



Universidad de Concepción
Facultad de Humanidades y Arte
Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

Autoficción e intertextualidad en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas. Mecanismos intra, extra y metatextuales de la desaparición.

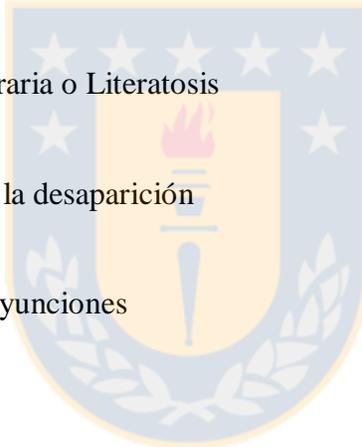
TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER LITERATURAS HISPÁNICAS

DIRECTOR DE TESIS: Dr. Juan Cid H.
CANDIDATO: Óscar Gutiérrez Muñoz.

CONCEPCIÓN, Abril de 2015.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	
Aproximación a una perspectiva	3
CAPÍTULO 1:	
Intertextualidad como producción literaria	18
CAPÍTULO 2:	
Autoficción como poética personal	46
CAPÍTULO 3:	
La enfermedad literaria o Literatosis	76
CAPÍTULO 4:	
Por una estética de la desaparición	90
CONCLUSIONES	
Conjunciones y disyunciones	105
BIBLIOGRAFÍA	114



Introducción. Aproximación a una perspectiva

El presente trabajo realiza un estudio de los elementos narrativos utilizados por Enrique Vila-Matas en la elaboración y desarrollo de sus proyectos literarios. Nos centraremos en el análisis de los juegos textuales que el autor despliega en la construcción de sus novelas, ahondando en los mecanismos y modalidades metatextuales que tienen lugar en la composición de dichos trabajos. Como objeto de estudio utilizaremos las novelas *Bartleby y compañía* (2001) y *El mal de Montano* (2002). Ambas novelas nos permitirán generar un estudio donde podremos identificar la utilización de diferentes formas de intertextualidad, las que se expresan en mecanismos extratextuales (autoficción), intertextuales (conexiones literarias y cánones) y metatextuales (comentarios y críticas a su obra y al patrón de la misma dentro de la novela). A partir de estos elementos podremos contrastar los procesos deconstructivos que sufre el espacio literario, y cómo dichos procesos propician la formación de un sujeto literario *sui generis*. La metodología que utilizaremos será la generación de diferentes apartados bibliográficos los cuales nos permitirán generar ciertos patrones de trabajo en relación a los leitmotiv literarios utilizados por Vila-Matas, a su vez generaremos taxonomías en relación a los sujetos literarios que son desarrollados en el patrón narrativo de sus historias. Como resultado de nuestro estudio esperamos lograr el correcto desarrollo de

una taxonomía y registro de las modalidades discursivas de las obras, facilitando una puerta de acceso al estudio de estas nuevas corrientes narrativas, desarrolladas por autores contemporáneos y que dice relación con la desaparición y el ostracismo, elementos centrales, creemos, junto a la idea de autoficción. Además esperamos comprobar nuestra postura en relación al proyecto de Vila-Matas, comprendiéndolo como un sofisticado trabajo intertextual, redes que se conectan con las temáticas literarias postmodernas, aun cuando es trabajado a partir de espacios literarios canónicos.

Nuestro estudio busca desarrollar un análisis comparativo entre dos novelas del destacado escritor catalán: *Bartleby y compañía* y *El mal Montano*, textos, ambos, ejemplares al momento de caracterizar la escritura del español, signada por su tono anecdótico que se complejiza en la medida que el espacio narrativo es contaminado o entra en contacto con diversas influencias inter y extratextuales.

El análisis de ambas novelas se sostendrá en tres ejes temáticos centrales. El primero de ellos será el estudio de los mecanismos de creación literaria utilizados por el novelista español, centrándonos principalmente en la Autoficción (capítulo dos), recurso estilístico característico en la producción narrativa de Vila-Matas. El segundo eje temático al que nos adscribimos es la creación de un registro o taxonomía en torno a los sujetos literarios que se despliegan a través de las páginas de sus libros, analizando los procesos estilísticos y narrativos que generan el campo de acción intertextual y que a su vez expresan las patologías literarias de los personajes que circulan por sus novelas (capítulos uno y tres). En tanto el tercer eje temático es la literalización de los procesos culturales contemporáneos y cómo estos procesos socioculturales provocan problemas en el sujeto actual, problemas que son retratados en los personajes de las novelas (capítulo cuatro).

El estudio del espacio autoficcional, creemos, se configura en la relación que tiene el proceso escritural con la figura del autor catalán. Para entrar en el análisis de dicho espacio en primer lugar debemos estudiar la retroalimentación biográfica que influye en la conformación del discurso de sus novelas, pues constantemente se expresa que hechos “históricos” o “biográficos” de la vida del autor dan pie a la elaboración de su discurso literario. Para este apartado utilizaremos los estudios de Alberca, en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), donde el crítico busca identificar los cimientos de la relación discursiva entre autor y narrador, y cómo se presentan dichos espacios en la relación hechos/ficción/discurso. Siguiendo a Genette, los autores de textos no ficticios marcarían su adhesión sincera al relato identificándose con el narrador, mientras que en los textos de ficción podría señalarse una brecha entre la identidad del autor y la del narrador que permitiría al primero hacer afirmaciones sin comprometerse verdaderamente con ellas. Paralelamente utilizaremos los estudios en torno a la memoria, autobiografía y autoficción de Ana Casas y Vincent Colonna, ambos textos nos permitirán el desarrollo de un análisis, en torno a la identificación del narrador, el discurso del mismo y cómo dicho discurso se relaciona con las vivencias y experiencias del escritor catalán. El eje temático referente a la construcción de un ejercicio literario metatextual lo abordaremos de dos maneras. En primer lugar, pasamos por un estudio y análisis cultural referente a los patrones e influencias que el paradigma sociohistórico provoca en el entramado social, y cómo esta descolocación espacio-cultural afecta al sujeto literario. Una vez realizada esta identificación de los procesos culturales utilizaremos las novelas para reconocer los estadios de dichos procesos de deconstrucción y percibir cómo afectan el actuar de los personajes diseñados por el autor quien, a nuestro entender, ha marcado sus creaciones a partir de dichos procesos deconstructivos. Generaremos, por lo tanto, un corpus que contendrá los ejercicios intertextuales de escritura. Clasificaremos también cada espacio metatextual en relación a los

posibles quiebres ficcionales y autoficcionales que se producen entre los sujetos literarios y el autor. A partir de la clasificación y comparación de dichos elementos podremos establecer las conexiones intertextuales que se desarrollan en ambas novelas, descomponiendo en su totalidad el campo discursivo del autor, señalando las características que responden a un discurso literario total, que a su vez permite la creación de un espectro estético personal, espacio que define su discurso, y de paso permite generar las taxonomías textuales y literarias que se presentan en su narrativa.

La generación de estas taxonomías es el tercer eje temático en el cual nos centraremos a lo largo de nuestro estudio. Las novelas de Vila-Matas de alguna forma generan un registro, una categorización de discursos literarios, lo que a su vez genera la creación de sujetos literarios *sui generis*. Cada personaje responde a un patrón discursivo, lingüístico, ontológico y semántico. Patrón que a su vez es el resultado de una “enfermedad literaria”, un estado psicósomático que representa la literatura. Podríamos señalar que esta construcción de patologías literarias presenta aquel concepto básico sobre la composición de un ser, conceptualización que previamente habría sido señalada por Heidegger. El autor alemán señalaba que el ser se manifiesta al ser pensado como verbo. De esta forma entendemos que una palabra no es una señalización o etiqueta, sino que es un proceso semántico y semiótico de construcción en torno a la percepción, empírica y psicológica de las cosas. El lenguaje nos habla y nosotros le correspondemos y en dicho proceso ocurre el develamiento de una cualidad o verdad discursiva. En las novelas estudiadas se produce un develamiento cuando descubrimos que los patrones textuales e intertextuales generan una cierta categoría de sujetos, los cuales presentan los patrones de las enfermedades literarias. A partir de este punto catalogamos, definimos y señalamos las características de las enfermedades literarias que presentan los personajes de la novelas, generamos por lo tanto un

registro, una taxonomía, de estos procesos y enfermedades literarias, presentes en ambas novelas, que son las dos primeras partes de lo que el autor ha denominado su trilogía de la desaparición.

Vila-Matas sitúa su narrativa en un espacio literario global o multicultural (Galaxia Gutenberg) más cerca de la libertad narrativa de los escritores latinoamericanos -con los cuales comparte una biografía común- y centroeuropeos que de la tradición realista que históricamente se le ha atribuido a los escritores españoles (con marcadas excepciones por supuesto). El escritor al adscribirse a un espacio literario más amplio suma cargas semánticas de distintas vertientes culturales que complejizan su registro, lo que le permite, en primer lugar, distanciarse objetivamente del realismo literario español, pudiendo de esta forma experimentar con las nuevas corrientes y estilos narrativos. En segundo lugar, le permite construir sus novelas a través de una fractalidad donde las referencias literarias, cinematográficas y culturales definen la condición rizomática del sujeto contemporáneo. La estructura fragmentaria, propia de esta condición, permite al autor entrar en un espacio de experimentación donde desarrolla un mestizaje literario. En su obra, por lo tanto, se unen el pensamiento y la reflexión literarias, el ensayo, la autoficción y la bitácora, todos confluyendo a ese cruce que el autor señala como el género del futuro. Al respecto, nuestro autor declara: “Creo que voy en busca de estructuras cada vez más mestizas en las que se difuminan las fronteras entre los géneros y otras convenciones. Hay una serie de libros recientes que estarían en la línea de la literatura que en estos momentos más me interesa: *Los anillos de Saturno*, de W. G. Sebald, *El arte de la fuga*, de Sergio Pitlor, *Microcosmos*, de

Claudio Magris. Novelas como tapices que se disparan en muchas direcciones” (Vila-Matas: 2008)¹.

En este mapa o cartografía literaria podemos ubicar las obras con las cuales trabajaremos (*Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*). En ambas novelas las características del mestizaje literario se encuentran marcadamente presentes. Cada texto se ubica en las antípodas “literarias” de la otra, distancia, por cierto, que alimenta la posibilidad de diálogo y complementación mutua, si además recordamos que ambas pertenecen al proyecto mayor: la trilogía de la desaparición, al que debemos sumar *Doctor Pasavento* (2005).

Bartleby y compañía se construye en torno a la idea de la desaparición. Vila-Matas en esta novela se inmiscuye en el mundo de los que él denomina “Bartlebys”, escritores que repentinamente dejan de escribir. De esta forma la novela se adentra en el problema de la desaparición, analizando en profundidad a esos personajes que se adscriben a la negación del mundo y la persona. *Bartleby y compañía* se posiciona desde un mal endémico en la literatura contemporánea, el dejarse llevar por las pulsaciones de la velocidad y la incertidumbre, mecanismos que inevitablemente desembocan en la desaparición. El narrador de la novela se concentra en la escritura de un libro, que también es un cuaderno de notas, un registro de viajes y un diario de vida (texto mestizo). En este escrito se archiva la historia de la literatura *Bartleby*, transitando por los espacios de incertidumbre de la cultura contemporánea.

Por otra parte, *El mal de Montano* se mueve por espacios similares a los de *Bartleby y compañía*. Sin embargo, la desaparición se adscribe a una reconstrucción en la identidad: el narrador desaparece para refundar su imagen en la literatura. La trama narrativa se

¹ “Intertextualidad y metaliteratura” (Alocución en Monterrey). Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey México, 1 de agosto de 2008. Texto no publicado en libro.

materializa en un diario personal, en este caso la narración recae en un supuesto, Rosario Gironde, quien a partir de su recorrido narrativo expone cuestionamientos y preguntas en torno al mal de Montano, hasta devenir en la formación de una sociedad de sujetos literarios que desaparecen, pero renacen convertidos en la misma literatura.

A partir del estudio con ambas novelas podremos describir y contrastar los procesos deconstructivos desarrollados en el espacio literario, y cómo dichos procesos se reflejan en la formación del personaje, en la construcción de la novela y en los espacios intertextuales, extratextuales y metatextuales por donde transitan.

La inclusión de los espacios inter y extratextuales presentes en ambas novelas nos permitirán vincularlas con los mecanismos de construcción autoficcionales, los cuales son constantemente utilizados en la escritura del autor catalán. A propósito de lo expuesto, Leonor Arfuch en *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013), señala:

Podríamos jugar entonces, según la incitación, a ver en la aparente centralidad del sujeto en la cultura contemporánea, en esa preeminencia de su figura bajo los engañosos desdoblamientos del yo, en esos atisbos biográficos que pueblan toda suerte de discursos, de los más canónicos a los más innovadores- de la autobiografía clásica a la autoficción del diario íntimo a los escauceos del blog-, una proliferación de voces que pugnan por hacerse oír, disputando espacios éticos, estéticos y políticos, subvirtiendo los límites, nunca precisos, entre público y privado y tornando también indecible la distinción entre el centro y el margen (2013:19).

Los bartlebys y los montanos, entonces, recorren distintas coordenadas de la cartografía literaria, derribando los límites entre ficción y realidad, fundiendo contrarios en la disposición de los narradores, disgregando y desarticulando planteamientos literarios.

Este análisis respecto de las figuraciones de la autoficción permite acercarnos a nuevas perspectivas en relación al ejercicio de escritura del premio Herralde 2003. El espacio

literario ha sido desplazado a nuevos estadios de experimentación por los azares de la postmodernidad (fractalidad, hiperrealidad, sociedad de riesgo). De esta forma, los procesos de creación pasan por una valoración subjetiva, la escritura se desarrolla desde la visión particular, de ahí la creación de dualidades biográficas, tan literarias como reales. Ambas novelas son elaboradas fundamentalmente a través de espacios narrativos que son desarrollados mediante la reflexión metaliteraria, actividad que finalmente se transforma en *leitmotiv* de los viajes narrativos de los personajes de *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, espacio donde además la figura del autor sufre una simbiosis al no existir límites concretos entre su vida y la de los narradores de sus libros. Por lo tanto, ambas novelas generan un binomio autoficcional, el autor se nutre de los procesos de búsqueda, desterritorialización y reterritorialización que manifiestan sus personajes en permanente contacto con las vivencias personales y, ficcionales o no, del autor.

A propósito de lo expuesto, el novelista español ha señalado: “Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito” (Vila-Matas: 2008²). Esta “asimilación” sería la capacidad de integrar distintos espacios (inter)textuales para construir uno nuevo, *sui generis* con alcances complejos no manifiestos de forma evidente.

Vila-Matas es un autor sumamente consciente de su proceso de escritura³, por lo tanto sostenemos la idea que el mismo autor reconoce que su escritura no deja cabos sueltos, no deja nada al azar. Sus obras, entonces, responden a patrones estéticos definidos y

² “Intertextualidad y metaliteratura”. (Alocución en Monterrey). Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey México, 1 de agosto de 2008. Texto no publicado en libro.

³ Él mismo sostiene un registro de trabajos de análisis de sus obras en su sitio web y además escribe constantemente sobre su proceso creativo: destacamos *Extrañas notas de laboratorio* (2007), *Una vida absolutamente maravillosa* (2011) entre otros.

estudiados que proyectan un discurso literario que es la manifestación explícita de un ideario autorial. De esta manera y atendiendo a la descripción de un programa autorial podemos realizar una descripción y análisis de ambas novelas en las coordenadas del espacio literario vilamateano.

El ensayista venezolano, Víctor Bravo, audazmente señala cuáles son los espacios estéticos en los cuales se ubican los trabajos literarios de Enrique Vila-Matas. El crítico apunta que el primer espacio de creación literaria sería la experimentación de la crisis del sujeto, es decir, que los juegos narrativos entre el sujeto y sus creaciones literarias se encuentran presentes en la mayoría de los trabajos del autor catalán, espacio donde se proyecta la crisis que el sujeto atraviesa en la postmodernidad. En el trabajo de Vila-Matas

Parecen confluír los signos de una visión de mundo, de una estética que recorre, en un amplio juego de representaciones, gran parte de su obra narrativa, sobre todo a partir de *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*: lo que con Paul Virilio podríamos llamar la estética de la desaparición. Esa estética parece corresponderse con una de las últimas avatares de la crisis del sujeto de la modernidad, si el espectacular paso a la racionalidad que Lukács llamara *el desamparo trascendental*, desdibujando los límites entre sueño y vigilia, entre ficción y realidad (Bravo: 2007, 11).

A partir de esta crisis el sujeto experimenta la búsqueda constante de un espacio de acción, el cual al no ser encontrado comienza a producir el paso a un estado de desaparición, el sujeto comienza a difuminarse en el paisaje inestable de la cultura contemporánea. “En Vila-Matas se hace juego de desapariciones, en un movimiento que es, como lo intuyera Calvino, el hallazgo mismo de la levedad como relación espiritual del hombre con el mundo” (Bravo: 2007, 12). La desaparición en los trabajos literarios del autor, creemos, se expresa como motor de una angustia existencial. El sujeto no puede sobrellevar los procesos de la postmodernidad (fin de los metarrelatos, sociedad del espectáculo, relativismo cultural), esto lo obliga a mantenerse en movimiento, lo obliga a entrar en el viaje y la errancia.

De esta forma, el viaje se constituirá en el espacio donde los personajes de las novelas experimentan procesos de desterritorialización, para finalmente perderse en la historia. Vila-Matas “asume el viaje como la constante necesidad de huida, y lo es, en primera instancia por lo imaginario pues el punto de partida es el escritorio de triste escritor sedentario. Ese viajero experimenta como los náufragos que osan comer de la flor de loto, la leve fiebre del extravío, pero también alcanza el entrañable y apacible sentimiento del regreso. Viaje de la extrañeza y la deriva. Y viaje de regreso” (Bravo: 2007, 12). Estos procesos que encontramos en clave literaria en ambas novelas nos permitirán realizar un estudio completo en torno a las nociones de intertextualidad y autoficción, procesos escriturales que abordamos desde estructuras teóricas como el sujeto fractal o la estética de la desaparición, elementos que a nuestro juicio, permiten el proceso de creación estética. Las novelas por lo tanto se posicionarán en un “horizonte de extrañeza y juego, de viaje y extravío, se fragua una propuesta estética lejana de la ambición de la perfección de la tradición clásica, y más cerca de la imperfección como grieta de la misma expresión estética, y que Gombrowicz llamara incompletud. Es esa, ese surco de incompletud, el surco mismo de su autenticidad, y en ese surco emerge la conciencia crítica” (Bravo: 2007, 12), la incompletud en tanto será el punto en torno al cual se materializan los protagonistas, de ahí nace su estética y su sentido literario de la vida, y es lo mismo que los lleva a extraviarse en el proceso de búsqueda del viaje.

Inevitablemente los procesos escriturales de Vila-Matas se sitúan en el paradigma postmoderno donde reconocemos que circulan profusamente elementos constitutivos de la "condición" descrita por Lyotard. Baudrillard en *El Otro por sí mismo* (1997) ha hecho hincapié en los resultados de dichos procesos culturales y los inevitables problemas que los mismos generan en los seres humanos y sus espacios de circulación. En torno a la cultura y la

tecnología el crítico señala: “Irreversible a la abstracción formal de los elementos y las funciones, a su Homogeneización. Han llegado los tiempos de una Miniaturización, de un Telemando y de un Microproceso del Tiempo, de los cuerpos, de los placeres. Sólo persisten efectos miniaturizados, concentrados, inmediatamente disponibles” (Baudrillard: 1997, 10). Esta reducción del espacio tecnológico termina por producir una reducción de los espacios de acción, de los procesos de trabajo e inevitablemente producen una reducción en los procesos metabólicos y espirituales que sufre el individuo. De esta forma el individuo contemporáneo termina por situarse en una búsqueda permanente de aceleración, para producir una mayor cantidad de experiencias en su cuerpo. También buscará que sus constructos culturales (libro, literatura, sociedad, identidad) puedan establecer vasos comunicantes, a la vez que su discurso pueda ser decodificado con la mayor facilidad posible, como ocurre con todos los pequeños recursos o hipervínculos que la tecnología contemporánea entrega. “Podemos hoy hablar de un Sujeto Fractal que, en lugar de Trascenderse en una Finalidad o un Conjunto que le supera, se Difracta en una Multitud de Egos, Miniaturizados, absolutamente Semejantes entre Sí, que se Desmultiplican Embrionariamente como en un cultivo biológico” (Baudrillard: 1987, 26). Este mismo proceso es el que sucede en la literatura. Vila-Matas hace gala de un poder reflexivo envidiable situando los procesos deconstructivos y estas características embrionarias de la cultura y tecnología contemporáneas en un espacio narrativo. Por lo tanto, ambas novelas (*Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*) se estructuran en relación a una miniaturización de la literatura, condensando los espacios intertextuales en pequeñas frases, creando una multitud de lazos intertextuales que en la novela se constituyen a través de citas y menciones, este citacionismo literario se estructura como un entramado embrional, generando un cultivo literario. A partir de dicha premisa podemos acceder a los postulados de Roy Ascott, quien señala que la

verdadera revolución de la era digital no es tanto la de la conectividad global - persona a persona, mente a mente- que nos libera de las ataduras del tiempo y el espacio, por más fabuloso que eso sea. No, la verdadera revolución de la era digital es el poder que nos da de liberarnos del ser, de esa temida idea de un ser unificado con el que Freud y su banda se hicieron ricos. La realidad es que absolutamente nadie jamás logró convertirse en un ser único, porque todos somos múltiples. La idea de convertirnos cada uno en un ser unificado, la idea de que, enterrado en el subconsciente, existe un ser verdadero es un truco de mentiras y un asalto a la naturaleza humana. Pensadores como el filósofo ruso de principios del siglo XX Peter Ouspensky, en cambio, estaban en lo correcto. Estamos hechos de muchos seres, con acceso a distintos niveles de conciencia (Ascott: 2007, web).

La cultura contemporánea, entonces, nos entregaría esta facilidad de fractalización, esta multiplicidad de voces, que se presenta en los personajes de Vila-Matas, los cuales manifiestan ciertos rasgos esquizoides o patrones psicológicos inestables a través de los cuales se organiza la fractalización de la literatura. Roy Ascott agrega: “En vez de necesitar ir a lo profundo de nuestro ser, tenemos que salir a explorar los distintos seres que nuestra creatividad innata fabrica. Aquí es donde viene la verdadera revolución que permite la era digital: con la capacidad telemática de estar en varios lugares al mismo tiempo, podemos ir desarrollando las distintas personas que somos” (Ascott: 2007, web). Este espacio total en la composición de un discurso literario es lo que vemos desplegado en el trabajo escritural del catalán. En cada pequeña porción intertextual empiezan a comulgar múltiples discursos de modo tal que el espesor de las referencias transforma al sujeto que entra en contacto con él. El personaje de *El mal de Montano*, por ejemplo, comienza como un sujeto específico (Girondo), luego adquiere el virus de la literatura que consiste en que la literatura empieza a escribirse a través de él y por supuesto mediante su cuerpo. Es aquí donde notamos que la fractalización se adscribe: la multitud de discursos compone a Rosario Girondo, como hipervínculos que conectan el conocimiento y el desconocimiento, la realidad y la ficción. Tenemos también el caso contrario que apunta no a la adquisición de un discurso metaliterario para la formulación o creación de un sujeto o personaje, sino que apunta a la

desaparición de ese sujeto, de su cuerpo, a través de la adquisición de un discurso literario. A partir de nuestros análisis en torno a la fragmentación del proyecto literario podemos incorporar algunos postulados de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas* (2006), concretamente nos centramos en el concepto de meseta. Entendemos que ambos estudiosos postulan el concepto meseta como un mapa, una cartografía, un espacio constituido por líneas y agenciamientos donde circunstancias y diagramas funcionan al unísono; “En una cartografía sólo se puede marcar caminos y movimientos, son coeficientes de suerte y de peligro. Entonces, la Historia de la contingencia se hace más variada: no la sucesión histórica tradicional sino diferentes tipos de formaciones coexistentes” (Deleuze: 2006). Vila-Matas, entonces, sitúa una cartografía particular, desarrolla una meseta privativa en torno a la literatura, en torno a la cual hacen confluír los procesos metatextuales e intertextuales que dan forma a su discurso. La obra del escritor catalán se desarrollará sobre esta meseta, que maneja distintos niveles semánticos.

El trabajo novelístico de Enrique Vila-Matas indaga en las fronteras inestables que delimitan no sólo los géneros, sino también las zonas de coexistencia de la literatura más radicalmente minoritaria con la narrativa más tradicional o comercial. El autor moverá los hilos de la ficción crítica, ese espacio donde el fractal más mínimo se despliega en una meseta profunda, de conocimientos literarios, semióticos y semánticos, de manera que es este exceso de conocimiento quizás la característica esencial de la narrativa del catalán, y la que a su vez lo configura como un sujeto postmoderno, un autor que puede pasearse por una cantidad de discursos y referencias, como lo hace un hipervínculo en internet, un pequeño fractal reduciendo toda la historia de la literatura en un punto específico. Con **Autoficción e intertextualidad en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas. Mecanismos intra, extra y metatextuales de la desaparición** pretendemos dar cuenta de la

construcción de estas modalidades y espacios narrativos a partir de la singular escritura de *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, novelas claves en la producción literaria de uno de los autores fundamentales de la literatura española.

