



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Vila-Matas, agitador literario: la aventura literaria como arma política

Isabel Verdú Arnal



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.

FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN

TÍTULO DE DOCTOR POR LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Programa de Doctorado: Estudios Lingüísticos, literarios y culturales  
Línea de investigación: "Tradición y originalidad en la literatura española e hispanoamericana"



**VILA-MATAS, AGITADOR LITERARIO:  
la aventura literaria como arma política**

Tesis Doctoral

Directores:

Dr. Jordi Gracia García - Dra. Marie-France Borot Valleix - Dra. Dunia Gras Miravet

Tutora:

Dra. Dunia Gras Miravet

Isabel Verdú Arnal  
Barcelona, 2023



*A Ricardo, mi "Paula de Parma", por su presencia y apoyo.*

*A mis padres, por su estímulo y aliento perpetuos.*

*A Emma y Alicia, por ser parte de toda aventura.*



Quien aspire a ser un hombre debe ser inconformista.

(R.W. Emerson)

Agitaba todo lo que podía, demostraba que se podían hacer cosas diferentes, que no había leyes inmutables en esto de la literatura, y menos aún en las leyes españolas, tan rancias... (Vila-Matas, *Aire de Dylan*)

El intelectual, en mi entender, ha venido al mundo nada más que para esforzarse en perseguir la verdad, y una vez encontrada lanzarla canoramemente al viento.

(Ortega y Gasset, "Sobre el poder de la prensa")

A mí me gusta enterarme de lo que pasa en otras naciones, y les aconsejo a todos que hagan lo mismo (...) la época de la literatura universal está comenzando, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época.

(Goethe, *Conversaciones con Eckermann*)

Un pintor que se dirige al público, no para presentarle sus obras, sino para revelar alguna de sus ideas sobre el arte de pintar, se expone a numerosos peligros. (Matisse)

La operación del arte que intenta conferir una forma a lo que puede parecer desorden, informe, disociación, ausencia de toda relación, sigue siendo el ejercicio de una razón que intenta reducir las cosas a claridad discursiva; y cuando su discurso nos parece oscuro es porque las cosas mismas, y la relación que mantenemos con ellas, siguen siendo muy oscuras. (Umberto Eco, *Obra abierta*)

Che cosa ho appreso dalla poesia? Che un compito e un 'intensità politica possono essere veicolati unicamente attraverso la lingua. (...) Dal vivere insieme: che l'esistenza dell'altro è un enigma che non può essere sciolto, ma solo condiviso. La condivisione di questo enigma, gli uomini la chiamano amore.

(Agamben, *Quel che ho visto, udito, appreso*)



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>19</b>
Vila-Matas: estado de la cuestión.....	19
Hipótesis de trabajo.....	22
Objetivos.....	23
Metodología.....	26
Estructura y marcos teóricos.....	29
Advertencias últimas.....	35
<b>1. Postura del escritor en el campo literario: ambivalencia, automitografía y antimitografía.....</b>	<b>37</b>
1.1. Aparición del escritor Vila-Matas: 1968-1984.....	50
1.2. Entrada del escritor en el sistema literario: 1985-2000.....	86
1.3. Consolidación del yo escritor: 2000-2022.....	122
a) Eclosión metaliteraria. El mito Vila-Matas se hace libro (2000-2007).....	125
b) Vila-Matas, figura intermedial y voz crítica de sí misma (2007-2022).....	137
Conclusiones del apartado.....	212
<b>2. La literatura como arma.....</b>	<b>215</b>
2.1. La novelística de Vila-Matas, en el umbral entre la modernidad y la posmodernidad..	219
2.2. Pilares compositivos en la obra de Vila-Matas.....	235
a) El yo figurado irónico en el texto de Vila-Matas. Función y evolución del escritor..	236
b) La mirada carnavalesca: la parodia y lo grotesco como transgresión.....	277
2.3. Aspectos morales e ideológicos en la obra de Vila-Matas.....	311
Vila-Matas y la ambivalencia de su posición política.....	311
a) Antifranquismo y disidencia.....	317
b) Contra los valores burgueses.....	345
c) La mujer: un espacio liminal.....	370
d) Ideología y actualidad política.....	395
e) Hacia un humanismo ilustrado.....	425
Conclusiones del apartado.....	449
2.4. En la punta de la flecha vila-matiana.....	451
a) Vila-Matas y el espejo infinito del otro. Hacia la Otredad.....	452
b) Estética y política.....	478
Conclusiones del apartado.....	512
<b>3. Conclusiones. Vila-Matas, intelectual heterodoxo. La aventura literaria como arma política.....</b>	<b>517</b>
<b>4. Referencias bibliográficas.....</b>	<b>533</b>
I. Bibliografía primaria: Enrique Vila-Matas.....	533
II. Bibliografía general.....	568





## PRESENTACIÓN

La obra de Enrique Vila-Matas ha mantenido a la que firma estas líneas ocupada durante toda una década, sin nunca dejar de encontrar en ella aliento para el estudio. Esta tesis, pues, podría hacerse infinita y nunca llegar a su fin, constituyendo una auténtica “Bartleby” de las tesis, que de tan extensa e inabarcable se negara a sí misma, como alguna vez ha llegado a indicarme bienhumoradamente el mismo Vila-Matas. Sin embargo, el proceso de estudio ha de tener un final, para poder ponerle un marco pragmático determinado y hacerlo comunicable al lector, por lo que asumo que la hora de este final ha llegado necesariamente, por más que los caminos interpretativos de la obra de Vila-Matas sean inagotables, así como su heterodoxa y heteróclita escritura.

Diversas etapas se han sucedido en mi relación lectora con los textos de Vila-Matas y respecto a su estudio. En un primer momento, cuando lo descubrí en mi veintena, me sedujo la frescura y nervio de su lenguaje, así como el universo desaforado y sugerente al que me conducía, lejos de cualquier sentimentalismo, pero también de cualquier mapa referencial demasiado evidente. El libro era *Suicidios ejemplares* (1991), que tuve la ocasión de leer en clase de Ana Rodríguez-Fischer y que me fascinó. Pasaron unos años con otros menesteres y lecturas hasta que, poco después de volver de pasar un año en París, cayó a mis manos *París no se acaba nunca* (2003). De nuevo me sorprendió cuán lejos andaba ese libro del aura nostálgica que preveía encontrar en esas páginas, con las que poco pude empatizar en un primer momento, pero que consiguieron de nuevo atraparme e intrigarme con su ironía. ¿Quién era realmente ese Vila-Matas y qué se proponía? A partir de aquí, y mientras me volcaba en mis estudios de Teoría Literaria y luego ya en la treintena en el Máster relacionado con el mismo marco teórico, la literatura de Vila-Matas fue conjurándose en torno a mí como un auténtico sortilegio. Después de la lectura atenta de *Bartleby y compañía* (2000), *El Mal de Montano* (2002), y *Doctor Pasavento* (2005), ya comencé a vislumbrar que la literatura de Vila-Matas era una aportación fundamental para la contemporaneidad, no solo como distracción ni como el mejor de los *aut delectare aut*

*prodesse*. Esta poseía una virtud rara en nuestro país: la de encarnar los interrogantes que puede plantearse la literatura sobre su función en la actualidad, sin menoscabo de sus ambigüedades y contradicciones. Y además tenía el mérito de construir ese andamiaje reflexivo desde una base cultural europea e internacional, y desde la desacralización del fenómeno literario y de la misma figura del autor. Cuanto más lo leía más observaba en él reflejadas las cuestiones que aprendía sobre teoría literaria, siempre desde el prisma del juego y el humor: su literatura lindaba con la problemática del sujeto, la autoficción, el cruce de géneros, la ambigüedad sobre el papel del lector, el uso de la ironía y la parodia, el arte como performance, la intermedialidad, la conexión con otras artes... En un momento dado asumí que mi estudio de final de Máster solo podía tratar sobre su literatura. Ello me obligó a efectuar un paseo por sus obras principales a partir del año 2000 y las teorías literarias que allí se reflejan, por lo que mi tesina argumentaba la función de la literatura como espacio teórico y de libertad total en el texto de Vila-Matas y se tituló, en analogía a la figura benjaminiana, *Vila-Matas, flâneur de la literatura*.

