

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
Àrea de Teoría de la Literatura

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN  
Máster Oficial en Literatura Comparada  
Estudios literarios y culturales

---

La red literaria de *París no se acaba nunca*  
de Enrique Vila-Matas

Un acto de lectura e interpretación

---

Felicidad Juste Mompel

Directora: Ana Casas Janices

Bellaterra, 2010

*Agradecimientos a Ana Casas por su atención y sus  
acertadas observaciones y sugerencias.*

*A Javier y a Clara*

## ÍNDICE

---

<i>Prólogo</i>	5
1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Un acto de lectura y de interpretación	8
1.2. Un doble marco en la lectura	11
1.2.1. En el marco de la intertextualidad	11
1.2.2. En el marco de la ironía	13
2. DESDE EL PRINCIPIO	
2.1. Se urden los primeros hilos	16
2.2. Se establecen los pactos	18
3. LA RED LITERARIA	
3.1. Al hilo de Hemingway: la lectura del doble	22
3.1.1. <i>Paralelismos</i>	22
3.1.2. <i>Paralelismos, ecos y resonancias</i>	27
3.1.3. <i>Paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas</i>	34
3.2. Al hilo de las citas y referencias literarias	40
3.2.1. <i>Injertos</i> : “Iba mucho al cine”	43
3.2.2. <i>Fisuras</i> : “Leía mucho a Borges”	49
3.2.3. <i>Diseminación y recolección</i> : “He visto <i>de verdad</i> ”	56
3.2.4. <i>Impulsos estéticos</i> : “París no se acaba nunca”, un título, una ciudad	60
3.3. Al hilo de Marguerite Duras: la retícula de la cuartilla y el pretexto de <i>La asesina ilustrada</i>	69
4. CONCLUSIONES	90
5. BIBLIOGRAFÍA	93

## Prólogo

---

El trabajo de investigación que presento es un acto de lectura e interpretación de la obra *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas. Como obra poliédrica y multiforme nos ofrece diversos modos de acercamiento y distintas perspectivas. Mi lectura se sitúa desde una perspectiva concreta y delimitada: *desde la red literaria que se teje en la novela*.

La metáfora de la red literaria es mi punto de partida. He de decir que desde la primera lectura, de forma inmanente, establecí la asociación de la red como tejido que va urdiendo unos hilos. Luego, encontré las apreciaciones del crítico José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos que corroboraban esta primera impresión, ya que definía o situaba la literatura de Vila-Matas con estas palabras: “cualquiera que conozca la literatura toda de Vila-Matas sabe que la metáfora que más le va es precisamente la de la red, o sus metonimias de “tejido” o la borgiana de laberinto, cuando no sea la que ejecuta Kafka en el agrimensor de *El castillo*, con sus constantes entradas y salidas en un viaje que podría proyectarse hasta el infinito” (Pozuelo Yvancos, 2007: 33).

Coincidiendo, por tanto, con estas sugerentes observaciones que inciden en la misma cuestión de fondo: el entramado complejo lleno de hilos que se entrecruzan y anundan, de caminos laberínticos, de múltiples entradas y salidas que vuelven una y otra vez en la narrativa de Vila-Matas, empecé a dirigir nuevas lecturas deambulando por esta red y comprobando que la red literaria no sólo era tejido, surgían otras acepciones de la misma palabra: la red como ardid y la red como conexión.

La red en sus tres acepciones fue estableciendo la directriz de mi trabajo que intentará dar respuestas a estas preguntas que se desprenden del propio texto de Vila-Matas: a) qué hilos forman su tejido narrativo, b) cómo se configura la red c) qué posibles mecanismos establecen la red como conexión. En definitiva el objetivo es encontrar cuál es el sentido de la red literaria y descubrir qué se deposita o sedimenta en su fondo.

La comprensión empieza donde hay algo que nos interpela, dice Hans-Georg Gadamer, siempre hay una respuesta latente en el texto, “cada texto representa no solo un sentido comprensivo, sino también un sentido necesitado de interpretación” (Gadamer, 1977: 409).

Ante la multiplicidad del texto que tengo como objeto de estudio he procedido de una forma afín a su propia naturaleza. Así, mi lectura se enmarca en las dos líneas de fuerza que recorren la obra: *la intertextualidad* y *la ironía*. Ambas intervienen de manera decisiva como hilos transversales que requieren una lectura atenta y cuidadosa.

En este sentido inicio la lectura abriendo un breve capítulo *Desde el principio* con el objetivo de poner en relieve los pactos que se establecen de forma explícita: el pacto lector, el pacto ambiguo y el pacto irónico, ya que nos dan los primeros avisos, las primeras señales intermitentes en nuestra lectura.

A partir de ahí propongo como método de análisis y estudio realizar diversas *entradas* a la lectura siguiendo los hilos referenciales de su tejido reticular. Establezco tres entradas destacando los hilos que considero más relevantes y que ponen de manifiesto la urdimbre profunda del texto:

- a) *Al hilo de Hemingway*
- b) *Al hilo de las citas y referencias literarias*
- c) *Al hilo de Marguerite Duras*

Cada uno de ellos ofrece *un trayecto de lectura* desde distintos niveles de sentido, que a su vez abren otros trayectos, otros hilos que van configurando el tejido reticular. Así, al hilo de Hemingway recorreremos fragmentos claves del intertexto de *París no se acaba nunca* que es la novela de Hemingway *A Moveable Feast*, que a su vez abre el trayecto de una lectura del doble, de la impostura, de la otredad.

Al hilo de las citas y referencias literarias sigue un marcado trayecto de intertextualidad en donde las citas, alusiones y referencias a autores y a obras diversas se multiplica y alcanza una densidad más que notable. Leeremos *entre-textos*, entre Cozarinski y Borges, entre la ficción y la realidad, entre un título y una ciudad, que abren nuevos trayectos entre la amplia amalgama de intertextualidad que se exhibe en el mundo escrito de la novela.

Al hilo de Marguerite Duras el trayecto de lectura es el pretexto de *La asesina*

*ilustrada*, en donde al hilo de la intertextualidad se suma de forma más que significativa el hilo de la ironía. Es aquí donde ejemplifico un claro dominio de la configuración irónica.

Cada uno de estos trayectos de lectura, siguiendo la línea de lectura que sugiere Umberto Eco, lleva consigo sus propias *indeterminaciones, espacios vacíos, blancos* en los que podemos intervenir como lectores. Por tanto, intentaré responder hipotéticamente a lo *no dicho*, a lo no manifiesto en la superficie del texto en un intento de *cooperación* con el texto: concretando algunos mecanismos observados y las ideas-claves, *los posos significativos* que la estrategia del texto ha dispuesto a nuestro alcance.

En el apartado de conclusiones estableceré si estos trayectos de lectura guardan entre sí una coherencia discursiva, si podemos hablar o establecer un punto de convergencia, un centro vital interno que conecte todos y cada uno de los trayectos seguidos y comprobar, por tanto, que la red no solo es tejido y ardid sino también es una red de conexión que nos desvela su sentido y nos descubre *qué se ha sedimentado en su fondo*.

Como observación destacar que aunque el objeto de estudio es *París no se acaba nunca*, los otros textos mencionados: el intertexto *París era una fiesta* y *La asesina ilustrada* se suman como *corpus del trabajo* de forma natural y complementaria por los vínculos de intertextualidad que se establecen entre ellos.

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Un acto de lectura y de interpretación

La red literaria de Enrique Vila-Matas incita al lector, le invita a deambular y adentrarse en ella buscando qué elementos traspasan la superficie de la lectura y se depositan en el fondo. El autor nos propone desde el texto *París no se acaba nunca* una lectura compartida en la que la dialéctica entre texto y lector entendemos que es el método por excelencia.

Todas las teorías de la Estética de la Recepción coinciden en subrayar el papel activo del lector y la necesidad de atender, de dejar hablar al propio texto, para encontrar los datos de su propia estrategia textual.

Si nos remontamos a los antecedentes de la Estética de la Recepción encontramos ya en Hans-Georg Gadamer uno de los conceptos que más influencia ejercieron en la recepción de la obra artística: el concepto de *horizonte* que hizo posible la revitalización de la hermenéutica, elevándola a una categoría ontológica desconocida hasta entonces (Asensi, 2003: 661).

Gadamer establece la lógica de pregunta y respuesta cuando dice que “el fenómeno hermenéutico encierra en sí el carácter original de la conversación y la estructura de pregunta y respuesta. El que un texto transmitido se convierta en objeto de interpretación quiere decir para empezar que plantea una pregunta al intérprete [...] Comprender un texto quiere decir comprender esta pregunta” (Gadamer, 1960: 447).

Por tanto la obra de arte, el texto, nos demanda; para comprender esta pregunta el lector (el intérprete) debe constituir un horizonte hermenéutico que viene dado por la pregunta misma, pues es dentro de ese horizonte donde se define la dirección significativa del texto, llena de múltiples posibilidades. Gadamer habla del acto de la interpretación como una *fusión de horizontes* (el horizonte del pasado en el que se produjo la obra y el horizonte del presente del receptor), esta es la gran exigencia hermenéutica: “comprender lo que dice un texto desde la situación concreta en la que se

produjo” (Gadamer, 1977: 407). El sentido contenido en un texto o en cualquier producción artística no llega en ningún momento a su conclusión, bien al contrario, es en realidad un proceso infinito, abierto.

Recogemos esquemáticamente estas ideas esenciales: la atención al texto, el método dialéctico de pregunta-respuesta que se establece para la comprensión. El acto de lectura y de interpretación como acciones simultáneas. La fusión de horizontes como algo que no concluye, como proceso abierto que produce una cadena de efectos de interpretación.

Estos conceptos llegan a la Escuela de Costanza en donde se desarrollarán los cuerpos teóricos más sobresalientes de la llamada Estética de la Recepción (*Rezeptionsästhetik, Rezeptionforschung*).

Wolfgang Iser, uno de sus teóricos más representativos, cifra su estudio en la cuestión central de la interpretación y lectura como creación de significado. Desde una dimensión hermenéutica habla de que es el acto de lectura el que constituye o genera la significación textual como resultado de la *interacción* texto-lector. El texto representa un efecto potencial que es actualizado o realizado por el *lector implícito*<sup>1</sup>. Lo que interpela al lector debe ser respondido con las señales que el propio lector extrae del texto. Utilizando el término de *vacíos (blanks)*<sup>2</sup>, Iser indica la necesidad de llenar estos blancos estructurados del texto, de intervenir en ellos. En definitiva, y sintetizando al máximo, plantea un proceso de lectura que se inscribe en la dinámica de una *búsqueda de significado* por parte del lector.

Algunas de estas cuestiones vuelven a encontrar nuevas reflexiones y aportaciones. Umberto Eco desde una dimensión semiótica ofrece en *Lector in fábula* su propuesta de la lectura en donde define y desarrolla lo que ha llamado el fenómeno de la *cooperación del lector*.

Defiende la tesis de que una teoría de la lectura es una teoría del texto. También habla de actualizar el texto cuando nos dice que: “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos

---

1 El *lector implícito* no posee una existencia real, no se corresponde con un sustrato empírico sino que “encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores” (Iser, 1987: 64).

2 Iser emplea la noción de *vacío*, extraída de Ingarden, de “perspectivas esquemáticas” para designar la multiplicidad de perspectivas que producen paso a paso el objeto de descripción y lo concretizan para la intuición del lector (Asensi, 2003: 678).

que el destinatario debe actualizar”. Esto implica a su vez que “en la medida en que debe ser actualizado un texto está incompleto. Está “plagado de elementos no dichos (no manifiestos en el plano de la expresión) que son precisamente los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido”. Para ello “un texto requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector” (Eco, 1993: 73-74).

Por tanto el texto “quiere que alguien lo ayude a funcionar”. Esos elementos *no dichos*, los *espacios en blanco*, o *intersticios* los ha dejado el emisor de forma deliberada y estratégica, ya que prevé que el destinatario los rellenará introduciendo sentido y cooperando con el texto. Eco presenta y subraya la cooperación textual como una actividad promovida por el texto en donde la noción de interpretación supone siempre un diálogo entre las estrategias del autor y las respuestas del *lector modelo*<sup>3</sup> (Eco, 1993: 74-76).

Concluyendo concluyendo con las palabras de Eco, nosotros como lectores podemos fabricarnos una hipótesis del autor deduciéndola a partir de los datos de su estrategia textual. Deducimos algo que previamente se ha producido como acto de enunciación y que está presente como enunciado y que como lectores empíricos intentamos actualizar.

Así, mi objetivo al formular *un acto de lectura e interpretación* es recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor (descodificando sus estrategias) lo que supone acercarme a las estructuras semánticas profundas que el texto no exhibe en la superficie pero que quedan sedimentadas como *posos significativos* en el fondo de la red. Escojo este término de *posos significativos* en el sentido de sedimentos para nombrar de alguna forma las ideas claves con las que pretendo actualizar el texto *París no se acaba nunca* desde la red literaria. En realidad bien podrían corresponderse con las estructuras ideológicas, con las intenciones que el texto manifiesta o contiene virtualmente.

---

3 Autor y lector modelo se entienden como estrategias textuales. El *lector modelo* se define como el “conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (Eco, 1993: 89)

## 1.2. Un doble marco en la lectura

Dos ejes o líneas de fuerza vertebran la lectura interviniendo como hilos transversales que recorren la red literaria: la intertextualidad y la ironía. Bajo este doble marco que presento esquemáticamente se sitúa nuestro acto de lectura e interpretación.

### 1.2.1. En el marco de la intertextualidad

Como señalan los diversos estudios sobre intertextualidad es Julia Kristeva<sup>4</sup> (1967) quien acuña el término de intertextualidad a partir de las teorías de Bajtín sobre el carácter *dialógico* del discurso, de la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas que se dan en el texto. De ahí, surge la idea de que el lenguaje es polifónico<sup>5</sup> por naturaleza.

A partir de aquí la noción de intertextualidad ha originado sucesivas reelaboraciones del concepto, en este sentido Martínez Fernández con una cierta perspectiva temporal señala en su estudio, *La intertextualidad literaria*, que fundamentalmente: “a partir de los *Palimpsestos* (1982) de Genette cabría hablar de un concepto amplio y un concepto restringido de intertextualidad, no necesariamente confrontados. En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo “*dejà dit*”) de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos; en cambio, la intertextualidad restringida habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forma parte; a esta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad [...]” (Martínez Fernández, 2001: 63).

Siguiendo estas consideraciones y precisando el concepto de intertextualidad en el

---

4 Julia Kristeva introduce la noción de intertextualidad en su artículo publicado en 1967, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, a propósito de dos libros de Mijaíl Bajtín (1895-1975), uno de ellos sobre problemas de la poética de Dostoievski (Villalobos, 2003: 141). Dos años más tarde lo incorporó a su *Semiotikè* (1969).

5 Según Mijaíl Bajtín, la principal característica de las novelas de Dostoievski es la pluralidad de voces independientes e inconfundibles que llenan sus páginas. Bajtín califica las novelas de Dostoievski de *polifónicas*. Las voces plurales interactúan, pero ninguna llega a ser objeto de la otra, los personajes de la novela representan una diferencia irreductible. *La polifonía es, pues, un principio de estructuración*, oponiéndose a la novela monológica, es decir, aquella que subsume la pluralidad de voces bajo una voz común, bajo una unidad monológica (Villalobos, 2003: 141).

que nos situamos, vemos que en *París no se acaba nunca* hay discursos ya dichos en obras anteriores de Vila-matas; pongamos por caso que hay elementos discursivos que aparecen en *Historia abreviada de la literatura portátil* que vuelven a reiterarse en *París no se acaba nunca* y a los que recurriremos en algún momento de nuestro análisis. También se dan cruces de textos, la hipertextualidad de la que habla Genette como uno de los tipos de transtextualidad tiene un lugar considerable en la novela, retomando su misma nomenclatura podemos establecer que el hipotexto (textoA): *París era una fiesta* se inserta de alguna forma en el hipertexto (texto B): *París no se acaba nunca*, aunque tome otras derivaciones y transformaciones.

Sin embargo, creo que es la intertextualidad como concepto restringido la que domina la novela y la llena de voces y diálogos constantes con otros textos. El mecanismo de la intertextualidad es un acontecer continuo en la novela que se construye con la alusión, con la cita que se inserta, se reinventa y transforma, con las referencias literarias que irrumpen párrafo a párrafo configurando capítulos enteros. Siempre existe una co-presencia entre dos o más textos, una red de citas donde cada texto funciona no por referencia a un contenido fijo y único, sino activando distintos códigos en nuestra lectura.

Podemos afirmar que literalmente leemos *entre-textos* (el subrayado es nuestro) y esta intertextualidad no es gratuita, tiene un sentido e intencionalidad que cabe desvelar. Por tanto, nuestra lectura se hace más activa y dinámica, tendremos que descodificar y ver el sentido de ese mundo escrito al que se alude.

Siguiendo a Martínez Fernández<sup>6</sup> distinguiremos si la cita es alusión que da a entender, discurso que implica asentir o disentir, homenaje o réplica, estímulo estético, juego o reflexión, transmisión y/o transformación. La retahíla de su sentido y funcionalidad es diversa y plural, por tanto, añade la necesidad de una lectura cómplice o suspicaz que la misma intertextualidad demanda.

No en vano dice el propio autor, Vila-Matas<sup>7</sup>: “A fin de cuentas, poner una cita [...] es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices” para ver “esas líneas ajenas

---

6 Martínez Fernández (2001: 98-102) habla de que la cita explícita y los marcadores del intertexto facilitan el juego intertextual, ejemplificando esa lectura cómplice que supone la intertextualidad a través de la lectura atenta de varios poemas.

7 Enrique Vila-Matas (2008:3), “Intertextualidad y metaliteratura” (Alocución de Monterrey).

que uno incluye con uno u otro, o ningún propósito, en el texto propio” (Vila-Matas, 2008: 3).

### 1.2.2. En el marco de la ironía

La ironía es la otra línea de fuerza que irrumpe con determinación en la novela<sup>8</sup>. Su presencia es constante y se manifiesta desde distintas posiciones. Aparece como advertencia y propósito (Vila-Matas, 2003:11), comentario (34-36), definición (47), epitafio irónico (59), como elemento que se introduce en el meollo de la novela, en su propia estructura (78), complot y conspiración (78), personalizada como abstracción salvadora ante el peligro (85), reflexión que ocupan su propio capítulo (224) y sobre todo aparece desde la intertextualidad con la que se traba: la cita irónica, la parodia como forma de representación irónica, es clave en nuestra lectura.

Como podremos comprobar hablar de ironía es sumar complejidad -y riqueza-, es añadir otro plus de complicidad y suspicacia a la lectura.

Pere Ballart en su exhaustivo estudio *Eironeia* da cuenta de esta complejidad y, a pesar de las dificultades que supone acotar el vasto horizonte de la ironía, propone un cuadro de rasgos imprescindibles que tienen que estar presentes en cualquier ocurrencia irónica. Este es el *minimum* que concreta: un dominio o campo de observación; un contraste de valores argumentativos; un determinado grado de disimulación; una estructura comunicativa específica; una coloración afectiva; una significación estética (Ballart, 1994: 311).

Junto a estos requisitos que orientan el análisis de la figuración irónica subraya como principio unificador y estilístico el principio de contraste. Siguiendo a Berrendonner (contraste de valores argumentativos), a Peter Haidu (la oposición, a muy distintos niveles, de dos entidades a la vez contiguas y disonantes) a Hjelmsley (contraste entre los planos de la expresión y el contenido) va concretando las distintas variantes que se suceden en la configuración irónica a partir del contraste esencial entre valores de signos diferentes.

---

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

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

Caracterización que podemos ver ejemplificada en la ironía de *París no se acaba nunca*. Vila- Matas hace de ella una modalidad literaria, en donde juega desde distintas posiciones y convenciones genéricas: la narración, la conferencia, la autobiografía, la realidad y la ficción; oscila entre lo contradictorio, asume *a* y *no a* , establece el contraste que se inscribe en el propio texto y en el diálogo que establece con otros textos en donde la ironía deviene en parodia.

La ironía llega a intensificar la contradicción en una paradoja. Junto a Berrendonner podemos decir que “como paradoja argumentativa, el enunciado irónico exime a su productor de toda responsabilidad respecto a su carga significativa” (Ballart, 1994: 286), asumiendo una función defensiva. La ironía se convierte en otro recurso plural lleno de subversiones semánticas. El mismo autor nos pone en aviso, en advertencia de la ironía como artefacto que desestabiliza todo (Vila-Matas, 2003: 33).

Linda Hutcheon habla de la parodia como fenómeno postmoderno subrayando su potencial deconstructivo con estas palabras: “La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación en cualquier medio”. A lo que se añade la doble descodificación que supone en términos políticos ya que “legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia. Esta especie de “transgresión autorizada” es lo que hace de ella un vehículo listo para las contradicciones políticas del postmodernismo en general” (Hutcheon, 1993: 192-194).