El interés principal de nuestro proyecto de tesis se centra en el reconocimiento de las virtudes narrativas de Enrique Vila-Matas, fundamentalmente en la profunda consciencia de su proceso creativo (escritura), caracterizado por no dejar nada al azar y porque sus obras responden a patrones estéticos definidos que se proyectan en un programa autoral *sui generis*. De esta forma nuestra principal tarea es describir la elaboración del entramado metatextual y comprender cómo la creación de este proceso escritural complejo define no sólo su escritura sino también la cultura contemporánea. ¿Son completamente autoficcionales sus mecanismos de escritura?, ¿de qué forma los juegos estéticos facilitan el desarrollo de la narrativa?. De esta forma nuestra hipótesis central será la comprobación de una veta autoficcional la cual se articula perfectamente con los mecanismos narrativos inter, extra y metatextuales que dan impulso y espesor a la escritura de una de las voces narrativas fundamentales del siglo XXI. Podríamos especificar que nuestro objetivo general consiste en comprender y estimar los mecanismos autoficcionales desplegados por la escritura vilamateana a partir de la valoración de sus ejercicios metaliterarios. Sentencia a partir de la cual podemos incluir un diagrama a través del cual desplazar nuestras lecturas. Dentro de los objetos específicos de nuestro estudio buscamos comprender los ejercicios intertextuales, hipertextuales y extratextuales como articuladores de una escritura *sui generis* así como también describir el fenómeno de "asimilación" como descriptor del estado de los productos culturales generados en un contexto postmoderno analizando las novelas en el contexto de su programa narrativo y del proyecto narrativo autoral. De esta forma podemos ver la cualidad que presentan los personajes de Vila-Matas. Analizando las diferentes entradas de composición de los

personajes en cuanto “hijos de los procesos culturales postmodernos”, caracterizando la aparición de los síndromes (Bartleby y Montano) o patologías sufridas por los personajes centrales de las novelas, comprendiendo a su vez la deconstrucción del espacio literario, a partir de las disfuncionalidades o síndromes sufridos por los personajes.



Intertextualidad como producción narrativa.

Vila-Matas en su proyecto narrativo abarca un amplio espectro de formas de construcción literaria (novela, cuento, ensayo, crítica, periodismo, crónica, diario de viaje), además demuestra con solvencia una voluntad de estilo, pues todos estos tipos de construcción literaria los aborda desde la vitrina que a él le resulta más cómoda, la Autoficción. El autor además siempre utiliza una herramienta fundamental, la cual se erige como mecanismo primordial del proyecto literario vilamateano, la intertextualidad. Este dispositivo de creación literaria, es utilizado en todas sus formas y modalidades para entregar sustancia y carácter a un proyecto intelectual de carácter mordaz y ácido, que a través de estas redes literarias y lingüísticas plantea cuestionamientos al sujeto contemporáneo y al paradigma sociocultural en el cual este individuo se desenvuelve. La intertextualidad será, por lo tanto, el primer punto en que nos detendremos en esta investigación, la cual reflexiona sobre dos de sus obras pertenecientes a la denominada trilogía de la desaparición, que se construye a través de ejercicios dialógicos entre uno y varios textos. *Bartleby y compañía* (2001) es la recopilación y reinención de la denominada literatura “bartleby”, mientras que *El mal de Montano* (2002) es la formulación de un ejercicio literario como proyecto de vida. Ambas novelas plantean cuestionamientos, demuestran similitudes, prefiguran

ciertos síndromes y “síntomas”⁴ del hombre contemporáneo, a la vez que se adscriben perfectamente a lo que podríamos llamar paradigma narrativo intertextual. Dicho término nace a partir del discurso bajtiano, pues el crítico ruso se ha encargado de señalar; "Es necesario tomar en consideración el peso psicológico que tienen en la vida las palabras de los otros sobre nosotros, y la importancia que tiene para nosotros el modo en que entendemos e interpretamos esas palabras de los otros" (Bajtin, 1999:76). Este constante análisis sobre la contaminación literaria permite plantear las bases para analizar el carácter dialógico de la literatura. El mismo crítico subraya que el discurso literario bajo ninguna circunstancia sería un discurso cerrado o una construcción ostracista, pues las cualidades del lenguaje funcionarían a partir de un plurilingüismo efectivo, instancia que hace entrar en contacto diferentes voces, diferentes actores y diferentes discursividades en un mismo plano textual. De este

⁴“El término “síntoma” deriva del griego *symptoma*, “coincidencia”. La partícula *syn* indica la unión, la concurrencia, valiendo como la preposición “con”. *Ptôma* significa “caída”. El término, pues, reúne dos acepciones contrastantes y, cuando se lo usa en Medicina, indica por un lado la conjunción, la unión, la armonía del organismo, y por otro lado la disrupción, la caída, la pérdida o alteración de esa armonía. Así por ejemplo en la siguiente definición standard de un diccionario médico: “alteración del organismo de las que revelan una enfermedad y sirven para determinar su naturaleza”. De esta manera se inscribe su uso en el discurso médico hacia el siglo II DC, con Galeno, y hasta la actualidad, mostrando su valor de signo revelador de una enfermedad” (Bortnik, 2006:1).

En psicoanálisis, el síntoma se caracteriza como la vivencia de dolor. Ya en “Proyecto de psicología para neurólogos (1950 [1895])” Freud señala que el síntoma es un símbolo mnémico “del trauma, que él (paciente) homologa a la vivencia de dolor”. (Freud, 1986). Además de señalar y agregar que el síntoma es símbolo de los padecimientos que propician la vivencia de dolor. Para ejemplificar podríamos decir que la ansiedad que podría presentar un hipotético paciente es el símbolo del desorden psicológico que lo lleva a un determinado estado.

“ [...] hubo una vivencia que consistió en B+A. A era una circunstancia colateral, B era apta para operar aquel efecto permanente. Pero la reproducción de aquel suceso en el recuerdo se ha plasmado como si A hubiera remplazado a B. A ha devenido el sustituto, el símbolo de B. [...] El histérico que llora a raíz de A no sabe nada de que lo hace a causa de la asociación A-B ni que B desempeña un papel en su vida psíquica. Aquí, el símbolo ha sustituido por completo a la cosa del mundo”. (Freud, 1986, pp. 396-97)

modo y a partir de la interacción de distintos tipos de modalidades literarias se facilita la formación de un híbrido novelesco, el cual “tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro ya que no tiene sentido estudiar la palabra desde su interior ignorando su orientación hacia afuera: el prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo” (Bajtín, 1999: 124). La idea bajtiana del híbrido novelesco, y de la utilidad y la intención de la literatura, como entidad autovalente y SUPRAREAL, sirven como premisas para entender el proyecto vilamateano, pues tanto *El mal de Montano*, como *Bartleby y compañía* comparten la hibridación en su concepción como libros. Ambas novelas presentan similitudes en temas estilísticos (en relación a la identidad vilamateana) y en nociones de género (novela-metaliteraria). Ambas cualidades son compartidas a tal punto que en la narración por momentos una novela pareciera estar escribiendo a la otra, como en este extracto de *El mal de Montano* “finales del siglo XX el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor” (Vila-Matas, 2002: 6), además de estas sutilezas ambas novelas plantean la noción de archivo, de almacenar conceptos para la creación de registros de sujetos literarios.

En *Bartleby y compañía* utiliza el registro y la formulación de un archivo para dar lugar a la novela, “hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que

comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys” (Vila-Matas, 2001: 3). Ambos trabajos de un aire marcadamente intertextual en la formulación de los ejercicios que dan lugar a su creación, perfectamente pueden ser comprendidos desde el paradigma bajtiano. Por supuesto dicho planteamiento no es la única propuesta para entender dicho mecanismo o herramienta narrativa, pues el análisis de dicho fenómeno ha despertado el interés de algunos de los filósofos y filólogos más importantes de las letras contemporáneas. El término intertextualidad se lo debemos a Julia Kristeva, quien considera que: "Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (Kristeva, 1969: 121)⁵, dicha propuesta es similar a la postura vilamateana la cual se sostiene a través de las ideas de Piglia; “Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Termino de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores” (Vila-Matas, 2002:9). Esta afirmación respecto a vivir rodeado de citas nos permite establecer diálogos con los postulados de Wolfgang Iser y cómo desde sus espacios de la teoría de la recepción, podemos comprender mejor esta noción de *Arché* o archivo que realiza el autor, y que siempre deja en claro. Iser plantea la noción de “repertorio”, esta noción sería el aporte personal del lector, que ya no tendría relación con la noción de lector histórico, sino más bien con las capacidades y

⁵ Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. Julia Kristeva.

conocimientos particulares del lector que entra en contacto con la dimensión estética del libro. Por citar un ejemplo, la frase “Hoy es 17 de julio, son las dos de la tarde, escucho música de Chet Baker” (Vila-Matas, 2001: 24), no tendrá el mismo sentido en un lector que desconozca al músico, así como no tendrá el mismo sentido en la experiencia de un lector interiorizado en las temáticas del autor catalán y que conozca su aprecio particular por el músico. De esta forma la intertextualidad desde la perspectiva de Iser provocará una experiencia personal formando un juicio valorativo y estético, que sólo tiene sentido desde las formulaciones teóricas de Kristeva y previamente de Bajtín. Por supuesto esta perspectiva de análisis no puede obviar el trabajo realizado por Iser a partir de las ideas de Roman Ingarden. Ambos críticos desmenuzaron las posibilidades del campo de la recepción literaria, en relación a la idea misma de repertorio, que por supuesto concentra el concepto intertextualidad. Entregando a partir de esta visualización los conceptos ‘espacio de vaguedad’ (*Unbestimmtheitsstelle*) y ‘espacio vacío’ (*Leerstelle*). González de Canales leyendo a Ingarden apunta:

En su artículo “Concretización y reconstrucción”, Ingarden defendía que toda obra de arte literaria está conformada por necesarios espacios de vaguedad en los que el lector no tiene acceso a ciertas informaciones relativas a los ambientes y a los personajes que conforman el relato. Inspirado en los axiomas de Ingarden, en su libro *El acto de leer*, Iser postula lo que considera una constante provocación del texto autorial: la inclusión de la supresión como procedimiento creativo de asimetrías intra-textuales y estímulo de la imaginación del lector. Dicha privativa estrategia textual es utilizada por el escritor para generar la aparición de elipsis, los aquí llamados espacios vacíos, de los que se desprende la inexorable interrupción del flujo de lectura. En otras palabras, los espacios vacíos crean estratégicos enclaves estructurales que sitúan al lector en el texto y lo obligan a completar con su imaginación los huecos que éste deja tras de sí (González de Canales, 2014: 87).

A su vez, el fenómeno de repertorio sería entendido por Hans-Robert Jausse como horizonte de expectativas, pues el autor señalaba “La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento” (Jausse, 2000:161), sino que dicha construcción es elaborada a través de un proceso de recepción, análisis y valoración estética. De esta forma ambos autores - Jausse e Iser- serían determinantes en la creación de este espectro de análisis literario conocido como posicionamiento hermenéutico, llevando a cabo ambos la fusión del repertorio estacionario generacional (lector histórico) y el del lector ideal (horizonte de expectativas), entendiendo que la asimilación escritural y lectora del proceso de intertextualidad es el hecho determinante para la formulación del grado de comprensión y análisis del lector.

Asimismo, el binomio conceptual “expectativa” y “realización”, propio de la teoría de la intencionalidad de Husserl, resulta clave en el desarrollo de la estética de la recepción. De acuerdo con Bech, “las realizaciones que identifica la fenomenología son siempre realizaciones de una expectativa [que] requiere la intención correspondiente (González de Canales, 2014: 131).

Intencionalidad que por supuesto esta implícitamente solicitada en las novelas del escritor catalán: “Uno podría abandonar la escritura ante las señales de lenta combustión de lo que es grande, ser su lector ideal, reflexivo, voraz, que ama las obras maestras, es superior al que intenta repetirlas o eclipsarlas, y convertirse así en el mejor lector del mundo (Vila-Matas, 2001: 75).

Esta inclusión premeditada sobre la búsqueda e idealización del lector ideal, son acompañadas con diversos nombres, de importancias dispares; Derek Walcott, Joseph Conrad, Derain, Jaime Gil de Biedma se convierten, por lo tanto, en marcas textuales de un proyecto literario, en este caso del discurso del no. Y cuya inclusión además de señalar ciertas características particulares de un lector (conocimiento de autores, de poetas, idealización del mismo y desaparición del escritor), son también marcas de la generación de redes intertextuales a través de las cuales se desplaza la pluma del oriundo de Barcelona. Gerard Genette en *Palimpsestos; la literatura en segundo grado* (1982), define la intertextualidad⁶ como "relación de copresencia entre dos o más textos o presencia efectiva de un texto en otro" (Genette, 1989: 11), planteamiento a partir del cual elabora la distinción de cinco tipos básicos de transtextualidad⁷. Modalidades de creación literaria que en su totalidad encontramos presentes en las novelas que componen nuestro corpus de análisis. La primera modalidad, la cual también podríamos considerar como el mecanismo más básico de creación transtextual es la intertextualidad, la cual anteriormente ya definimos y que también consideraría la cita "forma más explícita y literal. Con comillas, con o sin referencia precisa", el plagio, "forma menos explícita y menos canónica. Es una copia no declarada pero literal" (Genette, 1989: 11), y la Alusión "enunciado cuya plena comprensión

⁶ El término que prefiere utilizar es el de transtextualidad, sin embargo el paso de los años, y la utilización de la crítica se han decantado por el uso del término intertextualidad acuñado por Kristeva, siendo más universal que el termino transtextualidad de Genette, sin embargo, esta diferenciación de nomenclatura no es otra cosa que una pugna teórica, pues en estricto rigor ambos catedráticos se refieren y describen el mismo fenómeno.

⁷ Las cinco modalidades descritas son: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad

supone la percepción de su relación con otro” (Genette, 1989: 11). En *Bartleby y compañía* encontraremos estas diversas modalidades de relaciones textuales y semióticas. Respecto de la cita: “Ya puedo acabar, lo haré citando a Juan Benet: «Quien necesita fumar para escribir, o bien lo tiene que hacer a lo Bogart, con el humo enroscado al ojo (lo cual determina un estilo bronco), o bien ha de soportar que el cenicero se lleve la casi totalidad del cigarrillo.»” (Vila-Matas, 2001: 34), y la alusión:

Hemos aprendido a respetar a los embaucadores. En su nota para un prefacio no escrito para *Las flores del mal*, Baudelaire aconsejaba al artista que no revelara sus secretos más íntimos, y así revelaba el suyo propio: «¿Acaso mostramos a un público a veces aturdido, otras indiferente, el funcionamiento de nuestros artificios? ¿Explicamos todas esas revisiones y variaciones improvisadas, hasta el modo en que nuestros impulsos más sinceros se mezclan con trucos y con el charlatanismo indispensable para la amalgama de la obra?» (Vila-Matas, 2001: 29).

A su vez en *El mal de Montano* encontramos igualmente estas modalidades; la cita “*Diario de un genio*. Me sabía de memoria alguno de sus párrafos y solía recitarlos en reuniones con los amigos, me acordaba de párrafos como éste: «¿Cómo voy a dudar de que todo lo que me acontece es enormemente excepcional?»” (Vila-Matas, 2002: 170), y la alusión, “André Bretón, que escribió en *Nadja* que Nantes era tal vez, con París, «la única ciudad de Francia donde tengo la impresión de que algo que vale la pena puede sucederme” (Vila-Matas, 2002: 25). Además ambas obras al constituirse a través de ejercicios de creación literaria, modalidad que se despliega a través de la autoficción, permiten a las

novelas adquirir el carácter lúdico de la textualidad, aquella cualidad que Derrida habría sindicado como la presencia o ausencia de textos en otros, a través de un juego de interacción dialógica: “El texto sería un juego libre de diferencias, un tejido o red de significaciones que remite a otros textos de forma ininterrumpida e infinita; la textualidad derrideana es un tejido de textos y lecturas, un proceso de significación dominado por el juego interminable de diferenciar y posponer, de la *différance* y la huella” (Martínez Fernández, 2001: 10). El segundo tipo de modalidades transtextuales propuestas por Genette es la Paratextualidad, la relación que un texto mantiene con los paratextos de su entorno inmediato, “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso” (Genette, 1989: 11). Las dos novelas que analizamos parten su creación ficcional a partir de la modalidad más usual de paratexto, es decir, desde el título mismo. *Bartleby y compañía* nos circunscribe al mundo de los bartlebys, sujetos y escritores que se adscriben a la negación del mundo, partiendo por la negación misma del individuo, proceso que ineludiblemente desembocaría en la desaparición. El síndrome toma su nombre del cuento *Bartleby el escribiente* de Herman Melville, autor que es una de las piedras angulares del citacionismo vilamateano. Los bartlebys

Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que, durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia fuera por la pálida ventana que hay tras un

biombo, en dirección a un muro de ladrillo de Wall Street; que nunca bebe cerveza, ni té, ni café como los demás; que jamás ha ido a ninguna parte, pues vive en la oficina, incluso pasa en ella los domingos; que nunca ha dicho quién es, ni de dónde viene, ni si tiene parientes en este mundo (Vila-Matas, 2000: 3).

En este cuento, que presenta un marcado aire kafkeano, Melville somete al director de una oficina de copistas a ser acosado por la presencia de un empleado que no presenta emociones, no posee una historia que describa o explique su comportamiento y por supuesto no presenta ninguna aspiración ni tampoco desea ir a ninguna parte, un nihilista que se conforma con trabajar y responder a las interacciones sociales con la cortés frase, “preferiría no hacerlo”. Este personaje literario, pasaría a ser el eje central del proyecto que Vila-Matas propone en *Bartleby y Compañía*, sería el primer caso diagnosticado para explicar un síndrome literario. De esta forma y a partir de esta primera referencia paratextual se nos expone este síndrome literario que apunta a la negación del individuo llevada a límites tan profundos y abstractos como la desaparición. Una forma de literatura que está íntimamente ligada al desconcierto y la incapacidad de ciertos individuos de relacionarse de forma saludable con su entorno, pues en cierta medida los procesos deconstructivos de la sociedad imposibilitan la formación de una relación estable de los sujetos con dicho entorno. Paralelamente, *El mal de Montano* configura un paratexto de manera distinta al evidente juego paratextual de *Bartleby y compañía*, el montano no es un concepto o una idea inmediatamente literaria. El concepto montano es más bien la referencia inmediata al término biogeográfico referido a áreas de montaña localizadas por debajo de la línea arbolada o a Montano, heresiarca

inspirador de la doctrina conocida como Montanismo. Por lo tanto, el paratexto en este nivel trabaja de forma diferente; en primer lugar funciona en un nivel semántico, pues los semas que construyen el título dan a conocer de forma prefigurativa el carácter del libro, la noción de síndrome. A su vez, la contratapa funcionando con la característica paratextual entrega información específica respecto de su carácter y el diálogo que entabla con la novela precedente; “Ésta es la crónica de un hombre de acción asfixiado de literatura y una contrarréplica de la parálisis literaria comentada por Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía*. Considerada como una de sus novelas fundamentales” (Vila-Matas, 2002: contratapa). A su vez la novela retoma la consideración de la desaparición de la literatura utilizando como epígrafe la siguiente cita; “¿Cómo haremos para desaparecer?. Maurice Blanchot”. En este caso el epígrafe funciona en un nivel de paratextualidad, pues “plantea un diálogo entre dos textos, uno que se desarrolla íntegramente a la vista del lector y otro que se presenta como fragmento desgajado de una totalidad ausente, pero de algún modo representada” (Montero, 1997: 190). Este rasgo de paratextualidad permite al epígrafe adquirir nuevos niveles de literalidad, pues “la brevedad, el fragmentarismo, el carácter alusivo son rasgos que contribuyen a que el epígrafe se cargue de significación por diversas vías y se convierta, así, en elemento consustancial al texto que acompaña” (Montero, 1997: 190).

Otro nivel de modalidades transtextuales que se despliegan en ambas novelas es la metatextualidad, que sería lo que une a un texto con el texto que lo comenta y analiza. Este fenómeno es bastante particular en el trabajo vilamateano por diversas

razones. En primer lugar tenemos el fenómeno autoficcional, el cual desarrollaremos más adelante en su cabalidad, esta circunstancia sin embargo permite una reflexión metatextual del libro mismo, pues “las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato” (Alberca, 2007:31). Situación a través de la cual el personaje constantemente reflexionará sobre el trabajo que realiza en sus dos viajes y registros literarios. El otro factor es la reflexión sobre la fábula, que hace el mismo personaje y voz narrativa de las novelas.

Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave —pero sumamente estimulante— de la literatura de este fin de milenio (Vila-Matas, 2001: 3).

O este otro ejemplo en *El mal de Montano*: “Así fueron las cosas ayer por la noche en este cuarto de hotel donde ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela” (Vila-Matas, 2002: 36). A su vez ambos textos han sido sindicados como metaliteratura, por la forma del relato (un relato fraccionado con diferentes constituyentes), y por su cariz ideológico, en relación al análisis y el mundo literario.

Vila-Matas nos cuenta algo más que el final de los grandes relatos, o el origen de una nueva condición de la literatura, nos habla de una invención que permite seguir escribiendo. Si convenimos que el *significado* de la deconstrucción es mostrar que las cosas, textos, instituciones, tradiciones, sociedades, no tienen significados definibles, que no tienen una misión determinada o determinable y que siempre exceden las fronteras que ocupan, la lectura de un texto, sea retórico o político, siempre está por llegar (Aguilar, 2009: 3).

Otra modalidad de transtextualidad es la denominada architextualidad. El teórico francés define esta subdimensión de la transtextualidad como un rasgo taxonómico del paratexto, es decir, las dimensiones y las relaciones que se desprenden de las definiciones, cualidades y características del género artístico a los cuales pertenece, predisponiendo a que los lectores esperen ciertos patrones, o modalidades discursivas acordes al tipo de texto (novela, obra de teatro, poema) que van a leer. Es decir este tipo de intertextualidad propicia lo que podríamos denominar percepción genérica (de género literario): “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y por lo tanto la recepción de la obra” (Genette, 1989: 14). Además de esta modalidad de percepción genérica Genette también plantea una modalidad de redes comunicantes que da lugar a una forma de intertextualidad más compleja, la cual es una modalidad funcional que sirve para explicar la configuración del ejercicio literario de cartografía que el catalán realiza a través de sus obras. Esta modalidad es la hipertextualidad.

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...]. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [renunció a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el hiper -y el meta-] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles] «habla» de un texto *Edipo Rey* (Genette, 1982: 14).

El autor expone la relación que se desprende de dos textos y mediante la cual podemos entender las relaciones que Rosario Gironde y el rastreador de bartlebys

realizan con sus espacios de significación textual y sus campos literarios y la funcionalidad de los mismos en relación a ellos. Genette ejemplifica este fenómeno con el Hipertexto homérico la Odisea, y sus múltiples redes textuales. “*La Eneida* y el *Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra *propriadamente literaria*” (Genette, 1989: 14). En el caso específico de Vila-Matas ambas novelas más que hacer un enlace particular con un Hipertexto o metatexto, hacen referencia a una construcción hipertextual que es la denominada “Galaxia Gutenberg”⁸ y que a grosso modo podríamos describir como el paradigma literario que el autor desarrolla en base a un exhaustivo y complicado trabajo intertextual, y que propone como poética personal, a partir de la cual produce las exégesis de su pensamiento literario. El trabajo vilamateano plantea una teoría de la ficción a partir de la cual construye una visión literaria que funciona como continuación de su proyecto literario, es por esto que utiliza la Autoficción, pues a través de ese mecanismo construye su planteamiento intertextual.

Analicemos por lo tanto de qué forma se estructura en las novelas esta formulación y relaciones del hipertexto y el hipotexto. Vila-Matas plantea una poética

⁸ Este término lo hemos analizado en un trabajo anterior y en relación con *Dublinesca* (2010), novela posterior al proyecto “tríptico de la desaparición”. Recomendamos nuestro artículo “Aproximaciones al archivo en *Dublinesca* de Enrique Vila-Matas”, en *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, Vol. 24, Nº 1, pp. 30-39, 2014.

lo suficientemente consciente como para estructurarla sin un planteamiento teórico mayor, su trabajo literario manifiesta sus convicciones estéticas las que ficcionalizadas (forman parte de la fábula de la novela) irrumpen en sus texto, en sus personajes.

Porque, vamos a ver, pensó Riba, si uno tiene la teoría, ¿para qué quiere hacer la novela? Y en el momento mismo de preguntárselo y seguramente para no tener una sensación tan grande de haber perdido el tiempo, incluso de perderlo al preguntárselo, comprendió que haberse pasado tantas horas en el hotel escribiendo su teoría general le había en el fondo permitido desembarazarse de ella. ¿Acaso un hecho así era desdeñable? No, desde luego. Su teoría seguiría siendo lo que era, lúcida y osada, pero iba a destruirla tirándola a la papelera de su cuarto (Vila-Matas, 2010: 164)

Por supuesto el autor desestima lanzar su teoría a la papelera de su cuarto, prefiere utilizarla en los diferentes quiebres temáticos de su trabajo, en el ejercicio narrativo que de algún modo se ha ido instalando como una marca registrada del catalán, quien define su práctica narrativa como literatura construida a través de literatura.

Con la llamada trilogía de la desaparición, nuestro autor realiza tres escalas en esta misa en abismo. En la primera analiza el fenómeno de la desaparición como un cartógrafo, es decir, *Bartleby y compañía*, la cual en su construcción de fichas se genera un registro, donde se visualizan las problemáticas y las principales características de la denominada literatura bartleby. En la segunda escala, *El mal de Montano*, se trabaja sobre una impostura donde el diario personal permite hacer desaparecer la identidad del escritor, y formular la identidad de un nuevo escritor a

través del libro. Finalmente, en el tercer estadio, que se describe en *Doctor Pasavento*, la suplantación cumple el rol de la desaparición, el personaje central comienza a devenir distintas identidades como por ejemplo Doctor Pasavento o Doctor Ingravallo, jugando en esa tesitura que planteará Marc Augé, la sobremodernidad es “productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares, es decir de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos” (Auge, 2008: 83). Por lo tanto, la capacidad de adquirir nuevas identidades es la posibilidad del desplazamiento en esos no lugares dándole nuevas facultades a la desaparición del individuo.