Después de ello, quise continuar mi estudio en un trabajo de doctorado, precisando y profundizando el enfoque, sin por ello dejar de lado la pretensión omniabarcadora sobre la obra de Vila-Matas. Para ello, amplié aún más el corpus, y además de tomar su obra narrativa al completo, me dediqué a sus artículos periodísticos, donde encontré material abundante para comprender mejor su poética y su ética. Comencé a entender que lo que realmente me interesaba no era solo el Vila-Matas portador de una poética determinada sino su misma función como escritor e intelectual de su tiempo, su *ethos*. Por ello, tuve la necesidad también de ahondar en el material escrito y audiovisual que ha contribuido a la forja de su figura pública, que no es poco y va en aumento. Como además la obra de Vila-Matas continúa creciendo, así como los estudios sobre él, todo ello me fue llevando a abrir diversos frentes en el estudio de su obra: la autoficción, la intermedialidad, su figura pública... temas que sin duda me han estimulado a participar en múltiples congresos sobre literatura y actualidad. En mi cuarentena, y antes de que el tiempo continúe remando inexorablemente, he centrado mi estudio definitivo respecto a un eje determinado: la

indagación sobre los modos indirectos de hacer política, desde una obra de poética exigente y hermanada con la tradición vanguardista.

Ya venía sospechando desde hace algún tiempo que la exigencia que los textos y la misma figura de Vila-Matas plantean acabarían conduciéndome irremisiblemente a terrenos pantanosos y claroscuros, zonas que limitan con el misterio último de la escritura y la comunicación literaria, cuando esta supone un movimiento centrípeto y centrífugo al unísono hasta su propia dinamitación. Eso sí, en ningún momento se ha disuelto la certeza de que era Vila-Matas el lugar de partida de mi particular odisea literaria, y que solo persiguiendo las huellas de su producción textual y mediática, del mismo Vila-Matas hecho fenómeno en sí mismo, accedería al lugar exacto donde lograría abismarme literariamente como quería y preguntarme por los caminos que se abren para la literatura y el intelectual en el siglo XXI.

Huelga decir que, por más que esta tesis, que se ha ido forjando durante el siglo XXI (al mismo tiempo que la obra del propio autor), gravite sobre literatura y política, ello no quiere decir que no contenga como la misma obra de Vila-Matas un sinfín de túneles que comunican entre ellos, puertas correderas, caminos a medio recorrer y calles que conducen a puntos ciegos. Sirva mi perspectiva como un punto de vista desde el que se puede leer a Vila-Matas y ojalá también como tesis panorámica que ejerza de lugar de partida para otros estudios que amplíen y mejoren estas líneas tocadas a la vez por el síndrome negacionista Bartleby, la apabullante pasión literaria del Mal de Montano y la tendencia a la fuga infinita de Pasavento.



## AGRADECIMIENTOS

La aventura de esta tesis ha transcurrido a lo largo de un tramo de vida considerable, por lo que no pueden faltar agradecimientos respecto a las personas que me han acompañado en el trayecto e impedido que abandonara antes de tiempo.

En primer lugar, los agradecimientos más evidentes han de ser para mis directores Jordi Gracia y Marie-France Borot. Marie-France Borot, a quien hallé providencialmente, recién regresada de Francia, en los estudios de teoría literaria y cultura francesa, ha sido una figura inspiradora e instigadora a la conversación y el estudio. En unos años donde primaba el apresuramiento de los inicios de la vida laboral, ella fue un aliento continuo que avivó mi deseo de no dejar atrás la vocación investigadora y continuar en el máster que cursé tiempo después y culminar la tesina dirigida por ella que se tituló *Vila-Matas, flâneur de la literatura*. Desde entonces siempre me ha respaldado, personal y académicamente, y transmitido su intenso amor por el conocimiento y su excelencia y rigor intelectual, por lo que todo el agradecimiento que aquí pueda plasmar será poco. Jordi Gracia ha sido la otra figura capital que me ha acompañado a lo largo de mi período formativo. Profesor carismático en los últimos años de Filología Hispánica, quien supo transmitir e insuflar su inagotable energía crítica en aquellas clases sobre literatura contemporánea, pude recuperar el contacto con él cuando el proyecto de escribir una tesis comenzaba a ser una realidad. Siempre me ha brindado el estímulo necesario, con humor y afecto, y nunca ha desistido en su comprensión y paciencia respecto a mi empeño, por más altas que fueran sus ocupaciones. Sin su pragmatismo y su lúcida visión de la vida intelectual contemporánea este trabajo tampoco habría sido posible. También debo expresar un reconocimiento especial a Dunia Gras, *Deus ex machina* infinitamente benevolente que se ha incorporado en los últimos meses en la tutorización y codirección y que, con su cercanía, cordialidad y perspicacia ha logrado que esta tesis superara todos los obstáculos humanos y divinos y hallara su forma definitiva.

Quiero también recordar a otras personas con las que he ido coincidiendo a través del camino académico, en congresos o actividades literarias, y cuya generosidad e inteligencia han contribuido a iluminar algún punto del trabajo o han estimulado mi

investigación en sí: a Cristina Oñoro, Alfredo Aranda y Julia González de Canales, con quienes compartí en especial el inolvidable congreso *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas* (2012); a Ana Casas y su equipo de la Universidad de Alcalá; a ASETEL, punta de lanza del debate literario en España, especialmente a Sánchez Mesa y Pozuelo Yvancos, a Blanca Riestra y María Luisa Hernández; a Carmen Castro y ALILETRAD; a la inspiradora organización ALEPH, que tan calurosamente me ha acogido, especialmente a Nuria Lorente. A los miembros de *Exocanónicos* de la Universidad de Salamanca y a Vicente Luis Mora. A los componentes de *Pensament polític postfundacional* de la Universidad de Barcelona, Laura Llevadot, Xavier Bassas y los demás, cuyas perspectivas me han sido de gran ayuda. Extiendo además un agradecimiento para el equipo de políticas de la literatura de Granada, con Azucena González y Antonio Alías, que encontré el congreso sobre Giorgio Agamben, estimulante hasta la estupefacción. Quisiera nombrar también específicamente a Domingo Ródenas, Carlos Femenías, Josep Morera, Mario Aznar y Bernat Castany, cuyas trayectorias se han cruzado felizmente con la mía en diversas ocasiones: sus sabias palabras y sus referentes han sido siempre un acicate. No quiero dejar de mencionar tampoco al equipo de doctorandos en literatura española de la UB, que durante años nos hemos apoyado desde el más profundo compañerismo y compartido inclusive momentos de hedonismo literario: Maite Pizarro, Alexandra Dinu, Magdalena Coll... Agradezco por supuesto también el liderazgo y coordinación en nuestra línea de doctorado llevado a cabo primero por Ana Rodríguez y luego por Lola Josa: con su implicación ambas han sabido transmitir confianza, dar cabida a la diversidad de inquietudes de los doctorandos y hacer del arduo camino del estudio un hogar donde el diálogo es posible.