También podemos considerar la concepción polifónica de la ironía que propone Oswald Ducrot, teniendo presente de alguna forma a Bajtín, pone su atención en el concurso de diversas voces que aparecen en un mismo enunciado irónico (Ballart, 1994: 286-287).

Vuelve de nuevo el término y la imagen de polifonía como vínculos que anudan y

traban las dos líneas de fuerza de nuestra lectura: polifonía en la intertextualidad, polifonía en la ironía. Por tanto nuestra lectura tendrá en cuenta estas apreciaciones que hemos esbozado y que comprobaremos en distintos trayectos de la lectura que emprendemos.

Toda interpretación que decidamos aventurar sabemos que no puede agotar la polisemia del juego irónico, como tampoco la intertextualidad en un solo significado, sería faltar al propio espíritu de estas dos líneas de fuerza que tensan la red literaria en la que nos movemos. Por eso decimos desde este momento que este acto de lectura y de interpretación se suma a otros posibles actos e interpretaciones, a esa cadena interminable de efectos que produce el texto y que como decía Gadamer no llega en ningún momento a su conclusión, es un proceso infinito y abierto.

## 2. DESDE EL PRINCIPIO

Nos situamos desde el principio de la novela, en el marco de los primeros capítulos, ya que desde estas primeras páginas se empieza a *urdir* la red en la que vamos a movernos. Señalamos a propósito el doble sentido que nos ofrece el mismo término: *urdir*, en el sentido de preparar los hilos, disponerlos con habilidad para empezar su entramado y *urdir* en su sentido figurado de maquinarse, de disponer la intriga o la trampa.

### 2.1. Se urden los primeros hilos

Observamos cómo se disponen y preparan los primeros elementos, los primeros hilos: la intertextualidad y la ironía.

El primer capítulo empieza como novela. *In media res* un narrador en 1ª persona nos cuenta una anécdota de su vida: su participación en el concurso de dobles del escritor Ernest Hemingway. Nos manifiesta con ironía su empeño en parecerse a él y su decepción y humillación al llegar a ser descalificado del concurso. Tenemos ya desde estas primeras líneas unos elementos anunciados: la impostura, el simulacro, el doble que tendrán un gran protagonismo y desarrollo en el relato.

A partir de este hecho concreto sigue contándonos que se marchó a París e, inmediatamente, en un presente actual que se sitúa “en este último mes de agosto”, nos desvela el objetivo de su viaje: ir a París para tomar notas y revisar irónicamente los dos años de juventud que pasó en esta ciudad y que resume y sintetiza en una frase: “fui allí muy pobre y muy infeliz”.

Esta es la primera *frase-cita-eco*, la denominamos así provisionalmente y subrayamos dos cuestiones sobre ella:

Es una *frase-cita* que toma de Hemingway y la invierte, contrapone o trasvasa a su situación: “a diferencia de Hemingway, que fue allí “muy pobre y muy feliz”, yo fui muy pobre y muy infeliz” (Vila-Matas, 2003:10). Es la primera referencia literaria y el inicio de un juego con lo literario, jugar con las frases, con los textos de otros y reinventarlos, adecuarlos a su conveniencia e intenciones. El mismo autor Vila-Matas

nos habla de ello y de cómo le supone un verdadero y feliz hallazgo hacerse con las referencias literarias, cuando nos dice: “Cuanto más me gusta un texto, más ganas tengo de dar mi visión de la misma secuencia [...] Y de ahí que disfrute mucho, cuando el texto ya es mío y ya me he apropiado de él” ( Villoro, 2007: 418-419).

Es una *frase-eco* que inaugura la intertextualidad, el diálogo con otros textos y que irá teniendo su propia *resonancia* en otros momentos. Veremos que surgirán otras frases o ideas, reiteraciones o resonancias a modo de un estribillo y que se glosarán en distintos episodios, precisando su sentido en nuevos contextos. Son frases-eco que actuarán como elemento de cohesión en la estructura fragmentaria en la que se construye la novela. Subrayamos, pues, esta idea: la referencia literaria, la cita como *eco* y *resonancia*, como mecanismo que cohesiona y compacta la red, de lo cual intentaremos dar cuenta en el recorrido de la lectura.

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

A partir de este párrafo y de este incidente caben señalar otras dos cuestiones:

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

De manera que advertimos que estamos en un terreno movedizo, en un espacio dinámico en donde *todo está en proceso*. Así, de la presentación de la novela, de su

propósito o motivo inicial, hemos llegado a la conferencia. La transformación ha sido rápida y ágil, cuestión de unas líneas, cuestión de ese giro que acostumbra a dar Vila-Matas y que podríamos denominarlo, a falta de otro neologismo y como diría el mismo autor: *una vuelta de tuerca* que hace que todo esté en cambio, en devenir, en transformación. Aparece, por tanto, otro elemento decisivo: la improvisación como técnica y como elemento deliberado y sutil que irá desplazando toda escritura sólida, monolítica y se irá configurando como una “escritura portátil”<sup>9</sup> en la que nos instalamos desde este primer capítulo.

## 2.2. Se establecen los pactos

Y efectivamente, el siguiente capítulo se dirige a un genuino lector-oyente al que se le dice desde la primera frase: “Me verán a veces improvisar” (Vila-Matas, 2003: 11).

Todo el capítulo se configura a modo de *exordio* improvisado. Como advertencia, el autor nos dice que se instala en la ironía. Subrayamos con énfasis la ironía, *el pacto irónico*, como intencionalidad y como hilo transversal que dará más consistencia a la red que se irá tejiendo en direcciones oblicuas y varias, desviándose y desviándonos. Un hilo, que servirá para atar cabos, para justificar situaciones, para establecer giros y seguir dando vueltas de tuerca. Una ironía también avalada por las referencias literarias. Por un lado, Pascal para subrayar o ilustrar el paso que hay entre burlar y ser burlado. Por otro lado, Cervantes como modelo. El narrador define el tipo de ironía en el que va a moverse situándose desde la perspectiva cervantina, “desde la desilusión y la esperanza” (Vila-Matas, 2003: 11).

En realidad todo el capítulo se ha configurado como pacto entre escritor-lector/oyente, cerrándose con ese: “¿De acuerdo? ” (Vila-Matas, 2003: 11) que deja explícitamente en el aire el papel activo que va a tener el lector. Es la pregunta - respuesta que sella el pacto y a la que podemos responder con otro eco: *De acuerdo*. Aceptamos la red que se nos tiende, y al igual que el narrador-conferenciante-autor-escritor deambularemos por los espacios múltiples que nos propone, en un *París que no se acaba nunca*.

---

9 Traslamos el término de “literatura portátil” tan definido y desarrollado por Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil* asociándolo a esta escritura que también adquiere las connotaciones de : estar en proceso, en tránsito; de ser ligera y nómada; de estar en movimiento.

En el tercer capítulo se inicia la historia propiamente dicha: “Fui a París a mediados de los años setenta y fui allí muy pobre y muy infeliz” (Vila-Matas, 2003: 12). De nuevo la frase del *incipit* se retoma y nos devuelve la conexión con el principio, arrancando esa historia que podríamos resumir diciendo que el narrador nos cuenta que fue a París para llevar una vida de escritor como la que relata Hemingway en *París era una fiesta*, para encontrarse con la bohemia de escritores y con el desespero de escribir su primera novela: *La asesina ilustrada*<sup>10</sup>. Nos lo cuenta desde la perspectiva de la madurez, desde la ironía y la distancia del tiempo.

Podríamos decir que se presenta como un libro de memorias, aparece un yo autobiográfico, pero no es así, se trata de un yo ficcional: la “autoficción”<sup>11</sup> atraviesa sus páginas, será otro hilo del tejido que va a ir enredándose y que irá tejiendo la ambigüedad, una de las claves en este nuevo entramado.

Sobre la experiencia biográfica de *París no se acaba nunca*, Vila-Matas nos dice al respecto: “Es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado. Y es que, como se dice en el libro, un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles” (Pàmies, 2007: 332)<sup>12</sup>. La frase en cuestión incide como diría Manuel Alberca en “un cambio o desplazamiento en la intención biográfica”. Se trata de un “pacto ambiguo”, enclavado entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco e identificado como autoficción, que utiliza de manera consciente y explícita, a veces también tramposa, la experiencia autobiográfica (Alberca, 1996: 10-11). En este sentido podemos constatar desde este comienzo que ya se han hecho evidentes tres de los rasgos que Alberca señala como propios del pacto ambiguo: “el fingimiento de género, la hibridación y mezcla indisoluble y el aprovechamiento de la experiencia

---

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

11 Es Serge Doubrovsky quien acuña el término en su novela *Fils* (1977) dando respuesta a una de las casillas ciegas que la teoría del pacto autobiográfico de Lejeune (1975) presentaba. Doubrovsky hablaba así de su propia obra: “Autobiographie? Fiction? La réponse est: autofiction” (Doubrovsky 1980: 74).

12 En el libro es Raúl Escari quien dice la frase “también una biografía es una ficción entre muchas posibles” en una conversación telefónica que mantiene con el narrador al hablar sobre la conferencia-autobiografía-ficción que está preparando (Vila-Matas, 2003: 104).

propia para construir una ficción personal” (Alberca, 1996: 14). También Pozuelo Yvancos señala que “la autoficción tiene que ver con dos ingredientes fundamentales: el primero es la mezcla de lo autobiográfico, lo histórico y lo inventado, difuminando las fronteras entre tales territorios [...] y el otro rasgo, éste muy peculiar en Enrique Vila-Matas, que lo separa de otros autores de autoficciones: que la materia de todas las suyas [obras] es la literatura misma” (Pozuelo Yvancos, 2007: 389).

El fenómeno de la autoficción en *París no se acaba nunca*<sup>13</sup> es una práctica genérica en donde la ambigüedad calculada se constituye como un rasgo destacado y característico que juega con la ficción, la autobiografía, la conferencia, el ensayo; en donde lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de “fomentar la incertidumbre del lector” (Alberca, 1996: 14). El propio Vila-Matas, en su *Autobiografía caprichosa* se aplica así mismo esta definición de la autoficción: “la autoficción es la autobiografía bajo sospecha” (Vila-Matas, 2007: 17).

Por tanto, desde este preciso momento se hace necesario clarificar la actitud que vamos a adoptar y mantener como lectores y que sintetizamos así: No entraremos a verificar lo que es “ficción” o lo que es “verdad”. Aceptamos también este *pacto ambiguo* y reafirmamos nuestra implicación en la lectura de forma activa. Recogemos los hilos que se disponen y seguimos su trazado. Iniciamos un acto de lectura que tiene como objetivo deambular por la red que se nos tiende (red como tejido, red como ardid) e intentar ver cómo se convierte con su propio dinamismo en una red conectada (tercera acepción que añadimos) que dará la unicidad a esta obra múltiple y polimórfica y que nos permitirá clarificar el sentido de la red literaria de *París no se acaba nunca*.

---

13 Al respecto indicamos el artículo de Alba del Pozo, “La autoficción en *París no se acaba nunca*,” donde analiza cómo se articula el concepto de autoficción en la novela y los recursos de forma y contenido que se ponen de manifiesto para diluir la experiencia biográfica en la experiencia literaria (Del Pozo, 2009: 91-103).

LA RED LITERARIA

---

*Al hilo de Hemingway*

### 3. LARED LITERARIA

#### 3.1. Al hilo de Hemingway: la lectura del doble

Los datos y referencias sobre Hemingway irrumpen en la obra en reiteradas ocasiones y en la mayoría de las veces bajo la identidad del *doble*, de ese *otro* que quiere ser el narrador, de ese *otro* que fue su ídolo de juventud y a quien quiere seguir pareciéndose en su madurez. No olvidemos que se inicia la novela con el concurso de dobles de Hemingway. La sombra del escritor norteamericano aparece y desaparece protagonizando algunos capítulos como personaje “novelesco” y como escritor de referencia para el joven autor, en su periodo de aprendizaje, y para el autor adulto que vuelve a Hemingway una y otra vez.

Por tanto, en este trayecto de lectura intentaremos ver: a) cómo se va gestando el deseo del narrador de ser Hemingway a través del diálogo intertextual que se establece entre *París era una fiesta* y *París no se acaba nunca*, b) cómo se articula este diálogo, sus mecanismos intertextuales a los que hemos llamado: *paralelismos*, *ecos* y *resonancias*, *asociaciones* y *fugas*, c) qué intencionalidades se desprenden.

##### 3.1.1. Paralelismos

Después del concurso de dobles, la primera mención a Hemingway es una breve caracterización, un boceto impresionista, rápido, que dibuja su perfil de hombre de acción y que está mencionado *desde la perspectiva del doble*. El autor nos dice que a partir de la lectura del libro de recuerdos de París decidió *ser como Hemingway*: [...] “y decidí que sería cazador, pescador, reportero de guerra, bebedor, gran amante y boxeador, es decir, que sería como Hemingway” (Vila-Matas, 2003: 12).

El deseo de *ser en otro* se pone en evidencia y sobre todo observamos que ese deseo se realiza *desde la literatura*. Parecerse, ser, vivenciar las mismas experiencias literarias, recorrer los mismos espacios, reconstruir los mismos escenarios literarios. Empieza el juego del *como Hemingway*: A es como Hemingway, B es como

Hemingway, C es como Hemingway, siempre desde la lectura o desde la escritura. En las reglas de este juego podríamos aplicar el “recurso de la otredad”<sup>14</sup> del que habla Casas Baró: “Se trata en definitiva de escapar de la mediocridad de la realidad refugiándose en la experiencia de la otredad a partir de su recreación (y, en el fondo, creación) literaria” (Casas Baró, 2007: 103)

Seguimos esta recreación-creación a través de varios pasajes en donde se establecen paralelismos, asociaciones y ensamblajes entre los dos textos:

Así, cuando el narrador llega a París por primera vez (se trata de un viaje que realiza de adolescente en unas vacaciones de Semana Santa) revivirá en un bar del boulevard Saint-Michel la misma situación descrita por Hemingway en el primer capítulo de *París era una fiesta*:

Hacia frío y llovía esa mañana y, al tener que refugiarme en un bar del boulevard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del primer capítulo de *París era una fiesta*, cuando el narrador, en un día de lluvia y frío, entraba en “un café simpático, caliente, limpio y amable” del boulevard Saint-Michel y colgaba su vieja gabardina a secar en el perchero y el sombrero en la rejilla de encima de la banqueta, y pedía un café con leche y comenzaba a escribir un cuento y se ponía caliente con una joven que se sentaba sola a una mesa del café, junto a una ventana (Vila-Matas, 2003: 13).

Este es el primer paralelismo que se establece sin necesidad alguna de justificación, al *dictum del azar*<sup>15</sup> y de la coincidencia, “la trama se ha predispuesto como tejido de asociaciones en una contigüidad tan fútil como caprichosa” (Pozuelo Yvancos, 2007: 36-37). El *dictum del azar* se sitúa en las antípodas del proyecto de causalidad narrativa que regía las estéticas de la novela realista. Como nos recuerda Pozuelo Yvancos, Aristóteles vinculó el concepto de verosimilitud (*eikós*) con el de necesidad (*anagkai*),

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

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

idea nuclear de su *Poética*, que ha edificado la narratología y la propia función narrativa. En este sentido una de las cosas que advertimos como lectores de Vila-Matas es que ante el principio de causalidad se impone el principio de gratuidad, el azar, las asociaciones: “Este es el emblema de la novela, carecer de dirección en el seno de un caos de asociaciones que impone su carácter libérrimo” (Pozuelo Yvancos, 2007: 36-37). El narrador hace lo que hace Hemingway, sigue literalmente sus pasos y movimientos. Está ahí, en el mismo París, con la misma lluvia, entrando en el mismo café y estableciendo el primer guiño a su doble al vivir literalmente la misma situación.

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

Fui a París este agosto y, al pasar con mi mujer por la esquina de la rue Jacob con Saints-Pères, vino a mi memoria el célebre episodio en el que Hemingway, en los lavabos del restaurante Michaud, aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald. Me acordaba con tanta precisión de esa escena de París era una fiesta que la repasé mentalmente a una gran velocidad y hasta sentí la tentación de mirarme la polla y, en fin, la repasé de forma tan veloz que en pocos segundos me quedé sin ella, sin la escena, la polla continuó en su sitio (Vila-Matas, 2003: 15).

Como señala Mamour Diop en este episodio concreto vemos que a través del recurso de la memoria<sup>16</sup> se articulan los niveles narrativos y discursivos “en un continuum del discurso que los ensambla y unifica [...] La memoria desempeña este papel de articulación y de interferencia, lo que permite lo que Adam (1994) denomina “l’homogénéité sequentielle de la machine narrative”, mediante el paso de un nivel de

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

enunciación (Fui a París este agosto y, al pasar con mi mujer por la esquina de la rue Jacob con Sainsts-Pères”) a otro nivel de enunciación (el célebre Hemingway, en los lavabos del restaurante Michaud, aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald”), dos niveles conectados por “vino a mi memoria” (Diop, 2009: 34).

A partir de estos primeros episodios, podemos empezar a establecer como lectores el *modo operandis* que Vila-Matas irá desarrollando en la construcción de su propio texto (a través del texto o de los textos de otros) y que podríamos secuenciar esquemáticamente en estos pasos:

1. Elección de la referencia (cita , fragmento, situación) que le interesa.
2. Traslación a su nuevo contexto a través del *dictum del azar*, de la coincidencia, de la memoria o de la evocación.
3. Insercción a través del mecanismo de la analogía o del paralelismo.
4. Y apropiación a través del recurso de la ironía o del humor.

Mecanismos que seguirán operando y generando más guiños a lo Hemingway, desde actos tan simples y cotidianos como preparar los mismos “instrumentos de escritura” (Vila-Matas, 2003: 40) para escribir como si fuera Hemingway, hasta el juego de mimesis más complejo. De forma que la sombra del doble va adquiriendo tal consistencia que llega a producirse un doble juego de espejos en dos momentos que señalamos a continuación:

Uno a propósito del juego que establece el narrador al inventarse o imaginar un *odradek* . Se trata de la criatura kafkiana que el narrador “ve” en La Closerie des Lilas, medio escondido entre la puerta y la barra. Construye en su imaginación “ese cachivache o armatoste en forma de carrete, con sus hilos viejos y rotos, esa especie de ser animado, que sobrevive a todo y a todos”<sup>17</sup> y le pone un nombre, lo identifica. Lo

---

17 El *Odradek*: aparece en el cuento de Franz Kafka, *Las preocupaciones de un padre de familia*, en donde se habla de un ser llamado *odradek* y se describe su aspecto y curiosas características, a primera vista tiene el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana, cubierto de pedazos de hilos, pero es algo más, se mueve, se esconde, no se deja atrapar; es un conjunto absurdo y misterioso, un sinsentido inquietante.

Vila-Matas habla de *odradeks* diversos en *Historia abreviada de la literatura portátil* en donde dedica el capítulo *Laberinto de odradeks* a estas criaturas que adquieren diversas formas: sombras, fantasmas, espectros, carretes de hilo, alfiler clavado en una cinta, golems... siempre unidos a la figura del “doble” (Vila-Matas, 2009: 54-64). También vuelve a hablar del *odradek* en su artículo *Aunque no entendamos nada* mencionándolo como “uno de esos objetos híbridos e inútiles -tan

convierte en el *odradek* Scott:

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

Sospecho que sus hilos viejos y rotos pertenecen a una banda magnética en la que él tiene grabados para su desesperación todos los encuentros y desencuentros de la pareja. Conoce todo lo que pasó entre los dos. Se llama a sí mismo Scott y se identifica con el autor de El gran Gatsby y lucha para que Hemingway (que para él soy yo) no olvide nunca lo que pasó [...] Es el alma, es el diablo, es el *odradek*, es la memoria de esa relación entre Hemingway y Fitzgerald. En los días de mi juventud en que yo frecuentaba mucho La Closerie, él, considerando que yo era Hemingway, me recordaba siempre, en el nombre de Fitzgerald, las anécdotas más olvidadas de nuestra historia de colegas enfrentados [...]

Entré este agosto en La Closerie y no le vi. Fui sin mi mujer, para evitar que ella me reprochara una vez más que ande siempre con la imaginación de que me voy pareciendo a Hemingway, y sobre todo para que ella no descubriera que en La Closerie mi imaginación ha creado un *odradek* que me habla a mí como si yo fuera Hemingway (Vila-Matas, 2003: 54-55).

Acaba de crear otra figura del doble: un completo artificio kafkiano en donde lo absurdo y lo inútil cobra sentido y utilidad, sirviendo precisamente para jugar a ser otro. El narrador- personaje es Hemingway, el *odradek* es Scott. Ahora la identificación da un paso más allá y recuerdan juntos cosas vividas aunque sea a partir de la imaginación- los *recuerdos* siempre son *inventados*<sup>18</sup>-. El juego va *in crescendo*, hemos pasado de la comparación A es como Hemingway a la identificación A es Hemingway.

