

Un recreo vila-matiano de juguetes cortazianos, de arena ficcionada y niños ficcionados; de ser todo y no ser nada.

Análisis de la transficcionalidad del relato *La puerta condenada* de Cortázar en la novela *Montevideo* de Enrique Vila-Matas

Ciudad que se oye como un verso.

JORGE LUIS BORGES

Una puerta. Una puerta que existe entre realidad y ficción y, en el libro que la rescata, queda a la expectativa de una realidad ficcionada y una ficción tramposa. Con este objeto y relato, Enrique Vila-Matas construye una ambigüedad que discurre por la dualidad entre ficción y realidad. La transficcionalidad que propone no solo supone un recurso literario más, sino el motor de toda una novela y de su propia ficción, en la cual el narrador, escritor agotado —como tantos narradores vila-matianos—, pierde la capacidad de escribir —antes, incluso, de que llegue a hacerlo verdaderamente. Como heredero de John Barth en *The literature of Exhaustion*, Vila-Matas es consciente de la imposibilidad de crear algo completamente original. Es por este motivo que en *Montevideo* (como en toda su literatura) lo que encontramos es un cúmulo total de referencias, autores existentes y otros que intentan serlo y novelas movidas por la ambigüedad; una intertextualidad que nace de una primera transficcionalidad: la puerta condenada como objetivo último de la creación. Este ensayo se propone analizar la transficcionalidad entre el relato «La puerta condenada» de Julio Cortázar y la novela *Montevideo* de Enrique Vila-Matas; observando como esta es, indudablemente, una nueva perspectiva transficcional que, como la puerta que se hace referencia, se mueve entre realidad y ficción.

El relato de Cortázar es el origen creador de toda la obra. Así lo decía el propio autor en una entrevista para La Nación: «*Montevideo* cobró vida cuando leí que en su momento Beatriz Sarlo, hablando de “La puerta condenada”, de Cortázar, había señalado que precisamente en esa puerta del título estaba “el lugar exacto en el que irrumpía lo fantástico en el relato”.» (Gigena, 2023). Es decir, el relato de «La puerta condenada» sirve para motivar al narrador (y al lector, quien se ve motivado por un misterio que le obliga a seguir girando las páginas) en la búsqueda de una cámara insistentemente ambigua. Lector y narrador se encuentran en un juego transficcional en el cual Vila-Matas mezcla realidad y ficción en un estado intermedio, un tercer espacio, donde ambos campos se sumergen en una literariedad de la realidad. Como escribe 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» (2014, p. 299). La realidad y la ficción, como la realidad y lo fantástico, se mueven en una tensión que las mantiene en una coexistencia vital; una coexistencia reivindicada siempre por Cortázar: «Entonces no es tan fácil salir de lo fantástico a lo llamado realista; hay una serie de zonas intermedias que yo no puedo callar.» (Cortázar, 2016, p. 122).