Estas novelas que trabajan la desaparición en las modalidades descritas más arriba están estructuradas a partir de los mecanismos transtextuales propuestos por Genette. Detengámonos en *Bartleby y compañía*, en este caso particular el hipotexto será Bartleby el escribiente de Melville, y el hipertexto que hace referencia a él la novela de Vila-Matas. El contexto por supuesto será relacionar aquellos escritores cuya historia apunte a la desaparición, a dejar de escribir, o al nihilismo entendido como posibilidad de lucha (la funcionalidad del lenguaje y su mensaje) o como posibilidad de salida (desaparecer para volverse una realidad). De esta forma se suma al título la palabra “compañía”, dejando en claro que seguiremos a diferentes víctimas o exponentes de esta temática. El hipotexto por lo tanto sentará las bases en torno a la cual el autor construye la novela, desarrollando y configurando el espacio de la oficina a partir del cual comienza a construir su archivo de Bartlebys, su colección de

enajenados. Por lo tanto quizás la relación no será precisamente de estructuración textual o de referencia literaria específica, sino que más bien de colocación y articulación de la problemática de fondo, y la creación y visualización del espacio donde esta temática se desarrollaría, en este caso en particular una oficina, donde recalamos el carácter de escribiente que asume el narrador catalán, grados de autoficción que lo emparentan al escribiente y copista, en cuanto trabajador que vive del salario de reproducir documentos y archivos.

En *El mal de Montano* la relación hipertextual sufre un desplazamiento, el cual daría sentido a la fábula de la novela. Usualmente el hipertexto se estructura o se escribe a partir de las influencias del hipotexto. Vila-Matas haciendo uso de su elegancia intertextual despliega los lazos de la novela con una película, *La notte* de Michelangelo Antonioni⁹. La película es un drama psicológico que ahonda en la incapacidad comunicativa. El conflicto se centra en la desgastada relación matrimonial entre un escritor en ascenso Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) y su esposa Lidia (Jeanne Moreau). Ambos personajes interactúan y se mueven en diversas situaciones y conflictos: la visita a un amigo moribundo en el hospital, el lanzamiento del prometedor libro del autor, la estancia en un restaurante, la invitación a la fitzgeraldiana fiesta de un industrial; y la relación que surge entre la hija de éste, Valentina (Monica Vitti) y el escritor Pontano. En este personaje en tanto

⁹*La Notte (La noche)* es una película italo-francesa de 1961, del género drama psicológico, dirigida por Michelangelo Antonioni. Protagonizada por Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau y Monica Vitti en los papeles principales. Ganadora del Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín, del Premio David de Donatello y del premio Nastro d'Argento del Sindicato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (SNGCI). Más información disponible en <http://www.imdb.com/title/tt0054130/>

encontramos la referencia transtextual al Montano, el Montano hace referencia al Pontano, a Giovanni Pontano el escritor. Esta similitud entre dos nombres bien podríamos considerarlas una casualidad, sin embargo como todas las referencias vilamateanas ésta responde a un entramado intertextual complejo pero posible de reconstruir. En el *Barcelona Review* (Nº 23 de 2001) encontramos la siguiente columna del autor catalán titulada *Escribir es dejar de ser escritor*,

Muchas veces me he visto obligado a contestar a la pregunta de por qué escribo. Al principio, cuando era muy joven y tímido, utilizaba la breve respuesta que daba André Gide a esa pregunta y contestaba: «Escribo para que me lean.» Si bien es cierto que escribo para que me lean, con el tiempo he aprendido a completar con otras verdades mi sincera respuesta a la pregunta de por qué escribo. Ahora, cuando me hacen la inefable pregunta, explico que me hice escritor porque 1) quería ser libre, no deseaba ir a una oficina cada mañana, 2) porque vi a Mastroianni en *La noche de Antonioni*; en esa película -que se estrenó en Barcelona cuando tenía yo dieciséis años- Mastroianni era escritor y tenía una mujer (nada menos que Jeanne Moreau) estupenda: las dos cosas que yo más anhelaba ser y tener. Casarse con una Jeanne Moreau no es fácil, tampoco lo es ser realmente un escritor. Por aquellos días, yo tenía una vaga idea de que no era sencillo ni una cosa ni la otra, pero no sabía hasta qué punto eran dos cosas muy complicadas, sobre todo la de ser escritor. Yo vi *La noche* y empecé a adorar la imagen pública de esos seres a los que llamaban escritores. Me gustaron, en un primer momento, Boris Vian, Albert Camus, Scott Fitzgerald y André Malraux. Los cuatro por su fotogenia, no por lo que hubieran escrito (Vila-Matas, 2001).

Este pequeño apartado nos expresa la primera influencia, directa o indirecta del ejercicio literario que manifestó el escritor barcelonés. La imagen, la influencia y la impronta que Mastroianni entregó a ese personaje fueron uno de los empujones que recibió Vila-Matas para llevar a cabo su proyecto narrativo. De esta forma el paratexto *El mal de Montano*, perfectamente podríamos entenderlo como el Mal de

Pontano, haciendo referencia a la cualidad de enfermedad del trabajo literario. En el capítulo siguiente nos detendremos en esta problemática.

La referencia hipertextual se encuentra explícitamente desarrollada en la estructura de literalización que se presenta en la novela. Rosario Gironde escribe un diario, que se transforma en una novela, que se constituye como la identidad, la nueva identidad de un sujeto: hacer la vida a través de la literatura, hacer literatura a través de una impostura literaria. Impostura que Giovanni Pontano hace real a través de su práctica en primera instancia seduciendo a Valentina Gherardini y en segunda instancia a través de las palabras que intercambió con su mujer Lidia, donde una frase de su pasado -con la cual sedujo a su esposa- es reutilizada por ella, no siendo capaz él mismo de reconocerse en la frase

Lidia- Esta mañana tú aún dormías y yo estaba despierto. Poco a poco, saliendo del sueño... he sentido tu respiración ligera. Entre el pelo que te tapaba la cara... te he visto los ojos cerrados. He sentido cómo la conmoción se me ponía en la garganta... y tenía ganas de gritar y despertarte... porque tu cansancio era demasiado profundo y mortal. En la penumbra, la piel de tus brazos, y tu cuello estaba viva... y yo la sentía tibia y seca. Quería pasarle los labios por encima... pero la idea de perturbar tu sueño... y de tenerte despierta entre mis brazos, me retenía. Prefería tenerte así, como algo que nadie podía quitarme... porque sólo yo la poseía. Una imagen tuya para siempre. Más allá de tu rostro, veía algo más puro y profundo donde me reflejaba. Te veía a ti... en una dimensión que comprendía todo mi tiempo de vida... todos los años futuros y hasta los vividos antes de conocerte... ya preparado para conocerte. Éste era el pequeño milagro de un despertar... sentir por primera vez que tú me pertenecías no sólo entonces... y que la noche se prolongaba para siempre, a tu lado... en el calor de tu sangre, de tus pensamientos... de tu voluntad, que se confundía con la mía. Por un momento, he entendido cuánto te amaba, Lidia... y ha sido una sensación tan intensa... que se me han llenado los ojos de lágrimas. Era porque pensaba que esto no debería terminar nunca... que toda mi vida debería ser como el despertar de hoy... sentirte, ya no mía... sino una

parte de mí...algo que respira conmigo... y que nada podrá destruirlo... sino la torpe indiferencia de una rutina... que veo como única amenaza. Luego, te has despertado y sonriendo, aún adormecida... me has besado, y yo he sentido que no debía temer nada... que nosotros siempre estaremos como en ese momento... unidos por algo que es más fuerte que el tiempo y que la rutina.

Pontano- ¿De quién es esta carta?

Lidia - Es tuya.

Pontano - No... No...

Lidia- Ya no te quiero. Ya no te quiero. (*La Noite*, Antonioni).

Esta imposibilidad de reconocimiento propio, es la aplicación de la impostura.

Pontano se formula como un individuo a través de la literatura, todas sus relaciones se constituyen a través de esa fórmula en que el mundo de la ficción literaria mediatiza todo a su alrededor a la vez que fuerza la naturalidad propia del ser humano.

La relación con sus amigos, con sus interlocutores, con las mujeres que seduce, con su esposa, siempre parten de la tesisura de la ficcionalidad. Por lo tanto Vila-Matas toma como hipertexto la construcción de este personaje para desarrollar el tópico en *El mal de Montano* donde Rosario Gironde construye su identidad, su historia y sus relaciones a partir de la ficcionalidad que le permite la literatura, la capacidad de ser uno y ser varios a través de los libros, y no reconocerse y no ser el mismo, deviniendo vacío, la capacidad de la desaparición y reformulación de una individualidad a través de la literatura. Por lo tanto *La Noite*, la figura de Giovanni Pontano, y su actuar, serían el hipotexto a través del cual el hipertexto vilamateano de *El mal de Montano* se estructura.

Un trabajo narrativo complejo como el que acabamos de describir podría ir seleccionando un tipo de lector sobrecalificado. De alguna forma tendemos a pensar que el proyecto vilamateano está orientado a lectores sobreinstruidos, académicos u otros escritores. Sin embargo esta suposición no resulta estrictamente verídica, pues la producción literaria no apuntaría solamente a mantener diálogos con este tipo de lectores, por lo tanto, la construcción de la intertextualidad funcionaría en más de un nivel.

El francés Michel Riffaterre, en su propuesta de intertextualidad, propone que la capacidad de entender las referencias y los mecanismos intertextuales no responde a un sesgo cultural o de clase. Sino más bien a la capacidad de los textos de construir dichas redes. Separa, por lo tanto, el concepto en intertexto, “An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance”¹⁰ (Riffaterre, 1981: 4), el cual vendría a funcionar como un corpus personal de textos utilizados por el lector en el proceso de lectura. Y el concepto de intertextualidad, “Un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire”¹¹ (Riffaterre, 1990: 56), por lo tanto, sería una secuencia lingüística con carácter semántico denotado que permite la interpretación de ciertos patrones de lectura al sujeto que interactúa con un texto literario determinado. En este sentido podemos comprender que el trabajo vilamateano también presentaría estos patrones de

¹⁰ Un intertexto es uno o más textos que el lector debe conocer para poder entender un trabajo de literatura en términos de su significado completo.

¹¹ Un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación y que es lo contrario de la lectura lineal.

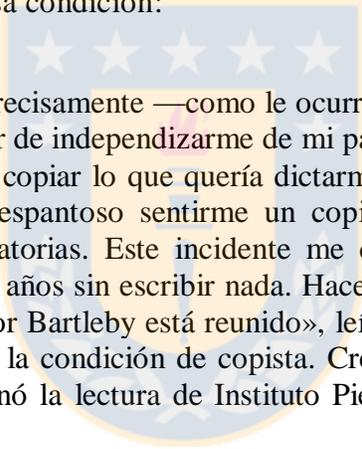
caracterización, pues la intencionalidad de su escritura no termina en el carácter denotativo, sino que adquiere diferentes niveles en relación con los lectores y la concatenación de estructuras que entrega el autor.

La aplicación constante de estas redes intertextuales además de facilitar una predisposición por parte del lector, también elabora un discurso en relación a la desaparición en las novelas que hemos estado visitando. Centrémonos en primer lugar en *Bartleby y compañía*, el registro de la literatura del no contiene un número considerable de propuestas de autor. Nos quedaremos en particular con la figura de Walser, otra piedra angular del citacionismo vilamateano. Vila-Matas comienza comparando a Walser con Bartleby

La obediencia de Walser, como la desobediencia de Bartleby, presupone una ruptura total (...) Copian, transcriben escrituras que los atraviesan como una lámina transparente. No enuncian nada especial, no intentan modificar. No me desarrollo, dice Jakob von Gunten. No quiero cambios, dice Bartleby. En su afinidad se revela la equivalencia entre el silencio y cierto uso decorativo de la palabra (Vila-Matas, 2001: 4).

Para el autor el silencio, en tanto, expondría y funcionaría en ciertos patrones, donde la ausencia del sujeto que articula el mensaje, sería el mensaje primordial a codificar. Las cualidades walserianas de enmudecer, tienen relación con la incapacidad comunicativa, la negación o adscripción al no bartlebio que funcionarían como mensaje. El silencio y la negación sería el mensaje primordial en este espacio vacío, la condición a veces inefable a la cual te empuja la realidad. Otra estructura utilizada en la comparación Walser y Bartleby es la condición de copista: “De entre los escritores del No, la que podríamos llamar sección de los

escribientes es de las más extrañas y la que a mí tal vez más me afecta. Y eso porque, hace veinticinco años, experimenté personalmente la sensación de saber qué es ser un copista” (Vila-Matas, 2001: 4). El copiar pareciera ser una condicionante a la negación, no podemos olvidar que el escribiente de Melville es un copista, y de alguna forma todas las estructuras de replicación, máquinas replicantes siguiendo la concepción deleuzeana, serían estructuras que se adscribirían a la negación o literatura del no. La copia sería una metáfora de la repetición, una forma de anular al individuo al someterlo a la copia. Por ejemplo la siguiente cita explicita esa condición:



La literatura era precisamente —como le ocurría a Kafka— lo único que yo tenía para tratar de independizarme de mi padre. Luché como un loco para no tener que copiar lo que quería dictarme. Pero finalmente acabé claudicando, fue espantoso sentirme un copista a las órdenes de un dictador de dedicatorias. Este incidente me dejó tan hundido que he estado veinticinco años sin escribir nada. Hace poco, unos días antes de oír eso de «el señor Bartleby está reunido», leí un libro que me ayudó a reconciliarme con la condición de copista. Creo que la risa y diversión que me proporcionó la lectura de Instituto Pierre Menard (Vila-Matas, 2001: 5).

El viejo temor kafkeano de la identidad, y del escape de la imposición parental (todo muy psicoanalítico) provoca otra estructuración replicante, es decir otro copista. Sin embargo el copista escapa y acepta esta condición a través de la lectura de *Instituto Pierre Menard*.

Instituto Pierre Menard, una novela de Roberto Moretti, está ambientada en un colegio en el que enseñan a decir que «no» a más de mil propuestas, desde la más disparatada a la más atractiva y difícil de rechazar. Se trata de una novela en clave de humor y una parodia muy ingeniosa del Instituto Benjamita de Robert Walser. De hecho, entre

los alumnos del instituto se encuentran el propio Walser y el escribiente Bartleby. En la novela apenas pasa nada, salvo que, al terminar sus estudios, todos los alumnos del Pierre Menard salen de ahí convertidos en consumados y alegres copistas (Vila-Matas, 2001: 5).

Por supuesto la novela es otro juego intertextual vilamateano, Moretti no existe, y mucho menos existe la novela. La referencia inmediata es al trabajo borgeano, concretamente “Pierre Menard autor del Quijote”.

Pierre Menard es un autor que trata de ser él y otro simultáneamente (El otro, el mismo, como dice Borges en el título de uno de sus libros) y es presentado por un reseñador cuya admiración sirve para denigrarlo. La imitación que Menard hace de Cervantes es tan completa que demuestra que Cervantes era, como él, otro autor. "Pierre Menard, autor del Quijote" es una metáfora del juego textual entre acercamiento y distancia con respecto al texto "original" en el ejercicio de leer (reescribir). El lector pasivo ha sido exagerado al punto de convertirse en su opuesto; ceder a la fuerza del "original" se convierte en el deseo de generarlo (Borinsky, 1975: 607).

De esta forma Vila-Matas actualiza y se adscribe a los cimientos de los postulados del autor argentino

Borges conjetura una y otra vez que el universo es una biblioteca, que sus escritos deben entenderse como el testimonio de un lector atento, que la "verdad" de la literatura reside en la repetición de algunas metáforas privilegiadas pertenecientes, siempre, a otros. La escritura borra la individualidad del texto particular y lo integra a la gran biblioteca común, una entidad carente de autores (Borinsky, 1975: 605).

La postura vilamateana, apunta más bien a que la condición de copista debería ser trabajada a través de los lazos intertextuales que se construyen en torno a la imagen de ese individuo, sujeto que por cierto se adscribiría a la noción de entender la realidad como literatura.

Pierre Menard y el reseñador participan de la ilusión de creer que la literatura construye hermosos artificios y verdades esenciales; el juego textual de que ambos son efecto parece indicar que estas verdades no existen o, por lo menos, que son de una naturaleza muy modesta. Escribir es reescribir, leer. El ejercicio debe carecer de solemnidad, consiste en someterse a una recurrencia. Es un modo de inscribir el movimiento de imitar algo que es, ya, una imitación (Borinsky, 1975: 607).

A partir de esta replicación pasamos a otro tópico borgeano: la visualización de patrones o estructuras. Funes el memorioso era capaz de recordar todas las cosas de manera perfecta, sin embargo esto no parece un don, sino más bien la capacidad de asimilación de estructuras. De esta forma replicamos la estructura de ciertos mecanismos. La replicación en cierto nivel se transforma en patrón y el patrón es archivado construyendo esa modalidad donde al igual que en la poética borgeana, las referencias intertextuales apuntan a la totalidad de la escritura del no. De ahí la estructura de macrorelato de la que dispone la novela, al condensar en sus páginas verdaderas obras completas comprimidas a pequeños pasajes, que siguen exponiendo o expresando el discurso que postulan en su totalidad, o que al menos Vila-Matas plantea dirigir. La construcción de este archivo, museo de fichas si se quiere, apunta a la totalidad de un tiempo, no se hacen distinciones, es por eso que puede convivir Beckett con Thomas Pynchon por ejemplo. La estructura de citas, le permite la creación de este espacio anacrónico como cualquier espacio museal en que la práctica intertextual permite componer pequeñas minificciones, que complementan y entregan más sentido a su gran macrorelato literario. La puesta en escena de minificciones es como la estructuración de un *mise in abyme*, pero de carácter literario, donde las historias se van encadenando en una particular visión que depende del grado de

bartlebismo que presenta cada autor o cada historia. De esta forma la gran novela construye un desarrollo autoficcional, sin fábula pero sí con estructura. Donde pequeñas minificciones compuestas a través de una complicada red intertextual narran historias complejas y mínimas, que a su vez corresponden a relatos de distintas épocas. Se anula como anteriormente dijimos el tiempo cronológico, pero se le da este carácter de tiempo universal, el cual le permite saltar en fragmentos de diversas historias. La minificación, como género literario posmoderno, es sólo uno de los síntomas de un fenómeno cultural más amplio que puede ser encontrado en los terrenos de la ética, la estética y la vida cotidiana urbana. Pues la minimización es una de las diversas manifestaciones de la lectura y la producción simbólica en la cultura contemporánea.

La estrategia de construcción discursiva común a terrenos tan diversos es lo que ya Aristóteles bautizó con el nombre de parataxis, es decir la tendencia a la fragmentación de una totalidad de sentido, de tal manera que cada uno de los fragmentos tenga una autonomía formal y semántica que permite interpretarlo en combinación con otros, independientemente de su lugar en una secuencia original (Zavala, 2004: 87-88).

Este fenómeno tiene lugar en la composición de las notas, las cuales entendemos como minificciones, las cuales podemos separar perfectamente y estudiarlas de manera individual, podemos analizar sus componentes sintácticos y semánticos de forma independiente. Así como también estudiarlas desde perspectivas históricas o estéticas. Podemos entender que algunas son historias, como las que involucran a Sallinger, otras son juegos estéticos e intertextuales, como la referente a Robert Walser y el instituto Pierre Menard. Otras son análisis y miniensayos, como

las referentes a Rimbaud, y otras simplemente son citas. De esto modo se expone la autonomía de los apartados y a la vez se pone de manifiesto el carácter anecdótico de la trama. Por lo tanto son estas libertades escriturales las que permiten en primer lugar jugar con el plano autoficcional, desplegando los límites de realidad y ficción, elemento básico de su poética. Y en segundo deconstruir el espectro bartleby, como una dimensión que le permite visualizar un nuevo síndrome literario, y por supuesto exponer las visiones del contexto histórico a través de los vicios del mismo. A raíz de esto podemos decir que la literatura de Enrique Vila-Matas es una construcción *borderline*, que se estructura a través de la literatura misma, apunta a los lectores insatisfechos, construye un elaborado trabajo literario que expone los vicios de nuestro paradigma social y estético, y los reutiliza, ficcionalizando su persona y su discurso. Discurso que a su vez es fragmentado, adscribiéndose a aquello que visualizará Baudrillard respecto de la capacidad de construcción de discursos y posturas en fractales,

La trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo donde todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen antes de desaparecer. Como fragmentos de un holograma, cada esquirla contiene el universo entero. La característica del objeto fractal es la que toda la información relativa al objeto está encerrada en el más pequeño de sus detalles. De la misma manera podemos hablar hoy en día de un sujeto fractal que se difracta en multitud de egos miniaturizados todos parecidos los unos a los otros, se desmultiplica según un modelo embrionario como en un cultivo biológico, y satura su medio por escisiparidad hasta el infinito (Baudrillard, 1990: 27).

En este sentido Vila-Matas utiliza los fractales como notas, que apuntan a la totalidad del espectro literario, a la totalidad de la literatura, o al menos de la que él aprecia como literatura, sentimiento que condensa en la siguiente declaración

Hay algunos hombres misteriosos que no pueden ser sino grandes. ¿Por qué lo son? Ni ellos mismos lo saben. ¿Lo sabe acaso quien los ha enviado? Tienen en la pupila una visión terrible que nunca los abandona. Han visto el océano como Homero, el Cáucaso como Esquilo, Roma como Juvenal, el infierno como Dante, el paraíso como Milton, al hombre como Shakespeare (Vila-Matas, 2000: 9).

Finalmente para Vila-Matas el misterio de la desaparición sólo podría ser develado desde una lectura de los mismos discursos de los escritores del no, convirtiéndose en lectores del no y entendiendo cómo esta deconstrucción del sujeto y del entramado sólo pueden ser comprendidas a través de la elaboración y el análisis de la complicada red que presentan los recursos intertextuales; pues al contrario de los recursos visuales que se desprenden del Telemundo, expuesto por Virilio, la red lingüística que se presenta a través de los textos y la historia, parece sostener de mejor manera, los hilos de ciertas realidades, y a través de su análisis exhaustivo es más probable revelar la impostura, y entender esa decisión del hombre, de devenir vacío. Ahora antes de devenir imperceptible, el proceso literario se debe construir en base a una poética personal, en la cual la intertextualidad es una herramienta que singulariza la escritura del catalán.

Autoficción como poética personal

La poética vilamateana sienta sus bases en la denominada autoficción. Un recurso literario de carácter ambiguo, ampliamente estudiado, pero de límites poco específicos, facilitando confusiones teóricas, o en ocasiones la mala aplicación del término. Inclusive provocando la delimitación y clasificación de trabajos literarios que no presentan las características específicas para situarlos en dicha modalidad narrativa. Como hemos especificado con anterioridad, el trabajo que el escritor catalán desarrolla en la formulación de sus libros es siempre sumamente cuidadosa, manejando con prolijidad las piezas que le permiten crear las conexiones intertextuales, entre los hipotextos e hipertextos de diferentes formatos que le permiten singularizar su escritura, sin importar que sus proyectos sean novelas, compilaciones de cuentos y ensayos o teoría. Por lo tanto, la utilización de la autoficción es una manifestación más de la propuesta literaria vilamateana

A Vila-Matas lo que le interesa es explorar las posibilidades de sus estructuras, de sus atmósferas, de sus ángulos muertos, de sus sombras, de sus huellas con las que otros escritores y lecturas conforman un

mapa que él explora para explorarse a sí mismo. Para convertirse en otro de los personajes que crea a partir de su identidad real y del enigma que lleva años dibujándose en la página de los libros (Busutil, 2014: 47).

Esta construcción de un binomio ficcional ha sentado un precedente, pues cada vez que un lector “instruido” entra en contacto con un trabajo de Vila-Matas inmediatamente asocia el discurso del hablante narrativo con el discurso propio del autor. Esto, principalmente, porque el catalán se ha encargado de cultivar de manera consciente esta dualidad, tanto en su proyecto literario, como en la imagen que el autor proyecta a sus obras: “Una sombra con sombrero y gabardina, el perfil o el rostro esbozado de alguien que se desvanece y transforma. Un escritor que se asoma y se fuga como un fragmento de ficción y vida” (Busutil, 2014: 47). Por supuesto para entrar al análisis de esta dualidad, al análisis de este fragmento en fuga entre ficción y vida, en primer lugar debemos analizar el concepto de autoficción, para poder entrar a deconstruir el espacio ficcional que se vive en las dos novelas que forman nuestro corpus literario.