---

inútiles como el mundo- ante los que Kafka sentía asombro y extrañeza y que a menudo- porque no entendía nada de ellos- le parecían “un vergonzoso misterio” (Vila-Matas, 2007: 11).

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

### 3.1.2. Paralelismos, ecos y resonancias

Otro momento en donde se hace evidente la complejidad del doble es en el episodio en el que entra en escena un personaje peculiar, un tipo llamado Alfonso, el exiliado que se vestía del mismo modo que Hemingway. Un día el joven narrador le increpó sobre su idumentaria a lo Hemingway (descrita de la misma forma que en *París era una fiesta*), a lo que respondió sorprendentemente: “Es que soy Hemingway. Yo creía que ya te habías dado cuenta” (Vila-Matas, 2003: 160 ).

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

[...] si era Hemingway (que no lo era, claro) tenía yo una oportunidad única de entrevistarlo. Y, de lo contrario, no pasaba nada: la ficción siempre ha sido ficción y hay que creer en ella cuando aparece con gracia. Cuando esto sucede, hay que ser consciente de que se trata de una exquisita ficción y, sabiéndolo, creer en ella. Uno no debe ser remilgado ante situaciones de este estilo. Si Alfonso decía que era Hemingway, lo más práctico que yo podía hacer era dar por buena su afirmación y pasar a interrogarle para ver cómo se defendía siendo el que decía ser (Vila-Matas, 2003: 161).

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

[...] en la redacción se producen sorpresas infinitas. Y que por suerte es así, porque la sorpresa, el sesgo repentino, la frase que se presenta en el momento preciso sin que se sepa de dónde viene, son el dividendo inesperado, el fantástico empujoncito que mantiene activo

al escritor (Vila-Matas, 2003: 160-161).

“Señor Hemingway, ¿cambian el tema o la trama de un personaje a medida que uno escribe?” “Algunas veces uno sabe la historia” [...] “y otras veces uno inventa esa historia a medida que escribe y no tiene la menor idea de cómo van a ir las cosas. En realidad todo cambia a medida que se mueve. Eso es lo que produce el movimiento que produce el cuento. Algunas veces el movimiento es tan lento que no parece estar moviéndose. Pero siempre hay cambio y siempre hay movimiento (Vila-Matas, 2003: 162).

No suelo contarle todo, me rijo por el principio del iceberg. La historia secreta de este encuentro constrúyala usted con lo no dicho, no voy a ser yo el que trabaje siempre (Vila-Matas, 2003: 163).

Nos detenemos en estas respuestas del entrevistado “Hemingway”:

En la primera anotamos la importancia de la improvisación, ya lo apuntamos desde el principio, la escritura tiene una buena dosis de imprevistos y de azar. El proceso de la escritura, afortunadamente, es un descubrimiento, un hallazgo representado en esa frase que surge fuera de todo pronóstico y lógica. Eso es lo que salva la escritura, lo que salva a la literatura y lo que salva al escritor<sup>19</sup>.

Esta idea se reitera, *se hace eco* en otros momentos cuando nos dice: “la constancia del hábito de escribir suele estar en relación con su absurdo, mientras que las cosas brillantes solemos hacerlas de repente (Vila-Matas, 2003: 63). Y vuelve a insistir en ello uniéndolo a la trayectoria de Hemingway, al desenlace final de sus días cuando ya no conseguía la frase: “Ya no viene” [...] Y lloró. Ya no volvió a escribir más” (Vila-Matas, 2003: 223).

En la segunda señalamos otro *eco* del principio expresado ahora como idea absoluta: la referencia a la praxis de la escritura como transformación constante, el cambio hace a

---

<sup>19</sup> Hemingway apela a la importancia de la frase en su novela *París era una fiesta*, en donde nos cuenta que en los momentos en que no arrancaba la escritura pensaba: “No te preocupes. Hasta ahora has escrito y seguirás escribiendo. Lo único que tienes que hacer es escribir una frase verídica. Escribe una frase tan verídica como puedas” y añade que siempre había una frase verídica que sabía, que había observado o que había oído decir, como si tuviera una clave de aquellas frases que hacen a la escritura (Hemingway, 1991: 20).

Vila-Matas también apela a esa búsqueda o hallazgo de la frase con la que entra y sale de la escritura, es una idea recurrente y obsesiva que recorre “la escritura del sí” y “la escritura del no” de su obra. En *París no se acaba nunca*, en la página final al cierre de la novela, saldrá metafóricamente de la vida de París, como se sale de una frase (Vila-Matas, 2003: 233).

la escritura, la trama es un devenir continuo, todo está en proceso; “el argumento de un libro es la actividad de tejerlo” como dice Pozuelo Yvancos, y como responde Vila-Matas: “se hace estructura al andar” (Vidal-Folch, 2007: 307).

Idea que vuelve a reiterarse como un claro estribillo y abriendo un nuevo capítulo: “Nada en la vida es inmutable, todo es modificable”. Repitiendo el eco en las siguientes líneas: “Nada es inmutable, todo es modificable. Y a partir de aquí glosa o aplica esta idea en relación a la obra de Flaubert y “salvando las distancias” a su propia obra, en este caso a la escritura de *La asesina ilustrada* (Vila-Matas, 2003: 58).

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

“Trato de escribir”, le oí decir, “de acuerdo con el principio del iceberg. Sólo una décima parte es lo que vemos del iceberg, el resto está bajo el agua. La historia que no está en el cuento, la que está bajo el agua, se construye con lo no dicho, con lo sobreentendido y la alusión.” (Vila-Matas, 2003: 204).

Seguirá resonando en el episodio del viejo bohemio Bouvier, que tiene su propio secreto que le mantiene vivo y que no llegará a revelar jamás, estableciendo un paralelismo con la mismísima teoría del iceberg: “Ya lo decía Hemingway en su tesis sobre el cuento, en su famosa teoría del iceberg: lo más importante nunca se cuenta” (Vila-Matas, 2003: 183). Aquí expande con gran habilidad el eco de la idea ya que no sólo se circunscribe en el ámbito de una historia, de una ficción, sino que la hace extensiva al ámbito de la vida. Subrayamos esta apreciación *la proyección de lo narrativo en lo vital*, el camino en el que converge literatura y vida.

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

En este sentido tenemos un nuevo ejemplo que enlaza con lo que venimos diciendo y que nos permite dar cuenta del proceso completo. Se trata del cuento de Hemingway, *El gato bajo la lluvia*, que escoge el narrador y lo traslada en distintos momentos de su novela, insertándolo de distintas formas, siempre apropiándose y configurándolo de otro modo pero con *las mismas resonancias sobre la reflexión literaria* que quiere anudar bien en la red literaria.

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

Les leí ese cuento en el que una pareja de jóvenes norteamericanos, probablemente recién casados, de viaje por Italia después de la Segunda Guerra Mundial, están en un cuarto del hotel y se aburren. Fuera llueve, tienen una habitación en la segunda planta, que da al mar y a una plaza en la que hay un monumento a la guerra en medio de un jardín de grandes palmeras y verdes bancos. Mientras el marido lee tranquilamente en la cama, ella se muestra nerviosa y se preocupa de un gato que en la calle, bajo uno de los bancos verdes trata de evitar las gotas de agua que caen por todos lados sobre su refugio. “Voy a buscar ese gatito”, dice ella. “Iré yo si quieres”, se ofrece el marido desde la cama. “No, voy yo”, dice ella. Se establece una conversación banal, aunque chispeante, construida con el célebre talento que tenía Hemingway para escribir diálogos. Al final ella baja con una camarera a la calle y no encuentra lo que buscaba. “Había aquí un gato”, dice ella. “¿Un gato bajo la lluvia?”, pregunta la camarera y se ríe. Al regresar a la habitación, le cuenta al marido que el gato ya no está y después se estudia de perfil en el espejo, primero de un lado y después de otro, y se fija en la nuca y en el cuello y le pregunta al marido si no le parece que le convendría dejarse crecer el pelo. “A mí me gusta como está”, dice el marido, y sigue leyendo. Tocan a la puerta y es la sirvienta que trae un gato que lucha por zafarse de los brazos que lo sujetan. Es un regalo del dueño del hotel. (Vila-Matas, 2003: 22).

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

El cuento de Hemingway lo transcribe y lo traslada a su conferencia. Lo deja ahí, insertado en el nuevo contexto en que se sitúa. A continuación pide al público presente, o al “lector implícito” que le ayude a buscar un sentido al relato de Hemingway que nunca ha entendido (a pesar de que esté considerado como el mejor cuento del mundo,

según la autoridad que le otorga García Márquez). El hecho es que pone en antecedentes al público hablando de la maestría de Hemingway y de su forma de operar en la escritura:

Para interpretarlo, no pierdan nunca de vista que Hemingway fue un maestro en el arte de la elipsis y que en todos sus cuentos lograba siempre que lo más importante de la historia que contaba no apareciera en el relato: la historia secreta del cuento se construía con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión (Vila-Matas, 2003: 21).

Ha subrayado aquella idea o reflexión que le interesa: *Lo no dicho*<sup>20</sup>. Reflexión que también está explícita en *París era una fiesta* cuando dice el narrador: “[...] uno puede omitir cualquier parte de un relato a condición de saber muy bien lo que uno omite, y de que la parte omitida comunica más fuerza al relato, y le da al lector la sensación de que hay más de lo que se ha dicho” (Hemingway, 1991: 76).

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

#### *1ª resonancia: Episodio de Scott y Hemingway*

En *París era una fiesta* Hemingway nos habla de sus encuentros y desencuentros con Scott Fitzgerald<sup>21</sup>. Pues bien, en *París no se acaba nunca* se retoma uno de los episodios más “estrambóticos” sobre uno de estos desencuentros entre ambos escritores.

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

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

El narrador establece una analogía entre el cuento de *El gato bajo la lluvia* y la situación que se desarrolla en la habitación del hotel de Chalon-sur-Saone entre Scott y Hemingway:

Es muy curioso constatar que el diálogo que se estableció en esta habitación del hotel de Chalon-sur-Saone y que Hemingway transcribe en *París era una fiesta* recuerda la situación y los diálogos de *El gato bajo la lluvia*. Fitzgerald parece desempeñar el papel femenino mientras que Hemingway trata de leer con calma en la habitación del hotel y espera que pase el chaparrón [...] un exigente Scott Fitzgerald, entre las nieblas del alcohol, habla de un tono idéntico al de la mujercita del cuento del gato y la lluvia: “Quiero tomarme la temperatura”, dice Fitzgerald, “y luego quiero que me sequen la ropa y que tomemos un expreso para París, y llegar lo más pronto posible al Hospital Americano de Neuilly.” Hemingway trata de no ponerse nervioso y le dice que la ropa no está todavía seca. Y es interrumpido por Fitzgerald: “Quiero tomarme la temperatura.” Y ya sólo le habría faltado añadir: “Y quiero un gato que se acueste en mi falda y ronronee cuando le acaricie” (Vila-Matas, 2003: 45).

*2ª resonancia:* Hemingway regresa a París y le cuenta a su mujer lo que le ha sucedido con Scott y la conclusión a la que ha llegado: “que nunca hay que salir de viaje con una persona que no amamos” y, a partir de la respuesta de su mujer, vuelve a establecer la analogía con el cuento, apoyándose ahora en la metonimia del ronroneo del gato y dejando de mencionar la lluvia:

Que el episodio del hotel Chalon-sur-Saone está emparentado con *El gato bajo la lluvia* lo aprueba de algún modo el ronroneo (“como el de un gato”) de la mujer de Hemingway cuando éste en París era una fiesta, después de decirle que no piensa viajar nunca más con personas que no ame, le propone a ella ir a España. “Pobre Scoott”, acaba diciéndole Hemingway a su mujer. “Pobre todo el mundo. Ricos los gatos que no tienen dinero”, añade ella (Vila-Matas, 2003: 46).

*3ª resonancia:* El narrador y su mujer en su estancia en París en el mes de agosto, se disponen a buscar el famoso Dingo Bar, donde justamente se conocieron Scott y Fitzgerald. Recorren la rue Delambre y nada, no hay rastro del local. Luego regresan a

su habitación del hotel y se vuelve a evocar el cuento. El “pobre Scott” como eco abre la nueva resonancia que se resuelve sin gato pero con lluvia:

“Pobre Scott”, le dije yo a mi mujer en París a mediados de agosto de este año, ya de vuelta en nuestro cuarto de hotel sin haber hallado en la rue Delambre rastro alguno del Dingo Bar. “Pobre, pobre Scott”, dijo entonces mi mujer, “¿sabes qué? Ahora vuelvo, voy a buscar el Dingo en Internet, voy a ese cibercafé de la esquina, seguro que averiguo en qué número de la calle estuvo ese bar.”

Yo estaba tumbado en la cama, medio absorto en la lectura de un periódico. “No te mojes”, le dije, y sin darme cuenta hablé como el personaje de *El gato bajo la lluvia* (Vila-Matas, 2003: 46).

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

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

Finalmente, una señora de cierta edad dijo: “¿Y si el cuento es así y punto? ¿Y si no hay nada que interpretar? Tal vez el cuento es de todo incomprensible y ahí radica su gracia.”

[...] No me gustan los relatos con historias comprensibles. Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre (Vila-Matas, 2003: 23).

Otro poso, otra reflexión: *no entender* tiene sentido y es precisamente lo que

importa a fin de cuentas porque abre una nueva puerta al acto de la escritura. Es la reflexión que se une a la propia concepción de la obra literaria, el mismo autor Vila-Matas, en su ensayo *Aunque no entendamos nada* nos habla de la importancia, necesidad e incluso satisfacción de no entender del todo, defendiendo aquellos textos que tienen la cualidad de ser “incomprensibles”, ya que impulsan de este modo la creación. Desde esta perspectiva reivindica la fascinación que le produce la aventura, abismo o misterio que hay en todo texto; esa *línea de sombra* que no comprendemos, en donde las dudas y las preguntas no se aclaran nunca; en donde tal vez *la acción esté en la penumbra* (Vila-Matas, 2007:12).

De manera que tenemos un suma y sigue: a *lo no dicho* se añade *lo no entendido* y se unen en el todo de la escritura, en definitiva, en la literatura.

### 3.1.3. Paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas

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

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

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

“Dice la leyenda que Hemingway, armado de una metralleta y acompañado por un grupo de la Resistencia francesa, el 25 de agosto de 1944, tras cuatro largos años de la ocupación alemana, se adelantó unas horas a la entrada de los aliados en París y liberó el bar del Ritz, el famoso Petit Bar de la rue Cambon. Exactamente la leyenda dice que Hemingway liberó las bodegas del hotel (Vila-Matas, 2003: 136).

Hemingway, convertido ahora en personaje novelesco y legendario sigue protagonizando episodios. El narrador escoge la anécdota legendaria y la sitúa en un tiempo concretísimo: día, mes y año del acontecimiento y, utilizando ese hilo irónico que todo lo atraviesa, construye un acontecimiento histórico entre la resistencia y la liberación de las bodegas del hotel. La acción se desarrolla en “una casi permanente nebulosa de champagne y coñac” en donde aparece el enemigo de Hemingway, personalizado en el escritor André Malraux que entra en el hotel “con un pelotón de soldados a sus órdenes” en calidad de “coronel con lustrosas botas de caballería” y se ríe del “manejo de desarrapados que estaban a las órdenes de Hemingway, el liberador del bar del Ritz”. El caso es que uno de los desarrapados de Hemingway dice: “Papa, on peut fusiller ce con?” (Papá, ¿podemos fusilar a este gilipollas?) (Vila-Matas, 2003: 137).

El narrador deja suspendida en este punto la acción.

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

Vuelve a dejar suspendida la acción.

*Tercer movimiento.* Ahora añade un tercer movimiento que actúa como contrapunto y fuga. Se abre un nuevo párrafo a través de la evocación y las “digresiones propiciadas por el universo recordatorio” como diría Mamour Diop (2009: 34) y nos sigue contando: “Recordé que, cuando era joven y vivía en París, iba a aquel bar, que todavía se llamaba Petit Bar, y nadie se reía de mí. Al contrario, allí hubo hasta quienes me tomaron muy en serio y me dieron consejos, muchos consejos”. A partir de aquí

empieza a recordar el primer consejo que le dio Vicky Vaporú (en realidad no era suyo sino que lo tomó prestado de *El Gran Gatsby*). Y de ahí hay una fuga en la narración que deriva a encuentros casuales en las claras mañanas de París con Vicky en donde se entremezclan preguntas sorprendentes de Vicky y respuestas obligadas del joven escritor hasta que nos vuelve a mencionar la coincidencia que se repite: la risa, que de pronto aparece de la manera más inesperada en una escena cotidiana que se sitúa “en la cola del pan” (escena interesante en donde se habla de “falsificaciones”, otro nexo que apuntamos ahora, ya que volverá a repetirse como eco y como elemento de cohesión en otro momento).

La risa vuelve a ser el elemento evocador que engarza de nuevo con el Petit Bar repitiendo la frase eco, que vuelve a actuar como resonancia: “Cuando era joven pensé, en este bar nadie se reía de mí, y, es más, me daban consejos y me tomaban más en serio”(Vila-Matas, 2003: 139). De la risa a la frase y de la frase al siguiente consejo que le dieron en el mismo bar. Esta vez nos habla de lo que le dijo el actor Jean Marais (que en realidad no era de Marais sino de su maestro Cocteau) al enterarse de que quería ser escritor: “Fabricate un doble de ti mismo”, dijo Marais, “que te ayude a firmarte y pueda incluso llegar a suplantarte, a ocupar la escena y dejarte tranquilo para trabajar lejos del ruido” (Vila-Matas, 2003: 140).

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

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

Si en el principio aparecía la pareja: Hemingway-Malraux, en el final aparecen los *dobles* respectivos: el narrador-personaje y su mujer. Todo cuanto acontece va desarrollándose de forma idéntica al primer movimiento: vuelven a liberarse las bodegas del Ritz (esta vez a cuenta de los daiquiris ), vuelve el encontronazo, desplegándose un campo léxico y semántico de la batalla que mantienen el narrador y su mujer. El autor-narrador se convierte en otro Hemingway con sus propios

“desarrapados”, su “ejército personal”. Hasta su mujer lo corrobora: “Estoy cansada de ti, Hemingway”.

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

“¿No estarás pensando que te quiero fusilar?”

[...] Siguió una refriega militar, yo en mi papel de *papá* Hemingway y ella en el de Malraux. Siguió una refriega terrible y yo perdí la guerra y dos dientes, y también perdí la confianza en mí y la confianza en ella. A mi mujer no pude más que odiarla cuando al día siguiente me dijo que estaba más guapo. “Con dos dientes menos, ya no te pareces tanto a Hemingway”, ironizó (Vila-Matas, 2003: 141).

Se cierra el capítulo con paralelismos, simetrías, juegos semánticos y humorísticos.

Y así cerramos su retícula, con este esquema para fijar los movimientos y engarces que acabamos de describir:

Movimiento1 La anécdota legendaria	Movimiento 2 Traslación de la anécdota	Movimiento3 Contrapunto y fugas	Movimiento 4 Vuelta al principio
TIEMPO 25 Agosto, 1944	25 Agosto de este verano	El joven escritor	25 Agosto de este verano
ESPACIO Petit Bar (Hotel Ritz)	Petit Bar (Bar Hemingway)	Petit Bar/su barrio de París	Petit Bar (Bar Hemingway)
AMBIENTE Nebulosa de champagne y coñac	Nebulosa de borrachera general	.....fugas.....	Nebulosa de daiquiris
PERSONAJES Hemingway-Malraux	El narrador y su mujer	El joven escritor-Vicky y Marais	El narrador y su mujer
MOTIVO Liberación de las bodegas	58 aniversario de la Liberación de las bodegas	Encuentros casuales	58 aniversario de la Liberación de las bodegas

ELEMENTO TEMÁTICO La risa	La risa	..... <i>contrapunto</i> ..... La risa - Lo serio	La risa
ACCIÓN Encontronazo Hemingway-Malraux	<i>Queda suspendida la acción</i> .....	La charla y los consejos.	... <i>Se retoma la acción</i> Encontronazo El narrador y su mujer
DESENLACE El deseo de fusilar		“Fabricate un doble”	El deseo de fusilar

La retícula se va armando, se configura su tejido a través de paralelismos, analogías, ecos, resonancias, asociaciones y fugas. Un *ars combinatoria* que hace del artificio un juego casi natural en donde todo se conecta y converge, de manera que podemos asentir plenamente con la idea que apunta Gómez Trueba: “la recurrencia a sistemas combinatorios que se multiplican internamente evocando en el lector la idea de totalidad” (Gómez Trueba, 2009: 545) engarzándose hábilmente y cohesionando el texto. Cohesionan y atrapan en la red la reflexión que le interesa a su autor: *fabricate un doble*. Fabricar, hacer, construir, elaborar, inventar. El verbo añade nuevas connotaciones al doble: no se trata de tenerlo, o de parecerse a, o de ser como; sino de hacerlo, de construirlo, de elaborarlo, *de inventarlo*. Además es una orden, se trata de un consejo en imperativo que se impone de alguna forma como algo necesario y vital para escribir. La reflexión queda insertada, bien anudada a la red.