El cuento se establece como elemento literario y se presenta, en consecuencia, como escrito al cual uno se dirige como inspiración; como origen de una perspectiva literaria de un lugar real: «Hay un cuento formidable de Julio Cortázar en el que el cuarto de al lado de una habitación de hotel juega un papel fundamental. Es “La puerta condenada”, pertenece tanto al mundo de la ficción como al mundo real (...)» (Vila-Matas, 2022, p. 115). «La puerta condenada» funciona como objeto transficcional doble al ser recuperado como relato, como pieza literaria y, simultáneamente, como objeto físico. La ambigüedad entre lo real y lo fantástico planteada por el autor argentino sirve de base para la implementación de una nueva ambigüedad intertextual: la tensión de ser objeto literario en tanto que presencia real; en tanto punto geográfico que uno puede visitar. La puerta condenada, en sí misma, representa el punto exacto de la ficción, «el lugar exacto de lo fantástico, quizás el lugar exacto de la extrañeza» (2022, p. 121) y por tanto, el acercamiento del narrador a este espacio no simboliza sino la aproximación a este punto donde realidad y ficción se encuentran. En Vila-Matas, pero, la ficción no reside en aquello que se encuentra detrás de la puerta (o no de la misma manera que Cortázar) sino que esta pasa a ser el mismo proceso transficcional; la propia entrada a una realidad contada y una realidad literaria que tiene su vínculo geográfico en el espacio «real». Vila-Matas reúne en la habitación 205 del hotel Cervantes un espacio donde se cuestiona esta confluencia de fuerzas: «¿Estaba yo en el cuento? ¿Tenía esa impresión? Bueno, me dije, estoy en el cuarto.» (2022, p. 150). La puerta, por tanto, ya no solo sirve como elemento concomitante y divisorio, sino también como elemento de paso al mundo literario, a la ficción dentro de la «realidad»; a la confluencia entre una y otra. Esta dualidad, pero, se rompe si consideramos la propia realidad de Vila-Matas como ficción tramposamente disfrazada; encontrándonos, en consecuencia, en un *mise en abyme* ficcional que nos sumerge en una ficción total o —y no es asunto menor— en una incertidumbre de que todo puede serlo. Como escribe Thomas Carrier-Lafleur: «De la fiction originelle se crée une fiction seconde, vertigineuse, une “fiction stratifiée et étourdissante” qui attire la fiction première comme pourrait le faire un aimant.» (2011, p. 473). Esta «comme pourrait le faire un aimant» puede aplicarse al «yo» narrativo de Vila-Matas, quien navega por este cúmulo de ficciones como un imán que no consigue sino atraerlas: «(...) vuelvo a estar ante otra ficción de verdad, es como si fuera yo quien las atrae» (Vila-Matas, 2022, p. 173). El proceso transficcional se ve envuelto de una dislocación del espacio por la entrada de la literatura en la vida; por una circunducción de la ficción original por otra que es consciente de los límites literarios de la primera.

En realidad, pero, la entrada a la ficción cortaziana empieza mucho antes del encuentro con la propia puerta condenada. Esta simboliza el punto fronterizo (el núcleo), pero la llegada al mismo al hotel ya se impregna de una ficción que, inevitablemente, forma un juego comparativo entre lo que el «yo» narrativo de Cortázar presenta como real (que en Vila-Matas pasa a ser ficción) y aquello que el «yo» narrativo de Vila-Matas presenta como la nueva «realidad» (también ficcionada). Sin embargo, la comparativa planteada por Vila-Matas cae siempre en decepción y, ante esa decadencia del mundo real en comparación con el mundo literario (todo Montevideo se cubre de la sensación de ser más literario que real) solo la ironía y el humor se ven como herramientas posibles.

En Vila-Matas, la estancia de Cortázar en el hotel Cervantes (ahora llamado Esplendor) solo la conoce un empleado de responsabilidad menor y el gerente (que adopta este nombre por influencia del relato de Cortázar) queda sorprendido por la nueva. El relato y la presencia del escritor argentino queda relegada, con humor y sátira, a un hecho intrascendente que, burlescamente, solo interesaría a los turistas japoneses (2022, p. 139), y al final será visto como un elemento oculto de una secta cortaziana. La burla impregna la comparativa en un juego ficcional que satiriza tanto la realidad como la propia literatura y da, al mismo proceso transficcional, un carácter metaliterario que subraya la conexión entre una obra y la otra.