Autoficción es un neologismo que nace para explicar las características de ciertas producciones literarias;

1977 es el año en que el escritor y profesor francés Serge Doubrosky inventa el neologismo Autoficción para definir su novela *films* como una ficción de acontecimientos estrictamente reales. Efectivamente, la memoria de un narrador llamado Serge Doubrosky se inserta en una trama imaginada: una sesión de psicoanálisis que nunca ha tenido lugar, pero que sirve de marco desde el que fluyen los deseos, los temores y los recuerdos del personaje, que sí son reales. (...) Doubrosky apuesta por la existencia de un género mestizo en el que contradiciendo a Philippe Lejeune, sí es posible que un héroe de novela lleve el mismo

nombre que el autor: es decir, el pacto de ficción sí es compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje (Casas, 2012: 9)

Si bien es cierto que la descripción acuñada por Doubrosky entrega ciertas cualidades y ciertas nociones a lo que denominamos autoficción, entre otras características, mestizaje literario y creación de un binomio literario, también abre un campo demasiado amplio en lo que respecta a la asimilación entre autor, narrador y personaje. El principal problema sería la similitud entre las estructuras narrativas, autoficción y autobiografía. Remitámonos al discurso vilamateano, ejemplificando con trabajos en su extensa lista de publicaciones. Utilicemos el libro *Una Vida Absolutamente Maravillosa* (2011), un trabajo que reúne una variopinta cantidad de ensayos, narraciones de viaje y otros textos, centrémonos en lo que dice el editor:

NOTA DEL EDITOR: Los textos recopilados en este volumen constituyen una amplia y rigurosa antología cronológica de los artículos y ensayos publicados por Enrique Vila-Matas durante más de veinte años, aunque, como siempre ocurre con este autor, conviene no tomarse muy en serio la clasificación de género, pues en su literatura, Vila-Matas, como es bien sabido, ha llevado a cabo un genuino mestizaje en que el cuento, la novela, el ensayo, la conferencia y el aforismo abjuran de sus límites para explorar un territorio liminar y, al mismo tiempo, bien custodiado y reconocible (Vila-Matas, 2011: 5).

Ante tal descripción, ¿cómo abordamos el texto?, la advertencia del editor es tomarlo como literatura, como un texto ficcional. En su desarrollo encontramos los recursos clásicos de una novela vilamateana, pero a través de un texto teórico, que vendría a ser un texto biográfico, como lo es *Extrañas notas de laboratorio*:

Éste, su quinto libro de ensayos literarios o crónicas cotidianas, nos revela a un escritor que ha vivido, que reencarna en cada personaje, que resucita en cada autor. De allí que se pasee por Nueva York tras los pasos de Nora Volkow, la nieta de Trotski. Que huya a las Islas Azores o se interne en el caos de Chicago mientras intenta dejar de fumar. Bien en Nantes, donde saluda a Verne, Vaché y Gracq. De paso por Caracas con un libro de Victoria de Stéfano y su encuentro con Ednodio Quintero en los Andes de Mérida. Un momento para Argentina y su encuentro con un desconocido, Omar Vignole. Y así México, Barcelona, la casa de nacimiento; el París de la librería de Sylvia Beach, “en el 12 de la rue de l’Odeon”. De los escritores, Pessoa, Roberto Bolaño, tan cercano; los Goytisolo, Kafka, Gide, Tsvietáieva, Juan Villoro, Gombrowicz, Volpi, Padilla, Garcés, Juan Marsé, entre tantos. Los escritores siguen en las otras páginas, entre instantes lúdicos: Piglia, Jünger, Proust, Juan Rulfo, Valéry, Musil y más. Un libro de “extrañas notas” que lo es en la medida en que se trate de un compendio, de un inventario cuya pasión estriba en registrar lo cuestionable, lo inadvertido, lo evidente. Un libro de vidas y silencios, ruidos y palabras. Un libro de viajes, de personajes y topografías. Un libro (Hernández, 2010: web)¹².

Como podemos apreciar este libro, que no es otra cosa que un libro de viajes, también está construido a través de la duda, de ese espacio liminar, donde mezclamos historia (los viajes que por uno u otro motivo despliega el autor) y la ficción (la forma en que se despliegan los temas que formula en cada entrada de su diario de viajes). A partir de estas apreciaciones y las modalidades en que aborda estas propiedades discursivas, por lo tanto nos distanciamos de la tesitura autobiográfica y nos acercamos más al paradigma autoficcional,

La Autoficción no es un monstruo que se intenta disfrazar para colarse a escondidas en un territorio prohibido. Tiene también una función propia en ese territorio, aunque solo sea el de poner bajo sospecha muchas prácticas literarias; digamos de momento que atrae a su dominio, y de

¹² “Extrañas notas de laboratorio”, una visión de Alberto Hernández sobre Vila-Matas. VIERNES, ABRIL 30, 2010, en *La Nausea*.

manera eficazmente perturbadora, a la vez a la autobiografía y a la novela en primera persona (Casas, 2012: 72).

Podríamos decir que de alguna forma la intención del autor por jugar en este territorio de incertidumbres es desplazar la temática literaria. Vila-Matas plantea ciertas nociones o ciertas propuestas con las cuales sostiene sus novelas, muchas veces generando una réplica automática en el *status quo* social, Vila-Matas sostiene este marco de referencia autoficcional, porque en cierta medida le permiten a su pluma la “descripción de un estado de hecho objetivo (...) Más la descripción de un estado mental, tanto en lo que atañe al autor narrado como al lector” (Casas, 2012: 78). La aceptación de esta característica le permite a Vila-Matas trabajar la trampa autoficcional para su beneficio, pues se nutre del discurso pragmático de la *realidad* :

En cuanto al discurso de la literatura no ficcional, narrativa (historia, autobiografía, diario) o no (ensayos, aforismo, etc.), consiste, evidentemente, en lo que Käte Hamburger llama “enunciados de realidad”, ilocuciones serias (verídicas o no) cuyo estatuto pragmático me parece sin misterio y, por así decir, sin interés (Genette, 1991: 50).

Pero lo postula desde la psiquis (o discurso) personal del autor, desde su discurso narrativo, que no necesariamente será verídico. Por esa razón estas construcciones como diarios de viajes o recopilaciones de ensayos se distancian de la escritura biográfica, desplazándose al paradigma autoficcional. Deviniendo si se quiere a un género menor, de carácter mestizo:

La diferencia fundamental entre la autobiografía y la autoficción, es justamente, que esta aceptará voluntariamente la imposible reducción de la autobiografía al enunciado de realidad, al enunciado biográfico,

científico, histórico, clínico, en suma: objetivo; la autoficción aceptará voluntariamente- por lo tanto, estructuralmente- la imposible sinceridad u objetividad, integrando la parte de mezcolanza y ficción debida en particular al inconsciente (Casas, 2012:79).

La ficción, por lo tanto, pareciera ser la gran llave que abre paso a la Galaxia Gutenberg. La intensidad del texto se funda a partir de la posibilidad de posesionar la dimensión de ficcionalidad por sobre los recursos historiográficos y las líneas hipertextuales que se relacionan con el discurso personal del autor.

Yo siempre he pensado que la realidad no hay quién la entienda y que por eso escribo. La realidad, como la vida -como este fin de semana tan largo-, no tiene sentido, pero en cambio sí lo tiene la literatura, y sospecho ahora que hasta este artículo -que se me ha vuelto relato- acabará por tener sentido, adquirirá -como si lo viera- una íntima coherencia. Escribir es pactar con el sinsentido del mundo (Vila-Matas, 2009: 34).

Analicemos brevemente las marcas textuales del presente texto, la primera marca “la realidad no hay quién la entienda y que por eso escribo”, apunta de manera directa a la capacidad diegética que tiene un texto de plantearse como realidad, el texto comienza a construir sentido y significado, planteando la primera duda y relación entre la biografía y la autoficción, deja entrever de alguna forma que la biografía tiene una dimensión de ficción, pues todo texto pasaría por una mediación, la mediación que entrega la figuración y construcción de un texto. La segunda marca “sospecho ahora que hasta este artículo -que se me ha vuelto relato- acabará por tener sentido”. En esa frase manifiesta nuevamente la mezcla, y cómo desde un texto expositivo, de carácter objetivo, pasa a convertirse en un relato mediatizado por la

dimensión fingida de la ficcionalidad. Este desplazamiento sería la producción de la autoficción. Este fenómeno es ampliamente analizado por Vincent Colonna, uno de los principales estudiosos de esta formulación textual.

En su fundamental tesis doctoral, por ser la primera sobre esta cuestión. *L'Autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989). (...) este trabajo amplía considerablemente el concepto ya que lo relaciona no tanto con la autobiografía sino sobre todo con la novela, al entenderlo como la serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del yo. La autenticidad de los hechos apenas entra ahora en consideración, ni la autoficción se limita al periodo bajo el signo de la crisis del sujeto. Para Colonna, por ejemplo, serían autoficcionales la *Divina Comedia* y *El Aleph*, aunque en ellos no haya ni sombra de duda con respecto a su ficcionalidad, pudiéndose establecer para la autoficción hasta cuatro categorías o modalidades (Colonna en Casas, 2012: 18).

Colonna plantea ciertos principios a través de los cuales acercarse a la autoficción¹³. A su modo de ver existen cuatro categorías autoficcionales¹⁴. “En primer lugar, Colonna advierte de la existencia de la autoficción fantástica, en la que el autor se halla en el centro de la obra. Sin embargo, la historia narrada es irreal, inverosímil, de modo que el escritor se convierte en un héroe de ficción, al que es imposible confundir con el autor real” (Casas, 2012: 18). Éste sería el caso por ejemplo de *La Divina Comedia*; discrepamos de esta idea, desechándola y entendiéndola simplemente como narración ficcional. El segundo apartado es:

¹³Si bien no compartimos la totalidad de su planteamiento, por ejemplo discrepamos en la formulación de textos netamente ficcionales (como *El Aleph* o *La Divina Comedia*), como autoficcionales por la superposición de planos donde un personaje tiene o es una construcción semiológica del autor. En dicho caso no hay autoficción, por no producir el espacio liminar de juego ficcional, de la mezcla de referentes.

¹⁴Cuatro son las categorías propuestas por el destacado crítico francés de origen argelino: autoficción fantástica, autoficción biográfica, autoficción especular, autoficción autorial. Esto en su tesis doctoral, explicada por Ana Casas en *La Autoficción. Reflexiones Teóricas*. Compilatorio de la misma Ana Casas. Arco Libros, 2012.

La autoficción biográfica, a través de la cual el escritor fabula su existencia utilizando datos reales y protagoniza una historia perfectamente verosímil. No obstante, Colonna puntualiza que en este tipo de obras el autor se las ingenia para que el lector comprenda que se trata de un “mentira-verdadera” [mentir-vrai], de una distorsión al servicio de la veracidad (Casas, 2012: 18).

En el apartado de la autoficción biográfica podríamos situar la novela *Fils* de Doubrosky, algunos trabajos de Fernando Vallejo (*El desbarrancadero*), la obra *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince y por supuesto algunos trabajos de Vila-Matas (*París no se acaba nunca*, por ejemplo). La definición que Colonna realiza de autoficción biográfica nos parece la definición más acertada de las diferentes categorías propuestas por el autor, pues se hace hincapié en aspectos que de alguna forma definen esta delimitación narrativa. Pues tenemos la utilización de las marcas personales, o marcas históricas (de la biografía o vida real del autor), que son dispuestas sutilmente (o no tanto) a través de la narración, se juega con el umbral autoficcional y se produce ese efecto de “mentir-vrai”, que entregaría una nueva intensidad en el proceso de lectura. “En tercer lugar, destaca la autoficción especular donde el autor no tiene por qué ocupar un lugar central; de hecho, su intervención se produce a través de la reflexión metaliteraria” (Casas, 2012: 18). Podríamos situar en este apartado algunos textos de Coetzee (los pasajes de *Escenas desde la provincia*), por supuesto algunos proyectos vilamateanos (*Exploradores del abismo*), también los trabajos de Joe Sacco (*Notas al pie de Gaza*) y algún trabajo de Foster Wallace (*Hablemos de langostas*). Si bien la idea central de la autoficción especular es clara, concisa y sencilla (la reflexión metaliteraria) nos parece que Colonna incurre en un

error, no dejando bien en claro cuáles serían las delimitaciones de estas reflexiones metaliterarias: ¿de carácter anecdótico?, ¿concordantes con el proceso narrativo?, de carácter de quiebre en el entramado narrativo interpelando al lector, etc. Este pequeño inconveniente provoca la inclusión de variedad de obras en la autoficción especular, no siendo capaces de señalar cuál procedimientos de creación metaliterario es el señalado por Colonna. El autor “por último, comenta la Autoficción autorial, en la que el escritor no se desdobra en un personaje pero está presente en el texto con sus comentarios y digresiones, manteniéndose al margen de la intriga” (Casas, 2012: 18). La cual también podríamos situar como una digresión de comentario metaliterario, y dentro de la cual podríamos situar algunas novelas gráficas que tratan la temática propia de la vida de sus autores, a través de una historia ficticia.

Más allá de estas delimitaciones, el terreno autoficcional sigue pareciendo difuso, principalmente por la incapacidad de la crítica de trazar límites, un problema clásico de la postmodernidad, la imposibilidad de delimitar o trazar un discurso ordenado. Preferimos quedarnos por lo tanto con el postulado que define a la autoficción, como la modalidad discursiva a través de la cual se han desplazado los escritores la última década. Seguimos en ello a Manuel Alberca en *El pacto ambiguo de la novela* (2007)

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria (Alberca, 2007:31).

Una forma de literatura que está íntimamente ligada al desconcierto y la incapacidad de ciertos individuos de relacionarse de forma saludable con su entorno, pues en cierta medida los procesos deconstructivos de la sociedad imposibilitan la formación de una relación estable de los sujetos con dicho entorno. De esta forma el catalán nos presenta su archivo personal de bartlebys, haciendo gala de su amplia capacidad de cartógrafo literario, y una vez más realizando un ejercicio de poder y construcción de canon, pues como señalara Derrida en *Mal de Archivo* (1996), no hay archivos inocentes, pues en su construcción siempre se presenta un ejercicio de fuerza, y una colección de intereses.

Una vez más Vila-Matas, como en precedencia había hecho en *Historia abreviada de la literatura portátil*, se entrega a la práctica de una escritura abigarrada de citas, de libros y, por supuesto, de escritores. En este sentido existe cierta coincidencia entre *Bartleby y compañía* e *Historia Abreviada de la literatura portátil*: ambas (re)leen, (re)escriben y (re)inventan breves historias portátiles de la literatura (Rodríguez de Arce, 2009: 3).

Si bien ambas novelas se construyen a través de este triángulo crítico que deambula desde la lectura a la invención, los síndromes e historias que exponen son equivalentemente distintos de las líneas temáticas que las sostienen, pues los bartlebys se ubican en un espectro del campo literario que dialoga con el nihilismo, la crítica y la negación, mientras que en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), los Shandys se encuentra en una región literaria más vanguardista, habitada por historias surreales y con elementos esotéricos. Lo que mantienen en común ambas obras, eso sí, es el espacio o meseta donde ambas dialogan, que no es otro espacio

que el lugar del código común compartido a través del cual el autor despliega su trabajo literario de generación de apuntes y notas, y por supuesto la elaboración de un registro de la condición o enfermedad que aqueja a sus componentes. Entender la escritura como un síndrome es algo que atraviesa de forma transversal toda la escritura vilamateana. El mismo autor se siente un montano, término que se extrae de su novela *El mal de Montano* (2002) y que se refiere a personajes sobrepasados, enfermos de literatura. De esta forma encontramos una ventana autoficcional entre el escritor, y la voz narrativa que adopta *Bartleby y compañía*. La novela comienza con una declaración del narrador, quién también es el rastreador de bartlebys, quien también es el que estructura esta suerte de archivo novela y que bien podría ser Vila-Matas. De esta forma, el trabajo narrativo expone la postura del binomio autoficcional en relación al fenómeno literario a través del cual pretende guiarnos.

(...) soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo -8 de julio de 1999- este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas al pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren, mi solvencia como rastreador de bartlebys. (...) Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy bien podría ser que ese texto fantasma acabe quedando en suspensión en la literatura del próximo milenio (Vila-Matas, 2000: 11-13).

Esta presentación inicial tanto de la novela como del problema simplifica el ejercicio narrativo que pretende desarrollar el narrador catalán, quien pareciera ser un escritor sumamente consciente de su ejercicio narrativo, pues no acostumbra a dejar cabos sueltos, más allá de la tesitura ficción/realidad, elemento que se presenta en toda su narrativa y que se construye a partir del binomio personaje/escritor y sus

ambigüedades. Esta declaración de intereses respecto de su trabajo expone la estructura que presenta el texto, explicitando su carácter de texto híbrido, señalando que es una novela, que es un diario y es un cuaderno de notas (exposición clara del ejercicio de escritura múltiple). Además expone que el texto es invisible haciendo ciertos guiños a la búsqueda del lector modelo o lector ideal, y también a la posibilidad de olvido del texto. A partir de esta raigambre expositiva señala su solvencia como rastreador de Bartleby, su capacidad de lectura y por consiguiente la capacidad de generación de un sinnúmero de redes intertextuales para finalmente deslizar una de sus aprensiones más severas, la desaparición del libro y la Galaxia Gutenberg. El autor ha acuñado este concepto en otros de sus trabajos, especialmente en *Dublinesca*, texto que se interesa sobre el fin del editor y el libro, ambas estructuras sometidas a la digitalización. De esta forma la condición del tiempo histórico y de la realidad se verían afectadas por el fin de la imprenta. El autor, en otro plano, también señala la posibilidad de que este ejercicio literario sólo sea un fantasma en el nuevo milenio; con un toque de sarcasmo deja entrever la posibilidad de que este ejercicio estilístico entre en cuestionamiento por las ironías y paradojas del síndrome que estudia y las influencias de época que lo provocan:

Piensan que andan, pero sólo se precipitan —sin avanzar— hacia el vacío. Eso es todo. Estas frases parecen hablar de lo que me pasa en este diario por el que voy a la deriva, navegando por los mares del maldito embrollo del síndrome de Bartleby: tema laberíntico que carece de centro (Vila-Matas, 2000: 72).

A pesar de estas dudas, cavilaciones y cuestionamientos clásicos de su praxis literaria, el autor desarrolla su registro narrativo a partir de estos planteamientos. Luego de su presentación ficcional y caricaturización para demarcar ciertos límites físicos, el autor comienza a desplegar las páginas de su archivo personal, sus notas que alcanzan a ser ochenta y siete distribuidas a lo largo de ciento setenta y nueve páginas. Espacio donde se mezclan historias reales y ficticias, escritores reales con escritores ficticios, juegos con los límites de ficción y realidad privilegiando que las características museales y cartográficas de la literatura pueden ser manipuladas desde la ficción, al igual que los discursos sociales, la información y la historia son manipulados desde otros espacios de poder.

Esta posibilidad de ficcionalización le entrega a estos intertextos la posibilidad de convertirse en fantasmas de un espacio narrativo y terminar desapareciendo al igual que los escritores que componen la lista, siguiendo la directriz de la pulsión negativa. De esta forma el catalán desarrolla una tarea enciclopédica, pero a la vez somete a sus personajes autoficcionales a procesos propios de la época, experimentando en su cuerpo las nociones tecnocientíficas y político sociales que conforman o constituyen el paradigma histórico en el cual nos desenvolvemos. Más allá de las dimensiones teórico discursivas con las cuales el autor impregna su proyecto literario, también influyen las dimensiones personales y los discursos del yo de los cuales el autor dispone y a partir de los cuales construye ambas novelas (y gran parte de sus proyectos literarios): *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*. El español, como anteriormente hemos subrayado, ha dejado ver su miedo a la

desaparición de las letras. La desaparición del libro, entonces, sería sólo un síntoma más de los desplazamientos que sufre lo literario, que de paso se ha señalado también son los desplazamientos que vive el ser humano, al mecanizar el cuerpo y deconstruir la cultura en post de la mercantilización y el desplazamiento de la comunicación real y efectiva en post de la comunicación “ficticia” de las nuevas tecnologías, las que incluso podemos evidenciar como retardantes de la producción de un criterio cultural serio.

Escribir de estos temores, por lo tanto, es prioridad para el autor. La postulación de algo tan personal a partir de una teoría literaria como la autoficción pareciera ser el mejor vehículo o mecanismo para ponerlo en circulación, ya que distribuye la información en distintos niveles discursivos (voz autoral, discurso teórico literario, discurso ficcional). En las dos novelas que forman nuestro corpus de estudio establecen relaciones con la idea de un espacio de realidad (mundo cotidiano), donde se proyectan ciertos patrones de comportamiento, a través de los cuales los personajes expresan sus aprensiones personales (síndromes literarios). *Bartleby y compañía* propiamente se refiere a “escribir sobre la imposibilidad de la literatura para volverla posible. Hacer literatura sobre la literatura de la imposibilidad para transformar la literatura en una experiencia posible” (Schmukler, 2008: 2), es básicamente una dicotomía. Podríamos decir que el principal objetivo de la novela sería exponer y explicitar la imposibilidad de la vida y la literatura a través del ejercicio narrativo, y singularizarla para entregarnos la posibilidad de estudiar el fenómeno de la desaparición del individuo como entidad cultural, analizar dicho

síndrome y plantarle cara a través de la literatura. Por lo tanto, la noción vilamateana sería iluminar, para después reconstruir buscando la respuesta, en el texto.

Hay que salvar a la literatura de su propia imposibilidad, de su tendencia a la autoextinción, liberarla de su propio bloqueo. La crisis paradójica que ve el narrador trasluce afinidades con una línea crítica que ya ha desarrollado Maurice Blanchot en toda su obra en lo que se refiere al lugar que ocupa el silencio en la creación literaria¹⁵. Salvar a la literatura es, para el narrador, la misión. Sacarla de ese círculo de imposibilidad. Pero ¿cómo hacerlo? Ésa es la pregunta que aparece en las primeras dos páginas de la novela, en donde el narrador-personaje vuelca el programa general del texto –que es una novela-ensayo– antes de lanzarse a escribir las ochenta y seis notas a pie de página, suerte de vademécum de los males de las letras contemporáneas (Schmukler, 2008: 1).

La propuesta o más bien esta metareflexión literaria -reflexión que por supuesto sería desarrollada por el alter ego autorial, es decir Enrique Vila-Matas- plantea las posibilidades de la literatura del no, que por supuesto son posibilidades a través de las cuales los cuerpos se relacionan con la literatura, creando este registro propicio de conocimientos, datos y nociones fundamentales en la literatura del no. Literatura que se adscribiría a la praxis escritural del catalán, que dispondría de algunas de sus aprensiones, y a través de la cual sería más fácil entender los procesos y los males por los cuales atraviesan las letras contemporáneas. Ahora la forma en la cual nos acercamos a estos problemas de las letras contemporáneas es la que de manifiesto la poética personal del oriundo de Barcelona.

¹⁵ “ L’écrivain semble maître de sa plume, il peut devenir capable d’une grande maîtrise sur les mots, sur ce qu’il désire leur faire exprimer. Mais cette maîtrise réussit seulement à le mettre, à le maintenir en contact avec l’apassivité foncière où le mot, n’étant plus que son apparence et l’ombre d’un mot, ne peut jamais être maîtrisé ni même saisi, reste l’insaisissable, l’indésaisissable, le moment indécis de la fascination. [...] La maîtrise consiste donc dans le pouvoir de cesser d’écrire, d’interrompre ce qui s’écrit, en rendant ses droits et son tranchant décisif à l’insta”, en M. Blanchot, *L’espace Littéraire*, París, Editions Gallimard, 2007. p. 19.

¿Es un autor quien va a resolver el laberinto? ¿Es el narrador? Si la creación literaria es la que en sí misma contiene su crisis, la solución entonces habrá de provenir de la propia creación literaria. En otras palabras: la literatura está en crisis, hay que salvarla y quien se encargará de hacerlo no es un autor, un escritor, sino un personaje literario, Bartleby, el personaje del copista de Bartleby, el escribiente, de Melville. ¿Por qué él? Si el problema de la literatura es su propia negación, su propia imposibilidad, Bartleby, el copista que “preferiría no hacerlo”, es el personaje emblema de esa tensión. Giorgio Agamben lo propone claramente en un muy certero ensayo sobre Bartleby, *Bartleby et la création: L'équivalence entre écriture et processus de création est ici absolue. Le scribequin'écrit pas (dont Bartleby est la figure ultime, épuisée) est (...) la figure extrême du rien dont procède de toute création, et, en même temps, la plus implacable revendication de ce rien comme pure et absolue puissance*¹⁶ (Schmukler, 2008: 2).

Por supuesto se refiere al poder absoluto del lenguaje, donde la replicación de los procesos creativos abriría la posibilidad figurativa de mantener la dimensión literaria a través de la propia creación. Por eso sostiene que la crisis, que el laberinto en que nos pierde la sobremodernidad (Auge 1996) y la modernidad líquida (Baugman 1999) no es posible superarlo ni de parte del narrador (imposibilidad de comunicación), ni de parte del autor (teorización mediática). Por lo tanto, las formas más elementales de discurso expositivo directo y efectivo en función de una problematización, para el autor (novela autobiográfica o autobiografía, teoría literaria) y para la narración (novela histórica), perderían la efectividad en función de la crítica. Con esto nos referimos a la mediación que la crítica realiza de los productos literarios, la crítica funcionaría como mediadora, tanto de su calidad como de su mensaje. Por lo tanto, las modalidades antes señaladas perderían su intencionalidad y su intensidad, debiendo de esta forma desplazarse a otro campo de acción. Entonces,

¹⁶ La equivalencia entre la escritura y el proceso creativo aquí es absoluta. El escriba que no escribe (que Bartleby es la cifra final, completamente agotada) es [...] la figura extrema de todo proceso de creación, y al mismo tiempo, el reclamo más implacable que nada es tan puro y poseedor del poder absoluto.

la única posibilidad de explicitar y superar las visiones sería a través del desarrollo de la propia creación literaria y es en este espacio donde el autor para contaminarse con todas las modalidades antes mencionadas utiliza la autoficción, el pacto de lectura, ambiguo y mestizo, “en palabras de Pozuelo, una virtualidad creativa más que referencial de *poesis* antes que de *mimesis*. [...] un instrumento de reproducción sino [más bien] de deconstrucción del yo” (Casas, 2012: 15). Ese yo que generaría la ficción narrativa, pero también resguardaría la postura particular del escritor y su discurso personal, lo cual en los trabajos de Vila-Matas es puesto en evidencia de manera directa, tanto en relación a la creación del museo Bartleby, como en la desambiguación de la postura crítica en las escrituras del no. “A ver si soy capaz de hacerla. Estoy convencido de que sólo del rastreo del laberinto del No pueden surgir los caminos que quedan abiertos para la escritura que viene. A ver si soy capaz de sugerirlos” (Vila-Matas, 2001: 4). Al referirse a la noción de la escritura que viene, el autor plantea la construcción de un mito a partir de su archivo (la vieja correlación entre mito y archivo que prefigurara González Echeverría 2000). De esta forma la posibilidad de entendimiento de la literatura del no, partiría de la creación de este archivo. De esta forma adquirimos la posibilidad de leer la misma, de generar entradas de análisis y reescritura de la misma. Lo que a la larga y desde la perspectiva del autor nos permitiría evidencia y superar los problemas a los cuales nos vemos enfrentamos como individuos en esta modernidad líquida.