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

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

¿Soy conferencia o novela? ¿Soy Thomas Mann o Hemingway? (Vila-Matas, 2003: 77)

La ironía mueve cualquier hilo a su capricho desestabilizando toda certeza. Todo es

ambiguo una vez más: ¿Quién soy? ¿Soy lo que escribo? ¿Soy cómo escribo? ¿Soy como vivo?

¿Soy? Ironías del destino que tejen y destejen juegos de planos e identidades. Si hasta ahora el deseo de ser Hemingway se ponía una y otra vez de manifiesto, ahora se cuestiona otra posible identificación. Todo cambia: el ser es uno y es otro u otros; pero siempre observamos que se articula toda dualidad desde la literatura. Antes quería ser Hemingway, el escritor que vive y que escribe, personificando la literatura “nómada”. Luego - “ironías del destino”- se ha convertido en lo contrario, en el escritor que no vive, que solo escribe, o que vive en la literatura, personificando la literatura “sedentaria”. Y a continuación pasa a personificándose en las propias convenciones literarias; “¿Soy conferencia o novela?” “¿Soy literatura nómada? ¿Soy literatura sedentaria?”

Volverán estas resonancias en el juego de dobles y disyuntivas entre los escritores Mallarmé-Rimbaud<sup>22</sup> y en los propios personajes que crea para su novela *La asesina ilustrada*, Juan Herrera y Vidal Escabía. Seguirá la disyuntiva que no se resuelve.

Sólo quedará la certeza de *la literatura como doble definitivo*.

---

22 En el siguiente apartado, *Al hilo de las citas y referencias literarias*, volveremos a retomar esta dualidad al hablar de las referencias a Borges.

LA RED LITERARIA

---

*Al hilo de las citas y referencias literarias*

### 3.2. Al hilo de las citas y referencias literarias

En este tramo de la lectura se reivindica la intertextualidad como procedimiento y originalidad. Se confiere a la cita un valor primordial, a través de ella el narrador-autor asiente y confirma, disiente y replica, o la transforma en juego y artificio que impulsa el acto de la escritura y de la creación.

Leemos *entre-textos*, tal como anunciábamos en la introducción, y simultáneamente, damos cuenta de los mecanismos de engarce de las citas y referencias con la historia y el discurso de la novela. Hablamos de: *injertos, fisuras, diseminación-recolección e impulsos estéticos* nombrando de esta forma a los mecanismos intertextuales que hemos observado y que se suman a los que acabamos de señalar en el capítulo anterior.

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

Pascal (11), Cervantes (11), Copi (14), Garcia Lorca (14), Cernuda (14, 51), Scott Fitzgerald (15, 54, 137), Cludio Magris (15), Graham Greene (18), Augusto Monterroso (19), Alfredo Bryce Echenique (19), Kafka (19, 52, 53), Proust (20, 34, 115), Julien Gracq (24), Rimbaud (25, 72, 74, 75, 76, 124, 125, 142, 145, 146), Mallarmé (25, 72, 74, 75, 76), Ullan (31), Lautréamont (31, 72), Perec (32, 39, 103), Vaughan (35), Celan (35), Joseph Losey (37), Yves Montand (38), Roland Barthes (38, 61, 79, 99), Cortázar (39, 135), Philippe Sollers (39, 99), Unamuno (41, 62), Vladimir Nabokov (42), Marcel Duchamp (47), Rilke (47, 62, 63), Arrieta y Javier Grandes (49, 51), Guy Debord (49, 51), Rafael Alberti (50), Nicholas Ray (51), Gérard de Nerval (52, 53, 54), Flaubert (58, 178), Rainer Maria Rilke (61, 62, 63, 64), Cioran (70), Julia Kristeva (99), Marcelin Pleynet (99), François Wahl (99), Hölderich (72), Nietzsche (72), Sade (72), Jarry (72), Artaud (72), Rousset (72, 172), Montaigne (73), Foucault (73), Sarduy (73), Woody Allen (73), Macedonio Fernández (74, 193), Fernando Savater (74), Platón (77), Ricardo Piglia (78), David Hockney (79), Burges (95),

Gil de Biedma (102), Horacio Quiroga (102), Gertrude Stein (104, 105, 106), Joyce (105), Erza Poun (105), Paul Valery (107), André Gide (113, 215), Stendhal (113), Wilde (114), Ramón Eder (115), Jules Renard (116), Virginia Woolf (120, 218), Louis-Ferdinand Céline (125, 207), Jean Delannoy (126), Victor Hugo (126), William Burroughs (127), Wim Wenders (129), Walter Benjamin (129, 130, 131, 207), Edgardo Cozarinsky (131, 147), Susan Sontang (131), Godard (132), Bernardo Bertolucci (135), Ingrid Bergman (137), Graham Greene (137), Truman Capote (137), Borges (142, 147, 193, 194, 195, 196, 225), Raymond Roussel (142, 205), Generación del 27: Cernuda, Salinas, Larrea, García Lorca y Guillén (142), Juan Ramón Jiménez (142), Antonio Machado (142), Blas de Otero (142), Claudio Rodríguez (144), Henry Miller (145, 146), Sergio Pitlor (151, 152), Boris Vian (158), Pío Baroja (164, 165, 166, 167), Louise Collet (178), OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle): Georges Perec, Marcel Bénabou, Italo Calvino (172) y Raymond Quenau (172, 232), André Blavier (173), Juan Marsé (173, 174), Juan Benet (174), Eduardo Mendoza (174), Julio Ramón Ribeyro (175), Pessoa (194), Orson Welles (194, 195, 196), Hoffman (196), Coleridge (196), Samuel Beckett (211, 218, 219), Dante (212), Benoît Jacquot (213), Maurice Blanchot (213, 214), Jacques Lacan (214), André Gide (215), Robert Walser (219).

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

[...] las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elocuencia al discurso: las citas o residuos culturales se incorporaban a la estructura de forma prodigiosa, pues, en vez de sumarse al resto plácidamente, chocaban con él elevándose a una imprevisible potencia y convirtiéndose en un capítulo más del libro (Vila-Matas, 2003, 132).

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

Primero, se menciona una *cita-injerto*, algo que se coloca en un texto pero que se ha de acoplar perfectamente, casi *vitalmente, orgánicamente*, para que dé su propio fruto o su propia transformación. Por tanto, se desprende la primera caracterización de la cita: *hay un brote nuevo*.

Segundo: se trata de brotes, injertos aparentemente caprichosos pero no lo son. Sólo es la apariencia, no hay capricho ni gratuidad. Por el contrario: deducimos que *hay*

*un sentido*. Sentido o intencionalidad que tendremos que descubrir o desvelar tras esa falsa o primera apariencia caprichosa.

Tercero: las citas son exponente de elocuencia, son las que hablan con más propiedad en el discurso. Discurren y hacen el discurso. *Interpelan y se alzan con voz propia*.

Cuarto: son residuos culturales, algo que queda, un posible poso (si retomamos lo que veníamos diciendo anteriormente), *un poso* cargado de connotaciones que se entroncan con la tradición, con lo que permanece como cultura.

Y sobre todo no son un añadido ni una suma. Operan de otra forma, el efecto que producen es imprevisible, no se puede concretar su alcance, sólo sabemos que actúan potencialmente, cuantitativa y cualitativamente, proyectando una multiplicidad tal que pueden prestar casi infinitos hilos y cabos para seguir entretejiendo el cuento de nunca acabar.

Partiendo de estas premisas nuestra lectura intentará aproximarse y ver: ¿Cómo se ha injertado la cita en la estructura del texto? ¿Qué sentidos o intenciones se hacen más evidentes? ¿Cuál es el alcance de su potencial elocuencia?

Para ello diversificamos el análisis a través de estas frases-eco: “iba mucho al cine”, “leía mucho a Borges”, “he visto de verdad”, “París no se acaba nunca” que dan el punto de arranque a distintos trayectos de lectura que recogen referencias al cine, a la literatura, a una idea recurrente, al título y a la ciudad de París.

### 3.2.1. Injertos: “Iba mucho al cine”

“Iba mucho al cine” es la frase-eco con la que se abren anafóricamente seis capítulos consecutivos: 62, 63, 64, 65, 66 y 67. Su eco reiterado establece el nexo entre ellos y marca el corte que permitirá el injerto.

El aspecto imperfectivo del verbo *iba* mantiene en el mismo plano durativo la acción continuada durante estos capítulos que se estructuran como unidades autónomas y que paralelamente establecen semejanzas y progresiones entre ellas, tanto en la superficie del texto, como en el fondo.

Como semejanzas podemos decir que cada uno de los capítulos ofrece la misma ordenación: Se escoge un film del que se destaca un elemento que actúa como impulso,

como trampolín, trasladándose de la pantalla cinematográfica a la vida del joven escritor en París e insertándose en la historia que se narra en la novela, en *la vida de la novela*. Esta es la ordenación que se produce en la superficie del texto, pero de forma progresiva, y esto es lo que más nos interesa en nuestro análisis, es que se van introduciendo otros elementos que oscilan del cine a la literatura: citas o injertos que se relacionan con la escritura y que van calando en el fondo del texto.

*Primer “Iba mucho al cine”*

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

*Segundo “Iba mucho al cine”*

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

### *Tercer “Iba mucho al cine”*

Se escoge el cortometraje *Tres long plays americanos* de Wim Wenders y se destaca como elemento: *la banda sonora*. La música del *rock and roll* atraviesa la pantalla y llega a la banda sonora de la vida del joven escritor. El poder evocador de la música se une a la elocuencia de la cita de Walter Benjamín que hace referencia a la construcción de la casa de nuestra vida y al olvido de aquellas “antigüedades extrañas” que permanecen entre sus fundamentos. A partir de la cita, se produce una larga fuga, un desvío, planeado y preciso, a los sótanos de la casa-vida del joven escritor, para rescatar de entre sus sótanos olvidados la canción de The Beatles, *Twist and Shout*, identificada ahora como “felicidades extrañas”, ya que fue todo un descubrimiento vital, unas señas de identidad de su generación, su educación sentimental. Se tejen los paralelismos y se pasa de la superficie del texto a un primer fondo. Y al final de la fuga volvemos al cine para situar al héroe, esta vez el héroe es el *rock and roll*. Empieza el mestizaje cine y literatura. Deambulamos, mientras se impulsa otra cita de Walter Benjamin hacia el fondo del texto, calando en la escritura: “de todo lo ocurrido nada debe ser considerado perdido para la historia” (Vila-Matas, 2003: 131) todo hay que rescatarlo, aunque sea de los soterrados fundamentos. No hay que descartar nada, no hay que poner límites. *Todo llega a la escritura*.

### *Cuarto “Iba mucho al cine y Edgardo Cozarinsky también”*

Llegados a este punto la frase-anafórica sufre una progresión en la forma y en el fondo, se une al escritor y al cineasta: Edgardo Cozarinsky. Todo en uno. Se establece el mestizaje entre cine y literatura con más fuerza a través de algunas de sus películas y de la lectura de “su ensayo sobre Borges y el cine, y también [de] su estudio sobre el chisme como procedimiento narrativo y otros textos, todos siempre muy hechizantes”(Vila-Matas, 2003: 131).

Y entre el cine y la literatura la fisura ya está suficientemente preparada para injertar *Vudú urbano*, que prestará su hilo y elocuencia al poner de manifiesto las características de la escritura que se quieren impulsar y que han de calar hondo.

A saber: la importancia de la estructura híbrida, la apelación a la mezcla de géneros, el mestizaje, la incorporación de las citas a la estructura novelesca, explicitado

en estos fragmentos que terminan con la cita, que ya apuntamos más arriba, y que recogemos de nuevo para dar cuenta de lo que venimos diciendo:

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

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

Algunos de mis libros de los años ochenta y noventa derivan en parte, aunque supongo que inconscientemente, del cine de Godard. Y creo que algo también de la estructura novelesca de *Vudú urbano* de Cozarinsky, de esa estructura en que las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elucubración al discurso: las citas o residuos culturales se incorporaban a la estructura de forma prodigiosa, pues, en vez de sumarse al resto plácidamente, chocaban con él elevándose a una imprevisible potencia y convirtiéndose en un capítulo más del libro (Vila-Matas, 2003, 132).

Intrepretamos que hay una pequeña concesión a su yo autobiográfico en un momento importante en donde emerge una idea crucial de la escritura y de su propia escritura: *la mixtura de géneros, las citas y referencias insertadas en la estructura de la novela*. La reflexión llega al fondo del texto, hay un nuevo calado. Y a la vez comprobamos que también se ha trasladado a la vida del joven escritor y a la escritura del escritor adulto.

### *Quinto Iba mucho al cine, a ver India Song*

Aquí pasa directamente a seleccionar la película de Marguerite Duras: *India Song*. Ya no necesita destacar ningún elemento de la pantalla y trasladarlo a la novela. Ahora toda la película se sitúa en el contexto de la historia que se nos narra, forma parte de la trama. El joven escritor presencia el rodaje del film junto con sus amigos, acompaña a Duras para escoger el escenario esencial, el Palacio Rothschild del Bois de Boulogne, que se convierte en el jardín colonial donde se desarrolla el film. La atmósfera del cine invade París extendiéndose como un hechizo, la ciudad de las luces se llena de lirismo: “La luz blanca del verano parisino adquiriría el color del monzón” y “A Marguerite, en el día del preestreno, le encantaba que le preguntaran en qué región de la India había rodado la película” (Vila-Matas, 2003: 134).

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

### *Sexto y último Iba mucho al cine*

En este último capítulo hay un camino de ida y vuelta en donde se concluye el recorrido de esos días de cine. Se escoge el film *El inconformista* de Bertolucci y se destaca como elemento: *la forma de contar la historia*:

[...] lo que más me había fascinado siempre de aquella película tan diferente de todas era la manera nada ortodoxa de contar la historia, una historia que avanzaba a forma de saltos, como se avanza cuando se está haciendo una novela y uno no sabe qué va a pasar y si va a llegar al final (Vila-Matas, 2003: 135).

Vuelve el motivo de la escritura, la manera de proceder y de contar y percibimos una simbiosis entre mostrar y contar, mimesis y diégesis convergen.

De este modo se reitera la dialéctica entre cine y literatura y de la cita de Bertolucci se pasa a la cita de Cortázar, escritor que tiene una manera no ortodoxa de contar la historia, avanzando *de casilla en casilla*. Ambas referencias entran en relación y potencian *la idea de la narración como juego y como movimiento libre*.

Y yo me preguntaba qué día me atrevería a comenzar una novela con ese espíritu de juego que había encontrado en Bertolucci y Cortázar, saltando de casilla en casilla con la libertad primitiva que tuvo en sus inicios el arte de contar (Vila-Matas, 2003: 135).

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

Eran días en los que el cine era un espejo. Un espejo incluso de mi desorientación porque no ignoraba -y sufría por ello- que, del mismo modo que el cine organizaba la realidad visual, las buenas novelas organizaban la realidad verbal [...] sin embargo, a pesar de que había encontrado el juego narrativo y los saltos de casillas y los patrones ideales para relatar, no sabía cómo podía organizarse esa realidad (Vila-Matas, 2003:135).

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

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

### 3.2.2. Fisuras: “Leía mucho a Borges”

Las referencias a Borges se hacen *desde la lectura* que descubre el joven escritor: *la lectura es la fisura* y el punto de entronque de las referencias borgianas. Como indicábamos más arriba, es a través de la lectura del ensayo de Cozarinsky (sobre Borges y el cine) cuando el joven descubre al autor de *El Aleph* (Vila-Matas, 2003: 147). Y lo que subraya de este primer descubrimiento es que Borges se revela como *una fuente de ideas*. De manera, que si antes se entoncaban las referencias al cine a partir de “iba mucho al cine”, ahora se entoncan las referencias a Borges a partir de “apelaciones a su lectura”, mientras va leyendo a Borges y va rescatando sus ideas.

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

La primera idea que rescata de uno de sus cuentos es la de que: “tal vez no existía el futuro” (Vila-Matas, 2003: 147), relacionándola con las palabras que en el capítulo anterior había puesto en boca de Miller “cuando decía que no había futuro” (Vila-Matas, 2003: 146), y que también conecta al hilo del discurso de la novela cuando habla “del futuro como un espejismo” (Vila-Matas, 2003: 146). De forma, que *la idea* situada en tres contextos distintos se conecta estratégicamente en este momento y se va extendiendo. Como si se tratara de una *idea portátil*, va trasladándose a través de pequeñas casualidades a una conferencia que da el mismo Borges en la secreta librería Zékian. Este espacio, físico y simbólico al mismo tiempo, es suficientemente amplio para dar cabida al desarrollo de la idea: brota a sus anchas la teoría de Borges sobre la refutación del tiempo (el futuro, el pasado y los recuerdos). La conferencia tiene su efecto: *la referencia literaria se expande, aumenta su proyección y alcance insertándose de forma natural y fluida en el discurso del texto*.

A la vez, apreciamos como lectores que la referencia va tomando cuerpo desde dos perspectivas, simultáneas y complementarias. Por un lado se formula en clave de humor, cuando el joven escritor la vivencia y la aplica a su propia situación, concentrando todo el discurso en esta frase: “Fui a Zékian sin futuro y salí sin pasado”, desmitificando así la complejidad del tema y produciendo un efecto cómico en su

ensamblaje; luego en contraposición, nos ofrece la perspectiva desde la reflexión filosófica, desembocando todo el discurso en una idea paralela a la del principio, y concluyendo la reflexión con estas frases: si “tal vez no teníamos futuro”, ahora “tal vez no tengamos recuerdos de nuestra juventud” (Vila-Matas, 2003: 148). Frases simétricas que han abierto y cerrado el “círculo del tiempo”, configurando la primera casilla de Borges (capítulo 71), y dejando a buen resguardo su primera temática .

Se produce “un salto de casilla”. El narrador, aplica sus patrones y llegamos a la segunda casilla de Borges (capítulo 93). Observamos que ambas capítulos siguen una ordenación simétrica y se cohesionan al hilo de la lectura de los cuentos de Borges. Si tenemos en cuenta que Borges nos habla de su atracción por el mundo de las ideas y de la lectura como inspiración y motor de su creación<sup>23</sup>, podemos afirmar con más propiedad que *la apelación a la lectura* por parte del narrador es un nexo escogido con gran acierto, ya que vincula a través de ella las ideas de Borges con sus propias ideas y descubrimientos (como si se tratara de un acto reflejo o mimético).

*Segunda apelación a la lectura: No paraba de leerlo y de hallar ideas en sus textos.*

Aquí entramos en el mundo de estas ideas de Borges: a) “si yo escribo una cosa que has escrito tú es lo mismo pero ya no es lo mismo”, b) “el ser en otro”, c) “la posibilidad de ver más” (Vila-Matas, 2003: 19-194).

Las *ideas-citas* se suceden rápidamente y se transforman en exponentes potenciales, proyectan su sentido y alcance en varias direcciones. Al instante nos remiten a otras referencias, a otros textos y empezamos a establecer correlaciones, se activa nuestra propia enciclopedia, como diría Eco y salimos del texto, damos nuestro propio *paseo intertextual*<sup>24</sup> y conectamos con otras ideas e incluso tesis y teorías. Así, al hilo de “si yo escribo una cosa que has escrito tú es lo mismo pero ya no es lo mismo” se activa la *intertextualidad*<sup>25</sup> que plantea Julia Kristeva cuando habla del fenómeno

23 Joaquín Marco (1995: 1063 ss) habla de ello en su artículo “Borges” en donde subraya el mundo de las ideas de Borges y la lectura como inspiración y fuente de creación.

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

25 Kristeva señala así la correlación entre los textos: “Tout texte se construit comme mosaïque de

que mezcla lo propio con lo ajeno, legitimizando lo que antes se consideraba plagio. La idea de Borges, que el narrador sintetiza en esta cita establece la correlación entre los textos, poniendo de manifiesto los conceptos de “absorción” y “transformación” que rigen la noción de intertextualidad que propone Kristeva.

Lo que nos lleva a afirmar que hay una intencionalidad manifiesta por parte del narrador en insistir y legitimizar su propia forma de proceder: coger una *cita-idea* y convertirla en otra historia, en algo propio. En este sentido las propias palabras de Vila-Matas corroborarían esta intención, cuando nos dice: “Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito”.<sup>26</sup> Su proyecto literario pone en marcha “la literatura como máquina de citas” buscando nuevos sentidos y enclaves.