Las referencias, pero, no solo se sitúan a partir de «La puerta condenada», sino que estas resuenan por toda la obra de Cortázar a través de una intertextualidad que amplía los límites del relato y mezcla la realidad con un mayor espacio literario. Por ejemplo, ya dentro de la habitación transficcional, el narrador observa una escena surgida directamente de la novela *Rayuela*: «Me llamó la atención observar que, en una vivienda muy próxima al pino, un hombre estaba sacando un tablón para cruzar de la ventana de una casa de vecinos a otra» (Vila-Matas, 2022, p. 150). Otro ejemplo lo encontramos en el personaje de Enzo Cuadrelli (escritor inventado como muchos otros), que el narrador de Vila-Matas confunde con Morelli, consciencia crítica del narrador de *Rayuela*, subrayando la facilidad de perversión de algo tan frágil como la realidad ante la ficción. Estos ejemplos ilustran como el uso transficcional de «La puerta condenada» de Vila-Matas permite al autor tomar una doble perspectiva que le capacita de adentrarse en el relato mientras toma respectiva distancia de ella. El lector atento observa en estas imágenes un cruce entre realidad y ficción que solo refuerza la intertextualidad entre autores y obras, y prevé, como encontramos en los mejores cuentos: un modelo sistemático de confusión y ambigüedad entre mundos «El secreto de aburrir es contar todo» (2022, p. 28). La constante interferencia de la ficción en el mundo —que no es sino ficción disfrazada del espantoso y molesto disfraz que supone la realidad— se nos aparece como espasmos erráticos que subrayan la falsedad de lo relatado y la debilidad del mundo ante lo fantástico. Sobre este estilo, Mario Aznar Pérez escribe lo siguiente: «(...) 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» (2019, p. 85). La suma de estos elementos resonantes no hace sino subrayar el trampantojo de la realidad ficcionada y, simultáneamente, la necesidad de esta ficción para elevar la tediosa realidad al espacio literario, presente en la constante intertextualidad entre autores y obras.

Sin embargo, la transficcionalidad de Vila-Matas no se limita a la presencia de una dualidad entre la realidad ficcional y la realidad literaria, sino que «La puerta condenada» permite a Vila-Matas readaptar el relato e ir más allá de aquello que Cortázar propuso: «porque Petrone, el personaje de “La puerta condenada”, no me lo imaginaba adentrándose físicamente en el cuarto contiguo» (2022, p. 166). Como Jorge Luis Borges (quién dio muerte a Martín Fierro en el relato transficcional «El fin»), Vila-Matas investiga aquello que reside dentro de la habitación 206 y atraviesa la puerta. La transficcionalidad permite a los autores —o solo aquellos quienes se ven merecedores de

poder hacerlo y no caen en el vértigo de la originalidad literaria— de acabar o buscar nuevas perspectivas a obras ya concluidas. Esta voluntad de entrar en la habitación es clave en el proceso transficcional pues representa una de las motivaciones principales de este: «¿Qué podía verse ahí? O había que atravesar la puerta y pasar al cuarto contiguo para ver lo que había? Pasar “a la otra parte” diría Alfred Kubin» (Gigena, 2023). Lo que en Cortázar eran los llantos de un bebé y los intentos de acallarlo por parte de su madre, en *Montevideo* estos se convierten en la negritud de una sala vacía, una maleta roja y una araña. Petrone, el personaje de Cortázar, nunca entra en la habitación continua, sino que se contamina de aquella otredad fantástica desde la habitación propia: «Petrone empezó a sospechar que aquello era una farsa, un juego ridículo y monstruoso que no alcanzaba explicarse» (Cortázar, 1987, p. 51). La transficcionalidad se establece, por tanto, como voluntad de entrar en este «juego ridículo y monstruoso» que es la ficción, lo fantástico, a pie desnudo. Si en Cortázar la puerta simboliza la frontera entre dos espacios concomitantes, la realidad y lo fantástico (Suárez, 2012), la transgresión de este límite por parte del «yo» narrativo de Vila-Matas nos muestra la ficcionalización de la propia ficción y, al mismo tiempo, la creación de un espacio que, al contrario que todo el hotel (que se mueve en la dualidad entre la literatura cortaziana y la ficción vila-matiana) solo existe en un plano fantástico; en una unicidad elemental de pura ficción. I es que la existencia de esta sala solo puede concebirse dentro de este plano ya que la puerta condenada, en Vila-Matas, es una puerta ciega (no en el relato de Cortázar, en el cual sí que se explicita que hay otra habitación al otro lado). Aun así, pero, lo fantástico y lo literario reside en poder adentrarse en la sala «Uno podía pasar al otro lado. Ocurre en ocasiones que un muro es muro y puerta al mismo tiempo» (Vila-Matas, 2022, p. 164) y, simultáneamente, no poder hacerlo: «Pero ayer estaba entreabierta, decía yo, y pasé a través de ella. Pero una puerta que no da a ningún sitio jamás puede estar entreabierta, sentenció el gerente con una seguridad admirable.» (2022, p. 178). No es casual, pues, que el «yo» narrativo de Montevideo utilice el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot para intentar entender la naturaleza de la puerta, revelando así su carácter literario puro y, al mismo tiempo, la entrada de la literatura en la vida.