Más allá del entorno académico, aprovecho para destacar también mi reconocimiento a Antón Rodríguez Castro y Olga Jornet por su excelente labor de coordinación literaria desde el *Heraldo de Aragón* y la *Revista de Letras* y por invitarme a publicar allí mis “vila-matadas”. A Elisa Rodríguez Court por la apabullante e inmejorable gestión de la página de Facebook *Leyendo a Vila-Matas* que de tanta ayuda me ha sido. A los amigos literatos que me han acompañado en la pasión literaria a lo largo de los años o más recientemente: Oscar Sotillos, Anna Pantinat, Franco

Chiaravallotti, Toni Prado, Robin Ragan, Silvia González, Tina Vallès, Olga Torija, Sonia Hernández, Elisenda Guiu, Iñaki Marín, Mercedes del Clos, Joan Garcia del Muro, Pere Poy, Carmen Berasategui, Jorge Benítez, Carlos Robles, Pedro Bosqued... Y a todo el resto de amigos que han sido fundamentales en mantener mi equilibrio a flote: Lara, Julien, Ignasi, Raquel, Susana, Esther, Lidia, Jaume, Isaac, Idoia, Jutta, Anton, Iria, Dani, Ismael, Belén, Mireia, Laura, Sandra, Anne, Vanessa, Raffaele, Elena,... En fin, a todos aquellos que han compartido un trecho de vivencias conmigo; ellos saben de qué modo sus palabras y presencia son importantes para mí.

Agradezco asimismo la complicidad del Centre de Formació d'Adults Can Marfà (Mataró) y el Institut Obert de Catalunya donde he trabajado los últimos años, y que me han brindado la flexibilidad necesaria para hacer posible la investigación, y que además me han invitado a aprovechar la docencia como espacio abierto al riesgo. Gracias a los directores sucesivos con quien he tenido el lujo de trabajar: Annabel Marín, Francesc Pomés, Joan Queralt y Abel Caldera, Carolina Palomares y Rafa Barrachina.

Inexcusable resulta la mención a mis padres, seres generosos que nunca han dejado de confiar en mis posibilidades y a insuflar aliento para seguir adelante en mis racionales o irracionales proyectos. Si en algún momento he puesto en duda la posibilidad de llegar a buen puerto, su presencia sólida ha hecho imposible todo abandono. También mis hermanos, Montse y Juan, han contribuido con su calidez a que esta tesis fuera un horizonte posible, así como mis maravillosos tíos y tías.

Por último, mi agradecimiento más importante a nivel personal es a Ricardo y su infinita paciencia y confianza: por su apoyo incondicional y su humor estoico; por compartir sin desfallecer no solo el enigma de la literatura sino el enigma de la vida cotidiana y de la relación con el otro, ese fuego inextinguible del que habla Agamben. Y a Alicia y a Emma, tan acostumbradas a que Vila-Matas forme parte del léxico familiar.

Como no podía ser menos, también quiero expresar mi sincero agradecimiento a Enrique Vila-Matas por su cercanía y sus palabras inspiradoras, y por acoger mis zozobras con paciencia, generosidad y afecto. El tener la oportunidad de acercarme no solo a su obra sino también a su persona ha sido más que una aventura, un regalo.





## INTRODUCCIÓN

La obra de Enrique Vila-Matas resulta amplia y compleja, y ha suscitado gran interés entre los críticos y escritores, inspirando no solo innumerables estudios y tesis, sino también otras obras artísticas, tanto literarias como intermediales. Ello supone un estímulo y un reto para el estudioso: indagar en la obra de Vila-Matas supone enfrentarse a un fenómeno literario indudable, y con él a las complejidades y retos de la literatura del siglo XXI.

### Vila-Matas: estado de la cuestión

Para empezar, situemos someramente de qué manera podemos afirmar que la obra de Vila-Matas ha acabado constituyendo un fenómeno literario.

Huelga aclarar que, si bien el reconocimiento inicial comenzó siendo discreto, y durante las primeras décadas fue visto como un escritor extravagante y de minorías (desde su primera obra, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* de 1973 hasta *Extraña forma de vida*, de 1997), progresivamente su posición se ha consolidado (primero en América Latina y Francia, luego en España), desde la recepción del premio Rómulo Gallegos del año 2001 por *El viaje vertical* (1999) y el premio Médicis por *El mal de Montano* (2003) hasta la obtención del premio FIL en lenguas romances (2015) y el Premi Nacional de la Generalitat de Catalunya (2016), junto a muchos otros premios. En paralelo, los homenajes, las invitaciones a encuentros literarios y los estudios sobre su obra han ido proliferando, de modo que ahora es un autor reconocido y presente en los medios sociales, un autor célebre para la *pequeña gran minoría*. Y a medida que nos adentrábamos en el siglo XXI ha pasado a figurar habitualmente en los suplementos culturales, a participar de forma periódica en *El País* con su artículo quincenal en la sección propia llamada *Café Perec*, a ser incluido en el canon de la literatura española y en los manuales correspondientes (Gracia: 2000b). Y también a ser estudiado por la academia en forma de congresos dedicados a su figura, como el de Neuchâtel (2007), el de Perpignan (2012), el de Puebla, México (2012), o bien de

estudios monográficos en revistas (Audet, 2010; Ríos Baeza, 2018), y a despertar el interés en figuras críticas de la talla de Pozuelo Yvancos (2010).

Asimismo, la dedicación que ha recibido en el ámbito de las tesis doctorales ha ido ampliándose de modo meteórico. Apuntemos que la primera tesis dedicada a él fue la de Cristina Oñoro Otero, en 2007: *El universo literario de Enrique Vila-Matas. Teoría y práctica de una literatura postmoderna*, tesis que ha visto su publicación posteriormente reformulada en la obra crítica *Juegos, ficciones, silencios* (2015) y a partir de esa fecha, en menos de dos decenios más han visto a la luz un número elevado de tesis, destacando entre ellas la de Gonzalo Martín (*Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*, 2009) o Sorina Dora Simion, (*La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, 2012). En los últimos años la eclosión de las tesis de Vila-Matas ha sido considerable, destacando la de Julia González de Canales, *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*, 2014<sup>1</sup>, la de Papa Mamour Diop en 2015 *-Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad-*<sup>2</sup>, Julie Zamorano y su *Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas* de 2015. A ellas vendrían a añadirse la de Ollala Castro Hernández en 2016 (*Entre-lugares de la modernidad: la 'trilogía metaliteraria' de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*, 2016<sup>3</sup>) y la de Alfredo Aranda Silva en 2017 (*La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas*, 2017). En 2019 se defendieron en España dos tesis sobre la obra global de Vila-Matas, la de Felicidad Juste (*La poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas*) y la de Mario Aznar (*En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*). Y entre los años 2019 y 2020 se han defendido también dos tesis sobre su narrativa breve, en 2019 la de Laura Pache, *La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas*<sup>4</sup> y en 2020 *La narrativa breve de Enrique Vila-Matas*, de Sonia Pérez Castro<sup>5</sup>. Ello sin contar el gran

---

<sup>1</sup> Después publicada en el libro *Releyendo a Enrique Vila-Matas: placer e irritación* (2016).

<sup>2</sup> Después publicada en el libro *Enrique Vila-Matas en su red narrativa* (Universidad de Salamanca, 2016).

<sup>3</sup> Publicado después parcialmente en *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y terceros espacios* (2017).

<sup>4</sup> Después publicada en la obra *Otra forma de vida* (Edizioni dell'Orso, 2022).

<sup>5</sup> Después publicada como *Esa narrativa insensata* (Fundación Universitaria, 2021).

número de artículos publicados o tesis publicadas en el extranjero donde se pone su obra en relación con un gran número de autores y cuestiones, desde Fernández Mallo (Gil González, 2013) hasta Montaigne (Luque Amo, 2023).