Con la segunda idea que le brinda Borges: *ser en otro*, podemos hilvanar distintos planos y establecer una correlación que intercalamos en este momento de nuestra lectura. Recordemos que ya se hizo referencia a la idea de *ser en otro* en el apartado de Hemingway y que dejamos oscilando la disyuntiva final. Volvamos a las últimas reflexiones que establecimos, a la dualidad de la literatura que mencionamos: literatura nómada, literatura sedentaria.

Estas dos concepciones de la literatura vuelven de nuevo a plantearse en otro plano de sentido como “destino literario del escritor” cuando Marguerite Duras, como personaje de la novela, le pregunta al escritor en ciernes qué destino literario prefería: “¿Mallarmé o Rimbaud?” (Vila-Matas, 2003: 74). La pregunta le lleva a dar una respuesta (aunque provisional e irónica) sobre esta disyuntiva: ¿Ser como Mallarmé, escritor sedentario o ser como Rimbaud, escritor nómada? El narrador opta por

---

citations, tout text est absorption et transformation d' un autre texte. À la place de la notion d' intersubjectivité s' installe celle d' *intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*” (Kristeva, 1969: 145-146). A estas palabras añadimos las de Limat-Letelier por lo pertinentes en este momento de nuestro análisis: “Il s'agit avant tout de désacraliser l' autorité de l' auteur, de le destituer de son illusion d' originalité, et de récuser par là même les prérogatives de l' ouvre finie, archevée, autonome; le deni de l' individualité, l' impersonnalité de l' acte de l'écriture, tels sont les postulats de l' intertextualité dans sa première acception”. Limat-Letelier, cit. en Martínez Fernández (2001: 57). Y a su vez las leemos paralelamente con las apreciaciones de Adil Barrada sobre la actitud de Borges, que al igual que Kristeva, “rechaza el concepto de originalidad creativa o de propiedad individual o la idea de que un texto pueda ser un ente cerrado y autónomo” (Barrada, 2007: 4).

26 Enrique Vila-Matas (2008:1), “Intertextualidad y metaliteratura” (Alocución de Monterrey).

Rimbaud en una primera opción, luego se pasa por conveniencia a la opción Mallarmé y juega con la dualidad de la disyuntiva y la traslada a su propia obra, a *La asesina ilustrada*, creando dos personajes que encarnan estas dos opciones literarias personificadas en Juan Herrera (la opción sedentaria simbolizada en el orden y en el escritorio fijo) y en Vidal Escabia (la opción nómada simbolizada en el no-orden y en el no-escritorio). Se identifica con el no-escritorio pero -ironías del destino- (volvemos a reiterarlas) acabará como un neurótico del orden, con la disposición maniática de los objetos de su escritorio en su madurez.

Juega con las identificaciones y aparecen de nuevo las resonancias que cohesionan el discurso para seguir tejiendo la idea de *ser en otro*. Un flujo discursivo que sigue el tema del doble, las imágenes de duplicidad, el “Je est un autre” que dijo Rimbaud.

Más adelante sentirá su desesperación de joven escritor como la sintió Rimbaud (Vila-matas, 2003: 124-125). Pedirá ayuda como la pidió Rimbaud. Escribirá la misma carta que escribió Rimbaud a Théodore de Banville y, al constatar la realidad, solo le quedará la ilusión de la llegada del otro, la esperanza de la llegada del mismo Rimbaud y que interpretamos así: *es el plano de la ilusión del otro, de la huida al otro*.

En definitiva podríamos considerar estas correlaciones como manifestaciones emergentes y reiterativas que aparecen en la superficie del texto y que van ampliando e intensificando su sentido. También podríamos interpretar que hay una intencionalidad por parte del narrador de volver a reafirmarse en la idea de *la disolución del yo*, idea recurrente y suficientemente anotada en la narrativa de Vila- Matas y que el mismo autor junto con Tabuchi confirma y suscribe: “nuestra inclinación natural siempre ha sido la de ser *otros* y ser *muchos*, lo que felizmente nos ha permitido organizar nuestra *poética a posteriori*, convertir nuestras respectivas vidas y escrituras en una suma de las vidas falsamente verdaderas de todos aquellos personajes de nuestros libros que han habitado en nosotros” (Vila- Matas, 2007: 21).

Y por último, solo mencionar que al hilo de la tercera idea que viene de Borges: *la posibilidad de ver más* se abren múltiples posibilidades, entendemos que se añade la fuerza de la imaginación y con ella todas las ideas, todas las referencias, todas las citas se transforman en exponentes potenciales, en nuevas creaciones, en un anuncio de

*literatura potencial*. Italo Calvino considera, precisamente, que: “Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; “una literatura potencial” (Calvino, 1998: 62)<sup>27</sup>.

*Tercera apelación a la lectura: No paraba de hallar ideas en Borges y también en quienes criticaban sus obras y decían, por ejemplo,*

que remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo [...] me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos pudiéramos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar también el ejercicio de las letras, es decir, que pudiéramos nada menos que seguir escribiendo (Vila-Matas, 2003: 195).

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

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

Volviendo a la historia de la novela aparecen nuevos motivos para seguir

---

<sup>27</sup> Italo Calvino considera la literatura de Borges como precedente de una *literatura potencial*, y usa el mismo término que se aplicará más tarde en Francia, señalando que ya se pueden encontrar una literatura potencial en *Ficciones*, “en ideas y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain.” (Italo Calvino, 1998: 62).

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

insistiendo en el descubrimiento que supuso Borges. De la lectura pasa de nuevo a la casualidad de ir al cine a ver *F for Fake*<sup>28</sup> y, al hilo de la película, retoma el tema de la falsificación, de la réplica exacta de la obra de arte (incluso se apoya en el recuerdo de la escena de la cola del pan con Viky Vaporú cuando le preguntaba si era ella una falsificación<sup>29</sup>, para reforzar las conexiones).

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

La película, aunque en ella nunca se nombraba a Borges, me descubrió tramas, fraudes y laberintos sobre los que podía escribir si continuaba queriendo llegar a ser un escritor de verdad [...] *F for Fake* hizo que aumentara mi pasión por los libros apócrifos, por las reseñas de libros falsos, por el mundo de los grandes impostores, por el de los hombres que se hacen pasar por otro por el de los hombres que son alguien y por el de los que no son nadie (Vila-Matas, 2003: 195).

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

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

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

---

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

29 Ya hicimos mención en el apartado de *Al hilo de Hemingway* de una fuga que llevaba hasta este personaje de la novela en el momento en que Viky Vaporú se cuestiona con humor la “falsificación” de su condición travestida, entre el juego de la verdad y el de la apariencia engañosa. Remitimos a estas páginas (Vila-Matas, 2003: 139).

que era alguien, fui un hombre que no era nadie (Vila-matas, 2003: 196).

Se cierra la segunda casilla de Borges, *convergiendo la fuente de ideas de la lectura en el ejercicio de la escritura*. Las palabras de la cita nos sugieren que *la fisura* que hemos ido marcando desde la lectura de Borges injerta con fuerza la escritura. El escritor en ciernes se ha revelado en este momento como un lector que escribe: ha leído a Borges y luego ha escrito *con él* (el subrayado es nuestro). Ha leído a Borges y ha asimilado con originalidad otra voz, hasta tal punto que se ha dibujado de alguna forma el círculo hermenéutico de un lector (el narrador) que no se jacta de las páginas que ha escrito, sino de las que ha leído<sup>30</sup>. Palabras que ahora ponemos a la par con las del propio Borges, de otro lector que escribe, y que son, desde nuestro punto de vista, un buen ejemplo del alcance de una cita, en donde ya no es una línea ajena al texto, sino todo lo contrario, forma parte de él; deja de estar en la superficie y se sedimenta en el fondo de la escritura como verdadero hallazgo.

Y es más, su potencial alcance se dispara ya que no solo se ha sedimentado en la escritura de *París no se acaba nunca* sino que su potencial de elocuencia ha llegado a la escritura de *La asesina ilustrada* en donde vemos magistralmente cómo se ha insertado y conectado la lectura y la escritura, como un ejercicio virtuoso de múltiple intertextualidad<sup>31</sup>.

Borges como verdadero hallazgo –añadimos concluyendo– como presencia constante que consolida la narrativa de Vila-Matas ya desde sus inicios, desde aquella literatura portátil de los *sandys*<sup>32</sup> en donde se le invitó a formar parte de la sociedad secreta y en donde seguirá siendo invitado y referente de la obra de Vila-Matas.

---

30 En su poema “Un lector”, dice Borges: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído”(Elogio de la sombra, 1969). A partir de estos versos nos hemos tomado la licencia de ponerlos en relación con el sentido final de la cita que cierra el capítulo, en donde se ha plasmado el recorrido que va desde la lectura a la escritura, desde el texto de otros, al propio texto.

31 Y efectivamente, comprobamos en *La asesina ilustrada* esta idea-cita en la Nota IV cuando Ana Cañizares nos dice que “en los orígenes del relato de Elena Villena pudo habitar la idea de un cuchillero que va dejando su fuerza en su arma” y señalamos que aplica la idea textualmente y como coartada que prepara tácticamente lector para recibir la estocada mortal, ya que será el libro (la escritura-lectura) el arma que mata (Vila-Matas, 2005: 101-102).

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

### 3.2.3. Diseminación y recolección: “He visto *de verdad*”

Hemos observado que algunas referencias operan de forma muy semejante al recurso poético que conocemos bajo el nombre de *diseminación y recolección*<sup>33</sup>. Encontramos que aparece en un momento dado una referencia literaria formulada como cuestión o planteamiento determinado que se va desmenuzando, fragmentado en pequeñas alusiones, *diseminándose* por el texto y recuperándose más tarde de forma rotunda y concluyente a modo de una *recolección* o síntesis final.

Pongamos un ejemplo. El narrador, a partir de la lectura de *Especie de espacios* de Perec, se cuestiona la existencia de la realidad, o mejor dicho, *la verdad de lo real* preguntándose y preguntándonos: “¿qué sucede cuando vemos algo que habíamos visto, por ejemplo, en una fotografía y de repente *vemos de verdad*? ¿Es posible ironizar sobre la realidad, descreer de ella, cuando estamos viendo algo que *es verdad* ? ”(Vila-Matas, 2003: 33) y en torno a esta cuestión empieza a diseminar o esparcir a lo largo de los capítulos 15, 16, 17, 18, 37 y 42 pequeñas alusiones sobre el sentido y la ironía de *ver de verdad*, poniendo en marcha el mecanismo de la ironía como “potente artefacto para desactivar la realidad” (Vila-Matas, 2003: 33).

De esta forma se despliega un metadiscurso fragmentado sobre la eterna dicotomía entre ficción y realidad, poniendo en relieve “la desconfianza hacia el estatuto de la realidad, hacia la relación del lenguaje con la realidad” (Gómez Trueba, 2009: 5). En torno a este objetivo se van enumerando frases, ideas, situaciones que inciden en lo relativo que resulta la afirmación de *ver de verdad*. Así aparecen, al hilo de la cuestión, la incipiente alusión a Proust intercalada en la reflexión del narrador:

[...] el infinito *campo de los posibles* se extiende y, si por casualidad, lo real se presentara ante nosotros quedaría tan fuera de los posibles que, en un brusco desmayo, iríamos a dar contra ese muro surgido de repente y nos caeríamos pasmados (Vila-Matas, 2003:34).

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

---

33 Carlos Bousoño habla en su estudio sobre la poesía española contemporánea de “diseminación y recolección” como un tipo de correlación reiterativa (Bousoño, 1979: 238-242).

“Vi la eternidad el otro día”, escribió Vaughan en un atrevido verso. Tanto si la vio como si no, desde aquí le mando todos mis respetos al poeta. Su verso parece incontestable, sobre todo porque, como diría Celan, no hay nadie que testifique por el testigo (Vila-Matas, 2003: 35).

A la que se añade la alusión sobre la escena final de Blade Runner “ cuando el que va a morir inicia su poética monserga con el tembloroso y emocionante y tan verídico “*I have seen...*” (“He visto...”)” (Vila-Matas, 2003: 35).

A continuación, bajo el eslogan “he visto *de verdad*”, pasa a mencionar la realidad cuestionable de su propia experiencia concretándola en dos situaciones vividas. Una a propósito de la asociación que establece entre la película de Joseph Losey sobre el asesinato de Trotski y la visita real que hace a la casa de Trotski, en donde ve *de verdad* el despacho de Trotski y pone de manifiesto la lábil frontera que hay entre lo que ha visto en el escenario de la ficción y lo que ha visto *de verdad* en la habitación en la que sucedió el hecho histórico. Habla de una mancha que ve por casualidad en la alfombra del despacho que, bajo el espejismo de la realidad, se convierte en la mancha de sangre de Trotski, expresándolo con esta *ironía clásica*: “sólo quería deciros que he visto *de verdad* la sangre de Trotski” (Vila-Matas, 2003: 36).

La otra experiencia vivida la sitúa en la ciudad de París, a través de su particular mirada de la ciudad, diseminando la idea bajo el mismo eslogan: “También he visto *de verdad* París” (Vila-Matas, 2003: 37) que abre el capítulo 17 y una retahíla de lugares, calles y cafés que el narrador conoce bien y que ha visto *de verdad*. Va dando cuenta de ellos, mezclando datos y detalles heterogéneos y fragmentados sacados de una realidad con visos surrealistas, en donde también ha visto *de verdad* a su amiga La Maga, personificada, “detenida en el pretil de hierro del Pont des Arts” (Vila-Matas, 2003: 39), citando sin citar, aludiendo (añadimos nosotros) a la realidad de la ficción, viendo la ficción *de verdad* y desestabilizando lo que vemos como realidad, descreyendo de la verdad de la realidad y *reafirmando la verdad en el arte*.

Los fragmentos juegan con ese paso de la ficción a la realidad (y viceversa) y como señalaría Pozuelo Yvancos provocan “una indistinción de sus fronteras, todas en el interior del saludable embaucamiento de la ficción”, destacando que “esa inscripción

de lo real dentro del marco de la ficcional subvierte el estatuto mismo de la realidad hasta nivelarlo literalmente con lo ficticio” (Pozuelo Yvancos, 2007: 40-41). O lo que viene a ser lo mismo, la dicotomía realidad-ficción se resuelve “no en la supremacía de la una sobre la otra, sino [en] la fusión de ambas” (Alameda, 2007: 57).

Todas estas alusiones quedan ahí diseminadas, como cabos sueltos, hasta que el azar de nuestra lectura nos conduce hasta otras referencias con las que establecemos la conexión. En el capítulo 37 volvemos a encontrar la referencia a la ironía actuando sobre la realidad, aquí es la voz de Ricardo Piglia la que nos dice: “Si la realidad es un complot, la ironía es un complot privado, una conspiración contra ese complot”, a lo que añade el narrador de forma concluyente: “Y es que al fin de cuentas el arte es el único método del que disponemos para decir ciertas verdades” (Vila-Matas, 2003: 78).

Y es que al fin de cuentas – reiteramos nosotros- la ironía es una figura retórica, un recurso literario, un mecanismo que desmiente, que cambia todo, un potente artefacto capaz de reinventar lo que *vemos de verdad*.

En el capítulo 42 sigue diseminándose la idea sobre *qué es ver de verdad*, el narrador vuelve sobre ello estableciendo y puntualizando literalmente estas tres cuestiones: a) “si la realidad visual aceptada por el sentido común tiene algo que ver con la verdadera realidad”, b) su gusto por la simulación y el travestismo, c) la necesidad de nutrir su material literario con otras percepciones. A partir de estas tres cuestiones nos habla irónicamente de que ha empezado a “construir su edificio literario” tras una experiencia con las drogas que le han abierto nuevas perspectivas y sobre todo la percepción de una nueva realidad. Esa nueva realidad es la que subraya y traslada al campo de la escritura, a la literatura, riéndose de aquellos “escritores realistas que duplican la realidad empobreciéndola”<sup>34</sup> (Vila-Matas, 2003: 88-89).

Vemos cómo, después de esta maraña de alusiones y de equívocos sobre la verdad y la realidad, la idea converge en el campo de la ficción, de la escritura. Es aquí donde queda depositada la propia visión del autor que recogemos recomponiendo los

---

<sup>34</sup> Frase importante y significativa que ya la dijo Borges y que es del dominio y de la convicción de Vila -Matas. Ante la cuestión o pregunta de Ignacio Vidal-Folch sobre su posicionamiento acerca de la escritura realista, la respuesta inmediata es esta: “Lo que sí ataco, ya sin risa, es ese tipo de artista del que se ríe Borges en *El Aleph*, ese escritor que duplica la realidad empobreciéndola. Sucede que la realidad es extraordinaria y ganará siempre al escritor realista. Sobre esto la última palabra la pronunció Nobokov: “Ficción es ficción”. Todo escritor es un gran embaucador. Igual que lo es la propia naturaleza. Yo lo que hago es ficción” (Vidal-Folch, 2007: 306).

matices y aspectos diseminados: *ante el espejismo de la realidad, el simulacro y la trampa que supone, hay que alejarse de ella. Hay que huir de ella. La ficción no tiene que seguir a la realidad, no tiene sentido duplicarla, es inútil, no vale ni siquiera la mejor copia. Hay que desactivarla.*

En definitiva este ha sido el propósito, la ironía como potente artefacto ha desmoronado el muro de la realidad para traspasar al mundo de los posibles, al mundo de la ficción, hasta tal punto que ha invertido o subvertido los términos, dándole a la ficción la categoría de realidad y depositando en la red la idea clave: *la ficción como realidad*; o dicho a la manera de Lacan: “la verdad de la ficción”<sup>35</sup>

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

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

---

35 Vila-Matas en la ponencia sobre “Inventar lo real” hace uso e esta cita de Lacan a la que abiertamente se suscribe, y que en estas conclusiones de nuestra reflexión cobran un valor añadido.

Añadimos también para ilustrar esta idea, la invitación al lector, desenfadada y sugerente, que hace Enrique Vila Matas en el prólogo de *La asesina ilustrada*: “Recomiendo al lector de *La asesina* (abreviemos también este título) que lea sin miedo este libro, que lo lea sin el temor a morir por culpa del texto, y sobre todo que lo lea como a veces me gusta leer a mi cualquier texto, ilustrado o no. Que lea *La asesina* para alejarse de la realidad y buscar la verdad” (Vila-Matas, 2005: 17).

### 3. 2. 4. Impulsos estéticos: “París no se acaba nunca”, un título, una ciudad

Desde el mismo título de la novela, *París no se acaba nunca*, se inicia el diálogo intertextual. Si un título abre la primera puerta de la narración, en este caso, como diría Martínez Fernández<sup>36</sup> la puerta se abre hacia atrás y hacia delante, actúa no solo como catáfora, sino como anáfora, en cuanto que remite a un título y texto anterior; por tanto desde el principio podemos intuir asunciones, negaciones y réplicas en este diálogo intertextual que se establece.

El título, *París no se acaba nunca*, proviene del intertexto *A Moveable Feast* [*París era una fiesta*] de Ernest Hemingway cuyo último capítulo se titula *París no se acaba nunca* y cuyas líneas de cierre son estas:

París no se acaba nunca, y el recuerdo de cada persona que ha vivido allí es distinto del recuerdo de cualquier otra. Siempre hemos vuelto, estuviéramos donde estuviéramos, y sin importarnos lo trabajoso o lo fácil que fuera llegar allí. París siempre valía la pena, y uno recibía siempre algo a trueque de lo que allí dejaba. Yo he hablado de París según era en los primeros tiempos, cuando éramos muy pobres y muy felices (Hemingway, 1991: 207-208)

El autor Vila-Matas selecciona este segmento bien delimitado de la cita de Hemingway y lo traslada como título de su novela, transformándolo en algo nuevo. *París no se acaba nunca* se convierte a partir de aquí en nueva frase-eco que irá apareciendo de forma reiterada en distintas ocasiones, glosándose en distintos contextos o situaciones<sup>37</sup>.

Si atendemos al estudio de la cita según Plett<sup>38</sup> y tenemos en cuenta la

---

36 José Enrique Martínez Fernández realiza un análisis intertextual a partir de los títulos de distintos poemas y señala la frecuencia con que el poeta acude a la tradición literaria para titular sus poemarios. Aplicamos sus reflexiones en relación al título que nos ocupa y confirmamos que Enrique Vila-Matas hace también un uso muy frecuente y particular de este diálogo intertextual (Martínez Fernández, 2001: 137).