Este elemento, por otra parte, se establece como objeto a conquistar; un objeto que será esencial para el narrador para recuperar una escritura perdida: «Y yo me sentía muy interesado en ese “cabo suelto” que había dejado Cortázar. Convencido como estaba de que no regatearía fuerzas a la hora de —iluso entre ilusos— intentar “hacérmelo mío”» (2022, p. 116). Esto puede verse incluso en la metáfora que utiliza el autor en su propia falta de inspiración; «lamentando haber sido tan drástico al cerrar cualquier puerta que pudiera facilitarme la vuelta al campo de la narración» (2022, p. 17) o «viví con cierto desasosiego el sonido de una puerta que, al cerrarse, no hizo más que devolverme a la casilla primera de las tendencias narrativas que yo mismo había establecido» (2022, p. 118). La reiteración con la metáfora solo nos puede indicar la importancia de esta en el proceso de escritura y en la formación de la novela que sostenemos en las manos. Vila-Matas, hijo pródigo de Maurice Blanchot, sumerge la narración (de *Montevideo* y de toda su literatura) en un estado consciente de la dificultad de escritura; en un plano intermedio entre escritor y obra, que nos permite ver, como lectores, una mano temblorosa —como

todas las que verdaderamente importan— que sujeta pluma o lápiz con una firmeza vital y autoimpuesta. La dificultad de escritura subraya una consciencia literaria que no escribe negándose a hacerlo verdaderamente. El encuentro con este objeto, movido por la duda de la no-escritura, será esencial para finalizar una catarsis que intenta recuperar una mutilación literaria surgida del primer capítulo «París».

El narrador vila-matiano, pero, recupera la inspiración después de entrar, no en la habitación cortaziana, sino en una habitación de hotel de París. Vila-Matas crea su propia habitación a inspiración de la habitación 205 de Cortázar, la cual duplica para volverla única y personalizada a la condición de su propio narrador, envolviendo al personaje en un laberinto de puertas que nos muestra la mezcla entre realidad y ficción. La transficcionalidad, en definitiva, sirve para convocar en la novela el espacio literario donde uno puede asentarse y, así, permitir al narrador reencontrar su escritura: «llevaba ya largo tiempo creyendo que la 205 era el espacio donde, aunque estuviera lejos de Montevideo, yo en realidad vivía y, sobre todo, escribía» (Vila-Matas, 2022, p. 296-297). El espacio entre ficción y realidad, la ambigüedad entre vida y literatura, se asienta como espacio de escritura; como el tercer espacio necesario para la formulación de una visión propia que el narrador vila-matiano necesita. No es casual que, volviendo a París (cerrando el círculo con el que se inició la novela) y una vez recuperada la capacidad narrativa, el narrador se encuentre con una realidad —nunca realidad pura, no existe, sino siempre ficcionada— que se impone veloz a la literariedad que antes creía cierta, que le había sucedido tan verdaderamente «Te has convertido en los últimos tiempos en un escritor al que las cosas le pasan de verdad» (2022, p. 289); provocando que la habitación de Cortázar se convierta en una mera habitación de hotel. La dualidad que el escritor sentía estando dentro del Cervantes —y, por tanto, dentro del relato— transmuta a una toma de perspectiva de una «realidad» sin componentes literarios propios, sino solo con el recuerdo de que algún día los hubo: «Fue extraño para mí ver aquella 205 tan blanqueada. Era la segunda vez que me desaparecía una habitación en el mismo hotel.» (2022, p. 299). El reportaje donde se explica la conexión entre Cortázar y el antes llamado Hotel Cervantes sirve como concienciación de una realidad solitaria, sin ficción alguna, que deja al narrador con la seguridad de que esta forma parte de su propia habitación, tan parecida como diferente de la habitación transficcionalada.