En cuanto a los temas tratados en las diversas tesis y estudios, en un primer lugar estos tuvieron que ver más con la poética posmoderna de la obra del autor y el carácter lúdico y subversivo de su arte (en el caso de Cristina Oñoro). Después se ha trabajado también desde el prisma de la naturaleza ambivalente de su yo literario: Alba del Pozo (2009), Pozuelo Yvancos (2010), Óscar Gómez Rollán (2016) y otros. Vila-Matas suscita ser leído desde múltiples perspectivas, por lo que el trabajo de Sorina Dora Simion (2012) se ha focalizado más propiamente en la pragmática del discurso y el de Julia González (2016) en la estética de la recepción, mientras que el de Papa Mamour Diop (2016) en la hermenéutica. Los estudios de Olalla Castro, Felicidad Juste y Mario Aznar se han centrado en aspectos más globales relacionados con su poética y su concepción de la literatura, desde una óptica afín al terreno de la crítica literaria y la teoría de la literatura. Por otro lado, al irse ampliando la presencia de Vila-Matas en los medios como articulista y comentarista de la actualidad literaria-política, también han comenzado a proliferar los estudios sobre las características de sus artículos, como han llevado a cabo Alfredo Aranda (2017), y también Luis Bueno Reguero (en su tesis en curso). Asimismo, el interés de la conexión del arte de Vila-Matas con otros escritores (Borges, Perec, Montaigne) es indudable, así como la poética de sus relatos breves.

La obra de Vila-Matas, pues, presenta innumerables prismas, y además es especialmente extensa, un proyecto en permanente construcción, por lo que todos los estudios realizados hasta ahora resultan eslabones necesarios en la comprensión de su obra: tanto la poética global de su obra como la de su novela y su relato breve, su trabajo periodístico, la recepción de su obra, o la interpretación de la obra como intersticial o ficción crítica.

## Hipótesis de trabajo

La pregunta fundamental que nos hemos hecho aquí es la siguiente: ¿puede la figura y la escritura de Vila-Matas constituir una suerte de “agitador” de su tiempo?, pregunta de la que se deslindan otras preguntas adyacentes de tipo más general: ¿podemos llamar “agitador” a un escritor que defiende ante todo la aventura literaria, considerando la apuesta por la literatura más exigente como apuesta política? ¿Puede todavía el escritor detentar el lugar del intelectual, aún involuntariamente? ¿Con qué armas, en suma, y de qué manera actúa el agitador literario contemporáneo?

Para ello debíamos asumir la poética de Vila-Matas en su totalidad, como una defensa radical de la literatura y la literariedad, de la ficción radical e inclusive la fusión entre realidad y ficción. Solo desde allí hemos podido luego examinar los intersticios por los que se vislumbra también el interés insoslayable por la realidad circundante y una vocación subterránea de compromiso ético y político con su época que incluso lindaría con la figura clásica del “intelectual”. La política en Vila-Matas, pues, tiene que ver con la construcción de su voz literaria, con el mismo artificio y la misma plurisignificación, con la perpetua ironía y la apertura infinita a la que conduce, con la invitación al espíritu crítico, alejándose de cualquier fanatismo. Su literatura constituye un nuevo modelo de intelectual que, como los intelectuales clásicos, también promueve el pensamiento crítico, si bien desde una literatura transgresora.

Así pues, hemos estudiado la obra de Vila-Matas desde el punto de mira de la transgresión respecto a su entorno social; esto es, no de manera inmanente dentro de su propia poética, sino cómo esta supone un revulsivo continuo respecto al lector y al medio social y cómo incide en ellos de un modo u otro. En este sentido, no será casual que la obra de Enrique Vila-Matas naciera en plena España de la Transición, época de ruptura estética y moral, y que luego dicha obra se consolidara en los años ochenta y noventa, con y contra el nacimiento de la sociedad de consumo, para llegar a su eclosión en el siglo XXI, en un mundo complejo gobernado por el capitalismo tardío y el auge de lo digital, donde el escritor ejerce un magisterio ambivalente ante una tribuna resbaladiza.

Teniendo en cuenta que los trabajos previos sobre Vila-Matas han versado sobre otro tipo de cuestiones, como indicábamos más arriba, útiles para el análisis de su trayectoria pero que no han incidido en la función de Vila-Matas respecto a la sociedad actual, creemos que un trabajo que unificara la obra de Vila-Matas bajo este prisma del escritor como agitador era indispensable. Además, hemos observado en recientes ensayos sobre novela contemporánea española cómo todavía Vila-Matas se incluye dentro del tópico de escritores puramente “metaliterarios” que siguen la lógica del sistema neoliberal y se excluye en ellos cualquier función política (Ayete, 2013)<sup>6</sup>. Queríamos plantearnos aquí, en suma, lo político en un sentido general como el diálogo del hombre con su tiempo, la complejidad de la literatura como arma contra la falsa transparencia de la era digital, de la que alerta Byung-Chul Han (2022), tomando a Vila-Matas como un caso especialmente representativo de las paradojas en la novela literaria y política de la más estricta contemporaneidad.

## Objetivos

Los objetivos planteados en el trabajo pueden deslindarse de los términos usados en el epígrafe: la visión de Vila-Matas como “agitador literario” como punta de lanza de una visión revisitada de la función intelectual del escritor contemporáneo; ello matizado por la “aventura literaria” vista como juego y a la vez “arma” en un sentido comprometido. Hemos considerado que solo conjugando aspectos aparentemente irreconciliables podíamos describir los modos políticos y éticos de Vila-Matas.

Nos proponemos, pues, principalmente, describir de qué modo Vila-Matas ejerce su activismo literario en el espacio público, en el literario, y con relación a su lector. Por ello, hemos elegido el término “agitador” por sus connotaciones erasmistas, ilustradas y unamunianas, que designa al literato que trata de influir de algún modo en la sociedad

---

<sup>6</sup> Ayete continúa el legado de la crítica marxista; si bien compartimos sus postulados generales sobre novela política, no suscribimos esta apreciación simplificadora sobre la literatura de Vila-Matas y la metaliteratura: “En otras palabras, entras [en el campo literario] si tu literatura es la de Almudena Grandes o la de Enrique Vila-Matas. (...) Se trata de un mundo dominado por un tipo de novela que, habiendo interiorizado la ideología del capitalismo avanzado, invisibiliza el conflicto colectivo (...) uno de los grandes referentes de la actual metaliteratura, Enrique Vila-Matas (...) La metaliteratura es uno de los resultados derivados de la asunción de la ideología del fin de la historia del capitalismo avanzado” (Ayete, 2023: 64-65).

circundante, de no dejar al lector de su época indiferente, por más que no sea en una línea ideológica determinada sino en el modo de instigar a ejercer el pensamiento propio. Entendemos por “agitador” según la RAE aquella “persona que excita los ánimos para propugnar determinados cambios políticos o sociales”. En ese sentido, “agitador” es el provocador que desea extraer al lector de su adormecimiento para conseguir una reacción de conciencia ante los acontecimientos políticos y sociales. “Agitadores” fueron tanto Voltaire o Émile Zola en un sentido más poético, o en terreno español, tanto Miguel de Unamuno u Ortega, en su empeño por remover las conciencias en la España de Primo de Rivera y luego en la de la República. Obviamente, la índole de la agitación promovida por un escritor puede ser diversa y el papel del agitador más o menos explícito. De este modo, indagaremos en la naturaleza provocadora de Vila-Matas, pero lejos del “intelectual total” que representan Sartre o Bourdieu, esto es, sin voluntad programática de influenciar la sociedad con su discurso ideológico.