Uno de los requisitos que debe cumplir un mito literario –entendido como artefacto intertextual, reescritural, paródico– es ser suministrado por una tradición. O, se diría, estar siempre articulándose con una tradición. Cada versión del mito debe entroncarse con una serie que, por

lo demás, y no es un dato menor, debe ser polisémica. En otras palabras: el mito literario se construye en la multiplicidad semántica –en una cadena de reescrituras y resignificaciones– de una tradición a la cual, cada nueva versión, siguiendo ciertas estructuras, añade una significación nueva (Schmukler, 2008: 3).

A partir de la creación del archivo de bartleby se genera este espacio de amplitud literaria, pues el archivo permite el estudio del síndrome desde diferentes entradas (en este caso en particular, diferentes notas). En la construcción del texto las marcas estilísticas de la pluma del catalán también aportan en la ampliación de este territorio textual. El carácter de la novela de narración-ensayo le aporta en su construcción distintos valores semánticos, además la utilización de la autoficción aporta ese carácter de texto híbrido, el tan buscado mestizaje literario.

La autoficción es el campo de juego de Vila-Matas, es el terreno donde más cómodo se siente, quizás por su “apodo” de género poco serio¹⁷, esa adjetivación que

¹⁷ Marie Darrieussecq. Retomando a Genette realiza un mapeo y un análisis a las circunstancias que circundan el análisis de la autoficción. Primeramente entrega la siguiente tabla.

Régimen \ Criterio	Constitutivo.	Condicional.
Temático	Ficción	
Remático	Dicción	
	Poesía	Prosa.

previamente hemos señalado corresponde más a posturas y conflictos teóricos de algunos estudiosos en específico, más que a la condición misma de la herramienta literaria.

La utilización de estos elementos previamente identificados le permite a Vila-Matas jugar y plantear su ejercicio narrativo desde la incertidumbre. En *El mal de Montano* el protocolo de acción autoficcional se plantea a través de las dudas que la escritura del no expone en *Bartleby y compañía*, abordándolas desde las antípodas, pues la sobreliteralidad sería el punto que entrega identidad a Rosario Gironde, el protagonismo de la novela (otro alter ego vilamateano). Este personaje mantiene una increíble cantidad de diálogos. Diálogos que podríamos considerar soliloquios, pues son lecturas en voz alta que el protagonista realiza de las escrituras de su propio diario. Otro juego semántico y sintáctico de estructurar y deconstruir estas materializaciones narrativas, una *myse in abisme* donde los diálogos con otros

Y a partir de esta postula “La tabla de Genette esquematiza en efecto de manera muy explícita la posición precaria de la narración factual en el campo de la literatura. Relegada al final de la tabla dentro de la categoría “prosa” del texto de dicción bajo régimen “condicional”, la narración factual (en primera persona para el caso que nos interesa) está a la merced de un “anti-autobiografismo primario” que la expulsa tranquilamente del campo literario. ¿Qué decir entonces de la autoficción? Hasta haciendo caso omiso de Aristóteles (¡e incluso pretendiendo completar la tabla como sea!), autoficción, “monstruo literario” no se podría clasificar en la casilla ciega: bajo el régimen condicional, frente a la ficción, su posición sería insostenible puesto que, al cabo, la autoficción no es solo ficcional. Pero tampoco es solo factual y, por lo tanto, no se la puede excluir completamente del criterio de ficción. Claro que todo esto es un poco retórico. En cuanto al criterio “diccional” (si nos atrevemos con semejante neologismo), cabe decir que no sería constitutivamente válido, fuera de la poesía, que en el caso de la autoficción considerada en el sentido estricto según la definición de Doubrovsky (basada solo en el juego de palabras), Pero frente a una poesía literaria en esencia, la prosa de no ficción, considerada desde el punto de vista único de sus cualidades formales, no tiene otro lugar en la literatura que el que le deja la escasa benevolencia de los censores ¿está bien o mal escrita?. (Darriussecq, 2012: 69-70).

personajes, nos llevan a un libro que se construye a través de estos diálogos. Situación que avanza hasta que nos percatamos que estas conversaciones/diálogos con otros interlocutores no son más que comentarios personales del protagonista, escritos de archivos de sus citas literarias o maquinaciones ficcionales en momentos de silencio. Para ejemplificar tenemos el diálogo ficcional con un supuesto Piglia “— Debería usted estar ya dibujando las aulas sombrías de ciertas universidades norteamericanas donde se dedican a deconstruir textos literarios. —Bueno —he dicho—, las dibujaré cuando termine el oasis. Por cierto, ¿qué significa deconstruir? (Vila-Matas, 2002: 98).

En este caso en particular deconstruir apuntará a la capacidad personal que tiene tanto el autor como el lector de ir develando las máscaras o imposturas literarias que se desarrollan en los “diálogos” que tiene Rosario Gironde. De ahí la invitación a deconstruir, una shakesperiana pregunta retórica por parte del binomio autoficcional que sostiene la fábula de la novela.

Aunque, ¿es realmente ésta una pregunta retórica, o es simplemente una de las múltiples imposturas con las que Enrique Vila-Matas va edificando sus novelas? Es más, ¿qué puede significar que una pregunta se haga pasar por una pregunta retórica impostora? “¿Qué significa deconstruir (textos literarios)?”, no afirma ni niega nada, es una pregunta a la que responde un imperativo, a la que el imperativo, como acto de habla, sirve de correlación. Por tanto la pregunta postula (“toposit” es un término utilizado abundantemente por el último de Man) una posición doble, o una posición sin decisión, igual que el narrador cree hablar con Ricardo Piglia, cuando realmente es un impostor y está hablando con él mismo (Aguilar, 2009: 1)

Hablar consigo mismo, el cuestionamiento permanente que Rosario realiza, no sólo a las letras, sino también a la vida misma. Esta construcción de superposiciones permite la creación de distintas vidas, o más bien la ficcionalización de episodios de la vida del autor desde una tribuna literaria.

Es la doble vida literaria de Vila-Matas, cuyas máscaras disímiles quedan siempre unidas al autor por el tono de broma infinitamente serio con que aborda los temas y obsesiones que rondan sus libros: la relación biografía-escritura, el viaje por ciudades reales que luego la lectura reinventa, el peligroso juego de habitar los recuerdos de otros escritores vivos o muertos, y claro: el silencio o la incontinencia de los hombres enfermos de literatura, porque en ellos se juega el destino mismo de la aventura (Brodsky, web¹⁸).

El tramado de redes intertextuales que nutren sus novelas y cómo estas relaciones transtextuales entran en contacto con el trabajo autoficcional del autor, van desplegando una simbiosis literaria que permite crear un constructo literario donde las redes literarias y las superposiciones identitarias nutren el proyecto literario del autor, a la vez que la amalgama literaria y su espesor refrendan dicho proyecto, basado en buena medida, en la literatura como enfermedad. Otra forma de superposiciones de identidad (autoficción) es la del doble: “Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble” (Vila-Matas 2002: 8). Quizás esta

¹⁸ El texto que citamos *Crónica de un hombre enfermo de literatura* de Roberto Brodsky aparece almacenado en la sección referente a *El mal de Montano* del sitio web del escritor catalán. Sin embargo no aparece fechado en ningún año, ni tampoco se hacen referencias a alguna publicación. De acuerdo a lo investigado, podríamos señalar que el texto fue la presentación que Brodsky hizo a Vila-Matas en alguna de las visitas del autor a nuestra larga y angosta franja de tierra.

idea del doble, el Doppelgänger¹⁹ tan literario es una de las muestras más específicas de la creación de autoficciones. El narrador señala en *El mal de Montano*

A finales del siglo XX fui a Valparaíso para pensar en la pólvora. No es que fuera precisamente con esa intención al puerto chileno, pero las circunstancias hicieron que el día de fin de año, en la terraza del Hotel Brighton, viendo los fuegos artificiales que despedían el siglo, yo acabara teniendo la impresión de que el destino había programado secretamente que yo viajara a Valparaíso para pensar en la pólvora. Y en la muerte, todo hay que decirlo (Vila-Matas 2002: 50).

El viaje a Chile, concretamente a Valparaíso, es parte del proceso de limpieza emocional en relación a la creación de una novela y la búsqueda de una libertad emocional en relación a la enfermedad de Montano. Ahora Rosario Girondo, o derechamente el fantasma vilamateano, realizan el viaje a Chile por los motivos que la fábula de *El mal de Montano* suscribe. Al plantear siempre la construcción de la novela desde la duda, podemos sospechar que el viaje que realiza debe tener una contrapartida objetiva, que tuvo lugar en el espacio biográfico (real) de la vida del autor. Su amigo el novelista Roberto Brodsky señala respecto de la puesta en “juicio” de este viaje.

Soy un hombre enfermo de literatura”, me dijo el escritor Enrique Vila-Matas el día que lo conocí, en las vísperas del Año Nuevo 2001, pocas horas después

¹⁹ Doppelgänger es un concepto que popularmente hace referencia al doble de una persona. En Wikipedia encontramos la siguiente entrada en relación al tema. “Doppelgänger es el vocablo alemán para definir el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de doppel, que significa "doble", y gänger, traducida como "andante". Su forma más antigua, acuñada por el novelista Jean Paul en 1796, es Doppeltgänger, 'el que camina al lado'. El término se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al "gemelo malvado" o al fenómeno de la bilocación. Los Doppelgänger aparecen en varias obras literarias de ciencia ficción y literatura fantástica, en las cuales son un tipo de metamorfo que imita a una persona o especie en particular por alguna razón, generalmente impresionante”. Más información disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Doppelg%C3%A4nger>.

de haber aterrizado en el aeropuerto de Santiago acompañado de su mujer, Paula Massot. Entonces yo había ido a saludarlo al hotel donde se hospedaba como invitado del jurado del Concurso de Cuentos de Revista Paula, y en ese momento admito que no entendí del todo a qué se refería (Brodsky, web).

Brodsky admite no entender la noción de la enfermedad literaria. Por supuesto debería esperar la publicación de *El mal de Montano*, para comprender que su interacción y la estancia que ambas familias vivieron en el puerto chileno pasarían a formar parte de la galería autoficcional del autor barcelonés, pues como señalaría inteligentemente la víctima de la tesis autoficcional, el pasaría a ser una más de las

heterodoxias que cruzan el camino de su novelística. En el conjunto de su obra se distinguen sin embargo dos vías o recursos de ficción: uno que provoca y se dispersa en muchas historias aparentemente inconexas, y otro que se concentra en un solo trazo argumental y lo hace resbalar hasta derribarlo hacia el final del relato. A modo de ejemplo, si en títulos como “Historia abreviada de la literatura portátil” o “Hijos sin hijos” la narración se desentiende de la continuidad y estalla entre retazos, fragmentos y objetos perdidos para dar una imagen del mundo como un texto infinito, a medio camino entre el ensayo, la autoficción y la cita de autores, otra línea más tradicional apela a la anécdota novelesca para ampliar las fronteras del relato realista, como sucede en la trilogía que conforman “Lejos de Veracruz”, “Extraña forma de vida” y “El viaje vertical (Brodsky, web).

El autor chileno, sin quererlo, se encontraría entre los archivos que componen estos recursos denominados “anécdotas novelescas”, siendo su encuentro una suerte de cábala previa a recibir distintas condecoraciones²⁰. Independientemente de esto, el hecho particular, la anécdota existe: “Ahora, con “El Mal de Montano” [...] está

²⁰ Luego de visitar Chile y de declararse enfermo de literatura el autor barcelonés recibió un doble reconocimiento público por los ya citados *El viaje vertical* y *Bartleby y compañía*. El primero obtuvo el Premio Rómulo Gallegos 2001, y el segundo el Premio Ciudad de Barcelona y la distinción al Mejor Libro Extranjero publicado en Francia.

claro que el vínculo propiciatorio existe: favorecida con el Premio Herralde 2002, la última novela, Vila-Matas recrea su visita a Chile como un delirante juego de sombras baudelerianas que lo sorprenden en la muy concurrida terraza del Hotel Brighton de Valparaíso, en medio de los fuegos de artificio y del pulular de las sirenas que saludan el Año Nuevo. El hotel Brighton por supuesto existe, también ocurrió aquella velada literaria bajo la parafernalia del año entrante. Registros fotográficos de dichas actividades existen y podemos ver a las familias Vila-Matas y Brodsky²¹, disfrutando del relajo que a veces entregan las ciudades costeras de nuestro país. Este episodio personal de la vida del autor, es decir, esta anécdota de viaje sirve como precedente para la formulación autoficcional del viaje de Gironde a Chile. Por supuesto las circunstancias cambian, los personajes también cambian, pero la modalidad, los hechos y la imagen del espacio se mantienen, siendo proyectados espontáneamente a la novela: “Pólvora y muerte, por encima de todo, ocuparon mis pensamientos allí en la terraza del Brighton mientras contemplaba el agua de la bahía convertida en una humeante lámina negra, bien acompañado yo por Margot y Tongoy en aquella terraza” (Vila-Matas, 2002: 51). Repararemos en la figura de Tongoy, un nombre excesivamente topográfico; más adelante. Primero nos remitiremos a la ficcionalización del doble vilamateano en la novela que se enlaza con Chile a través de los paseos por la región y los desvaríos de Rosario Gironde, narrador/escritor que se ha inventado un hijo llamado Montano con el fin de

²¹A continuación adjuntamos hiperenlaces a algunas fotografías de la tarde de playa del autor catalán junto a Brodsky y otros amigos, fotografías seleccionadas por el autor en su sitio personal.

<http://www.enriquevilamatas.com/images/perfiles/brighton03.jpg>

<http://www.enriquevilamatas.com/images/perfiles/tunquen05.jpg>

<http://www.enriquevilamatas.com/images/perfiles/terrazabrighton.jpg>

traspasarle algunas de sus angustias y tribulaciones: “A finales del siglo XX -hoy 15 de noviembre de 2000, para ser más exacto- le he visitado en su casa de Nantes”, declara el narrador, quien asegura que su hijo Montano se ha convertido en un ágrafo trágico, aquejado del síndrome de los escritores que renuncian a la literatura” (Brodsky). Esta frase enlazaría inmediatamente con su novela anterior donde Montano sería un bartleby, uno bastante más extraño y huidizo, pues le entregaría la misión al doble literario de perseguirlo y construirlo a través de una novela. “Vine a Nantes para ver si podía olvidarme un poco de que soy un enfermo de literatura” (Vila-Matas, 2002: 17)²². El texto que leemos, y que está escribiendo el narrador (autor/escritor) es como ya se ha dicho, una novela: “No una novela autobiográfica para contar lo vivido disfrazadamente o para imaginar lo que hubiera podido vivir, sino una autoficción para explorar en clave irónica los artificios de la invención de la *nouvelle* o novelita corta que abre el libro, y para contar una hipótesis de vida, eso sí, muy literaria, a través de un doble, que “okupa” aquellos escritores y sus obras que se consideran afines o propicios para la vida personal que se pretende inventar” (Alberca, 2007: 138) La inventio ocurriría en todos los niveles de la novela a partir del juego de máscaras donde la superposición de personalidades e identidades atraviesa los límites de la realidad y de la ficción. Con ello el ejercicio narrativo se proyecta en distintas mesetas, en cada una de las cuales el autor comienza a transitar contaminando la narración unidireccional con múltiples posibilidades, inclusive

²² La frase no sólo arrastra el eco del héroe de “Pedro Páramo”, la novela de Juan Rulfo, sino que tiene la cualidad de desestabilizar con una sola estocada las rígidas distinciones entre realidad y ficción, enmascarando una con otra y trasgrediendo las fronteras entre los propios géneros literarios” (Brodsky, web).

relacionando su novela con trabajos novelísticos anteriores, como si la segunda fuera un hipertexto de la primera. Sin embargo, teóricamente las redes de composición literaria que gobiernan la novela apuntan a los mismos hechos que aquí tienen lugar, el gran engranaje hipertextual vilamateano, donde los discursos centrales de su poética se topan y donde los géneros literarios se confunden en post del proyecto literario personal:

Girondo escribe un Diario donde narra todas estas cosas, pero a la vez Montano escribe un cuento donde intenta curarse de su mal, luego de publicar una “peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir”. Estamos recién en el comienzo del libro y la narración ya adquiere una densidad elevada a la ene potencia: la del relato de Girondo que encarna el desborde de alguien que todo lo asocia a la literatura, la de su falso hijo Montano que intenta sacudirse del mal de Bartleby, la de la historia del viaje imaginario a Nantes para curarse de la literatura, y la del viaje real a Valparaíso para celebrar el Año Nuevo lejos de Barcelona, la ciudad natal donde “nadie parece interesado en conocer fragmentos de mi vida”, alega Girondo (Brodsky, web).

Antes de finalizar este capítulo nos parece necesario detenernos en un hecho particular, el cual a nuestro parecer es meramente anecdótico, pero nos permite ejemplificar de forma óptima la ventana autoficcional a través de la cual trabaja el ganador del premio Rómulo Gallegos. La figura de Tongoy es una entrada más a la multitud de posibilidades que entrega la novela para comprender la articulación entre la dimensión intertextual y la dimensión autoficcional. Tongoy para cualquier ciudadano chileno, o ciudadano global que se jacte de conocer la “cultura popular” de nuestro país, es un referente conocido. Como referente topográfico tendríamos que señalar que Tongoy es un balneario en nuestra larga y delgada franja de tierra de la

zona costera, ubicada en la Región de Coquimbo, a 42 kilómetros al sur de la ciudad capital de la región, La Serena, uno de los destinos turísticos más importantes del país. Pero también es una ciudad que expresa de forma clara nuestra ambigüedad lingüística y las clásicas y amplias dimensiones chilenas del “puede que sí, pero que no”. Decir que algo está entre Tongoy y Los Vilos, es decir que tienen idea de aquel lugar, pero en la realidad más estricta no tienen ni la más remota idea respecto de aquello que se le pregunta. Tongoy es un recurso estilístico topográfico de nuestro sociolieto chileno y en este caso particular un recurso literario a través del cual Vila-Matas desplaza la ruta literaria de *El mal de Montano*:

De Nantes a Valparaíso y de Barcelona a las Islas Azores, pasando por Budapest y Praga, los sitios y las ciudades que Gironde visita en su larga travesía por “El Mal de Montano” son tan variados como los autores que cita y de los que se hace acompañar. Se trata, como el propio Vila-Matas ha dicho, de levantar junto a la narración una auténtica topografía literaria que haga de faro del fin del mundo ante el proceloso mar de autores y textos en la agonía del siglo veinte y comienzos del veintiuno: los ejemplos de Walser, Kafka, Gombrowicz, Musil y Kertesz, por una parte, y los escritores de diarios personales como Cheever, Valery y Pavese, por la otra, marcan junto a otros muchos autores el singular ruterio del narrador, convertido en un moderno Quijote dispuesto a cabalgar la llanura en defensa de la literatura (Brodsky web).

Ahora el viaje vilamateano encuentra un aliado en Chile. La figura de Felipe Tongoy, un personaje que Brodsky reseña como el Sancho que necesita el Quijote vilamateano, es descrito desde su especialidad: “Punto y aparte para Felipe Tongoy, el hombre más feo del mundo. Le conocí el penúltimo día del siglo XX en el aeropuerto de Santiago, tal como acabo de contar en este diario en el que he vuelto a escribir tras mi regreso de Chile” (Vila-Matas, 2002: 60). La descripción total de este

personaje nos remite por supuesto al componente ficcional de la obra, es decir, no suena muy real encontrarse con el hombre más feo del mundo. Tampoco ayudan sus otras caracterizaciones, “Tongoy no sólo es un Nosferatu de mucho cuidado sino un actor con muchos años de profesión, un actor muy curtido y bastante famoso en Francia” o “mi amigo Tongoy es realmente muy feo, pero uno se acostumbra a no verle tan horroroso gracias a su buen carácter, elegancia excéntrica en el vestir y refinada cultura (Vila-Matas, 2002: 60-61). Pareciera que esta imagen simplemente es la incrustación de un componente ficcional y bastante cómico con el cual adornar la novela. El escudero señalado por Brodsky, pues este personaje entablará amistad con Gironde, acompañándolo inclusive en el proyecto de Rosa del documental sobre las ballenas. Sin embargo, a pesar de esta incredulidad respecto de la figura del personaje podemos, encontrar la ventana autoficcional, en su construcción y en su figura, ventana que el mismo autor catalán señala

Mi amigo Tongoy tiene setenta y cuatro años, cráneo rapado y orejas de murciélago. Vive en París desde hace medio siglo, pero nació en una familia de judíos húngaros que emigraron a Chile y se establecieron en San Felipe. El verdadero nombre de mi amigo es Felipe Kertesz, se ha hecho algo famoso últimamente en Francia interpretando en una película el papel de un siniestro viejo que se dedica al secuestro de niños. Aunque sólo relativamente, también es conocido por haber sido hombre-libélula en una película de Fellini y por haber encarnado al actor húngaro Bela Lugosi en una biografía fílmica de este personaje. Con la valiosa ayuda de Margot, muy pocos minutos fueron necesarios para que entre el feo Tongoy y yo se estableciera una corriente de simpatía mutua, que le llevó a preguntarme, cuando todavía no habíamos ni dejado el aeropuerto, si quería yo saber cómo en la infancia se había dado cuenta él de que era raro (Vila-Matas, 2002: 62).

A partir de esta descripción podemos darnos cuenta de que Tongoy es el actor chileno Daniel Zapognikof, mundialmente conocido bajo el nombre de Daniel Emilfork²³, quién efectivamente fue amigo de Vila-Matas y lo acompañó durante su visita a Chile²⁴. De esta forma podemos encontrar que el Quijote Gironde y su Sancho Tongoy, tiene referentes reales en las figuras de Vila-Matas y el Vampiro. Comprendiendo una vez más que la amplia sombra autoficcional, a través de la cual construye su novela, dialoga no solo con su vida sino con los referentes culturales que le parecen pertinentes: “En razón de esto, el *leit-motiv* de *El mal de Montano* no es la vida realmente vivida, sino la vida imaginada en la realidad literaria” (Alberca, 2007:139). Respecto de esto de la imaginación en la realidad literaria podemos señalar que es un proceso que la crítica se ha encargado de señalar como experimentación a partir de las crisis particulares del yo autoral que se deconstruye en el relato:

Desde que Robert L. Stevenson, gracias a su doble y esquizofrénico personaje, atisbó que en el yo habitaba una legión de yos distintos y enfrentados, los hechos no han dejado de demostrar lo acertado de aquella intuición literaria. Las ciencias del hombre del siglo XX, especialmente la psicología, la sociología y la antropología parecen haber ido a rebufo de lo que la literatura venía mostrando desde hacía muchos años (Alberca, 2007:19)

²³ Daniel Emilfork, cuyo nombre real era Daniel Zapognikof (7 de abril de 1924, en San Felipe, Región de Valparaíso Chile - 17 de octubre de 2006, en París, Francia), fue un actor chileno-francés. Se radicó en Francia en 1949, trabajando en cerca de cien películas, con directores tales como Federico Fellini, Roger Vadim y Roman Polanski. Además trabajó en obras de teatro y series de televisión. Daniel Emilfork fue considerado el actor "más feo del mundo", por lo cual siempre realizó papeles de monstruos, vampiros, genios locos, adefesios entre otros. Además fue amigo de otros directores, y también del connotado artista chileno Alejandro Jodorowsky.

Adjuntamos links de interés, respecto a su filmografía.
http://www.imdb.com/name/nm0256399/?ref=tt_cl_t2
<http://www.fandango.com/danielemilfork/overview/p21812>
<http://blogs.forward.com/the-arty-semite/126616/the-cool-vehemence-of-daniel-emilfork/>

²⁴ Fotografía de la amistad entre Vila-Matas y Emilfork.
http://www.enriquevilamatas.com/images/galeria/ConDanielEmilfork_Paris2007.jpg

Por lo tanto podemos identificar esta multitud de posibilidades a partir de un recurso literario preciso y acotado que en estas páginas hemos llamado Autoficción:

Esas novelas que en las que el protagonista de la que claramente parece ficción adopta el nombre del autor real, del firmante del libro. Autoficción se le ha llamado a esto, Lo notable es que , a la capacidad investigadora, estudiosa y crítica, al empeño de dilucidar y clasificar las obras examinadas, Alberca añade un convincente y divertido poder de imaginación o figuración: la autoficción sería un experimento de reproducción literaria asistida [...] tomas genes de los dos grandes géneros narrativos, novela y autobiografía, y mezclarlos en la probeta según técnicas de clonación literaria (Alberca, 2007: 15).

Podemos señalar de alguna manera que la autoficción vilamateana es un ejercicio de clonación literaria. Pues a través de la replicación del autor éste podría ir construyendo nuevas vidas y nuevos proyecto a través de una poética personal. Vila-Matas no hace otra cosa que desarrollar un experimento de reproducción literaria asistida, donde a partir de la biblioteca personal, de recursos archivísticos literarios, desarrolla su nomadismo literario en clave autoficcional donde en una superposición de yoes, entregará diversos proyectos y recursos literarios, recursos que a su vez son vividos y desarrollados por personajes que son máscaras del autor, pero no lo son, se nutren de sus anécdotas personales y de su idiosincrasia, pero viven su propia vida a través de la ficción dispuesta en el espacio de creación liminar.