37 Aparece citado en las siguientes páginas: Vila-Matas, 2003: 11, 15, 20, 26, 37, 39, 58, 59, 69, 83, 156, 173 y 221.

38 Plett estudia la cita desde estas dos coordenadas del mecanismo intertextual: la sintáctica (referida a la gramática de la cita) y la pragmática (referida a la comunicación intertextual). Dentro de la pragmática señala las intencionalidades con las que cita el emisor, que a su vez son modificadas por las convenciones de la situación comunicativa. Distingue varios tipos, entre ellos, la cita que funciona como estímulo estético para el receptor. De ahí que hablemos de *impulso estético* estableciendo una cierta relación con la funcionalidad que ofrece al narrador la cita del título *París no se acaba nunca*. Plett, cit. en Martínez Fernández (2001: 85-86).

diferenciación y matices que se establece entre la gramática y la pragmática de la cita, podemos decir que la cita de *París no se acaba nunca* ofrece al narrador un juego estimulante y versátil con su significante y significado, actuando con claras intenciones en las distintas situaciones comunicativas en donde la sitúa.

En este sentido nuestra lectura nos lleva a decir que el título *París no se acaba nunca* actúa a lo largo de la narración como *impulso estético* de gran efectividad que permite a su vez articular un juego vario: a) cohesiona distintas situaciones que se dan en la narración, b) permite seguir manejando el hilo de la ironía de forma natural y coherente, estableciendo el pacto irónico con el lector, c) añade matices y connotaciones a un espacio intertextual, a un París desde la literatura.

Por tanto, *París no se acaba nunca* es título, cita y referencia reiterada de gran significación en la novela que pone en relación el intertexto al que hace referencia y al mismo tiempo cohesiona y conecta nuevas relaciones y sentidos en el nuevo texto que protagoniza. Interpretamos que se transforma en un claro eco de intención irónica que se manifiesta como réplica al *París era una fiesta* de Hemingway.

La primera referencia se realiza desde la advertencia irónica, cuando se establece el pacto irónico con el oyente/lector, en el momento en que el narrador-conferenciante puntualiza y deja claramente ambigua su intención:

[...] advertirles también que cuando me oigan decir, por ejemplo, que París no se acaba nunca, lo más probable es que lo esté diciendo irónicamente (Vila-Matas, 2003: 11).

A las pocas páginas reitera dicha intención con una ligera reflexión referente a la idea de que “Todo se acaba [...] menos París”, concluyendo enfáticamente con la expresión “¡Qué horror!” (Vila-Matas, 2003: 15) que no deja duda alguna sobre el ridículo de un eterno París. Más adelante reitera la pesadez de un París que “encima es interminable” (20). En las páginas siguientes aparece explícitamente marcada la cita textual de Hemingway -que indicábamos más arriba- a la que a renglón seguido responde con el estribillo de *París no se acaba nunca*, que tipográficamente se dispone como frase-párrafo tras el punto y aparte, frase-eco bien delimitada, que reafirma irónicamente la respuesta a la cita de Hemingway (26). Respuesta que anuncia *la*

*réplica* que va a dar el narrador ante el París de Hemingway.

Y en efecto, a partir de ahí, como si quisiera dar a la cita un cierto valor probatorio y ponerla en evidencia, va dando un juego versátil a la expresión de la frase y a su semántica suigeneris y sugerente, impulsándola estéticamente. De pronto se convierte en frase dúctil y maleable: la posee como algo suyo: “Me gusta tanto que no se me acaba nunca” (39); la maneja como comentario (58); la contrapone con la ciudad de Nueva York, que es en realidad la ciudad que desea y con la que sueña (59); la parafrasea como contradicción y antítesis (69); interpela con ella al lector o al auditorio de su conferencia: “Porque ¿verdad, señoras y señores, que París no se acabará nunca? (83); la pone como ejemplo irónico fuera de toda duda (156); la llena de sorpresas “patafísicos, oulipianos, situacionistas” que no se acaban nunca (173). Juega con la verdad y la mentira de París, con el símbolo de ese París que no se acaba nunca para finalmente, en su última referencia, decirnos que hubo un momento, una situación vivida en la que pensó *de verdad* que París no se acaba nunca (221).

Si nos detenemos en el análisis de estas referencias observamos en primera instancia que el narrador jugando con la frase-título, en estos contextos y situaciones comunicativas que acabamos de enumerar, va cohesionando su discurso de forma lúdica, aunando los distintos fragmentos en los que ha ido apareciendo. La cita *París no se acaba nunca* actúa como nexos, como *frase-eco*, que al reiterarse va ensamblando las partes y percibimos, como lectores, que es un mecanismo de engarce, un recurso más del *ars combinatoria* que pone en relación las partes con el todo y que impulsa y evoca la idea de totalidad (idea que ya subrayamos en el apartado de *Al hilo de Hemingway*, al hablar de algunos mecanismos que utiliza el narrador-autor y que observamos que vuelven a ponerse de manifiesto).

En segunda instancia constatamos que todas las reiteraciones del título se han dado en tono de *réplica irónica y humorística*, a excepción del último eco de la frase. Este aparece tras la experiencia vivida una noche en la que el joven escritor se sintió “el rey de París” (Vila-Matas, 2003: 221-222). La noche estrellada en la que todo le sonreía y en la que logró cambiar la desesperación por otra cosa, por otro sentimiento fuera de serie. Es entonces cuando piensa que París es especial, cuando siente un momento de gloria y vive por única vez el París de Hemingway. Es un momento de explosión feliz,

aunque efímero. Tan efímero y fugaz que a las pocas páginas queda anulado, y su estrellato queda truncado por “una fuerza del Mal” que le hace sentirse “un pobre bohemio humillado” (Vila-Matas, 2003: 229).

Referencia que se destaca sin ironía y con el tono de una confesión que confiere seriedad a la réplica al mismo tiempo que cohesiona dos momentos significativos de la historia: el momento en que siente la maravilla de París (permitiendo una concesión al discurso del otro en el transcurso de la réplica) y el momento en el que se da cuenta del equívoco, de la falsa percepción festiva, reafirmando su propio discurso, y restableciendo la realidad de un París sin fiesta, en donde se ve y se siente burlado y humillado.

Por tanto, el título se convierte en un *impulso estético* que, intercalado en distintos capítulos, cohesiona historia y discurso mientras que pacta irónicamente sutiles intenciones con el lector cuyo objetivo final es este: *desmitificar el París de Hemingway y, en contra partida, connotar el París de Vila-Matas, un París visto desde la literatura.*

La ciudad de París de Enrique Vila-Matas es anunciada desde su título y contemplada a lo largo de toda la narración desde la literatura. El narrador vive un París hecho de fragmentos de su propio imaginario literario y cinematográfico. Recorre la ciudad siguiendo el rastro de la literatura: desde las páginas literarias de Hemingway a la casa talismán de Gertrude Stein, desde el café Flore “que significaba pedir asilo literario” a la librería en la que escuchó e imaginó que vivía Borges, desde el encuentro casual con Roland Barthes hasta la oscura presencia de Samuel Beckett sobrevolando la ciudad por el Jardin du Luxembourg, y así se suman como “retórica del paseo literario”<sup>39</sup> otras páginas, autores y ficciones que dan larga cuenta de esta ciudad *leída* en la que se convierte París. La ciudad se percibe sobre todo desde la ficción, no desde la realidad - recordemos ese “he visto *de verdad*” París a propósito del juego realidad-

---

39 Ramos afirma con la expresión “retórica del paseo” al *flâneur* (figura urbana por excelencia, según Walter Benjamin) que al caminar por la ciudad traza un itinerario -un discurso- buscando articular los fragmentos del paisaje urbano. Ramos, cit. en De los Ríos (2008: 4).

En el caso de Enrique Vila-Matas la expresión es muy apropiada respecto a sus crónicas sobre la ciudad de Barcelona; por lo que respecta a la ciudad de París establecemos un paralelismo, ya que al articular París a través de fragmentos literarios, traza su propio discurso de la ciudad.

ficción que se establecía más arriba - .

Esta visión de París entronca con el concepto de ciudad como espacio representacional, es decir, como espacio que experimentamos como habitantes y del que intentamos apropiarnos simbólicamente a través de nuestra imaginación. La ciudad se articula como un imaginario en donde más que describir la ciudad como lugar, se define como una experiencia y “un modo de mirar”<sup>40</sup>.

Es por tanto una representación estética en donde convergen literatura y otras artes y cuya seña de identidad es el diálogo intertextual que se establece entre distintos textos. Por consiguiente, hablar de la ciudad de París desde la literatura sería motivo suficiente para iniciar y desarrollar otra perspectiva de lectura; no es este nuestro propósito, solo nos acercamos a la lectura de la ciudad que lleva implícito el propio título, por tanto, delimitamos la visión de la ciudad de París que se matiza y se configura a través del impulso estético que le confiere el mismo título.

Desde aquí constatamos que Hemingway habla de su París, Vila-Matas habla del suyo. Ambos son recuerdos, pero recuerdos contrapuestos. Para Hemingway, París es el recuerdo de un tiempo feliz, de mañanas azules y luminosas que prometen todo; un París sensual y colorista lleno de cosas que nunca tienen fin. Para Vila-Matas es el recuerdo de un tiempo infeliz, de mañanas grises que difuminan un futuro; un París en negro, opaco, en donde el color de la desesperación se impone y anuncia el fin de algo. Observamos que se produce en síntesis una oposición simétrica. Al París feliz, de luz y de plenitud se contrapone el París infeliz, opaco y vacío.

Así, desde este juego paradójico que se establece entre los dos textos literarios se presenta y se contrapone las dos visiones de París: Hemingway-Vila-Matas. Contraposición en la que insiste el narrador al reiterar y reforzar esta doble mirada de la ciudad de París a través de las visiones contrapuestas de otros escritores: Gil de Biedma-Horacio Quiroga:

Son unos versos de Gil de Biedma: “Ahora, voy a contaros cómo también yo estuve en París, y fui dichoso. / Era en los buenos años de mi juventud...” Parece que se ha

---

40 Valeria de los Ríos, siguiendo el concepto de ciudad que articulan Lefebvre y Donald, recoge estas apreciaciones en su artículo “Desde la ciudad nerviosa: La ciudad mediada de Enrique Vila-Matas” (De los Ríos, 2008: 2-6).

dado siempre por supuesto que generalmente los jóvenes artistas que viajan a París viven una bohemia interesante, pasan penalidades pero salen adelante gracias a la ciudad misma, que es hospitalaria, libre y maravillosa. Pero hay casos muy trágicos que contradicen esta idea. El del cuentista uruguayo Horacio Quiroga, por ejemplo, que fue a París y en lugar de ver con esperanza su futuro, cayó en la desesperación más profunda.[...].

Que París no se acabara nunca debió ser para Quiroga, a diferencia de para Hemingway, una verdadera pesadilla. Vean lo que escribió el desgraciado Quiroga en su diario: “¡Qué angustia tan grande! Hay momentos en que casi lloro. ¡Y en París, pasarme eso, sin tener una persona a la que dirigirme! Cada día que pasa, en lugar de tener más esperanzas, es más oscuro” (Vila -Matas, 2003: 102).

Las citas que señalamos discurren a lo largo de todo el capítulo 49, hablando única y exclusivamente de estas dos visiones que también son recuerdos de un tiempo vivido y que insisten en la contraposición de las dos percepciones de París. Su disposición no es gratuita: primero se dispone la vivencia de Gil de Biedma que sigue la visión festiva de Hemingway, y a continuación se contrapone con fuerza la vivencia de Quiroga. Su recuerdo se destaca hasta el final del capítulo marcando el París de angustia y desesperanza y connotando de nuevo con el título una visión de la ciudad que va ganando cierta posición hacia la desmitificación del París de Hemingway, acercándose al París de Vila-Matas que busca un final, un acabose.

A este París con matices opacos y tristes se añade desde otro contexto la visión de la madre del joven escritor. El narrador nos recuerda en varias ocasiones que su madre lo veía como *un ser gris*, incluso un día le llegó a comparar con la misma ciudad cuando le dijo: “Hijo, eres más gris que París” (Vila-Matas, 2003: 107).

La ciudad y el joven se ven identificados con la tristeza en la mirada de la madre y también se identifican y se unen en extraña simbiosis con las rayas: “Tanto París y París, pareces un disco rayado en una ciudad que... está llena de rayas. Mira la Tour Eiffel, no es más que rayas. Rayas en los pantalones de los señores franceses, rayas en la frente de las porteras, rayas y rayas. Y tú el disco rayado mayor del reino. Deberías reconsiderar la vida rayada que llevas” (Vila-Matas, 2003: 109).

Como si se tratara de un juego de asociaciones fortuitas y de extrañas percepciones, sin sentido a simple vista, se encadenan otras visiones fragmentadas de

París, representaciones inútiles e inquietantes desde distintas miradas literarias: *El París rayado* de Kafka, *El París de los espejos* de Walter Benjamin, *El París de los siniestros pasajes* de Céline que dará un impulso final al *París que no se acaba nunca*:

“El París rayado (...) el techo rayado de cristal del Grand Palais des Arts, las ventanas divididas por rayas de las oficinas, la Tour Eiffel, hecha de rayas, el efecto rayado de los listones laterales y centrales de las puertas de los balcones de enfrente de nuestras ventanas, las pequeñas butacas al aire libre y las mesitas de los cafés, con patas que son rayas, las rejas con punta dorada de los parques públicos” (Vila-Matas, 2003: 110).

“El asfalto de sus calles, liso como un espejo, y sobre todo las terrazas acristaladas delante de cada café. Una sobreabundancia de espejos en los cafés para hacerlos más claros en el interior y darles una agradable amplitud a todos los compartimentos y a todos los rincones minúsculos de los que se componen los establecimientos parisienses. Las mujeres en ellos se miran más que nunca, y de ahí la belleza especial de las parisinas” (Vila-Matas, 2003: 110).

Y del París de los espejos, pasa al París de los *passages* también estudiados por Walter Benjamin. Curiosamente, el narrador escoge del mismo autor dos visiones fragmentadas de la ciudad y contrapuestas: los interiores de París que se hacen más amplios visualmente, al mirarse en el paisaje de los espejos, y los exteriores de París que se hacen más pequeños, que se comprimen en esos pasajes asfixiantes que llega a interiorizar anímicamente:

Hay pasajes de París en los que su cerrada atmósfera parece estar presagiando el fin de algo. De nuestro mundo, por ejemplo. De nuestros días en París, como me sucedió a mí. Son esos *passages* largamente estudiados por Walter Benjamin, pasajes cubiertos que a veces pueden parecernos muy bellos pero cuya asfixiante atmósfera puede acabar recordándonos la de nuestra alma cuando en momentos melancólicos se impregna de realismo y nos dice la verdad, nos anuncia que el fin está próximo (Vila-Matas, 2003: 207).

La visión de París triste, gris y opaca se va haciendo irrespirable y se extiende hasta lo más íntimo, se percibe como algo amenazante y de mal augurio. La percepción

va *in crescendo* al sumarse la referencia del “siniestro passage Choiseul” del que habla Louis-Ferdinand Céline en *Mort à crédit* presentándolo como espacio infecto que presagiaba lo peor. Y bajo la influencia de esta visión el narrador habla de lo que le ocurrió en el passage de Panoramas en donde percibe lo mismo que percibió Céline, el mismo olor, la misma asfixia, la misma angustia; el espacio se hace eco de su estado anímico y propicia el marco deprimente para situar el último encuentro con Petra y sobre todo el fin próximo de París:

Un día yo, cuando menos lo esperaba y en el lugar menos pensado, en el passage de Panoramas, me crucé de pronto con Petra, a la que hacía meses que no veía. Nada más verla, no sé cómo fue que olí inmediatamente a orina y a escapes de gas, y sentí la asfixia de aquel pasaje cubierto, como si no quisiera desmentir a Céline. [...] Hoy pienso que, a pesar de que en aquel momento no fui consciente de esto, aquel cruel y deprimente incidente tuvo algo de presagio de que algo para mí iba a acabarse, seguramente fue el principio del fin de mis días en París (Vila-Matas, 2003: 207-208).

*París era una fiesta* ya está muy lejos, la página de Hemingway ha dado la vuelta completa y este presagio junto con otros van marcando los últimos días de París.

París se acaba. Desde una sutil ironía todas las señales se conjuran: las luces de bohemia se apagan a la vez que las de su buhardilla, se acaba su libro de juventud *La asesina ilustrada* y se acaba su libro de madurez *París no se acaba nunca* con estas últimas palabras de cierre:

[...] en París siempre llovía y hacía frío y había poca luz y mucha niebla. Y es tan gris, añadió mi madre, supongo que refiriéndose a mí (Vila-Matas, 2003: 233).

Un final completamente distinto al de Hemingway, el narrador fija su última imagen, percepción o recuerdo de París dejando suspendida la ciudad en un gris que personaliza y lleva consigo.

La ciudad ha perdido lo sólido y rotundo de Hemingway y se desvanece, casi desaparece. Imagen que propicia y nos evoca esa idea de disolución o desaparición que obsesiona al propio autor y que la hace patente bajo distintas formas en su narrativa y en

sus reflexiones vitales y literarias: “En cualquier caso, la idea de desaparición en abstracto es algo que está y seguramente estará en mis libros. El modo en que las cosas y las personas se disuelven o se hacen más sólidas. Las alzas y las bajas de la cotización de los recuerdos” (Fresán, 2007: 324).

Última instantánea de esta mirada de París, entre el alza del recuerdo de Hemingway y la baja del recuerdo de Vila-Matas.

Asistimos a visiones fragmentadas de París que se construyen desde miradas distintas: en unos casos contradictorias, en otros como simbiosis fortuitas o extrañas percepciones. Miradas que van siendo representaciones mediadas por la literatura: Hemingway, Gil de Biedma, Quiroga, Kafka, Walter Benjamin, Céline... entre otras voces que hemos dejado silenciadas, pero que contribuyen a dar esta visión de París mediada por la literatura.

LA RED LITERARIA

---

*Al hilo de Marguerite Duras*

### 3.3 AL hilo de Marguerite Duras: la retícula de la cuartilla y el pretexto de *La asesina ilustrada*

A Marguerite Duras la podemos considerar como otro personaje novelesco y de referencia al que acude el narrador para ir vertebrando su relato biográfico y sobre todo el propio discurso de su aprendizaje literario.

En cuanto personaje novelesco se integra de forma natural y ágil en la historia del escritor, presentándola como su protectora. Protección que ejerce en el plano más pragmático, ofreciéndole la buhardilla, *la chambre*, el espacio de libertad para vivir-escribir. Y otra protección en el plano de su aprendizaje literario al ofrecerle desde *su francés superior* (un *superior* que se irá reiterando y que dará el tono del personaje y de las situaciones del aprendizaje) unas instrucciones al uso que recoge en “la cuartilla” y que se añadirán estratégicamente al tejido de la red literaria.

Esta faceta protectora de Marguerite Duras hacia el joven escritor, llamémosle por esta vez, hacia el joven Vila-Matas, se relaciona con la faceta protectora de Gertrude Stein hacia el joven Hemingway, lo que nos hace retomar de nuevo el hilo de Hemingway y conectar con el intertexto de *París era una fiesta*, estableciendo los vínculos que el narrador deja patentes: “pues a fin de cuentas Miss Stein, en su faceta de protectora, había sido para Hemingway lo que Marguerite Duras -suponía yo- era para mí (Vila-Matas, 2003: 104).

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

Un día, me crucé con Marguerite Duras en la escalera – yo subía hacia mi *chambre* y ella bajaba hacia la calle- y se mostró súbitamente interesada en saber en qué cosas andaba entretenido. Y yo, queriendo darme importancia, le expliqué que me proponía escribir un libro que produjera la muerte de todos los que lo leyeran. [...] me miró medio compasivamente y acabó diciéndome que, si quería asesinar a quien leyera el libro, debía hacerlo a base de un *efecto textual*. Dijo esto y continuó bajando la escalera dejándome más

preocupado que antes. ¿Había yo entendido bien o su francés *superior* me había hecho entender mal? ¿Qué era aquello del *efecto textual*? Tal vez se había referido a un *efecto literario* que debía encargarme yo mismo de construir dentro del texto para causarle al lector la impresión de que las mismas letras del libro le habían matado. Tal vez era eso. Pero, en cualquier caso, ¿cómo conseguir un *efecto literario* que pulverizara al lector de una forma sólo textual? (Vila-Matas, 2003: 27-28).

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

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

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

1. Problemas de estructura. 2. Unidad y armonía. 3. Trama e historia. 4. El factor tiempo. 5. Efectos textuales. 6. Verosimilitud. 7. Técnica narrativa. 8. Personajes. 9. Diálogo. 10. Escenarios. 11. Estilo. 12. Experiencia. 13. Registro lingüístico (Vila-Matas, 2003: 29).