En conclusión, el proceso transficcional de Vila-Matas se traduce en una ambigüedad que muestra la importancia de la literatura en la vida y la toma de posesión de la primera para solventar la segunda. En su uso doble del relato «La puerta condenada» Vila-Matas convierte la ficción cortaziana en una comparativa satírica que refleja los límites de la realidad y la ficción, ya viejos cónyuges. La toma de posesión de este elemento permite un viaje de recuperación de una escritura perdida que, una vez conseguida, habilita al narrador a observar los límites de su realidad enfrente de aquello literario: «Y al buscar en la fotografía el “lugar exacto en el que irrumpía lo fantástico en el cuento de Cortázar” vi simplemente un modesto, un humilde y muy simple interruptor de la luz» (2022, p. 299-300). Un interruptor, pues, que cierra el relato mientras cierra la ambigüedad literaria; que fulmina, en última instancia, este tercer espacio recuperado de Cortázar y en el que el narrador se inspira para crear su propio infierno, en París, y su

propia cámara. La novela, surgida a través de la transficcionalidad, es un ejemplo del juego consciente de esta materia inestable llamada ficción; de una literatura ambigua que juega tanto con esta dualidad dada como con el lector que la lee. Y es que, subido en un tablón de madera puesto como puente entre dos casas de una calle estrecha, Vila-Matas observa la ciudad y, con sus dedos hechos piernas (como los pequeños individuos que creamos con las manos) observa cómo es posible saltar de París a Montevideo, de Reikiavik a Bogotá... en definitiva, de aquí a allí y de allí a aquí.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Vila-Matas, Enrique (2022), *Montevideo*, Seix Barral, Barcelona.

Cortázar, Julio (1987), «La puerta condenada» en *Fin de juego*, Ediciones B, Barcelona, p. 43-54.

Bibliografía secundaria

Aznar Pérez, Mario (2019), *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*, (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid), E-Prints Complutense, Repositorio institucional de la UCM.

Carrier-Lafleur, Thomas (2011), «Richard Saint-Gelais, Fictions transfuges. La transficcionnalité et ses enjeux» en *Poétique, analyses*, vol. 7, n. 3, automne 2012, Universidad Laval y Universidad Paul-Valéry Montpellier III, París.

Cortázar, Julio (2016), *Clases de literatura; Berkeley 1980*, Debolsillo, Penguin Libros, Barcelona.

Gigena, Daniel (2023, febrero, 14), «Enrique Vila-Matas: “Mi discrepancia frente al presente es grande. Si me preguntan, digo que estoy en contra de todo”», *La nación*, URL: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/enrique-vila-matas-mi-discrepancia-frente-al-presente-es-grande-si-me-preguntan-digo-que-estoy-en-nid14022023/>

Pache Carballo, Laura (2014), «Capítulo 26: 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*, Biblioteca Nueva, grupo editorial siglo veintiuno, Madrid, p. 297-306.

Suárez, Nicolás (2012), *Una literatura de pasajes (y condenas). Notas sobre dos cuentos de Cortázar*, V Congreso Internacional de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.