La enfermedad literaria o Literatosis

Con el paso de los años y la publicación de una amplia gama de trabajos, Enrique Vila-Matas ha logrado imponer un espacio particular de escritura, un espacio que conoce a la perfección y que para sus seguidores lo identifica plenamente. El amplio conocimiento del escritor ilustrado, su manejo extraordinario del oficio de narrar y de crear mundos alternos a partir de los mecanismos expuestos (intertextualidad, autoficción) instalan su voz narrativa dentro de la llamada hibridación. Esta creación de nuevas formas híbridas (narración ensayo – ensayo narrado, autoficción, meta-narración) tiene lugar a través de la utilización de recursos gramaticales o sintácticos que responden a géneros más “formalizados” como el ensayo o el análisis literario. Este desplazamiento de mecanismos de géneros “expositivos” al campo de la ficción ha sido expresado por el autor como parte de su “enfermedad”, de su capacidad de observar la “realidad” desde una perspectiva profundamente literaria.

El catalán ha señalado que su condición de escritor provoca esta sobreliteralización de las cosas y las situaciones. Repasemos dicho fenómeno en las novelas que constituyen nuestro campo de estudio. Tanto en *Bartleby y compañía* como en *El mal de Montano* el tema enfermedad se repite, ya sea como condición de desaparición adscribiéndose a los escritores del no o como condición de sobreliteralidad para dibujar espectros metaliterarios en su propia vida. En la nota cincuenta y cinco de *Bartleby y compañía* el narrador habla sobre Kafka y su relación con el concepto de la enfermedad: “Acaba de llamar con urgencia mi atención (...) esa advertencia que le hace Kafka a Felice Bauer de que si se casara con ella, él podría convertirse en un artista dominado por la pulsión negativa, en un perro, para ser más exactos, en un animal condenado eternamente al mutismo” (Vila-Matas, 2000: 57). Luego de señalar los pormenores de la probabilidad de silencio y la posible mutación en una criatura imposibilitada de comunicación, el autor repara en el mal de Teste a partir de las relaciones que produce meditar sobre los siempre perturbadores comentarios kafkeanos

Es posible que el ejercicio de atención que me ha llevado a evocar la figura de un perro haya tenido que ver con mi mal de Teste. Ya recuperado del mismo, pienso en mi dolor ya superado, y me digo que se vive una sensación muy placentera cuando desaparece el mal, pues uno entonces asiste de nuevo a una representación del día en que, por primera vez, nos sentimos vivos, fuimos conscientes de que éramos un ser humano, nacido para la muerte, pero vivo en aquel instante. Después de todo el tiempo en que he sido prisionero del dolor, no he podido dejar de pensar en un texto de Salvador Elizondo que leí hace tiempo y en el que el escritor mexicano habla del mal de Teste y de ese gesto, a veces inconsciente, de llevarse la mano a la sien, reflejo anodino del paroxismo (Vila-Matas, 2000: 57).

Esta declaración da cuenta sobre la condición de la literatura y su relación con la enfermedad. A partir de este punto visualiza la condición de malestar o síndrome de la negación (de la vida y la literatura) la cual previamente ya había señalado como el mal endémico de las letras contemporáneas. Sin embargo el autor no entrega un sema negativo a la enfermedad, es más, la particulariza como una condición singular, significándola más bien como una cualidad. La “condición” de enfermo otorga al autor la capacidad de ver más allá de los patrones estructurales evidentes, condición distintiva a través de la cual podemos sobrellevar la realidad. De esta forma el sinsentido del contexto cultural sería más abordable desde nuestra condición de enfermos, condición que a su vez nos permite trabajar nuevos proyectos literarios

Desaparecido el dolor, he buscado en mis archivos el viejo texto de Elizondo, lo he releído, me ha parecido -después de una lectura totalmente nueva- dar con una interpretación del mal de Teste que se podría aplicar perfectamente a la historia misma de la irrupción del mal, de la enfermedad, de la pulsión negativa de la única tendencia atractiva de la literatura contemporánea. Hablándonos de la migraña, de la cuña de metal ardiente en nuestra cabeza, Elizondo sugiere que el dolor convierte nuestra mente en un teatro y viene a decirnos que lo que parece una catástrofe es una danza, una delicada construcción de la sensibilidad, una forma especial de la música o de la matemática, un rito, una iluminación o una cura, y desde luego un misterio que solamente puede ser esclarecido con la ayuda del diccionario de sensaciones. Todo esto puede aplicarse a la aparición del mal en la literatura contemporánea, pues la enfermedad no es catástrofe sino danza de la que podrían estar ya surgiendo nuevas construcciones de la sensibilidad (Vila-Matas, 2000: 57).

Visualizar la “realidad” como una construcción le permitirá al autor enfocar la “vida”, su propia vida como un proceso de creación constante. El catalán, entonces, lleva hasta el límite las posibilidades de la metaliteratura por medio de la cual

entiende que la enfermedad -que en este caso no es el síndrome Bartleby en sí, sino la dimensión y el entendimiento que tiene un sujeto con la literatura²⁵- como una cualidad o una ventaja, que como un síndrome, permite abrir nuevos campos de acción a la existencia de un sujeto

Yo siempre he pensado que la realidad no hay quien la entienda y que por eso escribo. La realidad, como la vida -como este fin de semana tan largo-, no tiene sentido, pero en cambio sí lo tiene la literatura, y sospecho ahora que hasta este artículo -que se me ha vuelto relato- acabará por tener sentido, adquirirá -como si lo viera- una íntima coherencia. Escribir es pactar con el sinsentido del mundo (Vila-Matas, 2009: 34).

Para el autor el mundo de las letras lo es todo, por lo tanto a su condición de enfermo de literatura le entrega un carácter positivo, una valoración respecto de cómo sobrellevar la futilidad de la existencia. En contrapartida, en la segunda novela que nos ocupa, *El mal de Montano*, como su nombre señala, se estudia la condición del virus literario. Como bien se ha señalado, el libro funciona a través de un potente mecanismo autoficcional donde la distribución de diferentes planos se van superponiendo en función de llevar la historia central, el desarrollo y posible curación de la enfermedad literaria a un espectro metaliterario mayor que significaría la identidad y la vida del narrador, que también es el personaje y que bien podría ser un

²⁵ Respecto a la relación de un sujeto con la literatura y las posibilidades que la misma proporciona recomendamos *Exploradores del abismo* (2007), un libro de ensayos del catalán desde donde recordamos el prólogo: “Sospecho que si aunque no entendamos nada, el texto que abre esta colección de artículos y ensayos literarios, fuera lo único que hubiera escrito en toda mi vida, ese texto, por sí solo, sería ya más que suficiente para hacerse una idea completa de cuál es mi visión del mundo y de la literatura. Y es que aunque no entendamos nada está concentrada toda mi poética, basada fundamentalmente en cargar de sentido al absurdo y considerar que lo esencial de la realidad se encuentra en los libros. Aunque no he entendido nunca nada de este mundo (y, en cambio, no sé por qué, entiendo muy bien lo que estoy escribiendo en este prólogo), aunque no he entendido nunca por qué vivo ni tampoco por qué un día estaré muerto, aunque no he entendido nunca nada, yo he seguido siempre adelante buscando y encontrando siempre en la literatura, y paradójicamente en el absurdo, el sentido del mundo” (Vila-Matas, 2003: 6).

espacio de la vida del autor. El primer espacio de la enfermedad lo encontramos cuando Gironde señala lo que lo impulsa a tomar este aparente viaje de placer: “Rosa me dijo que yo necesitaba un viaje urgente, cambiar mi exagerada respiración literaria por paisajes y canciones, hacer turismo no cultural, desintoxicarme de mi absorbente labor de crítico” (Vila-Matas, 2002: 18). Sin embargo esta desintoxicación resulta inviable en lo que transcurre el viaje, propiciando aún más la literalidad del narrador, puntualizado que quizás no padece una enfermedad, sino que más bien posee una condición particular en relación con la literatura.

Y aquí estoy yo ahora, peor que cuando salí de Barcelona, más enfermo tras haber vivido el asfixiante encuentro entre un padre y un hijo heridos, con distintas cicatrices, por la maldita literatura: uno (Montano) queriendo seguramente volver a ella, a la literatura; el otro, deseando olvidarla al menos por unos días, pero sin por el momento lograrlo, es más, empantanado para colmo en el comienzo de algo así como una narración un tanto literaria y encima escribiéndola en su diario. Qué raro todo. Padre e hijo enfermos, con distinta fiebre, de literatura (Vila-Matas, 2002: 19).

Lo que hasta ese momento el lector desconoce es que tanto el padre como el hijo sólo son construcciones, creaciones literarias mediante las cuales el autor fabula sus desencuentros literarios y ficcionaliza sus viajes. Tanto el padre Rosario Gironde, como el hijo Montano son creaciones, son quiebres de la mente del narrador quien en el desdoblamiento de su propia personalidad decide comenzar este autocuestionamiento, como si en su propia psiquis lo asaltaran diferentes personajes. Este podría ser el primer síntoma de lo que podríamos denominar literatosis, esa condición clínica de sobreleer la “realidad” desde la literatura. De esta forma, el narrador puede quebrar su pensamiento en multitud de pequeños egos miniaturizados,

se proyecta una concatenación de fractales donde diferentes piezas de cristales contendrán las diferentes posibilidades que la condición literaria le entregue o posibiliten al autor un síntoma de nuestra época, pues es “la naturaleza cambiante y múltiple del sujeto actual, por no hablar de las posibilidades que los modernos medios electrónicos abren a la construcción de yos virtuales. De acuerdo a estos diagnósticos, resultaría prácticamente imposible mantener una sola y fija identidad social en nuestra época” (Alberca, 2007: 30). Esta imposibilidad de un sólo rostro y de una sola psiquis se vería llevada al extremo en el campo narrativo, pues en

la literatura, el escritor no tiene por qué aguantar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad. Ostenta el privilegio de poder clonar tantos dobles y de disfrutar de tantas vidas como le plazca, sin arrostrar las molestias o perturbaciones que en realidad una imposición de cambio identitario conlleva (Alberca, 2007: 30).

Este cambio identitario es el que Vila-Matas visualiza como sedimento de la poca estabilidad que entrega la sociedad contemporánea. Esa misma inestabilidad es la que describe en *El mal de Montano*. Escudándose en la condición literaria comienza un periplo en el cual primero apunta al escape y a la posibilidad de la cura (el viaje a Nantes) para después decantarse por la posibilidad del trabajo (el supuesto documental), para finalmente decidirse por la negación y el olvido por pasear en el borde del abismo que tantos años lleva narrando y que de forma tan prolija ha sabido describir. Para Manuel Alberca la descripción y visualización tan clara de este abismo que sería la época contemporánea (ya sea entendida como postmodernidad,

hipermodernidad o sobremodernidad²⁶), es lo que le permite al Premio Herralde trabajar tan virtuosamente describiendo e identificando síndromes, y posicionándolos en espacio perfectamente identificables con el aquí y ahora.

El signo de los tiempos obliga a las personas a cambiar de trabajo, familia o residencia muchas veces, por razones económicas la mayoría de los casos, impidiendo el asentamiento del carácter, que es obligado a redefinirse o adaptarse de continuo a las nuevas coordenadas. Esta nueva situación dibuja un paisaje que se puede entender como una maldición de este momento histórico, impuesta por el capitalismo en su fase neoliberal o como una exigencia de la nueva épica a que se está obligado en un mundo que se mueve aceleradamente, en fin no se sabría decir si un tributo o un castigo de esta época nuestra, que algunos denominan y consideran posmoderna (Alberca, 2007: 30).

La identificación de este “abismo” que es la cultura contemporánea entrega cierta posibilidad al desarrollo de la poética vilamateana, pues como anteriormente hemos señalado el síndrome literario que padece el autor y que bien podrían sufrirlo más personas es aquello que permite sobrellevar la existencia. Nos parece importante

²⁶ “La cultura posmoderna es la que ha caracterizado, no sin contradicciones y resistencias, a las sociedades occidentales u occidentalizadas de las décadas de los ochenta y noventa, en las que se puso en entredicho lo que se había considerado hasta entonces como los fundamentos del sujeto moderno, tal era la confianza crítica en la memoria, la voluntad de transformar y explicar la realidad y la fe en la trascendencia histórica de las acciones humanas, que daban coherencia en el pasado a aquél. En fin, una serie de principios que constituyeron, sobre todo en las décadas citadas, en una peligrosa tendencia a la homogenización de los diferentes puntos de vista y una apoteósica confusión según la cual todo es lo mismo y cualquier nivel cultural vale por igual. La sistemática ficcionalización de la realidad y sobre todo la amnesia histórica producían en el pensamiento posmoderno lagunas difíciles de colmar, pues como comenta Terry Eagleton con ácida ironía: *El posmodernismo es demasiado joven para recordar la época en que existían la verdad, la identidad y la realidad*” (Después de la teoría. Madrid, Debate/Referencias, 2005, pág 69). “Como corriente crítica cultural y filosófica de la modernidad, el posmodernismo estaba avalado en principio o por lo menos le asistía una justificación y una legitimidad incuestionable para criticar las limitaciones del pensamiento moderno y especialmente los conocidos excesos y extravíos clamorosos en su denodada e ilusoria aspiración a un progreso infinito en lo político, social, tecnológico y cultural, que no parecía conocer fronteras ni obstáculos. Pero desgraciadamente la crítica posmoderna de la modernidad no alentó ningún proyecto propio ni propuso ninguna solución que no fuesen unas difusas expectativas de que se vivía en el mejor de los mundos posibles, cuyos caracteres más relevantes (y discutidos) no eran otros que una invitación constante a un cierto jolgorio y una marcada amnesia histórica bajo la férula de un capitalismo neoliberal y mercantilista” (Alberca, 2007: 39).

señalar que el mal de Montano no sería la misma condición que la literatosis. El mal de Montano sería un síndrome; poniéndolo en “términos médicos”, un trastorno más dentro del espectro posible de la literatosis. El montano está enfermo de literatura y a través de esta enfermedad comienza la ficcionalización, la creación de diversos nuevos fractales de su propia personalidad, nuevos personajes dentro de su estado mismo de Montano. Estos personajes le permiten crear nuevos caminos en su periplo por el abismo. Siendo más explícitos podríamos entender cada nueva creación literaria como un espectro del montano, cada novela creada por el escritor, así como Pontano en *La Notte* creaba nuevas historias o *backgrounds* para llevar a cabo sus propósitos. En contrapartida, la literatosis sería un síndrome que provoca en quienes la padecen sobreliteralizar la realidad, entender todo como literatura, esto en diferentes estructuras como bien lo sería ficcionalizar la biografía particular (autoficción), o la creación de contrapartidas literarias.

Volviendo a la relación entre la “enfermedad” y la realidad, Vila-Matas comienza a dejar caer ciertas delicadezas, extraídas de sus abigarrados cuadernos de citas. Señala: “Estoy pensando —me ha dicho en un tono sensato y muy reflexivo— que Walter Benjamin especuló en torno a las posibles relaciones existentes entre el arte de contar historias y la curación de enfermedades” (Vila-Matas, 2002: 29). También expone: “«La enfermedad ensimisma y en cambio la risa comunica», ha dicho, y se ha quedado tan satisfecho. Y ha añadido: «Cuanto más te comunicas, más sano estás» (Vila-Matas, 2002: 142). Para el autor parece ser una obviedad la relación entre el síndrome y la capacidad de sobrevivencia. A medida que despliega su usual catálogo de citas comenzamos a visualizar un recorrido histórico-literario entre la

alianza que se desarrolla entre la condición de enfermedad y la posibilidad del desarrollo de creaciones artístico literarias, condición última que permitiría la sobrevivencia a el entramado social. A continuación ejemplificamos dicha propuesta con otros retazos del cuaderno de apuntes vilamateano:

Recuerdo también de ese diario las menciones a una enfermedad de estómago y de vientre que a él pareció providencial: «¡Bravo! ¡Esta enfermedad ha sido un regalo de Dios! Yo no estaba todavía a punto. No era todavía digno de emprender el vientre y el tórax de mi Corpus Hypercubicus». Esa visión de la enfermedad como algo especialmente positivo y providencial me recuerda mucho lo que me sucedió en Nantes cuando llegué a esa ciudad desmoralizado, enfermo del alma aunque con la esperanza puesta en el factor Vaché, y muy pronto mi mal se volvió un bien (Vila-Matas, 2002: 179).

La capacidad de volver el síndrome un estado útil es la capacidad que se desprende de la sobreapreciación de las cosas (paradigma estético). De alguna forma darle una vuelta más y analizar los procesos a través de una faceta creativa constituye la posibilidad de una ventana utópica al estado de la historia.

Cuánta razón llevaba Gide cuando decía que las enfermedades son llaves que nos pueden abrir puertas! Digo esto porque aquella discreta frase del libro de Musil, que caprichosamente relacioné con mis enfermedades, fue la llave que abrió las puertas de la solución a mis problemas más acuciantes. Y es que de pronto, en lugar de actuar como un ladrón de frases ajenas, me transformé en un parásito literario de mí mismo al decidir allí en la propia Coiffard que convertiría mis dolencias en los temas centrales de una narración que marcaría mi retorno a la escritura (Vila-Matas, 2002: 179).

La posibilidad de volver sobre sí mismo para la escritura, para sanarse del mal de Montano y para volver a la escritura (valga la redundancia) es una complicada

rueda. Metafóricamente podríamos decir que el escritor es el uroboros²⁷, es el dragón que se muerde la cola, pues cada síndrome, o cada dolencia que viviera el autor, es posteriormente desarrollada de forma narrativa en sus proyectos literarios. Es por esto que se señala el concepto de parásito; el escritor es parásito de su historia de vida, de su historial de aprensiones y de su historia de lector, habita estos cuerpos de forma particular y los consume hasta convertirlos en literatura.

Cada una de las angustias de las influencias que sobrevive como lector le permite hacer un registro archivístico de la forma de literatura que lo aqueja (nos referimos por supuesto a un arquetipo literario marcado o específico, los cuales serían los registros específicos de un tipo de sujetos que hace el autor, como los shandys, por ejemplo). Podríamos decir que

estamos, pues, ante la dimensión clínica de la escritura. Seguramente yo he venido buscando en estas páginas -tal vez hasta ahora sin ser del todo consciente de ello- averiguar adónde me conduciría la eliminación de mi enfermedad, de mi mal de Montano. Al silencio, probablemente. ¿Me conviene? Creo que no, porque volvería a esta donde al principio estaba: sentado ante la destartalada silla del ágrafo trágico. De modo que seguramente es mejor la enfermedad que el remedio (Vila-Matas, 2002: 232).

Cuando el narrador señala a donde lo llevaría la cura de la enfermedad dice que es al silencio, de esta forma apunta que la cura a las enfermedades de la sociedad son la negación del sujeto, es decir, volver a aquel no lugar; es caminar por el borde del abismo, es desaparecer, es ser un suicida o un bartleby, personajes que entienden

²⁷ El uróboros (también ouroboros o uroboros) (del griego «ουροβόρος», "uróvoro", a su vez de oyrá, "cola", y borá, "alimento") es un símbolo que muestra a un animal serpentiforme que engulle su propia cola y que conforma, con su cuerpo, una forma circular. El uróboros simboliza el ciclo eterno de las cosas, también el esfuerzo eterno, la lucha eterna o bien el esfuerzo inútil, ya que el ciclo vuelve a comenzar a pesar de las acciones para impedirlo. Más información disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Ur%C3%B3boros>.

aquel abismo y se funden en un devenir imperceptible, donde acepta, conoce y maneja a voluntad su identidad y la condición del abismo.

Para el escritor, su archivo intertextual y metaliterario encontraría su gran apoyo en la posibilidad de la clínica. La poética vilamateana no sólo es un volumen archivístico de la literatura personal del autor catalán, sino que también es la manifestación somática de cómo estas lecturas prefiguran síndromes humanos que pueden llegar a afectar la psiquis de un lector compulsivo. Lector que además es escritor y formula toda su creación literaria como si de un diario íntimo se tratase, cualidad que le entrega esa noción de registro de vida y obra

Acabo de leer, en un ensayo de Alan Pauls sobre el género, que el gran tema del diario íntimo del siglo XX es la enfermedad. Lo ignoraba, no había pensado nunca en eso. Y sin embargo —curiosa coincidencia— uno de los ejes centrales de mi diario, uno de los temas más recurrentes del mismo, es sin duda el de la enfermedad, en este caso, el de la enfermedad de la literatura, en definitiva, el mal de Montano (Vila-Matas, 2002: 231).

Podría decirse que al mencionar el narrador como eje central de su diario la enfermedad también permite que vislumbremos esta literatosis como el eje central de su proyecto narrativo, de registro archivístico y museal de escritores, registro médico clínico de síndromes literarios

«El gran tema del diario íntimo del siglo XX», escribe Alan Pauls, «es la enfermedad, y las anotaciones con las que el escritor acompaña ese mal forman algo así como el parte diario, incansable, que da cuenta de su evolución, una suerte de historia clínica que sólo parece tener oídos para la sigilosa expresividad de la dolencia». Según deduzco de lo leído en ese ensayo sobre el género, quienes escribieron grandes diarios íntimos en el siglo pasado no lo hicieron para saber quiénes eran ellos, sino que los llevaron a cabo para saber *en qué se estaban transformando*, cuál era la dirección imprevisible a la que estaba arrastrándoles la catástrofe. «No es pues la revelación de una verdad lo que esos diarios podían o

querían darnos, sino la descripción cruda, clínica de una mutación» (Vila-Matas, 2002: 231).

La mutación de la cual nos habla Vila-Matas, a través de Alan Pauls, es la capacidad de la creación, la capacidad de sobreponerse a la inercia y futilidad de la existencia. La mutación y la enfermedad se va incubando en la medida que la entidad tenga la capacidad de presentar ciertos patrones de lectura. La apreciación estética y el espectro hermenéutico de la literatura en este caso darían la posibilidad de ver la realidad desde otro prisma. Desde el prisma literario, esto es lo que hace que el autor sienta simpatía por la enfermedad y no lo vea como una condición negativa, sino más bien como un don, como un regalo. “Escribir es su Pharmakón²⁸. Palabra griega que significa a la vez veneno y medicina. Para exorcizarse de los demonios del fin de la novela, escribe un texto que enuncia su propia estética de la desintegración de la novela y al mismo tiempo homenaja a ella” (Pozuelos, 2002: 9). La estructura que también se construye como un relato especular evidencia esa capacidad de la enfermedad de volver sobre sí misma, tal cual como la sombra de la literatosis cae y vuelve a caer encima del ser humano, pues como señalará Ivan Thays, el mal de Montano no consiste en vivir una “vida” literaria (una vida ficcional de aventuras), sino que “pongámoslo así: Si el abandono de una mujer nos remite a una escena de Shakespeare, entonces llevamos el virus del mal de Montano (al que Juan Carlos

²⁸ Como olvidar “La farmacia de Platón” (Primera versión publicada en *Tel Quel* N° 32 y 33 de 1968) texto de Jacques Derrida que leemos en *La diseminación* (1975) donde enfatiza la incorporación al discurso de una preocupación por la salud y la enfermedad. “Un poco más allá, Sócrates, compara con una droga (*fármakon*) los textos escritos que Fedro ha llevado. Ese *fármakon*, esa “medicina”, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser -por turno o simultáneamente- benéficos y maléficos” (102).

Onetti llamó literatosis). No podemos dejar de ser gobernados por la literatura” (Thays, 2013: web)²⁹. El siempre volver a la condición de enfermedad y la libertad con la cual toma dicha condición el autor sirven para que comprendamos su postura frente al abismo. Si con la condición de la enfermedad podemos pasear alrededor del abismo, construyendo y deconstruyendo nuestro campo de acción (el literario), también cabe la posibilidad de que nos encontremos de frente con la supresión total de la existencia, la dualidad que nace a partir del juego que realizamos con la condición de pacientes clínicos.

Siempre me ha llamado la atención que simpatizara con las enfermedades, me parece que veía en ellas el punto de arranque de febriles actividades creativas. «Creo que las enfermedades», escribe en su diario, el 6 de febrero de 1944, «son llaves que nos pueden abrir ciertas puertas. Hay un estado de buena salud que no nos permite comprenderlo todo [...] Nunca he encontrado a uno de esos que se jactan de no haber estado nunca enfermos que no sea por algún lado un poco tonto; como esos que se envanecen de nunca haber viajado» (Vila-Matas, 2002: 175).

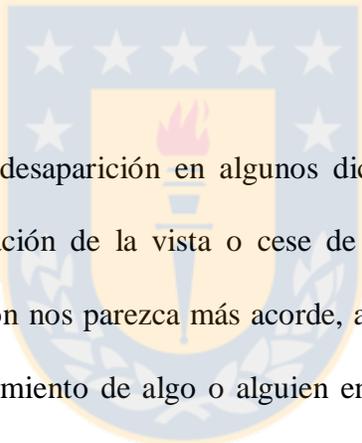
La enfermedad trasladada al bartlebismo que apunta a la desaparición. La desaparición es quizás el estado paradigmático al cual termina apuntando el síndrome de Montano. Además la desaparición tendría una estrecha relación con el movimiento de los cuerpos, pues el devenir vacío o simplemente desaparecer podría relacionarse con los estados que sufre el cuerpo del individuo al ser sometido a los ejercicios de fuerza del viaje (velocidad). Viaje que en la narrativa vilamateana se desarrolla tanto desde la perspectiva física (en la narración y el espectro biográfico) como desde la

²⁹ Artículo disponible en la web *365 días de libros* <http://moleskinelibros.tumblr.com/>, página web perteneciente al escritor peruano Iván Thays, quien adjunta material y críticas a distintas obras en este nuevo formato electrónico.

perspectiva del viaje literario (a partir de los constantes *mise in abyme* y el carácter especular del relato).