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

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

a) La cuartilla se dispone como verdadero “dominio o campo de observación” de la figuración irónica<sup>41</sup>. Fija sus límites espaciales aquí, en este marco de los trece puntos, y se va extendiendo a nivel del discurso que hace el narrador al tratar cada uno de ellos. Se configura como plataforma, como retícula irónica que le ofrece al narrador-ironista el soporte y la distancia necesaria para resaltar la postura que quiere adoptar en torno a otra visión de la narración, fuera de las convenciones establecidas.

b) Se presenta como síntesis de una teoría que se inscribiría en los términos de “escritura pesada” sobre la que el narrador irá operando hábilmente, de tal manera, que a lo largo de nuestra lectura veremos cómo va quitando “peso” a buena parte de estos puntos emblemáticos y reconduciéndolos hacia una escritura en donde la *levedad* abre nuevas posibilidades. El concepto de *levedad*<sup>42</sup> lo tomamos de Italo Calvino, el escritor establece la oposición *levedad-pesadez* en la narración, decantándose por la *levedad* a la que intenta definir como valor, como actitud que mira al mundo con otra lógica y perspectiva. La poética de lo *leve* abre infinitas potencialidades imprevisibles, y puede conducir hacia la transformación y la reinención.

c) Como efecto y resultado el sentido de estos puntos o instrucciones de la cuartilla se invierte, la escritura se libera de los límites de la retícula de la cuartilla y se dirige hacia otra concepción de la escritura: hacia una *teoría abreviada de la escritura portátil y potencial*<sup>43</sup> que anunciamos desde este momento y de la que intentaremos dar cuenta en el transcurso de nuestro análisis.

Para ello seguimos la línea de gestación de la novela: *La asesina ilustrada*, que

---

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

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

43 Volvemos a la expresión *escritura potencial* que ya vimos en el epígrafe *Fisuras*: “Leía mucho a Borges” y que ahora resuena como búsqueda de nuevas formas creativas.

aunque dibuje un trazado en zig-zag, incorpore desvíos y fugas o se presente de forma aleatoria, se revela como otro valioso pretexto para poner en práctica y aplicar estratégicamente las instrucciones de la cuartilla. Por tanto, cuartilla y proceso de gestación de *La asesina ilustrada* quedan injertados como pretextos complementarios y recíprocos, incorporándose de forma natural a la reflexión que se teje en torno a la escritura y suministrándonos los datos en los que apoyamos nuestras interpretaciones.

A partir de estas consideraciones seguimos el tratamiento de cada uno de los puntos de la cuartilla y señalamos cómo se van aplicando y configurando en la gestación de *La asesina ilustrada*:

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

Me acuerdo de los días en que comencé a planear el primer libro de mi vida, [...] desde que encontré el argumento en un libro de Unamuno, se tituló *La asesina ilustrada*. [...] la novela se proponía matar a quien la leyera, matar al lector segundos después de que éste la diera por terminada. Fue una idea inspirada por la lectura de *Cómo se hace una novela*, un ensayo de Unamuno que descubrí en los puestos de libros de los muelles del Sena y que me había llamado la atención por el título, pues pensé que hablaba de lo que precisamente yo no sabía hacer. Pero no, hablaba de todo menos de cómo se escribía una novela. Sin embargo, en un párrafo en el que Unamuno especulaba con libros que provocan la muerte de sus lectores, encontré una buena idea para contar una historia (Vila-Matas, 2003: 26-27).

La ironía y el juego con el título es un claro anuncio de lo que puede contener cualquier instrucción prefabricada, no hay ninguna receta que valga, hay que burlarse incluso de cualquier enunciado que tenga semejante pretensión, así se burla abiertamente de *Cómo se hace una novela*, que hablaba de todo menos de cómo se escribe una novela.

Sin embargo, y a pesar de ello, reconoce que algo le ha ofrecido el libro de Unamuno: ya tiene una buena idea para contar una historia. Simultáneamente, reconocemos nosotros, que el escritor en ciernes empieza a descubrirnos su intención de apropiarse de lo que va encontrando en otras escrituras, en otros textos, y de su

tendencia al juego del azar y de las coincidencias anecdóticas (el protagonista de *Como se hace una novela*, Jugo de la Raza, también encuentra casualmente en las orillas del Sena otro libro, *La piel de zapa*, de Balzac) y advertimos paralelamente lo que no nos dice el narrador, *lo no dicho* (el subrayado ahora es nuestro). Lo que calificamos como *no dicho* se refiere a las otras ideas que también encuentra en el libro de Unamuno, que ya no son anécdota y que podemos relacionar con la propia visión narrativa del autor Vila-Matas. Así, entre lo dicho y *lo no dicho*, podemos descubrir otra lectura que se dirige al propio proyecto narrativo del escritor.

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

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

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

*Estructura.* Este punto también recibe un tratamiento irónico al resolver todas las cuestiones teóricas con la copia literal de la estructura que le presta Vladimir Nobokov. El narrador escoge a este autor porque ha construido su novela *Pálido fuego* con *una mezcla de elementos* que rompen lo convencional de un género narrativo: hay un prólogo, comentarios, un voluminoso corpus de notas, un poema. Coge alegremente esta estructura, “sin tener demasiados escrúpulos” y la traslada a su obra:

No lo pensé dos veces y puse manos a la obra. Me dije que mi novela estaría organizada en forma de prólogo y comentarios a un manuscrito de prosa poética que iría en medio del libro. Escribí el prólogo y luego, una tras otra, fueron cayendo -con una exasperante lentitud, propia de mi condición de escritor principiante- las diabólicas notas o comentarios tras los que, agazapada, estaba la Muerte del desprevenido lector, que sin darse cuenta, hacia la mitad del libro, leería el manuscrito que al término del volumen la maléfica narradora desvelaría que provocaba la muerte de todos cuantos lo leían (Vila-Matas, 2003: 42).

La estructura resulta todo un plagio, la copia de otro texto, con el dato interesante de hacer explícito el gusto del escritor por la mezcla, por la combinatoria de géneros, por *el mestizaje* y la ruptura de lo establecido. La idea de mestizaje es un eco que vuelve a resonar, ya vimos como el cine de Godar abría las fronteras de los géneros para el joven escritor<sup>44</sup>, ahora adquiere nueva resonancia y confirma las propias palabras de Vila-Matas: “la mejor manera de escribir sobre el mestizaje de los géneros es practicarlo” (Vila-Matas, 2004: 206).

Y así lo hace, si cotejamos la novela de *La asesina ilustrada* comprobamos que rompe con una estructura convencional y se presenta de esta forma: *prólogo*<sup>45</sup> cuya voz

---

44 Remitimos al epígrafe *Injertos*: “Iba mucho al cine” (p. 44).

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

narradora es Elena Villena (Vila-Matas, 2005: 21-33); *la carta* que dirige Elena Villena a Vidal Escabia fechada en Worspwede, 31 de mayo de 1975 (35-36); el *capítulo I* que se corresponde con la *Nota I* de Ana Cañizal, fechada en 15 de Junio de 1974 (37-59); *el manuscrito: La asesina ilustrada* de Elena Villena, con la página que aparece como “introducción” con unas breves aclaraciones y el texto del manuscrito configurado en las ocho páginas numeradas entre corchetes (61-79); *las Notas II, III, IV, V* de Ana Cañizares (79-111) y *el suplemento* final con la voz narradora de Elena Villena (113-116) que se firma con las iniciales E.V. (iniciales que juegan con la ambigüedad y la coincidencia: E de Elena y a la vez E de Enrique; V de Villena y a la vez de Vilamatas y que automáticamente nos remiten a ese autor que *juega a ser y no ser*).

Comprobamos claramente que se trata de una novela en donde la fragmentación y la mezcla de distintos elementos (prólogo, carta, capítulo, introducción, manuscrito, notas y suplemento) se hacen evidentes, en donde se empieza a poner en práctica otra forma de novelar que se dirige a “esa deliberada tendencia a la asimilación indiscriminada de diferentes tipos de discursos genéricos” (Gómez Trueba, 2009: 2) apelando a cierta forma de mestizaje o hibridación genérica.

*Verosimilitud.* Intensificando el mismo tono irónico con el que se va desmontando todo baluarte de una teoría de la novela, arremete con el punto de la verosimilitud. Cuestión de tanto peso y arraigo entre los verdaderos novelistas que el escritor en ciernes la resuelve en términos de parodia<sup>46</sup>, reduciéndola a la copia de la página 7 del cuaderno personal de Joyce y riéndose abiertamente de ello:

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

---

(“o nivola”) de Unamuno, como “no-vila”. (Gómez Trueba, 2009: 90-91).

46 Utilizamos el término de parodia en el sentido que le da Linda Hutcheon cuando habla de la superposición de textos como elemento esencial de la parodia en donde unas convenciones literarias son expuestas al ridículo: “Au niveau de sa structure formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrièreplan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf. Mais ce dédoublement parodique ne fonctionne que pour marquer la *différence*: la parodie représente à la fois la déviation d'une norme *littéraire* et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé”. Hutcheon, cit. en Ballart (1994: 423).

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

Como me había basado en un cuaderno de verdad, el de Joyce, creía que aquello hacía más verosímil el mío. Sin duda tenía una idea muy endeble de lo que es realmente la verosimilitud, que es algo que a los verdaderos novelistas les hace sudar la tinta más oscura. Pero, mirado desde la perspectiva de ahora, me digo que más valía aquello que nada (Vila-Matas, 2003: 105-106).

El equilibrio de superposición que consigue con los dos textos (el cuaderno de Joyce y el manuscrito central) es tal, que su ensamblaje llega a ridiculizar las convenciones literarias referidas a la verosimilitud. El ridículo al que somete esta característica no es solo un artificio retórico, pues como indica Pozuelo Yvancos, la desintegración del concepto “domina desde sus inicios la poética de la novela de Vila-Matas y el trazado conscientemente rupturista de su realización”, vinculándose con la tradición de la modernidad de las vanguardias narrativas y con la clausura del ciclo de la novela realista que estas realizaron (Pozuelo Yvancos, 2007: 35).

Como podemos apreciar se está gestando *La asesina ilustrada* a modo de un texto *pastiche*: la idea se la da Unamuno, la estructura Novokov, la verosimilitud Joyce, construyéndose la novela como *collage*, como juego con la copia de otros textos, con los que se pone de manifiesto una intencionalidad paródica que juega a invertir las convenciones.

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

*Personajes*. Juega con sus personajes a darles una relativa realidad barajando sus nombres con sus propias iniciales: “casi todos llevaban mis iniciales del derecho o del revés, eran como prolongaciones de mi nombre y de mi personalidad” (Vila-Matas, 2003: 200). Siguiendo en la línea de las *ideas-collage* crea su personaje de Ana Cañizal

a partir de la reproducción de un cuadro de Balthus que había visto en casa de Vicky Vaporú, o sea, es una copia en versión literaria de otra copia (Vila-Matas, 2003: 200). Para el personaje de la mujer fatal de su libro, la asesina ilustrada, también encuentra otra copia, la actriz Isabelle Adjani, de la que se enamora perdidamente durante una velada en casa de Marguerite Duras, y de la que recibe una mirada tan helada y terrorífica que le servirá para saber cómo ha de mirar su asesina ilustrada (Vila-Matas, 2003: 88).

*Espacios.* La ironía y la casualidad escogen los espacios de su novela. Por puro azar es Rainer Maria Rilke quien le proporciona en *Cartas a un joven poeta*, la ciudad que buscaba. Así, sin más, abre con los ojos cerrados el libro y es la cuarta carta fechada en *Worpswede, cerca de Bremen*, la que le da el espacio que buscaba, los dos nombres aparecerán como lugares míticos en la primera página de su *La asesina ilustrada* (Vila-Matas, 2003: 62). Esa es toda la búsqueda y la exigencia del espacio para la trama. Como vemos reduce un asunto o aspecto importante en el planteamiento de la narración a la pura anécdota y al juego del azar (casi dadaísta).

*Diálogos.* Por lo que respecta al punto sobre los diálogos observamos que su tratamiento irónico tiene una marcada *coloración afectiva*<sup>47</sup> pulsando el hilo de lo cómico. En primera instancia nos dice que el diálogo no deja de ser una trivialidad, que no compagina con la buena literatura, descalificando de buenas a primeras su supuesta validez. Y a continuación, quitando peso e importancia al asunto, lo trata con total banalidad reduciendo todo diálogo narrativo a un debate caricaturesco: al uso de los guiones o el uso de las comillas.

La ironía continúa sobre este apartado y, entre idas y venidas, el narrador hace referencia y se reafirma en lo que acaba de leer en la revista *Tel Quel*: “Pero un día leí en la revista *Tel Quel* que incluir diálogos en la novela era lo más anticuado y reaccionario que existía, daba igual si eran diálogos con guiones o entrecomillados, era

---

<sup>47</sup> Aplicamos esta marca irónica: *la coloración afectiva* que hace explícita Ballart al articular un *minimum irónico* de rasgos imprescindibles que debe reunir toda ocurrencia irónica y que mencionamos en la Introducción del trabajo. Interpretamos que en este episodio se manifiesta claramente esta *coloración afectiva cómica* que busca arrancarnos como lectores una sonrisa ante el tratamiento chistoso que da a la cuestión ( Ballart, 1994: 321-322).

retrógado” (Vila-Matas, 2003: 201). Y después de apelar a la autoridad de la revista de esta forma tan irrisoria pasa a evocar a Hemingway como maestro del diálogo, intentando recuperar algo de su “legitimidad” o validez, pero rápidamente da otra vuelta de tuerca al hilo de su argumentación y establece un contraste argumentativo situándose en otro plano: pasa a observar a la gente que dialoga en el café, a fijar su atención en los diálogos reales, fuera de toda poética y llenos de una vulgaridad aplastante sobre cosas intrascendentes. Advertimos de nuevo el juego del contraste como principio estilístico de la figuración irónica<sup>48</sup> que insiste en legitimar y subvertir convenciones.

Finalmente, con todos estos datos y consideraciones resuelve radicalmente todo el asunto, entre el humor y la risa, toma la gran decisión final cuyo efecto es suficientemente expresivo:

[...] tras una nerviosa reflexión, suprimí todos los diálogos que hasta entonces había escrito, salvo tres que consideré ineludibles; pagaría una pequeña cuota de reaccionario pero no estaba dispuesto a cambiar mi novela entera (Vila-Matas, 2003:201-202).

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

“- una enana recorría una cortina y la luz, entrando por la ventana, dejaba ver a una bella mujer asesinada- era la que yo deseaba que tuviera mi novela. ¿Era a la atmósfera a lo que se refería Duras en su cuartilla con instrucciones cuando hablaba del enigmático apartado *escenarios?*” (Vila-Matas, 2003: 200).

Comprobamos que aunque en el escenario de *La asesina ilustrada* no aparece la enana descorriendo la cortina, sí que aparece el efecto misterioso de la luz del gran ventanal del cuadro de Balthus. En *La asesina ilustrada* la iluminación de la escena crea la atmósfera en donde “el brillo de unos ventanales” recorre el misterio hasta llegar “al botón de la luz” con el que se enciende la lámpara y se desvela la muerte del

---

48 Señalamos el desfase argumentativo que se ha producido y que Berrendonner llama “contraste de valores argumentativos” como la marca más característica de la figuración irónica, desencadenando la contradicción irónica. (Ballart, 1994: 324 ss).

personaje (Vila-Matas, 2005: 21). Paralelamente observamos que la escena se repite de forma idéntica en los dos escenarios del crimen, primero en la habitación donde se descubre el cuerpo muerto de Vidal Escabía y posteriormente en la habitación donde se descubre el cuerpo muerto de Herrera. En ambos espacios se duplica la misma atmósfera de misterio y de muerte<sup>49</sup>. Realmente ha sacado doble provecho al cuadro de Balthus, a *la copia de la copia*.

*Registro lingüístico.* Aparece como otro enigma indescifrable. Para resolverlo, el escritor novel pide ayuda a su amigo Raúl Escari quien se resiste a dar una explicación de lo que se presenta como nada explicable. No obstante, ante tanta insistencia, se ve obligado a dar alguna respuesta en la que yuxtapone conceptos abstractos -al hablar de *las variedades diafásicas*- con situaciones cotidianas que se dan en el café de la esquina, al que acuden a toda prisa para reflexionar sobre el tema (Vila-Matas, 2003: 56-57). Total, que el punto no se acaba de aclarar como era de esperar, queda expuesto como anécdota, volviéndose a dar un choque argumentativo entre el discurso ligero y lo que supone el concepto. Finalmente toda la cuestión sobre el registro se sintetiza y se concluye de esta forma: “Insistí y siguió igual, no obtuve respuesta alguna. Sólo una sonrisa, una sonrisa perfecta. Su registro, el más elegante que he conocido en mi vida, era pariente de la risa y del silencio” (Vila-Matas, 2003: 57).

Reconocemos otra marca irónica, el narrador ha reducido al absurdo<sup>50</sup> dicha cuestión, no ha querido entrar en el asunto que él mismo presentaba, negándose a aceptar un compromiso lógico con lo que está contando. Su ironía ha distorsionado la argumentación quedándose con lo menos sustantivo y menoscabando la validez de este punto que irónicamente tanto le preocupaba.

Tal como venimos diciendo, comprobamos que por ahora todas estas cuestiones: *historia, estructura, verosimilitud, personajes, espacios, diálogos,*

---

49 En ambos escenarios del crimen se describe el espacio con los mismos elementos y con la misma disposición. La esquina de la mesa, el bulto caído sobre la alfombra, el botón de la luz, la lámpara que cuelga del techo, los ojos abiertos del muerto, Escenarios que podemos cotejar respectivamente en las páginas 21 (habitación de Escabía) y página 45 (habitación de Herrera) de *La asesina ilustrada* (Vila-Matas, 2005).

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

*atmósfera, escenario, registro lingüístico* no se subrayan como puntos importantes o claves para una novela, el tratamiento irónico que han recibido *ha ido jugando con su supuesta legitimidad*. El decir oblicuo de la ironía ha esbozado una visión distorsionada y ambigua que ha puesto en duda -y en ocasiones en ridículo- su propia condición de ser. De manera que su estatuto como puntos claves de una teoría de la narración ha ido perdiendo peso, seriedad y gravedad. Tratados como parodia, el humor y la risa han sido su carta de presentación, en donde la Risa contra la Gravedad<sup>51</sup> se ha ido convirtiendo en una sutil instrucción al uso.

Sin embargo, si hasta aquí los distintos puntos han sido sometidos a la figuración irónica, advertimos como contraste y paradoja, que aparecen otros puntos de la cuartilla a los que el narrador concede otra importancia y tratamiento. Nos referimos al punto sobre *el estilo* y al punto sobre *unidad y armonía* en donde el tono de su presentación cambia sustancialmente y aparecen con otra entidad. El dominio de la ironía se neutraliza, la risa se tronca en seriedad, restaurándose el discurso serio y literal. Ya no es el hilo de la ironía y la parodia quien los teje sino el hilo de la reflexión literaria. Destacamos este giro que se produce y fijamos nuestra atención en este cambio radical que se manifiesta y en los efectos y consecuencias que se derivan.

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

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

Yo creo que en mi primera incursión en las letras, en *La asesina ilustrada*, disocié

---

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

demasiado entre forma y contenido, entre la emoción y la expresión de la emoción, del pensamiento, que tendrían que ser inseparables. Emoción y pensamiento deberían ser siempre inseparables, que el lector asista *en directo* a la creación de un texto de pensamiento conmovido (Vila-Matas, 2003: 113).

Fijémonos en que el tratamiento y la reflexión que hace sobre el estilo se aleja de toda ironía. Destaca con precisión: *un pensamiento conmovido*. La imagen que lo acompaña pone de manifiesto la idea de descubrimiento, de lo no convenido, de lo súbito, de lo desnudo y sobre todo de la simbiosis intransferible que se crea entre la emoción y la forma de expresarla. El estilo es una cuestión de fondo en torno a la emoción.

Queda patente que no se trata de una instrucción al uso, sino que es una cuestión vital desde la que se construye el mundo literario del autor, al que nosotros como lectores, asistimos en directo y reconocemos al instante.

Más adelante vuelve a hacer referencia a la forja del estilo e insiste en el arte de saber decir, escogiendo otra vez el referente de Stendhal y subrayando con énfasis la claridad y sencillez de toda escritura: “Si no soy claro”, escribió, “todo mi mundo queda aniquilado.” (Vila-Matas, 2003: 119).

Esta incursión en el estilo pone en relación otras reflexiones del autor sobre el tema, en donde hace suyas las sugerentes definiciones de otros escritores sobre el estilo:

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

de importarnos: el estilo. (Vila-Matas, 2008)<sup>52</sup>.

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

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

[...] uno de los aspectos más duros del oficio de escritor era tener que arrojar a la papelera fragmentos de la novela que estamos escribiendo, fragmentos que nos gustan mucho y que sin embargo no nos sirven para el proyecto general porque no encajan en la trama o en la estructura (Vila-Matas, 2003: 174).