En segundo lugar, nos planteamos analizar de qué modo su poética literaria y su postura de escritor se hallan imbricadas en un mismo gesto. Por ese motivo hemos usado el término “aventura literaria” con relación al término “aventura del lenguaje” del que hablara Barthes ([1966b] 1977: 55) y al modo como Vila-Matas construye su literatura desde la transgresión, la ironía y el espíritu lúdico constante. En el caso que nos ocupa, la escritura transgresora viene a perpetrar los raíles del arte moderno, cuya característica básica, a diferencia del arte clásico, constituye la “tradición de la ruptura” del que hablara Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974). Por otro lado, la transgresión como mecanismo textual forma parte de la poética del texto vila-matiano, que se apoya constantemente en el juego sobre el yo textual irónico y en la parodia y lo grotesco. Estos aspectos permiten una mirada en constante segundo grado, romper con las expectativas generadas y los presupuestos poéticos de modo certero y ejercer la crítica desde el mundo al revés que supone la mirada carnavalesca. Así, podemos afirmar que la escritura de Vila-Matas supone una transgresión constante, tanto respecto a la tradición inmediata española y sus modos habituales de lectura (desde el consabido realismo), como en cuanto a la órbita de los géneros literarios entendidos como categorías pétreas (puesto que en su obra el ensayo y la ficción se mezclan

constantemente) como así la misma trayectoria del autor, que llega a negar su propio impulso de escritura (en *Bartleby y compañía*, 2000) o a parodiar su obra de juventud (en *Mac y su contratiempo*, 2017). Dicha transgresión, además de apuntalar una obra que tiende a subvertir los mismos planteamientos que previamente instaaura, se extiende a la figura del mismo escritor en la sociedad en que se mueve, como sucedía en el caso de Rimbaud, Dalí o Duchamp, referentes habituales en Vila-Matas, de modo que el escritor se convierte en un signo transgresor por sí mismo (en su obra de juventud) o bien en un icono que se mueve entre la automitografía, la antimitografía y la autoironía para desconcertar al lector.

Por último, nuestro objetivo final consiste en establecer cómo se produce en la obra de Vila-Matas el gesto comprometido, ya sea de modo más específico, moral e ideológico, como de modo más general en cuanto a gesto estético-político en sí. De esta suerte, hemos usado también la expresión “arma política” para situar el discurso de Vila-Matas dentro del aura de la literatura “comprometida”, a sabiendas de lo controvertido del término; no para asociar su literatura a la tradicional literatura de “compromiso” o “*engagée*” con una finalidad fuera de sí misma, como abanderaron Bertold Brecht o Jean- Paul Sartre, sino más bien en un sentido cercano a Barthes o Blanchot, en cuanto el compromiso es visto como compromiso de la literatura hacia sí misma, en su uso poliédrico del lenguaje, en su voluntad de construirse en discurso siempre abierto a la interrogación, la interpelación, la plurisignificatividad.

El reto que nos planteamos, pues, es dibujar el perfil subversivo de Enrique Vila-Matas, un escritor anfibio, que juega a mostrarse y ocultarse permanentemente, que reta al lector en una ambigüedad y ambivalencia infinitas, que empezó siendo de minorías y ha acabado teniendo un lugar consagrado en el espacio público. Con ello, estableceremos una hipótesis sobre cómo puede un escritor del siglo XXI de raigambre moderna y posmoderna estar comprometido con su entorno de manera indirecta, con las contradicciones que ello supone, y a través del compromiso con el mismo arte, que se equipara a la vida auténtica.



## Metodología

Para alcanzar dichos objetivos, la investigación ha tomado un cariz de metodología necesariamente híbrida, tanto documental como teórica, tanto histórica como comparativa e interdisciplinar.

Para poder aprehender la propuesta global que plantea la literatura y la figura de Vila-Matas, el *corpus* del trabajo ha debido comprender necesariamente la obra entera: su narrativa completa, sus textos teóricos (que confirman su poética), la totalidad de sus intervenciones periodísticas (para analizar su representación y su postura) sin menoscabo de las portadas y fotografías (para la construcción de su personaje público). En el trabajo aparecerán dichos elementos en orden inverso, al adentrarnos primero en la imagen pública y después de manera más pormenorizada en el texto literario; los artículos periodísticos, a caballo entre ambos puntos de vista, aparecerán mencionados a lo largo de todo el trabajo. El propósito, en suma, ha sido tomar la obra entera como documentación para observar y argumentar una postura de agitador en Vila-Matas, por lo que no hay cabida en este trabajo para un análisis textual pormenorizado de las diversas obras de Vila-Matas. Por este motivo, se observará que se ha optado por no acotar la extensión de la obra de Vila-Matas en el tiempo, a sabiendas de la dificultad metodológica que ello supone, y las inevitables generalizaciones y numerosas ejemplificaciones de las diversas etapas de la obra que ello conlleva.

Huelga decir que hemos tomado en consideración también numerosas entrevistas y textos periodísticos diversos sobre Vila-Matas firmadas por periodistas y escritores; la función de todo ello no es el estudio de la recepción en sí misma sino observar cuanto contribuye a perfilar la figura de Vila-Matas como una figura poliédrica y que tiende a la indefinición última.

En cuanto a la extensión cronológica de este trabajo, alcanza desde los orígenes de su obra hasta el período postpandémico y la publicación de su última novela, *Montevideo* (2022), que nos ha parecido necesario incorporar en la recta final de la

tesis, por su condición de *summa* imprescindible de su postura paradójica. Todo ello constituye el esfuerzo de abarcar la mayor parte de la trayectoria literaria e intelectual de Vila-Matas para poder efectuar un retrato al máximo fidedigno del mismo.

Por otro lado, la ausencia de estudios previos sobre la construcción de la figura de Vila-Matas y sobre su función de intelectual ha resultado una limitación inicial que nos ha obligado a penetrar en la investigación por diversas vías paralelas, explorando constantemente nuevos raiños: ha habido que buscar documentación directa desde los años setenta a la actualidad sobre la presentación de Vila-Matas en sociedad (fotografías, entrevistas y artículos) así como abrir marcos teóricos diversos que pudieran facilitarnos claves para el análisis y aplicarlas al caso del autor que nos ocupa. En ocasiones nos han servido algunos referentes de historia cultural española o francesa, y figuras ya clásicas de la teoría literaria, como Bajtin, Roland Barthes o Genette. En otras ocasiones ha habido que buscar marcos teóricos más recientes, a caballo entre la sociología y los estudios literarios, que nos facilitaran la comprensión del fenómeno literario autorial más actual, como es el caso de las investigaciones de Brouillette, Meizoz o Maingueneau. En lo concerniente al material audiovisual y periodístico de y sobre Vila-Matas, fundamental en la primera parte de este trabajo, para la construcción de su figura en los primeros años ha habido que hacer acopio de hemeroteca para la consulta de *Fotogramas* o *Bocaccio* o *Destino*, y también de la hemeroteca digital de *La Vanguardia*; la consulta de la tesis de Alfredo Aranda nos ha sido útil también a este respecto para sortear los escollos de la investigación. Para el material del siglo XXI ya no ha habido dificultad documental alguna, puesto que prácticamente todo se halla accesible en la web, especialmente en la propia página web de Vila-Matas, pero también en el canal de Youtube y en diversos diarios digitales se puede acceder a numerosas charlas, entrevistas, artículos, etc. La dificultad metodológica aquí ha radicado más bien en cómo seleccionar el material prioritario dentro de la abrumadora y creciente documentación sobre Vila-Matas que se halla a disposición, así que ha habido que proceder por fases, revisando toda la documentación año a año y luego destacando aquellos elementos que nos han parecido más relevantes para la construcción de nuestro discurso.