Por una estética de la desaparición



La definición de desaparición en algunos diccionarios reza de la siguiente forma: ausencia u ocultación de la vista o cese de la existencia. Sin importar de sobremanera cuál acepción nos parezca más acorde, ambas definiciones apuntan a la disipación o al desvanecimiento de algo o alguien en el infinito, no importando las condicionantes para dicho final o el proceso que tuvo lugar para llegar a la separación subatómica de su unidad. Lo único claro es que dejamos de verlo, dejamos de percibirlo y por ende deja de existir. En este sentido parece significativa la implicación de la vista en el proceso de validar la existencia de una entidad. Aunque en la literatura vilamateana la vista no siempre es lo más importante, podemos desaparecer y convertirnos en otra entidad a través de una superposición de identidades (*Doctor Pasavento*) o simplemente podemos delinear nuestro propio mapa ficcional y adscribirnos a la desaparición física (*Suicidios ejemplares*) o

inclusive podemos llegar a una conceptualización, donde la desaparición sólo ocurre en la medida en que continuamos nuestro viaje a la deriva (*El viaje vertical*).

La desaparición en la metaliteratura vilamateana pareciese ser uno de los *leitmotivs* que sostienen el proyecto, pues la incertidumbre que despierta el desplazamiento de una entidad al estado de vacío funciona como complemento para la explicación narrativa y discursiva que sostienen sus clínicas literarias. En *Bartleby y compañía* la desaparición es resultado del síndrome; en *El mal de Montano* la desaparición es una superposición de planos, buscando escapar de una realidad destruida que se narra como la vida vacía de un escritor. Desde esta perspectiva, entendiendo la literatura como un síndrome, como una enfermedad, es que comprendemos la escritura del autor catalán. Podríamos sostener que la trayectoria o cartografía literaria por la que deambulan los personajes vilamateanos fija su meta en el no lugar, espacio al que quizás también apunta la totalidad de la existencia, a raíz del raigambre sociocultural y tecnológico al que nos vemos sometidos a través de la videosfera.

La sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares, es decir de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antagónicos. Éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de lugares de memoria, ocupan allí un lugar circunscripto y específico (Auge, 2008: 83).

El no lugar existe en la medida en que se formula su creación en la virtualidad atemporal y la creación ontológica ascética. El ejemplo por antonomasia es la construcción del aeropuerto, un lugar donde el tiempo cronológico queda supeditado a formulaciones de tiempo específicas y personales, y donde su funcionalidad y su

carácter historicista no representan nada más que la funcionalidad modernista. Por otra parte la polaridad del espacio inexistente es el vacío, es la nada, el espacio de la no existencia, ya sea física (muerte) u ontológica (negación del individuo), expresándose y manifestándose ambas en ese campo metafórico a través de los cuales teorizamos nuestra identidad (existencia) y nuestra identidad histórica (cultura-realidad), pues “el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación” (Auge, 2008: 84).

La identidad es el problema de Montano, la propia y la de sus fantasmas. Rosario Gironde se deconstruye a sí mismo, se convierte en un padre, lo que le acarrea problemas familiares con su hijo, después se convierte a sí mismo en hijo, y termina siendo un teórico, un teórico de su vida y su devenir. El apartado denominado Teoría de Budapest no es una construcción narrativa, es más bien una construcción filosófica de cómo un ser humano se percibe a sí mismo, y cómo la angustia de sus influencias posibilita la ansiedad del viaje, el vagabundeo que termina por ocultarlo detrás de una multitud de conceptos y hacerlo desaparecer. ¿Viajamos para conocernos o viajamos para escapar?. La premisa para el catalán y su Montano sería que viajamos para deconstruirnos. La meta a la cual aspiran llegar los protagonistas vilamateanos como espacio final sería el de la negación, el viaje permitiría a los personajes encontrar las zonas para experimentar procesos desterritorializantes. Estos procesos permitirían un desalineamiento respecto de las estructuras funcionales, pues como individualidad presentarían una estructura opuesta a la conciencia global, al

reacondicionarse en nuevas individualidades humanas, alejándose de la manada, escapando de dicho proceso alienante. Al viajar, los personajes vilamateanos (Rosario Gironde) se vuelven extratemporales, pues al permanecer en un movimiento permanente comienzan a habitar un espacio temporal que no responde al viaje clásico, edípico y conservador, sino que se mueve en una dimensión fractal donde todas las dimensiones y direcciones del viaje son incluidas:

Dormí casi todas las horas que duró el viaje de ida a Chile. Los pocos minutos que, entre un somnífero y otro, estuve despierto, fueron de juzgado de guardia. No se me ocurrió nada mejor que darle un vistazo a la revista de la compañía aérea, y allí fui a parar a unos versos de Pablo Neruda, ideales para recordarme que existían la muerte y la literatura (Vila-Matas, 2002: 59).

A partir de estos espacios y planteamientos narrativos se proyecta el dilema del sujeto contemporáneo (o se literaliza o muere³⁰), quien no encuentra el camino correcto por el cual avanzar en su realización y formación, tampoco tiene una meta o destino al cual llegar. De esta forma, el sujeto se ubica en un estado permanente de movimiento, perpetuando el viaje, avanzado en todas direcciones con el solo objetivo de mantener las sensaciones de vértigo y velocidad en su cuerpo, en definitiva superponer la experimentación física y el goce estético, por sobre la realización espiritual o el descubrimiento ético-filosófico. En síntesis, los viajes vienen siendo una pulsión, algo para sobrellevar el momento más que una realización con un motivo concreto y específico.

³⁰ Cuando nos referimos a la premisa “se literaliza o muere” tomamos en cierta medida lo expresado en diferentes conferencias por Michel Houellebecq, quien usualmente señala que el sujeto (en particular el escritor), tiene que entenderse como un artista pop o estrella de rock, es decir narrar su propia historia a través de la cual sobrellevar su existencia.

Viajé a Chile un día antes de que acabara el siglo y fui a ese país sin este diario que se me estaba volviendo novela, fui a Chile con la idea de no leer ni escribir nada, tan sólo a ver por primera vez en mi vida el océano Pacífico, a ver su famoso color azul violento y a pensar en cualquier cosa que no pudiera relacionar con la literatura o con la muerte, que era en lo que más pensaba desde que me esforzaba en no pensar en la literatura (Vila-Matas, 2002: 51).

Volviendo a la concepción de viajero podemos decir que *El Mal de Montano* es ante todo una novela de viajes y en sí gran parte de la producción del catalán se concentra en el concepto del viaje, pero no de la forma tradicional. Como explicamos, el viaje edípico y conservador se pierde en post de un viaje narrativamente más ambiguo; la narrativa se desplaza en un tapiz de múltiples direcciones, reemplazamos la línea recta por una conciencia joyceana multidireccional, donde tanto el lector como el personaje están sometidos al impulso de la velocidad y a sufrir percepciones picnolépticas ³¹, en relación al espacio temporal, y a la condición de metanarración.

La crisis picnoléptica encuentra una herramienta de montaje narrativo en la secuencia de Girondo. El personaje no es nadie y no quiere ser nadie, por eso

³¹El concepto de picnolepsia utilizado por Paul Virilio, explica las pérdidas temporales de visión parcializada que sufrimos producto de la influencia de diferentes estímulos, visuales y temporales, rompiendo el concepto de tiempo lineal o cronósfera. “El tiempo consiente se suelda automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. Las ausencias, denominadas picnolepsia (del griego *pychos*, frecuente) suelen ser numerosas, cientos al día, y en general pasan desapercibidas para quienes nos rodean. Mas para el picnoléptico nada ha sucedido; el tiempo ausente no ha existido. Sólo que, sin que lo sospeche, se le escapa en cada crisis una pequeña parte de la duración” (Virilio, 1998: 7). La incapacidad que tenemos de percatarnos de estas ausencias temporales, producto de la velocidad, son la que alteran nuestra percepción de mundo: “Con el tiempo el joven picnoléptico se verá obligado a dudar del saber y los testimonios unánimes de su entorno, toda certeza se cambiará en sospecha, tenderá a creer (como Sexto Empírico) que nada existe y que aun si algo existiese no podría ser representado, e incluso si pudiera serlo, en modo alguno podría ser comunicado o explicado a los demás” (Virilio, 1998: 9). Esto provoca la sensación de relatividad en la realidad, la sensación que todo es inmediato, que todo fue, o que todo es un montaje, un montaje de realidad como el que sobrellevan los personajes vilamateanos, especialmente Girondo.

sobredimensiona y lee por encima el espacio en el cual se ancla, ve más de una realidad (posibilidad), porque para una mente enferma de literatura es fácil superponer planos, hasta desaparecer, se desestima la uniformidad y la verdad, “creer que se puede estudiar racionalmente la realidad es una exageración, y la idea de la tabla rasa es un truco con el que se intenta quitar todo valor activo a las ausencias individuales” (Virilio, 1998: 34). La ausencia individual, por lo tanto, produciría la crisis picnoléptica. En el desarrollo de *El mal de Montano*, quien provoca la crisis es la superposición de montajes en relación a la condición particular de Gironde y el espacio que lo rodea. Ejemplifiquemos con una construcción constante en *El mal de Montano*, tal cual el escritor Bartleby utilizando su “preferiría no hacerlo”, Gironde posee su propia catchphrase, “Propenso como soy a pensar en literatura”. La cual la utiliza en diversos pasajes para desplazar su visión personal, traslada su vivencia a otro plano (narrativo), superponiendo capas, formando su palimpsesto personal hasta que la realidad y su existencia particular queden completamente fundidas en el vacío.

Al salir un poco a campo abierto comenzó a soplar un viento un tanto molesto. *Propenso como soy a pensar en literatura*, me acordé de Goethe: «¿Quién deambula tan tarde en la noche y el viento?» Como es lógico, nadie me contestó, y el silencio mezclado con las breves ráfagas del viento empezó a quitarme tanto el engreimiento como la euforia (Vila-Matas, 2002: 70)

Desperté sudoroso y confundido y decidí bajar al porche a fumar un cigarrillo. Mientras lo fumaba y contemplaba el Pacífico, *propenso como soy a pensarlo todo en literatura*, me acordé de un momento muy concreto de la vida de mi admirado Cyril Connolly, un instante reflejado en su diario: él está a solas en un vagón de tren, haciendo sonar discos de foxtrot lento mientras el paisaje inglés de los años treinta corre veloz por las ventanas, y él siente que ha logrado convertirse en una persona interesante (Vila-Matas, 2002: 68)

Propenso como soy a lo literario, no sé cómo fue que, viendo a Tongoy actuar de aquella forma, me vino a la memoria la figura de Hölderlin,

recluido por locura en casa del carpintero Zimmer (Vila-Matas, 2002: 87)

Todas las construcciones que responden a esta modalidad provocan un desplazamiento, un distanciamiento a través de la superposición de un plano imagen, el lugar donde está Gironde nunca es el lugar de su referente mental inmediato, ahí se produce un quiebre picnoléptico donde superpone una imagen en la cual deviene, viaje literario. No sólo está el viaje físico, sino que también está el viaje de proyección o psicológico; la crisis de Montano provoca en él el deseo de habitar absolutamente todos los espacios, ¿cómo habitar los espacios si no es en el vacío?. Ahí adviene la crisis y el punto de partida para la ansiedad y las problemáticas de nuestra contemporaneidad, buscar la inmediatez, y tenerlo todo, el Aleph borgeano condensado en la capacidad de la conexión a la red. Sin embargo, habitar todos los espacios no significa que Gironde sea redefinido como ser humano, pues pierde dicha cualidad: “Para Hughes, ser no es habitar: Polytropos como el Ulises de Homero, sin ocupar un lugar preciso, desea no ser identificable, y por encima de todo, no identificarse con nada. No es nadie, porque no quiere ser alguien, y para ser nadie, hay que estar a la vez en todas partes y en ninguna” (Virilio, 1988: 26). De alguna manera, el síndrome literario le permite a Gironde no ser nadie (pues se construye a sí mismo a través de muchas identidades), lo que a su vez facilita a este individuo no estar en ninguna parte (el supuesto viaje a la grabación del documental ocurre en otro lugar. A su vez, la visita a Tongoy tiene lugar, pero Tongoy no es verdaderamente el nombre de quien lo acompaña). A raíz de esto el sujeto se configura en una entidad multifractal, pues se supone que intenta estar o habitar un lugar. Pero esto no ocurre

en la realidad, a la vez que intenta ser un individuo, pero termina desdiciéndose de dicho proceso de configurar una entidad. Girondo por lo tanto somatiza en su cuerpo los procesos que sufre el espacio cultural contemporáneo al devenir en el no lugar: “En la situación de supermodernidad, una parte de ese exterior está constituida por no lugares, y una parte de los no lugares, por imágenes. Hoy, la frecuentación de los no lugares ofrece la posibilidad de una experiencia sin verdadero precedente histórico de individualidad solitaria y de mediación no humana (basta un cartel o una pantalla) entre el individuo y los poderes públicos” (Auge, 2008: 120). La individualidad solitaria es sobrellevada por Girondo con la ficción; sin embargo, el mismo desiste de dicho proceso, pues se percata que al utilizar la literatura como válvula de escape está habitando el espacio más humano de todos, contrario a lo que ocurre al hombre y la pantalla del Telemundo, pues en este fenómeno “el espacio humano al convertirse en el espacio de nadie, se convertirá progresivamente en la manifestación de ninguna parte” (*L'insécurité du territoire*. 1993:171).

Comprendemos, entonces, que Vila-Matas plantea la idea del viaje más allá de la superposición de planos psicológicos, plantea el concepto de deriva donde el individuo es territorializado en una función de observante fílmico de la realidad.

El viaje (aquel del cual el etnólogo desconfía hasta el punto de odiarlo) constituye una relación ficticia entre mirada y paisaje. Y, si se llama espacio la práctica de los lugares que define específicamente el viaje, es necesario agregar también que hay espacio donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente. El movimiento agrega a la coexistencia de los mundos y a la experiencia combinada del lugar antropológico y de aquello que ya no es más él (por la cual Starobinsky definió en esencia la modernidad), la experiencia particular de una forma de soledad y, en sentido literal, de una toma de posición la experiencia (Auge 2008: 91).

Esta soledad entendida como posición de la experiencia es la misma que sostiene la vida de los Bartlebys, tanto ellos como los montanos pasan por un proceso de deconstrucción y por un proceso de desterritorialización literaria. A partir de ello se adscriben a la única modalidad que pueda entregarles ciertas cualidades (transformarse en viajero) y disfrutar de la ventana utópica del viaje y su cronósfera de modalidades que termina por entregarnos la experiencia de la soledad. El viaje, apuntará Eloy Fernández Porta en *Afterpop* (2010), nos entrega el placer de la pulsión “erótica de la pérdida, que formaliza el placer de soltar amarras” (Fernández Porta, 2010: 296), ser ellos y solamente ellos de alguna forma también les permite devenir vacío, ansiar la nada y fundirse con ella.

Los bartlebys ansían fundirse con la nada, aspiran a la nada, devenir vacío pareciese ser el orden natural de su existencia. Así como el viaje define al montano también define al bartleby, quien deambula en la deriva hacia el vacío. Si bien la desaparición en una superposición de planos empuja hacia la nada al Montano. La misma superposición en reversa parecería empujar al bartleby, quien escapa del flujo de la luz, camina más lento, mucho más lento que los tiempos y por eso está decidido a desaparecer. En alguna medida esta decisión pareciera figurarse como la antítesis del periodo que le ha tocado vivir. La premisa del siglo XXI, y de los comienzos de esta década (y al escribir esta última línea sabremos que estará obsoleta en menos de dos lustros, pues pareciera que todo se mueve tan rápido que las décadas son más cortas), es la velocidad, cualidad exacerbada hasta el hartazgo en que no es raro escuchar frases del tipo, lo necesito para ayer. La velocidad termina por hacer

desaparecer la conciencia y la individualidad, estamos más cerca del autómata que del humano. De este modo, “el desarrollo de altas velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia” (Virilio, 1988: 120).

Los bartlebys prefieren estar en las antípodas de lo dicho, pareciesen preguntarse al igual que Virilio: “¿Por qué el hombre anhela esas velocidades terroríficas introduciéndose en un vehículo sobre ruedas que tiene no sólo el poder de llevarlo a la gloria sino, también, de hacerlo trizas? (Virilio, 1988: 118). Podríamos decir que los bartlebys siguen siendo análogos y prefieren fundirse con la nada y desaparecer no de forma estructural y violenta, sino de forma más poética. No sólo desaparece el individuo y el concepto que guarda a aquel individuo, el acto de desaparición es una declaración de principios, es la elegía sobre la futilidad de la existencia y la capacidad de sobrellevarse a sí mismo, de exigirse hasta el punto que la desaparición es el manifiesto absoluto de la individualidad y de la identidad del sujeto, tal como fueran el “Proyecto de obras completas” de Rodrigo Lira, por ejemplo. La desaparición o la negación es un proceso personal de alta complejidad, un ejercicio personal que pasa al igual que con los montanos por narrarse a sí mismos:

Porque vi nada menos que a Salinger. Era él, estoy seguro. Era el vivo retrato del anciano que, arrastrando un carrito de la compra, habían fotografiado, hacía poco, a la salida de un hipermercado de New Hampshire. Jerome David Salinger. Allí estaba al fondo del autobús. Parpadeaba de vez en cuando. De no haber sido por eso, me habría parecido más una estatua que un hombre. Era él. Jerome David Salinger, un nombre imprescindible en cualquier aproximación a la historia del arte del No. Autor de cuatro libros tan deslumbrantes como famosísimos -*The Catcher in the Rye* (1951), *Nine Stories* (1953), *Franny and Zooey* (1961) y *Raise High the Roof Beam, Carpenters I Seymour: An Introduction* (1963)-, no ha publicado hasta

el día de hoy nada más, es decir que lleva treinta y seis años de riguroso silencio que ha venido acompañado, además, de una legendaria obsesión por preservar su vida privada.

Por un momento me dije que era más fácil caerle bien a Salinger que a Shirley. Decidí acercarme a él y preguntarle:

- Señor Salinger, soy un admirador suyo, pero no he venido a preguntarle por qué no publica desde hace más de treinta años, yo lo que quisiera saber es su opinión acerca de ese día en el que Lord Chandos se percató de que el inabarcable conjunto cósmico del que formamos parte no podía ser descrito con palabras. Quisiera que me dijera si es que a usted le ocurrió otro tanto y por eso dejó de escribir. Finalmente, tampoco me acerqué para preguntarle todo eso. Me habría enviado a freír espárragos en la Quinta Avenida. Por otra parte, pedirle un autógrafo tampoco era una idea brillante.

- Señor Salinger, ¿sería tan amable de estamparme su legendaria firma en este papelito? Dios, cómo le admiro.

- Yo no soy Salinger —me habría contestado. Para algo llevaba treinta y tres años preservando férreamente su intimidad. Es más, habría vivido yo una situación de absoluto bochorno (Vila-Matas, 2002: 41)

Tanto el “yo no soy Salinger” como el “¿era Salinger?” son divagaciones del viaje, la incertidumbre de la reescritura de la realidad, el prisma a través de la cual el montano narrador actualiza el mito bartleby del escritor estadounidense J. D. Salinger. Creemos que no es casualidad que para desaparecer los bartlebys deban formular su propio mito, es decir, no sólo escribir sino narrar su propia mitología. Vila-Matas de alguna forma construye la identidad del síndrome en *Bartleby y compañía* para posteriormente, y de forma autoficcional, narrar su propia desaparición a través de la narración de su propio mito sobre ella.

Aquella noche en Faial, caminando borrachos junto al mar, de regreso al Hostal de la Santa Cruz, se me ocurrió de pronto -esclavo como era, en cierta medida, de la trama que iba urdiendo para *El mal de Montano*-convertirme en la memoria completa de la historia de la literatura, ser yo mismo la literatura, encarnarla en mi modesta persona para poder así

intentar preservarla de su extinción, para defenderla de los topos de Pico. Se trataba de encarnarla sólo en la ficción de *El mal de Montano* que andaba yo escribiendo y a la que le urgía avanzar en alguna dirección. En ningún momento -no tengo tanta alma de Quijote- pensé en convertirme en la vida real en esa memoria completa de la literatura, sólo era una idea para la ficción que estaba escribiendo y que se desarrollaba paralela a mi vida y a mis viajes, a mi diario íntimo (Vila-Matas, 2001: 314).

La propia ficcionalización como un pie forzado en el viaje camino a la nada, la particularidad de hacerse un mito, esa cualidad que le permitió proyectar la sombra en la historia y desaparecer, primero validando dicha existencia y después mitificando la desaparición, nos permite señalar que ella no es un accidente sino que un acto poético.

Mucho más oculto que Gracq o que Salinger, el neoyorquino Thomas Pynchon, escritor del que sólo se sabe que nació en Long Island en 1937, se graduó en Literatura Inglesa en la Universidad de Cornell en 1958 y trabajó como redactor para la Boeing. A partir de ahí, nada de nada. Y ni una foto o, mejor dicho, una de sus años de escuela en la que se ve a un adolescente francamente feo y que no tiene, además, por qué necesariamente ser Pynchon, sino una más que probable cortina de humo. Cuenta José Antonio Gurpegui una anécdota que hace años le contó su añorado amigo Peter Messent, profesor de literatura norteamericana en la Universidad de Nottingham. Messent hizo su tesis sobre Pynchon y, como es normal, se obsesionó por conocer al escritor que tanto había estudiado. Tras no pocos contratiempos, consiguió una breve entrevista en Nueva York con el deslumbrante autor de *Subasta del lote 49*. Los años pasaron y cuando Messent se había convertido ya en el prestigioso profesor Messent -autor de un gran libro sobre Hemingway- fue invitado, en Los Ángeles, a una reunión de íntimos con Pynchon. Para su sorpresa, el Pynchon de Los Ángeles no era en absoluto la misma persona con la que él se había entrevistado años antes en Nueva York, pero al igual que aquél conocía perfectamente incluso los detalles más insignificantes de su obra. Al terminar la reunión, Messent se atrevió a exponer la duplicidad de personajes, a lo que Pynchon, o quien fuere, contestó sin la menor turbación:

- Entonces usted tendrá que decidir cuál es el verdadero (Vila-Matas, 2001: 79).

La situación “real” vivida por Peter Messent, es digna de cualquier “ficción” vilamateana, casi diseñada para ser incorporada por el autor catalán para refrendar su acercamiento al régimen de la ficción.

La impostura es una materialización de la desaparición utilizada por nuestro autor –como una técnica o formulación del ejercicio de desaparición- en *Doctor Pasavento*, donde se ejecuta la clonación personal, donde las múltiples personalidades y multiplicidad de yo es se sobreponen al intento de dilapidar y olvidar la identidad real, para perderse en la muchedumbre, prescindiendo del rostro y deviniendo vacío una vez más. La posibilidad de la impostura, así como los otros síndromes de desapariciones buscan un efecto dialógico, casi como si para desaparecer primero debiéramos dejar nuestra impronta sentenciada en aquella ficcionalización especular para posteriormente desaparecer. Por supuesto dicho elemento no tendría interés si no existiera la posibilidad del carácter dialógico: si no hay un alguien que nos recuerde qué sentido tiene desaparecer. Difuminarse en el paisaje no sólo es una cualidad intrínseca en la individualidad de ciertos personajes, también es un mensaje. Jaime Gil de Biedma encontraría el tono para diseccionar la dicotomía entre la desaparición y la existencia, en su poema “No volveré a ser joven”. Las líneas que expresan esta idea dicen: “Dejar huella quería y marcharme entre aplausos” hasta “Pero ha pasado el tiempo y la verdad desagradable asoma: envejecer, morir, es el único argumento de la obra” (*Personas del verbo*, 1982: 152). La poética de Gil de Biedma, además de plantearse como

profundamente intertextual³², también plantea la posibilidad de caminar al abismo, tanto de la forma más inmediata y física como lo sería el suicidio, como también la forma más sutil desde el tinglado literario, precisamente desde el espacio del cual repara el autor catalán.

Desde que empecé estas notas sin texto oigo como rumor de fondo algo que escribiera Jaime Gil de Biedma sobre el no escribir. Sin duda, sus palabras aportan mayor complejidad al laberíntico tema del No: «Quizá hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir. Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo, inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese Big Brother insomne, omnisciente y ubicuo: Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: "¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?" All the rest is silence (Vila-Matas, 2001: 19).