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

Si no entendía mal, una novela tenía que tener cierta coherencia interior y era preferible que el argumento fuera uniforme. Todo lo que escapara de la trama debía ser, por muy seductor que resultara lo que uno hubiera escrito, eliminado. ¿No era eso lo que me había estado diciendo Marsé en Bocaccio? ¿O tal vez había querido explicarme que mientras escribía le surgían historias inesperadas que crecían incontrolables al margen del tronco

---

52 *Café Perec*. Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey. México, 1 de agosto de 2008.

central de sus tramas y a las que debía renunciar con cierto pesar a veces? ¿Me había estado hablando en realidad de la unidad y la armonía? ¿O me había hablado de algo muy distinto? ¿Podía yo aceptar como una ley inflexible que las novelas tuvieran que tener unidad? [...] paradójicamente, mientras escribía el libro, había ido descubriendo que era muy discutible que una novela tuviera que tener forzosamente unidad y armonía. Pues ¿qué pasaba entonces con las divagaciones? Yo sabía, o mejor dicho intuía, que había novelas muy buenas que resultaban muy brillantes precisamente por las digresiones que incluían (Vila-Matas, 2003: 177-178).

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

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

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

114-117).

Estamos barajando unos términos que empiezan a insertarse en la narrativa de Vila-Matas. Su propia red extiende, diversifica y multiplica las relaciones que se establecen, desde cualquier punto el discurso se ensancha y se expande en varias direcciones, “todo está en todo”, como añadiría Pitol<sup>53</sup>, y como también dice el propio Vila-Matas cuando afirma desde su experiencia narrativa que “la historia se desarrolla en miles de direcciones de lo que piensa el narrador”<sup>54</sup>

Volviendo a nuestra lectura de la cuartilla vemos que continúan las consideraciones sobre la unidad y armonía. El escritor recurre de nuevo a su amigo Raúl Escari para que le ayude a resolver todas esas cuestiones que van ramificándose y extendiéndose. Y, constatando una vez más la envergadura que supone el tema, Raúl Escari le ofrece a modo de respuesta las cartas que Flaubert escribió a Louise Collet:

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

“Así que”, dijo Raúl, “no es cuestión ni de unidad ni de cierta tolerancia hacia las divagaciones. El asunto es más profundo o complejo de lo que parece. Que los párrafos se comuniquen entre ellos. Nada más ni nada menos.” (Vila-Matas, 2003: 178).

El fragmento de la carta de Flaubert y las palabras de Raúl dan la respuesta clave y definitiva: *Que los párrafos se comuniquen entre ellos*. Esta es la cuestión de

---

53 “Todo está en todas las cosas” es el lema con el que comienza *El arte de la fuga* (Pitol, 2007: 29-46).

54 En unas declaraciones de Vila-Matas en la entrevista realizada por Armando G. Tejada: *Enrique Vila-Matas: “El canon literario español está dictado por las mafias”* se mencionan estos conceptos que recogemos textualmente por lo coincidente con nuestras apreciaciones. En un momento de la conversación Armando Tejada pregunta: “Usted menciona que dentro de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino, su literatura se encuentra más dentro de la levedad”. A lo que responde Enrique Vila-Matas: “Este libro lo he leído una gran cantidad de veces porque para mí en su momento fue un hallazgo total. Después he llegado incluso a identificarme con lo que menos pensaba, que es la multiplicidad. A medida que vivo me doy cuenta que la multiplicidad es un aspecto muy complejo de la narración: en un libro, como el que he empezado ahora, me doy cuenta que no avanza el tiempo y que el libro es casi infinito. Esto es porque la historia se desarrolla en miles de direcciones de lo que piensa el narrador”. < [http://www.babab.com/no067enrique\\_vilamatas.htm](http://www.babab.com/no067enrique_vilamatas.htm)>.

fondo y de forma que registramos como tal y que conectamos a la vez con la idea de totalidad que veníamos anunciando más arriba. Todas las instrucciones podrían converger en esta *idea de conexión*: todos los caminos y direcciones de la novela, trama, digresiones, fugas, alusiones, citas, referencias, ecos y resonancias han de converger, han de aunar sus hilos y tejer el mismo tapiz.

Por tanto, empezamos a constatar las verdaderas consignas de la cuartilla: *forjar el estilo y conectar la escritura en un todo*.

Pero llegando a este punto ¿cómo lograr semejantes objetivos? El narrador en busca de una posible respuesta nos conduce a la cuestión de la experiencia, punto que quedaba pendiente en las instrucciones de Marguerite Duras.

*Experiencia*. Tener o no tener experiencia es la cuestión con la que sigue jugando, debatiéndose y estableciendo nuevas dicotomías. Ahora contrapone la experiencia a lo Hemingway: viajar, conocer, saber, llenarse de vivencias, explotarlas en la narración aunque algunas queden solapadas en el fondo del iceberg o, por el contrario: “cambiar el Kilimanjaro de Hemingway por el de Raymond Roussel, el autor de *Impresiones de África*” (Vila-Matas, 2003: 205).

La referencia a Roussel abre otra vía de viaje y de reflexión en torno a la experiencia: viajar para ver escenarios leídos, para ver *in situ* una ficción y seguir imaginando lo leído, viajar hacia la imaginación creadora como destino, como experiencia definitiva. El escritor empieza a aprender y a alinearse en estas “maravillosas palabras de Roussel” :

“Quiero dejar constancia de un hecho bastante curioso. He viajado mucho. En 1920-1921 di la vuelta al mundo siguiendo la ruta de la India, Australia, Nueva Zelanda, las islas del Pacífico, China, Japón y América. Conocía ya los principales países de Europa, Egipto y todo el norte de África, y más tarde visité Constantinopla, Asia menor y Persia. Se da el caso, sin embargo, de que ninguno de estos viajes me procuró el menor material para mis libros. Me ha parecido que valía la pena señalar este hecho por cuanto muestra de modo muy palpable la importancia que tiene en mi obra la imaginación creadora.” (Vila-Matas, 2003: 206).

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

Más adelante vuelve a insistir sobre la idea de la imaginación creadora y a aplicarla a su propia experiencia, a la experiencia del misterio de la imaginación. De este modo empieza a jugar con su imaginación a través de dos elementos que pone en relación: su *familia* y la *Conchinchina* (ese país legendario cuyo nombre conoció de niño, al son de amenaza, cuando le decían que cualquier día le enviarían allí, a la *Conchinchina*). A partir de esta relación fortuita que establece entre dos cosas aparentemente disparatadas, surge una sarta de “historias extrañas, exóticas y apasionantes”. Es como si hubiera puesto en marcha el dispositivo del *binomio fantástico*<sup>55</sup> del que habla Gianni Rodari en su *Gramática de la fantasía*, dispositivo o artificio capaz de activar nuestra mente y nuestra imaginación y empezar a producir historias. El hecho es que este ejercicio de fantasear y fabular le produce un gran placer y satisfacción, nos habla incluso de la felicidad que ha experimentado en este viaje misterioso de la imaginación, en donde la escritura no es una obligación, sino que ha sido precisamente la imaginación la que ha roto cualquier norma rígida de escritura y la ha reconvertido en una escritura libre, sin límites, capaz de inscribirse en el viento:

De pronto, con los viajes de mi imaginación descubrí durante unos minutos inolvidables que mi prosa mental era capaz de navegar por superficies tranquilas tal como una barca se desliza velozmente por delante de un viento favorable. Las historias de mis familiares y la Conchinchina se deslizaban y se escribían solas por delante de ese viento, libres y sin ataduras (Vila-Matas, 2003: 216-217).

Queremos señalar que es aquí donde se produce uno de los escasos momentos

---

<sup>55</sup> Gianni Rodari en *Gramática de la Fantasía* habla de distintas técnicas para inventar historias. Una de ellas la denomina “binomio fantástico” y consiste en poner en relación dos palabras que sean suficientemente distintas la una de la otra para que la imaginación empiece a ponerse en marcha y a establecer relaciones entre ambas (Rodari, 1979: 21-30). Vila-Matas, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, también habla de técnicas para crear historias. Concretamente señala un modo de construcción que consiste en escuchar una historia y cazar al vuelo dos o tres palabras de la historia y a partir de ahí disparar la mente y construir otra ficción diferente. Con esta técnica dice que se creó la historia *El muerto y la luna* (leyenda atribuida a la tribu sundé) que no es más que la asociación de imágenes provocadas por la luna y la muerte (Vila-Matas, 2009: 68 ss).

en los que el joven escritor es feliz (en este París en donde fue pobre e infeliz) y es feliz, precisamente cuando descubre la experiencia de su propia imaginación creadora, la imaginación que le libera, aunque sea momentáneamente del peso de las instrucciones de la cuartilla.

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

Concluyendo al final de nuestro recorrido por los puntos establecidos de la cuartilla constatamos que el narrador quiere hacer del género establecido convencionalmente como novela, otra cosa, (o “nivola”), quiere novelar de otra forma, dismantelar los aspectos formales que hay que seguir y empieza a actuar por eliminación, reduciendo los trece pesos pesados de la escritura a estos elementos que ha reservado para el final, que ha considerado como elementos esenciales e imprescindible, a los que hay que dirigir todo ejercicio de la escritura y a los que deja como posos (y no como pesos) en el oficio de todo escritor: *la forja del estilo, la comunicación de párrafo con párrafo y la imaginación creadora.*

Estas son las verdaderas instrucciones y consignas, capaces de romper las rígidas normas de la cuartilla y de crear *ese tapiz narrativo que se dispara en múltiples direcciones*: “[...] puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco” (Vila-Matas, 2004: 192).

La cuartilla-pretexto ha ido convergiendo en una novela-pretexto que invierte el concepto de escritura cerrada y lo transforma en un crisol de nuevas formas y experiencias literarias *que se dirige desde una teoría abreviada de la escritura portátil hacia una literatura potencial* que interpretamos como destino final de la narrativa de Vila-Matas<sup>56</sup>.

---

56 Connotamos el concepto de *portabilidad* unido a las palabras de Sánchez-Mesa, que puntualiza de esta forma: “Portabilidad en tanto levedad y rapidez, cualidades que Calvino anunciaba para la

Al final constatamos que la cuartilla ha sido un estratégico ámbito para la ironía permitiendo el contraste de sus valores argumentativos, ha dado el soporte como plataforma a la táctica de disimulación y distanciamiento del narrador-ironista y cierra su circuito con una *significación estética*<sup>57</sup>, dejándonos su efecto final: *un efecto estético* que ha puesto en relieve la intención de singularizar una reflexión crítica sobre la literatura misma. Es cierto que muchas de las ironías de su narrador-autor han pulsado la cuerda de lo cómico, tal y como hemos visto, pero a través del contraste como principio estético de la configuración irónica, han pretendido reflexionar sobre cuestiones literarias que se dirigen hacia el compromiso con lo literario.

Compromiso que podemos recoger como la propia cuartilla del autor, en donde está el diseño general de su narrativa a la que nombramos “Manifiesto estético” y que nos lleva a las conclusiones finales de nuestro acto de lectura desde la red literaria de Vila-Matas.

---

literatura del próximo milenio y que, unidas al principio borgiano de multiplicidad, ha sabido articular Vila-Matas con agilidad y ritmo magistrales”.

<<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html>>.

57 Significación estética, última variable de la modalidad irónica, último hilo de la ironía que converge en un efecto estético. Siguiendo a Wayne Booth comprobamos que la significación irónica de Vila-Matas puede responder, entre otros mensajes, a exponer su “Manifiesto Estético”. (Ballart, 1994: 322-323). En este sentido añadimos a nuestra reflexión las sugerentes palabras de Culler que dice al respecto: “en el fondo de la ironía hay una motivación de orden estético” (Culler, cit. en Pere Ballart: 1994: 453-454).

#### 4. CONCLUSIONES

Llegados a este punto formulamos las conclusiones finales que se desprenden de nuestro acto de lectura e interpretación.

En primer lugar hemos comprobado y constatado que los tres trayectos de lectura realizados guardan entre sí una *coherencia discursiva* y convergen en un centro vital interno: *El Manifiesto estético* de Enrique Vila-Matas.

La red literaria es una red conectada que extiende sus hilos en múltiples direcciones, tejiendo fragmentos distintos y varios pero que se anudan intencionadamente. Los diversos y constantes mecanismos de engarce que hemos ido encontrando y desmenuzando en nuestro análisis son una muestra evidente de ello. Unos se manifiestan como elementos formales en la superficie del texto: paralelismos, ecos y resonancias, asociaciones y fugas, y se disponen en un *ars combinatoria* que ensambla párrafos, fragmentos, capítulos, historia y discurso. Otros se articulan como elementos internos: citas y referencias que injertadas en el texto se conectan, dialogan unas con otras, expandiendo y potenciando su elocuencia, su huella y su sentido. Ambos mecanismos se organizan, *al dictum del azar y de la evocación*, como otro modo de articular la historia y el discurso y contribuyen a dar la visión múltiple de conexión y unidad: todo está en todo.

Los posos significativos que hemos ido fijando como ideas claves o intencionalidades expresas del autor en cada uno de los trayectos recorridos nos dan elementos suficientes para considerarlos como declaración de principios de la *poética* de Enrique Vila-Matas. Para no reiterarlos, ya que han quedado suficientemente explicitados y subrayados, los recogemos en síntesis en la cuartilla que el mismo autor ha subvertido y convertido en su verdadera *teoría abreviada de la escritura portátil y potencial*:

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

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

El artificio que despliega Vila-Matas en su narración se convierte de forma natural en sus propias reglas de juego. Es cuestión de tono, la unidad tonal que utiliza juega a poner en el mismo plano elementos y piezas que pertenecen a dominios distintos. El juego de planos que vimos a través de la dicotomía realidad-ficción nos lo confirma. Su poética pasa por ese propósito expreso de nivelar el dominio de la realidad y el dominio de la ficción. El estatuto de la realidad y el estatuto de la ficción pierden sus límites y todo se torna un juego ambiguo que rompe convenciones y que sigue buscando nuevas formas y planteamientos: dicta conferencia y escribe novela, es una biografía y es una ficción entre las ficciones. Todo se “naturaliza”. La ironía le permite parte del juego, pero en el fondo, todo es cuestión de hacer natural lo artificioso, en el fondo todo es cuestión de estilo.

Toda la obra es un incesante comentario al arte de narrar. Las continuas reflexiones y discursos metaliterarios que hemos seguido se llevan a cabo a través del diálogo intertextual: la polifonía de voces es la que arma la red literaria que se convierte en una particular “cámara de ecos y resonancias”. Vila-Matas se sitúa junto a las voces literarias que escoge deliberadamente, ya sea para decir junto a ellas cuál es la concepción y las directrices de su escritura o para reafirmarse en su propia manera de novelar y legitimar junto con los otros su propia escritura. En cualquier caso, escribe su

*Manifiesto estético* siendo consciente de que “todo se ha dicho”, sin embargo todo se puede transformar en algo nuevo; su originalidad tiene mucho que ver con “la capacidad de asimilar estas voces y hacerlas suyas”. Quizás por eso, en ese juego de apropiación y transformación diluye su propia identidad, y se pierde o se encuentra a propósito con la literatura, en la voz de otro o de otros muchos.

Se trata de un *Manifiesto literario* que despliega un discurso no como una poética y una teoría implícita sobre la literatura, sino que Vila-Matas habla de su poética “con su literatura y desde su literatura misma”, los ejemplos que hemos analizado son una muestra de este proceder, y así decimos junto con Pozuelo Yvancos, que es este el “único discurso realmente relevante para todo escritor y el único que finalmente lo justifica (Pozuelo Yvancos, 2007: 36).

El narrador dice que su libro habla “sobre todo de la ironía, de París, de Hemingway, de Marguerite Duras y de cómo escribí mi primer libro” (Vila-Matas, 2003: 104); nosotros decimos y concluimos que es cierto, habla de todo ello, pero *sobre todo* habla de que “el mundo ya ha sido narrado, pero el misterio de la escritura permanece”<sup>58</sup>, por eso el autor-narrador-escritor en ciernes sigue el consejo que dio Raymond Queneau a Marguerite Duras y que ella le dio a él:

“Usted escriba, no haga otra cosa en la vida” (Vila-Matas, 2003: 232).

El consejo que se convierte en su único aprendizaje y que comprendió nítidamente borrando las fronteras entre ficción y realidad, poniendo en el mismo plano la vida y la literatura como línea de fuerza que tensa su propia creación.

---

58 Vila-Matas en su ponencia *Inventar lo real*.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (1996): “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 9-19.
- ALAMEDA, Irene Zoe (2007): “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”, en I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 49-63.
- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos (1979): *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- ASENSI, Manuel (2003): *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, v.II, Valencia, Tirant lo Blanch.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BARRADA, Adil (2007): “Intertextualidad y traducción: la alusión como elemento primordial en la traducción de los textos literarios del árabe al español”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 13, 1-23, [Fecha de consulta: 02/02/2010]. <<http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudio C barrada.html>>
- BÉNABOU, Marcel (2001): “Cuarenta siglos del Oulipo”, *Magazine littéraire*, 398. [Fecha de consulta: 01/02/2010]. <<http://pagesperso-orange.fr/mexiqueculture/nouvelles6-cuarenta.htm>>
- CALVINO, Italo (1998): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- CASAS BARÓ, Carlota (2007), “Las voces del ventrílocuo”, en I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 95-103.
- DE LOS RÍOS, Valeria (2008): “Desde la ciudad nerviosa: La ciudad mediada de Enrique Vila-Matas” [artículo en línea], *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 8. <<http://www.bifurcaciones.cl/008/DelosRios.html>>
- DEL POZO, Alba (2009): “La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-

Matas”[artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, #01, 89-103.

<<http://www.452f.com/issue1/la-autoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>>

DIOP, Papa Mamour (2009): “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”: Estudio de algunos recursos discurso-narrativos en la obra de Enrique Vila-Matas”, *Ínsula*, 754 (octubre 2009), 32-36.

DOUBROVSKY, Serge(1980):“Autobiographie/vérité/psychanalyse”, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, París, PUF, 61-79.

ECO, Umberto (1993): *Lector in fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.

FRESÁN, Rodrigo (2007): “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 313-324.

GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método*, v. II, Salamanca, Sígueme.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009): “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Cátedra.

----- (2009): “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea”, *Ínsula*, 754 (octubre 2009), 2-5.

G. TEJEDA, Armando (2000): “Enrique Vila-Matas: “El canon literario español está dictado por las mafias”, [entrevista]. [Fecha de consulta: 19/03/2010].

<[http://www.babab.com/no06/enrique\\_vilamatas.htm](http://www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm)>

HEMINGWAY, Ernest (1991), *París era una fiesta*, Barcelona, Seix Barral. Traducción de Gabriel Ferrater.

HUTCHEON, Linda (1993): “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín (julio 1993), 187-203.

ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*, Madrid, Taurus.

KRISTEVA, Julia (1969): *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.

MARCO, Joaquín (1995): “Borges”, en J.Llovet (ed.), *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*, Madrid, Cátedra, 1061-1069.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria (base*

*teórica y práctica textual*), Madrid, Cátedra.

OTXOA, Julia (2007): “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas. Pequeño diccionario en tres actos”, en I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 29-32.

PÀMIÉS, Sergi (2007): “Los escritores acaban solos y acaban mal”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 332-338.

PAULS, Alan (2007): “Razones para envidiar a Vila-Matas”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 379-383.

PITOL, Sergio (2007): *Trilogía de la memoria. “El arte de la fuga”* Barcelona, Anagrama, 25-322).

POZUELO YVANCOS, José María (2007): “Vila-Matas en su red literaria”, en I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 33-47.

----- (2007): “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 388-404.

RODARI, Gianni (1979): *Gramática de la fantasía: introducción al arte de contar historias*, Barcelona, Avance.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2009): “Oscilando sobre el cable. Vila -Matas y la escritura funambulista”, [Fecha de consulta: 19/11/2009].

<<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html>>

VIDAL-FOLCH, Ignacio (2007): “La realidad ganará siempre al escritor realista”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 305-309.

VILA-MATAS, Enrique (2003): *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.

----- (2005): *La asesina ilustrada*, Barcelona, Lumen.

----- (2009): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.

----- (2004): “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 187-209.

----- (2004): “La vida según Hemingway”, *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 267-274.

----- (2007): “Aunque no entendamos nada”, en I. Andres-Suárez y A. Casas

(eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 11-27.

----- (2007): “Autobiografía caprichosa” en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 15-18.

----- (2007): “Inventar lo real” [ponencia], *El español, instrumento de integración iberoamericana y de comunicación universal*, IV Congreso Internacional de la Lengua española, [Fecha de consulta: 26/10/2009].  
<<http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion1/14/vil...>>

----- (2008): “Café Perec”, Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey, México, [Fecha de consulta: 20/02/2010].  
<<http://www.enriquevilamatas.com/textcafeperc.html>>

----- (2008): “Intertextualidad y metaliteratura”, Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey. México, [Fecha de consulta: 30/01/2010]. <<http://www.enriquevilamatas.com/textmonterrey.html>>

VILLALOBOS, Iván (2003): “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XLI, 103 (Enero, 2003), 137-146.

VILLORO, Juan (2007): “Literatura y crítica. Una conversación con Enrique Vila-Matas”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 413-441.