Respecto a los orígenes del concepto “intelectual” y todo el debate sobre el origen y función del intelectual en la modernidad y contemporaneidad, hemos debido eludir voluntariamente el tratamiento histórico pormenorizado de la cuestión en el desarrollo del trabajo, porque ello alejaría el trabajo de la especificidad literaria y del caso del escritor en concreto que nos proponemos. Hemos asumido sincréticamente “intelectual” en un sentido amplio, como persona formada capaz de opinar en el espacio público contemporáneo sobre temas de envergadura social, abogando por la persecución de la verdad, siguiendo las aportaciones de Noirel (2010), Benoît (2000), Bouju (2005), López Alós (2021), entre otros. Hemos tenido en cuenta someramente los orígenes de esta idea, que remontan al siglo de las Luces francés, contexto que favoreció la aparición de una voz en el espacio público separada del poder que pudiera enarbolar la libertad de pensamiento y expresión. Célebre es aún el adagio: “Écrasons l’Infâme” de Voltaire, relacionado con la lucha contra la superstición y la intolerancia, cuestión por la que se manifestó en el famoso Affaire Calas; como fundamental continúa siendo también la referencia a Zola y su compromiso público en 1889 a raíz del Affaire Dreyfus, donde llegó a denunciar a los poderes establecidos por lo que calificaba de injusticia y manipulación de los medios de información. Consideramos dichos acontecimientos como un primer jalón en la historia clásica del intelectual comprometido, figura que luego se vería reforzada con la postura militante comunista de Sartre y su visión dogmática del intelectual *engagé*, en los años cuarenta: ello supondría la escisión radical que perduraría durante unos años entre la postura vanguardista y la comprometida. Pero lo que nos interesará aquí son las revisiones críticas del clásico *engagement littéraire*, como la figura del “intelectual bastardo”, descrita por Roland Barthes en los años sesenta (1964) que representa la “fase de reflujó” respecto a las etapas de la forja de la figura del intelectual (Benoît, 2000) y que propone el *désengagement* como postura: retirarse del mundo para entenderlo mejor y poder llevar a cabo otro tipo de compromiso, superando las antiguas tradicionales antinomias entre arte social y “arte por el arte” para proponer una visión del arte más compleja (y completa). En cualquier caso, hemos planteado otro tipo de intelectual alternativo al “intelectual total” de Sartre y Bourdieu, más adecuado a los tiempos, que podría adecuarse con el llamado por Javier López Alós recientemente intelectual

“plebeyo” (2021), heredero parcial del intelectual “bastardo” de Barthes. La perspectiva de López Alós coincide con la de Denis Benoît (2000), para quien hay que diferenciar el la “*ittérature engagée*, que ya quedó atrás, del *engagement littéraire*, que de hecho se trataría más propiamente de una “moral literaria” (2005). También para Sonya Florey (2013) el *engagement* en la época del neoliberalismo no puede existir como en la época sartriana sino que debe manifestarse en el compromiso con que la literatura cuestiona la sociedad de modo individual a través de la forma. Emmanuel Bouju (2005) ha explicado cómo precisamente las paradojas de la aplicación del concepto *engagement* en la actualidad resultan muy útiles para explicar las paradojas de la función de la literatura en la actualidad. En esta línea, el compromiso literario auténtico hoy sería el que asume su responsabilidad como riesgo absoluto y como apertura a la incertidumbre. Se trataría de una raigambre de escritor que coincidiría que Bernat Castany ha acuñado como “voz de la democracia” (2022b), que desde el discurso literario incide en una mirada siempre crítica y plural. Estas son las perspectivas fundamentales en las que nos hemos basado para erigir el andamiaje conceptual de nuestro estudio.

## Estructura y marcos teóricos

En cuanto al resto de marcos teóricos y campos referenciales, han tenido que ser diversos, conjugando lo teórico con lo histórico, lo español con lo francés, lo europeo, lo americano, teniendo en cuenta las aportaciones básicas de la teoría literaria occidental y contemporánea. También la estructura del trabajo ha venido requerida por la complejidad de nuestro objeto de estudio. Vista la ambivalencia de Vila-Matas al abordar las cuestiones morales e ideológicas, ha sido necesario efectuar un recorrido por toda su obra, comenzando por las propias representaciones de sí mismo, para luego tomar en consideración la obra de ficción y la periodística. Así, ha habido que abordar primero la construcción de la figura autorial en los medios, para después ahondar en los aspectos políticos y morales que contiene su obra, y todo ello siguiendo los señuelos textuales.

En el primer capítulo hemos optado por alejarnos de cualquier perífrasis conceptualizadora y acercarnos directamente a la forja del escritor Vila-Matas. Desde una perspectiva de sociología de la literatura, y basándonos en Bourdieu, Meizoz, Maingueneau, Sibila, Brouillette, hemos tratado de definir la postura de Vila-Matas en el campo literario, diferenciando tres instancias: en primer lugar, a figura del escritor en los medios, en segundo lugar de la del *escriptor* en los textos y en tercer lugar la del autor como persona. Aquí nos hemos centrado en la figura del escritor en los medios; las fuentes principales han sido los elementos peritextuales, y también el paratexto de la obra de Vila-Matas. Definimos cuál es su autorrepresentación, que está asentada sobre la ambivalencia y linda tanto con la llamada *automitografía* como con lo que hemos denominado *antimitografía*. El capítulo, algo extenso, nos ha servido también para establecer la trayectoria literaria de Vila-Matas, apuntando aspectos que retomamos luego en los siguientes apartados. Hemos dividido la trayectoria en tres partes, con criterios relacionados no solo con su poética sino también con su reconocimiento en el espacio literario: aparición del escritor (1960-1984), entrada en el sistema literario (1985-2000), consolidación del escritor (2000-2022).

Como referencias secundarias del capítulo, para el establecimiento del contexto histórico y cultural español, nos hemos basado en la revisión de la historia y crítica recientes, teniendo en cuenta las perspectivas de Gracia y Ródenas, Mainer, Marcos, Rico, Villanueva y otros. Para el estudio del paratexto, hemos seguido de cerca algunas nociones de Gerard Genette; en el caso específico de las portadas de Vila-Matas hemos seguido las indicaciones previas de Sánchez Mesa, “Las portadas de Vila-Matas” (2015). En cuanto a la conceptualización de la llamada “literatura expandida” del último Vila-Matas, nos han sido muy útiles las aportaciones de Mario Aznar (2019) y Cristina Oñoro (2016, 2022).

El segundo capítulo, “La literatura como arma”, se propone abordar las cuestiones morales y políticas desde el mismo texto literario, sin menoscabo de retomar algunas referencias del capítulo anterior. Aquí nos hemos basado en la bibliografía clásica sobre el intelectual, tomando referencias clásicas de sociología literaria y crítica de la cultura de Bauman, Traverso o Said, complementándolas con enfoques más estrictamente contemporáneos sobre el papel del escritor en la

sociedad, teniendo en cuenta los aportes de Byung- Chul Han, Emmanuel Bouju, Denis Benoît o Sonya Florey, Javier López Alós o Bernat Castany.

Ahora bien, para poder delimitar las cuestiones de calado más político sin simplificar el texto de Vila-Matas, el apartado ha necesitado un preámbulo y un corolario. Así, todo contenido relacionado con posicionamientos ideológicos necesitaba enmarcarse primero en los parámetros poéticos fundamentales vila-matianos, sin los cuales no puede entenderse su discurso literario: su esencia moderna-posmoderna, la parodia y la carnavalización como mirada, y la construcción de una voz desde el yo figurado irónico. Para el debate sobre modernidad y posmodernidad en Vila-Matas hemos seguido fundamentalmente las aportaciones de Cristina Oñoro (2007 y 2015) y Olalla Castro (2014) y Domingo Ródenas (2007), sin dejar de visitar referentes ineludibles como Benjamin, Barth o Baudrillard, Berman, Lyotard Lipovetsky o Compagnon, Huyssen o Hutcheon. Para la construcción del yo textual hemos tenido en cuenta las nociones básicas de la nouvelle critique y postestructuralismo, desde Barthes o Lacan hasta Blanchot o Foucault. También hemos usado el término “autoficción” en sus versiones más actualizadas (Forest, Gasparini) siguiendo las indicaciones de Ana Casas, si bien globalmente hemos tomado el término de Pozuelo Yvancos “yo figurado” (2010) o “autofiguración” (2021). Respecto a la conceptualización de la parodia, hemos seguido los ya clásicos conceptos de Bajtin (1933, 1979), junto con las aportaciones de Hutcheon (2000) y hemos tenido en cuenta también la visión de Pozuelo Yvancos (2000), Pueo (2002) y la reciente publicación de María José García Rodríguez (2021). En cuanto a lo grotesco, nos ha sido pertinente la consulta a la ya clásica obra sobre el tema de Kayser (1957), junto con las nociones de “desautomatización” propias del formalismo ruso (Shklovski, 1917).