Terminar de exponer la dinámica de Gil de Biedma con las últimas palabras dichas por Hamlet “the rest is silence”³³ busca conectar esa dinámica del silencio, porque escribí (no sólo lo dice Gil de Biedma, también lo dice Lihn), es una pregunta retórica, es una concatenación de cuestionamientos propios y personales. Antes de desaparecer, no parece haber una respuesta clara, pero sí un

³² Para ahondar en dicha temática sugerimos consultar la tesis doctoral de Leticia Cuevas León, bajo la dirección de la Doctora Susana Gonzáles Aktories, titulada “La intertextualidad como configuradora del tono en la poética de Jaime Gil de Biedma” (2011). Disponible en <http://132.248.9.195/ptd2012/febrero/0677153/Index.html>

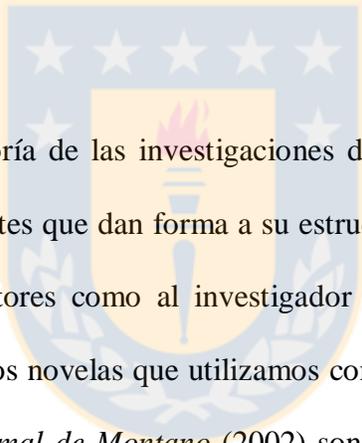
³³ El resto es silencio.

denominador común, antes de desaparecer es mejor haber escrito, para ficcionalizar y ficcionalizarse, en el caso particular de la poesía de “Jaime Gil de Biedma, hemos insistido en el carácter polifónico y dialógico de la misma y en las implicaciones del discurso intertextual como rasgos primordiales en la configuración del efecto poético” (Cuevas, 2011:193). El efecto con el cual buscamos la recepción en el lector, o en nuestro interlocutor -quién también debe entender nuestro espacio de desaparición- enfatiza un tono particular que exhibe nuestra postura frente a la realidad por así decirlo. La postura vilamateana además de sostenerse en el anclaje narrativo particular del escritor, también moldea un tono irónico, una sutil ironía resultante de la crítica al mundo y que podría explicar la situación de narrarse y narrar:

El tono irónico es percibido como el resultado de la contraposición de perspectivas, es decir de la variación antitética del tono de la misma voz, esta circunstancia nos pone, una vez más, ante la naturaleza dialógica del discurso poético. Esta alteración enfática es la principal generadora de la ironía, en donde la contradicción es intencionalmente significativa (Cuevas, 2011:194).

La ficcionalización y la intertextualidad funcionan como recursos eficientes al momento de narrarse y hacerse visible para después desaparecer. “Para crear universos ambivalentes y conseguir la efectividad comunicativa de la ironía”, proceso a través del cual el narrador condensa su intencionalidad narrativa y su postura frente al quiebre social se hace necesario una condición que manifiestan los personajes vilamateanos, a saber, esa capacidad para mantenerse a la deriva y finalmente difuminarse en un horizonte que va más lejos aún que los espacios del no lugar señalado por Auge, va a un espacio tan extraño y lejano, como es la nada

Conjunciones y disyunciones



Como en la mayoría de las investigaciones de este tipo (proyectos de tesis, tesinas, ensayos), las partes que dan forma a su estructura funcionan como rutas que permiten tanto a los lectores como al investigador deconstruir y comprender una propuesta literaria. Las dos novelas que utilizamos como objetos de estudio, *Bartleby y compañía* (2001) y *El mal de Montano* (2002) son obras donde las características del estilo vilamateano se encuentran marcadamente presentes, permitiéndonos un análisis amplio de estas cualidades y características narrativas, identificándolas y trazando una ruta de viaje personal a través de la cartografía literaria del autor catalán, espacio donde encontramos no sólo propuestas narrativas sofisticadamente elaboradas, sino también un espacio considerable que integra el pensamiento teórico del autor a la trama novelesca.

El interés principal de esta escritura se centró en el reconocimiento de las virtudes narrativas de Enrique Vila-Matas, fundamentalmente, en la profunda consciencia de su proceso creativo, manifiesto en la intención del autor por entregar lecturas cifradas construyendo complicadas redes intertextuales, a través de las cuales explora las características de los sujetos que pueblan los ambiguos y a veces absurdos paisajes culturales de la contemporaneidad, muchas veces dominada por la hiperrealidad, aquello que Paul Virilio denominara Telemundo.

En el desarrollo de nuestro trabajo hemos tenido la posibilidad de conciliar herramientas de análisis literario de distinto carácter cuyo diálogo metodológico entregó una amplia gama de posibilidades en torno a la creación textual. A partir de este ejercicio pudimos observar la deconstrucción del espacio literario a partir de las disfuncionalidades o síndromes sufridos por los personajes del autor catalán. El proyecto literario de Enrique Vila-Matas pasa por la exploración exhaustiva de las posibilidades de la escritura como puente/laberinto para perderse en sus intrincados recovecos, buscando conocernos, buscando conocerse y buscando el sentido a la realidad misma, aquella construcción de la cual se encarga de señalar “no hay quién la entienda”.

El trabajo que está llegando a su fin se basó en el carácter dialógico que ambas novelas presentan, instancias que nos permiten ubicarlas en las antípodas una de otra: *Bartleby y compañía* expresa la negación del individuo, la negación del lenguaje; y *El mal de Montano* manifiesta la capacidad de creación de la palabra, para desaparecer al igual que el Bartleby. Ambas trabajan sobre un síndrome, pero de

características opuestas, de todas maneras fundadas en un piso común: describen psicosis literarias, las cuales a juicio del autor tendrían la cualidad de exhibir problemas del sujeto contemporáneo (de su “condición” Lyotard), sujeto que nuestro autor se esfuerza en definir a través de su exploración personal del abismo que es nuestra sociedad con la cual todos, en mayor o menor medida, nos encontramos polemizando.

Lo principal para mí era explorar mis propios límites. Aventurarme en nuevos terrenos y ver qué sucedía. Terrenos no muy sencillos para mí, aunque ya estoy acostumbrado a explorar. Mira, cuando publiqué *Bartleby y compañía* me dijeron que había llegado a un callejón sin salida. Porque ¿qué pensaba escribir después de haber reflexionado sobre la lucidez de los que dejan de escribir? Para poder continuar tuve que irme al otro extremo del bartlebysmo, me fui al mal de Montano, al mal de los que no pueden dejar de escribir. Pero, cuando publiqué este nuevo libro, me dijeron que de nuevo estaba en un callejón sin salida y me preguntaban qué haría después de aquello (Vila-Matas, 2013: 176).

Vila-Matas finaliza este viaje literario a través de la desaparición con *Doctor Pasavento* (2005)³⁴, explorando una dimensión del fenómeno que privilegia la fragmentación:

Narré en *Doctor Pasavento* la desaparición a través de la propia escritura, cómo ésta acababa desintegrándose en pequeños fragmentos de papel, en microgramas poéticos. Ahí sí que llegué a un verdadero callejón sin salida, pero no nos engañemos: me lo había buscado a conciencia. Porque en *Doctor Pasavento* había buscado –como nunca– espacios inéditos” (Vila-Matas, 2013: 176).

³⁴ No debemos olvidar que esta novela forma parte de la llamada trilogía de la desaparición cuyas primeras dos partes son *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*.

La capacidad exploratoria del autor de llegar a este espacio descrito como experimental se desarrolla a través de las posibilidades que nos entrega la literatura, pues la construcción de un proyecto narrativo personal facilita al autor la tarea de crear esta cartografía literaria a través de la cual dispone sus museos literarios, sus colecciones, sus archivos. El escritor al realizar el ejercicio de narrar construye un concepto de realidad propio a partir de la incorporación de material erudito (intertextualidad, cita, plagio, alusión a heterogéneos campos culturales) buscando construir una realidad alterna propia, una realidad literaria la que a juicio del escritor sería la única práctica que nos permitiría comprendernos y comprender el sinsentido que nos rodea. De esta forma, el catalán propone el desplazamiento de la literatura a un campo distinto, fundamentalmente porque para él no existe distinción entre ficción y realidad; por lo tanto, construye una dualidad que entrega una nueva característica a la literatura, la posiciona en ese espacio de incertidumbre, ese espacio liminar donde la semantización de la realidad a través de las complicadas redes metatextuales y literarias generan un espacio de realidad similar al espacio autoficcional desde donde narra el autor. Este espacio bien podemos plantearlo -desde la perspectiva vilamateana- como la superación de los anteriores paradigmas o estadios de conciencia. Por ejemplo este estado superaría a los no lugares o la sobremodernidad de Auge, pues va más allá de la creación de un espacio sin identidad sujeto a una profilaxis de funcionamiento. También superaría el concepto de la modernidad líquida (Baugman 1999), pues el estado paradigmático de sobreexposición, *mass media* y maquinación mediática sería sustituido por el estado donde asumimos la identidad personal como lo que es, y también comprendemos la identidad

sociocultural como lo que es, con su carácter de construcciones semióticas todo ello a través de la exploración del abismo.

Entonces, lo que hice fue instalarme en un espacio de exploración del vacío, del abismo. En esta ocasión, en lugar de llegar a un nuevo callejón sin salida, lo que hice fue cruzar un puente en el vacío y buscar que se abrieran para mí abismales perspectivas. Algo para mí está claro en todo esto: ya no puedo mirar ni volver atrás. *El drama contemporáneo estriba en que ya no podemos regresar a casa*, decía Nicholas Ray a Wim Wenders en la película sobre su vida y muerte en Nueva York. *No hay que volver atrás*, dice Blanchot. Y Sergio Pitol, que es quien mejor ha descrito hasta ahora mis pasos de solitario en una carretera perdida, definió así mi trabajo literario: *Desde el inicio de su obra, él se ha planteado con frecuencia una escena de descenso, una caída, el viaje interior en uno mismo, una excursión hacia el fin de la noche, la negativa absoluta de regresar a Ítaca; en síntesis: el deseo de viajar sin retorno*. Y es cierto, viago sin pensar en un retorno, que sé perfectamente que es imposible (Vila-Matas, 2013: 177).

Vila-Matas cita a Blanchot y dice *no hay que volver atrás*. Esta sentencia sintetiza lo anteriormente señalado en torno a la superación de los azares propuestos por Auge y Baugman, de alguna forma el desplazamiento literario que realiza Vila-Matas genera una hiperrealidad, pero no de la forma del Telemundo que expone Virilio, ese Telemundo donde toda la información está sujeta a una maquinación y orquestación pauteada. Nada es real, en cambio este paradigma ficcional que podríamos denominar sobreliteralidad o hiperrealidad literaria apunta a la lectura de uno mismo, y de los procesos que lo construyen como ficcionales, dándonos la capacidad de entender lo que está ocurriendo, y procesarlo como tal a diferencia del Tele-Mundo de la hiperrealidad donde todo es falso, pero somos obligados a creer que dichas maquinaciones son verdaderas.

Los procedimientos que previamente señalamos como nuestros objetos de estudio (intertextualidad, autoficción, enfermedad, devenir), los analizamos en torno a su funcionalidad en relación al proyecto vilamateano. Y cómo cada una de sus cualidades permite la creación de estas novelas, que como expresamos anteriormente se formulan como un texto híbrido que presenta esa construcción denominada ensayo-narrado o narración-ensayo, Vila-Matas ha señalado en relación a esto;

Gabastou: Has publicado muchos ensayos sobre todo en la prensa, reunidos después en libros. ¿Son el contrapunto reflexivo de tus ficciones o extensión de las mismas?

V-M: Está todo estrechamente ligado, del mismo modo que ensayo y ficción se entrelazan últimamente en casi todo lo que hago. Perder teorías, en este sentido –quizás por ser ensayo narrado o narración reflexiva-, se acerca más al género en el que me encuentro más a gusto, me divierto más, me siento más libre, en definitiva. *Dublinesca* es algo diferente, porque es más novela que otra cosa. La parte ensayística que podría haber incluido en *Dublinesca*, esta vez va aparte y es el ensayo narrado titulado *Perder teorías* (web: 2010)³⁵.

Esta cualidad le permite en ambas novelas incluir un fuerte componente metatextual, pues a medida que se desarrolla la fábula de ambas novelas también se desarrolla esa parte de reflexión en torno a los procesos que no solo definen los síntomas de los sujetos que describe en sus novelas, sino que también hablan sobre el estado de la literatura, el estado paradigmático de nuestro contexto sociohistórico y el estado de funcionamiento de las estructuras seculares de la literatura. Para desarrollar estos planteamientos construye complicadas redes intertextuales, las que suelen formar un texto lúdico cargado de referencias, que plantean ese *myse in abisme* donde

³⁵ Fragmento de Vila-Matas, pile et face, en Argol en 2010, conferencia.

un lector instruido suele perderse buscando nuevos textos o nuevas recomendaciones, o un lector casual comprende nuevos niveles de lo literario despertando la curiosidad hermenéutica.

En torno a la utilización de la autoficción aclaramos la modalidad en que la misma se mueve, y la capacidad de funcionamiento que otorga dicho elemento a la diégesis textual, la inclusión de esta dualidad narrativa permite la introducción de este elemento ensayístico en la narrativa. Además la inclusión de los elementos extratextuales (los viajes y la biografía del autor) aportan a que la construcción de las novelas se mueva en esa diégesis de hiperrealidad literaria, ampliando las dimensiones del campo literario y entregando a la novela esa intensidad que tiene la vida misma, la totalidad en alguna dimensión.

Respecto de la creación del archivo vilamateano de síndromes y fenómenos (literarios), espacio donde se describen las características personales de los sujetos que pueblan su territorio literario pudimos comprobar que el análisis, delimitación y definición de éstos funciona en correlación con el proyecto literario del catalán, pues ese continuo deambular en el abismo, caminar por la cuerda floja como su personaje en el cuento “El arte de desaparecer” (*Suicidios Ejemplares*, 2000) se presenta como componente esencial de su producción literaria. Hecho particularmente presente en la trilogía de la desaparición, pues las condiciones sintomáticas que definen a los personajes, generan una condición rizomática que los convierte en ejemplares desterritorializados del componente social, y los reterritorializa en construcciones literarias, como sucede con Gironde en *El mal de Montano*.

Estos procesos desterritorializantes empujan a los personajes a perderse en los entramados sociales y culturales, y para intentar superarlos se pierden en los entramados literarios reterritorializándose en nuevas identidades, para esto es necesario un viaje. Proceso que funciona como una línea de fuga, y que para llevarse a cabo necesita de un viaje, ya sea un viaje físico, o un viaje metafísico constituido a través de la literatura. En dicho proceso ocurren dos fenómenos por un lado el cuerpo (físico o metafísico), experimenta la ansiedad del abandono, y paralelamente experimentan la intensidad del viaje, que trastorna sus cuerpos en términos físicos al ser sometidos a la velocidad. Además de estos procesos, el viaje en la literatura de Vila-Matas se constituye como un vagabundeo, el mencionado anteriormente viaje a la deriva: “El concepto situacionista de deriva designa una modalidad de desarrollo narrativo voluble, digresivo, más atento a los entre-i-surt de la memoria cultural- como los llamaría Joan Brossa-que a la ortodoxia de la linealidad” (Fernández Porta, 2010: 293). Al seguir una disgregación de caminos se genera una multipluralidad de discursos que es lo mismo que los fractales que componen las elaboraciones narrativas en formato de notas, que funcionan como apartes complementarios de la búsqueda que sigue el narrador:

El elemento que le da personalidad es precisamente el tono con el que el narrador emprende esta búsqueda, que es siempre una mezcla de resolución e insensatez que tiene el arrojo del héroe y el arrojarse del suicida, es puro movimiento sin fin. Si pudiéramos construir una máquina shandy que recuperara todo el espacio perdido en las fugas en camisa y derivas desviadas de los libros de Vila-Matas, el atlas nos parecería un callejero local (Fernández Porta, 2010: 294).

La deriva concentraría de esta forma las formulaciones de los postulados vilamateanos, se señala que la deriva provoca el estado de desaparición y singulariza el proceso y los resultados que el mismo elemento provoca en los “pacientes” de los síndromes (Bartleby y Montano), a empujarse a sí mismos al vacío.

La atracción del vacío y la materia del no (del suicidio ejemplar de los hijos sin hijos, del fin de la vocación artística o de la literatura misma), que son los abismos a los que se asoman buena parte de estas narraciones, el margen de pura nada que las marca y les confiere su acento dramático. Pues, en efecto, el ámbito de la deriva abarca también la pérdida, el arrojamiento, el abandono, el septuagenario que deja atrás casa y patria para emprender su periplo vertical (Fernández Porta, 2010: 295).

En ambas novelas el viaje termina en la desaparición de los sujetos, en *Bartleby y compañía* negando la vida misma como el escribiente, y como las ochenta y siete historias de escritores que a juicio del catalán presentan el síndrome. La desaparición en cambio se adscribe a la figuración de una nueva identidad al construirla a través de la literatura, no generando una impostura, sino más bien creando una contrapartida literaria, deveniendo literatura. Esta conceptualización del devenir inevitablemente apuntará a que ambos sujetos se fundan con el vacío que rodea su vida, el viaje a la deriva simplemente los termina por convertir en nada, los termina por hacer “devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su evolución paralela” (Deleuze y Guattari, 2006: 16). Comprobando a través de esto que la proposición de que una vez que un cuerpo comienza a devenir, inevitablemente terminará en la nada, pues “todo deviene imperceptible, todo es devenir-imperceptible” (Deleuze y Guattari, 2006: 256).

Bibliografía

- Aguilar Antonio. 2009. “Literatura y deconstrucción: Lectura de Enrique Vila-Matas. Los escombros de la teoría”, en *Revista de Observaciones Filosóficas*. <http://www.observacionesfilosoficas.net/litydecons.html>. Facultad de Filosofía, UNED, Madrid.

- Alberca, Manuel. 1996. “El pacto ambiguo”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, Nº 1, pp. 9-19.

_____. 1999. “En las fronteras de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma (ed.). Jaén: Universidad de Jaén, pp. 53-75.

_____. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Almagro Jiménez, Manuel. 1992. “Modernismo y/o posmodernismo en *Ulysses*”, en *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* Nº5: pp.23-33. Alicante, Universidad de Alicante.

- Alonso, et. al. 2005. “Donde nadie ha estado todavía: utopía, retórica, esperanza” en *Atenea*, Nº 491, pp. 22-59.

- Amaro, Lorena. 2009. *Vida y escritura Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

- Arfuch, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Ascott, Roy. 2007. "La gran revolución de la era digital fue liberarnos de Freud", en <http://www.lanacion.com.ar/936635-la-gran-revolucion-de-la-era-digital-fue-liberarnos-de-freud>.
- Auge Marc. 2008. *Los no lugares: Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Auster, Paul, Vila-Matas, Enrique, Echenoz, Jean, Gifford, Barry, Klee, Paul. 2010. *El juego del otro*. Madrid: Errata Naturae.
- Baudrillard, Jean. 1968. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- _____. 1983. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1969. *La génesis ideológica de las necesidades*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1970. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1980. *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Ávila.
- _____. 1990. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____. 1997. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Badiou, Alan. 1998. *Introducción a El Ser y el acontecimiento*. (L'être et L'événement), Paris: Seuil.
- Bajtin. M. 1999. *Estética de la creación verbal*. 10ª, México: Siglo XXI.
- _____. 1995. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baugman, Zygmunt. 1999. *Modernidad líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Beck, Ulrich. 2002. *La sociedad del riesgo*. Madrid: Siglo XXI.
- Borinsky, Alicia. 1975. "Re-Escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando", en *Revista iberoamericana* N°41.

- Bortnik, Roberto. *Concepciones Freudianas del Síntoma*. Sobre una clase del Seminario Clínico del IOM en Bahía Blanca del 21 de abril de 2006. Se agradecen las notas de desgrabación proporcionadas por M. L. Compagnucci y M. Máquez.
- Bravo, Víctor. 2007. “Estética de la desaparición”, en *Extrañas notas de laboratorio*. Barcelona: Celarg.
- Busutil Guillermo. 2014. “Mapa de Autor”, en *La opinión de Málaga*, Sábado, 1 de febrero de 2014.
- Casas, Ana. 2012. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Caistor, Nick. 2010. “Una nueva odisea” en *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, Nº 163-164, julio-agosto. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Cuevas León, Leticia. 2011. “*La intertextualidad como configuradora del tono poético de Jaime Gil de Biedma*”. Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Filosofía y Letras. Agosto 2011.
- Darrieussecq, Marie. 2012 *La Autoficción un Género poco serio*. En *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. 1997. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 2006. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- _____. 1985. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- _____. 1996. *Crítica y Clínica* (tr. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.
- Del Pozo García, Alba. 2009. “La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas”, 452°F, en *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* Nº1: pp. 89-103. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Derrida, Jacques. 1975. “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*. Madrid, Fundamentos.
- _____. 1996. *Mal de archivo*. Madrid, Trotta.
- Doubrovsky, Serge. 1977. *Fils*, Paris, Galilée.

_____. 1980. “Autobiographie / Verite / Psychanalyse”, en *Autobiographiques: de Corneille a Sartre*. París: PUF, pp. 61-79.

- Eagleton Terry. 2005. *Después de la teoría*. Madrid, Debate/Referencias.

- Fernández Porta, Eloy. 2010. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona. Anagrama.

- Foucault, Michael. 1986. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.

_____. 1999. “¿Qué es un autor?”, en *Obras esenciales Vol. 1*. Barcelona: Paidós, pp. 789-812.

_____. 2000. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

_____. 2002. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

- Freud, S. 1986. “Carta 105, Fragmentos de la correspondencia con Fliess (1892-99)”, en J. Strachey, Etcheverry y Wolfson (Trads.), *Obras Completas Tomo I*, Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

_____. 1986. “Proyecto de psicología para neurólogos (1950 [1895])”, en J. Strachey, Etcheverry y Wolfson (Trads.), *Obras Completas Tomo I*, Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

_____. 1986. “Manuscrito K (1896), Fragmentos de la correspondencia con Fliess”, en J. Strachey, Etcheverry y Wolfson (Trads.), *Obras Completas Tomo I*, Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. *Affectio Societatis* N° 10/ junio/ 2009 <http://antares.udea.edu.co/~psicoan/affectiopresentacion.htm> 8

- Fukuyama, Francis. 1992. *El fin de la historia y el último hombre*. Madrid: Editorial Planeta.

_____. 2001. *La gran ruptura*. Madrid: Punto de Lectura.

_____. 2008. *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica*. Madrid: Zeta.

- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea.

_____. 1991. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

- Gil de Biedma, Jaime. 1982. *Personas del verbo*. Barcelona, Seix Barral

- Gonzales de Canales Carcereny, Julia. 2014. *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Mata*. DISSERTATION of the University of St. Gallen, School of Management, Economics, Law, Social Sciences and International Affairs to obtain the title of Doctor of Philosophy in Organizational Studies and Cultural Theory. Dissertation no. 4272 Difo-Druck Bamberg.
- González Echevarría, Roberto. 2000. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa Latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, Oscar. 2014. “Aproximaciones al archivo en *Dublinesca* de Enrique Vila-Matas”, en *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, Vol. 24, Nº 1, pp. 30-39.
- Heidegger, Martin. 1994. *Conferencias y artículos. Poéticamente Habita El Hombre*. Barcelona Ed. Serbal.
- _____. 2000. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- _____. 2000. *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Alberto. 2010. “*Extrañas notas de laboratorio*. Una visión de Alberto Hernández sobre Vila-Matas”, en *La Nausea*. VIERNES, ABRIL 30.
- Jauss, H.R. 2000. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, pp. 137-193.
- Kristeva, J. 1969a. “Pour une sémiologie des paragrammes”, en *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, p. 113-146.
- _____. 1969b. “Le mot, le dialogue et le roman”, en *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, p. 82-112.
- _____. 1969c. “L’engendrement de la formule”, *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, p. 217-310.
- Kuhn, Thomas. 2004. *La estructura de las revoluciones científicas*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, Milan. 2002. *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets.
- Martínez Fernández, J. E. 2001. *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- Montero, Juan. 1997. “Un modo de dialogo intertextual: el epígrafe literario en cantico de José Gillan”, en *Epos*. Vol XIII. UNED. Madrid, pp. 189-208.

- Riffaterre, M. 1981. "L'intertexte inconnu", en *Littérature*, N°41, p. 4-5.
- _____. 1990. "Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive", en M. Worton y J. Still (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester University Press, p. 56-78.
- Romero-Jódar, Andrés. 2010. "Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas", en *Dicenda*. Cuadernos de Filología Hispánica, Vol. 28: pp. 247-265, Universidad de Zaragoza.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. 2009. "*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid El URL de este documento es http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html
- Schmukler Enrique. 2008. *Bartleby y compañía: del mito literario al mito de autor*. Notas de reproducción original: Edición digital a partir de Perla Petrich, Julio Premat, Maria Llombart, Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine, Alacant, Université Paris 8, Universitat d'Alacant, Grup d'Estudis transversals: literatura i altres arts en les cultures mediterrànies; Paris: Université de Paris 8, Vincenne-Saint-Denis, (Traverses (E.A). Études catalanes). Documento fuente: Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6t140>.
- Toro, Alfonso de. 2007. 'Meta-autobiografía'/'autografía transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Diebar, A. Khatabi, N. Brossard y M. Mateo / Alfonso de Toro. Estudios Públicos. *Centro de Estudios Públicos*. [artículo de revista] Santiago, Chile No. 107 (2007) pp. 213-308.
- Torrecilla, Adolfo. 2010. "Extraña forma de literatura", en *Aceprensa* N°30/10. Madrid: Aceprensa.
- Varela Portela, Concepción. 2011. "Elementos recurrentes en el estilo narrativo de Enrique Vila-Matas (análisis de su evolución a través de tres textos representativos: La asesina ilustrada, El viaje vertical y Dublinesca", en *Hesperia. Anuario de filología hispánica XIV-2*: 93 – 123, España, Universidad de Vigo.
- Virilio, Paul. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique. 1985. *Historia abreviada de literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2000. *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama.

- _____. 2001. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2002. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2005. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. *Extrañas notas de laboratorio*. Barcelona: Celarg.
- _____. 2008. “Intertextualidad y metaliteratura (Alocución en Monterrey)”. Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey México, 1 de agosto de 2008. Texto no publicado en libro.
- _____. 2010. *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 2011. *Una vida obstinadamente maravillosa*. España: De Bolsillo.
- _____. 2013. *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou* (Vila-Matas, pile et face. Reencontre avec André Gabastou, Argol 2010). Galaxia Gutenberg, 2013.
- Zavala, Lauro G. 2004 *La Minificción bajo el microscopio* . Bogotá: Editorial Universidad Pedagógica Nacional .

