoria en una postal. De Parma, en vez de Palma, y ha quedado. Un día el traductor francés me llamó desde una cabina telefónica y me dijo,

«a Paula de Parma es Parma por Stendhal o Parma de...» Claro, yo le dije: «Es Paula de Parma, nada más y nada menos y ya está» (risas)

R: Al final es para explicar que de una cosa sale otra siempre. Todo se conecta, de alguna forma, si es posible.