Solo entonces, una vez establecidas estas bases poéticas, nos ha parecido lícito explorar los aspectos de contenido más propiamente político, moral o ideológico. El apartado central del trabajo corresponde a esta cuestión, y pasa por el análisis de las actitudes autoriales y las referencias textuales en torno a las siguientes cuestiones:

- a) Antifranquismo y disidencia: retomamos aquí los referentes históricos que marcaron sin duda la infancia y juventud de Vila-Matas, pero que pronto quiso dejar voluntariamente atrás, si bien se mantienen en su obra como

un horizonte simbólico. Aquí hemos seguido las aportaciones propias de los estudios de historia y crítica literaria española: Mainer, Villanueva, Rico, Gracia, etc, con el añadido de algún enfoque heterodoxo como el de Vilarós (1998), para completar una visión problemática del período.

- b) **Contra los valores burgueses:** en este apartado hacemos hincapié en su actitud antiburguesa, hija del mayo del 68 pero que después ha mantenido como una constante moral y estética. Para el estudio de la burguesía y la noción de burgués hemos retomado los estudios de Hobsbawm y Martínez Cuadrado, complementándolos con los enfoques más literarios de Moretti, Trapiello o Villacorta.
- c) **La mujer: un espacio liminal.** Observamos aquí su ambivalente mención a la mujer, bajo la que se esconde un profundo reconocimiento a la misma. Nos hemos fijado tanto en el yo figurado femenino como en la construcción de los personajes femeninos como en la referencia a su propia mujer y la colaboración artística con distintas artistas. Aquí hemos manejado algunos referentes fundamentales del feminismo, tanto clásico (Beauvoir) como contemporáneo (Beard, Butler, Llevadot) para luego llevar nuestro análisis a terrenos más ambivalentes.
- d) **Ideología y actualidad política:** analizamos por fin las contradicciones vila-matianas con relación a la actualidad y los referentes más específicamente políticos. Para ello hemos debido revisar las aportaciones de Bourdieu, Hamon, Jameson o Eagleton, entre otros.
- e) **Hacia un humanismo ilustrado:** todo ello nos conduce al mapa intelectual y moral de Vila-Matas, cercano a posturas humanistas aunque con un barniz ilustrado. Nos han sido de utilidad algunas figuras análogas para analizar la postura de Vila-Matas como escritor e intelectual, priorizando a Erasmo de Rotterdam y Ortega y Gasset, que además están presentes en su obra. Usamos aquí las referencias a Abellán, Mermall, Rico o Zweig, además de los mismos textos de Ortega y Erasmo.

Ahora bien, una vez culminado este apartado, hemos llevado a cabo otro viraje para indicar la postura política implícita no solo en el contenido sino en la propia estética del autor, y en la manera de apelar al lector, y ello lo hemos estudiado en el apartado último, “En la punta de la flecha vila-matianas” antes de poder acceder a la conclusión final. Aquí los marcos teóricos son múltiples y también los horizontes de fuga a los que apunta el discurso.

- Para el análisis de la otredad, hemos usado términos freudianos y lacanianos; respecto al papel del lector hemos incidido además en las teorías hermenéuticas de Gadamer y en las teorías de la recepción (Eco, Jauss, Iser...)
- Para las teorías sobre la ficción, nos han sido útiles algunos referentes de semántica ficcional (Doležel), constructivismo (Schmidt), estética filosófica (Schaffer) y pragmática textual (Van Dijk).
- Para la conexión de la obra con otras artes, con relación a los nuevos cruces de género del siglo XXI, nos ha sido útil el concepto de “intermedialidad”, basándonos en los enfoques clásicos de Florenchie y Méchoulan.
- Para el cruce entre estética y política, el paradigma básico ha sido la teoría estética de Adorno, que después hemos complementado con algunos pensadores propios del pensamiento político posfundacional (Agamben, Foucault, Derrida, Rancière).

Por último, la conclusión final remite al ya aludido concepto de escritor-agitador y de intelectual revisitado y establece de qué modo actúa el escritor-agitador Vila-Matas en la sociedad del siglo XXI.

Incluye el trabajo una bibliografía dividida en fuentes primarias y secundarias. La fuente primaria resulta la propia obra de Vila-Matas, junto con todo el material periodístico y audiovisual relacionado, así como determinadas páginas web. El volumen de fuentes periodísticas y audiovisuales nos ha provocado alguna dificultad al tomar decisiones sobre la ordenación de las fuentes. El criterio final ha sido distinguir por un lado el material extraliterario de autoría de Vila-Matas (obra periodística, prólogos, conferencias) que figuran como parte de la obra del autor, del material sobre su obra. Aquí, hemos referenciado las alusiones a coloquios y entrevistas de modo similar a las entrevistas en formato escrito, indicando el nombre del entrevistador en primer lugar



para facilitar la consulta de la referencia. En cuanto a algunas fuentes periodísticas de carácter más anecdótico, que ilustran el desarrollo del discurso pero que no aportan un contenido esencial a la tesis, se han mantenido como notas a pie de página sin referenciar en la bibliografía final. La segunda parte del bloque de la bibliografía primaria está constituida por una selección de la producción analítica sobre Vila-Matas, distinguiendo aquí estudios académicos de textos periodísticos. Las fuentes secundarias (bibliografía general) hacen referencia a los marcos teóricos y los diversos capítulos del trabajo. Se ha optado por no dividirlos por temáticos para que resulte más fácil su consulta.

Respecto a la redacción de las referencias bibliográficas sigue el modelo APA *grosso modo*, de modo que la referencia se integra en formato breve dentro del mismo texto y las notas a pie de página amplían el discurso o lo abren a nuevas referencias, pero su lectura no es fundamental para la continuación de nuestro argumento. En cuanto a la fecha de publicación, en la bibliografía siempre aparece entre paréntesis la fecha de publicación inicial del texto para su mejor contextualización cronológica. En el cuerpo del trabajo, cuando las referencias son textuales se indican también ambas fechas, en caso de diferir la original de la edición consultada, para asegurar así tanto el seguimiento preciso de la trayectoria del escritor y estudiosos mencionados con la correcta localización de las referencias.

## Advertencias últimas

En suma, hemos considerado la noción de “agitador literario” en Vila-Matas como nudo gordiano que puede explicar al mismo tiempo su constante ambivalencia, su postura subversiva, su estética de la ruptura, y su apelación a un lector también comprometido con la obra. Sin embargo, insistimos, la noción de “agitación” habrá de verse siempre mediatizada desde el prisma de su escritura literaria, indecidibilidad esencial, vórtice infinito de su figura, donde la transgresión y el compromiso reverberan constantemente hacia el mismo acto de la creación, y la lectura activa a la que invita. Por eso nos parece que la mejor definición para la escritura de Vila-Matas radica en mostrar cómo esta puede funcionar de modo activo como “arma política”, que desvela el velo de las apariencias, pero siempre desde la base de una aventura literaria, que se quiere gozosa y libérrima, aventura que como tal ha de alcanzar también la experiencia del lector.

Somos conscientes de la amplitud de miras de este trabajo, que roza la dispersión, si bien esta misma heterogeneidad viene dictada por el universo de Vila-Matas, su poética y la complejidad de su postura en el campo literario. Advertimos por supuesto que los apartados tratados presentan innumerables conexiones entre sí, de modo que en la autorrepresentación hay referencias indudables a las cuestiones morales y viceversa; que el apartado sobre la parodia y lo grotesco presenta puentes con el que trata sobre el yo figurado y también con el que versa sobre la alteridad, etcétera; circularidades de algún modo inevitables, porque la misma poética de Vila-Matas se funda sobre la repetición y la variación, y en la obra de Vila-Matas todo está conectado y es irreductible a un solo sistema explicativo: se trata de un universo al que se puede acceder por múltiples puertas pero cuyas estancias están comunicadas entre sí<sup>7</sup>. De este modo, por más que el estudioso trencé un camino discursivo para

---

<sup>7</sup> Como ha advertido Cristina Oñoro en la presentación del libro *Montevideo* en Madrid, que aún podemos ver en Youtube (Oñoro, 2022), así como en su tesis (2007), la obra de Vila-Matas es un todo interconectado al que se puede acceder por múltiples puertas; como la obra de Kafka, “un rizoma, una madriguera”, por lo que la entrada necesaria será aquella que nos permita conectar por más puntos, hallar más encrucijadas (Oñoro: 2007: 11-19). No podíamos estar más de acuerdo con esta afirmación, que hemos comprobado a lo largo de nuestra investigación.

explicarlo, se dan innumerables intersecciones que nos parecen no desechables y hasta deseables y no pocas desviaciones en el camino que podrían transitarse y dejaremos abiertos como vías para futuras investigaciones.

Lo que nos interesaba, en cualquier caso, era observar de qué manera un escritor consagrado en la sociedad contemporánea puede todavía desarticular las instancias previsibles y alcanzar con la palabra literaria un sentido crítico que ayude al lector a leer la realidad más allá de las verdades aparentes, las manipulaciones de nuestra era de la posverdad.

Sirva este trabajo, pues, a través del análisis de la función de Vila-Matas como “agitador”, de grano de arena que pueda aportar nuevos elementos al debate sobre la actualidad de la literatura contemporánea y la función de la literatura en nuestros días<sup>8</sup>. El estudio de la hipercontemporaneidad resulta un reto complejo. Como advierte Agamben (2008), lo propio de lo contemporáneo es interrogarse sobre el propio tiempo para percibir sus oscuridades y sentirse interpelado por ellas. Y como ha explicado recientemente Vicente Luis Mora (2021), la hipercontemporaneidad supone trabajar necesariamente sobre hipótesis aún sin validar y a menudo requiere saltar sin red. Esta tesis ha decidido asumir estas condiciones como un deseable riesgo, como no podía ser menos al orbitar en torno al universo de Vila-Matas.

---

<sup>8</sup> Cristina Oñoro, siguiendo a Deleuze, ha insistido también en cómo “el plano de los conceptos, propio de la filosofía, y el de los afectos, propio del arte, se entrecruzan y solapan. Vila-Matas utiliza formas artísticas para pensar problemas filosóficos, y éstos le sirven, a su vez, para construir su narrativa. Por esta razón, se trata de un escritor especialmente interesante para adentrarnos en el ambiente filosófico y estético de la segunda mitad del siglo XX, ya que toda su producción está recorrida por éste” (2007: 20).

## 1. Postura del escritor en el campo literario: ambivalencia, automitografía y antimitografía

¿Y si escribir es, en el libro, hacerse legible para todos, e indescifrable para sí mismo? (Vila-Matas, *Doctor Pasavento* -citando a Blanchot-)

L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute 'nature', tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle.

(Blanchot, *L'espace littéraire*)

¿Qué importa quién habla? En esa indiferencia se afirma el principio ético, tal vez el más fundamental, de la escritura contemporánea (...) lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que localizar, como lugar vacío (...) los emplazamientos desde donde se ejerce su función.

(Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*)

We need to challenge the model of the asocial or antisocial flexible individualist (...), we need to identify and articulate alternative visions of a self not sufficient to itself, a self whose anti-egoism and need for sympathetic community are no less essential or natural than the predilections of the flexibly creative individual.

(Sarah Brouillette, *Literature and the creative economy*)

## INTRODUCCIÓN

De Vila-Matas se ha alabado su capacidad metaliteraria, autoficcional, figurativa, su manera de romper las fronteras entre géneros e incluso disciplinas y de exponerse constantemente a nuevos retos y riesgos y hasta de encarnar las últimas tendencias literarias. Pero no se ha insistido tanto en la construcción de su figura como personaje, hecho que nos resulta muy relevante<sup>9</sup>. Nuestro análisis debe empezar necesariamente por esta cuestión.

---

<sup>9</sup> Aparece lateralmente en Arroyo (2014), Oñoro (2015), de Canales (2016) o Castro (2019). Hemos efectuado un primer estudio de la cuestión recientemente, que presenta las líneas generales que aquí se desarrollan (2021).

Consideramos que la autocreación de Vila-Matas como figura es inherente al mismo Vila-Matas, está en la base de su obra y puede leerse como signo a través de sus múltiples apariciones públicas y de sus obras. Ahora bien, se trata de una figura difícil de cernir y describir de modo preciso, puesto que reposa sobre la ambivalencia, esto es, conviven en un mismo movimiento tendencias y actitudes opuestas (Laplanche & Pontalis, 1974), hecho que hace imposible una interpretación definitiva sobre su figura autorial.

Esta misma ambivalencia voluntaria será el eje central de la obra de Vila-Matas, una obra que solo se puede concebir desde un lugar “dinámico de indefinición”, que siempre está en relación con “dos sistemas no ligados entre sí”, tal y como entendió Lotman la ambivalencia textual (1996: 52):

El estado de ambivalencia es posible como una relación del texto con un sistema que en el presente no está vigente, pero se conserva en la memoria de la cultura (una violación de la norma, legalizada en determinadas condiciones), y también como relación del texto con dos sistemas no ligados entre sí, si a la luz de uno el texto se presenta como autorizado, y a la luz del otro, como prohibido.

La ambivalencia en el sujeto y en la escritura está presente en el corazón de la obra de Vila-Matas, como lo estaba ya en el postestructuralismo francés, base intelectual del escritor Vila-Matas. Así, no solo la literatura de Vila-Matas sino la misma construcción de Vila-Matas como figura autorial se erige en el umbral entre diversos niveles interpretativos, siempre a caballo entre ejes significativos diversos, y rozando los límites de la significatividad respecto a su entorno lector: la escritura en sí se trata de una escritura del umbral, de la plurisignificatividad, de la transgresión a través de la forma. Así, se diría que Vila-Matas continúa la estela de Kristeva cuando afirmaba que “la notion de personne-sujet d’écriture commence à s’estomper pour céder la place à une autre, celle de l’ambivalence de l’écriture” ([1969] 2009: 88)<sup>10</sup>.

Comenzaremos analizando ahora cómo se produce la autorrepresentación en Vila-Matas desde los inicios hasta la actualidad. En este análisis priorizaremos la concepción de autor como función que se ocupa y que va variando a través del texto, no como categoría previa inamovible, siguiendo la noción de Foucault ([1969] 2010: 5),

---

<sup>10</sup> Cuestión que describiremos en el siguiente apartado.

extendiéndola también al ámbito extratextual. Vila-Matas resulta un exponente representativo de autor contemporáneo en el modo de desplazarse dentro del campo literario entendido como “campo de fuerzas” dinámico (Bourdieu, 1991) y en la gestación de su postura, entendiendo *postura* en la acepción que Meizoz retoma de Alain Viala y define como “identidad literaria” construida por el propio autor y modo único de ocupar una “posición” en el campo literario. Esta noción concentraría todas las autorrepresentaciones del autor, las mediaciones entre el autor y su público, las variantes de su máscara, visto ello sin connotación peyorativa alguna. La posición abarca también un aspecto de la recepción ya que, en la mayoría de los casos, esta acaba siendo retomada por los medios, que la ponen “a disposición del público” (Meizoz, [2007] 2015: 2), de modo que la postura literaria acaba constituyendo un signo de identidad del autor en el campo y condicionando su horizonte de recepción.

Pertinente nos resulta también el concepto de *paratopía* de Maingueneau (2016) como modo de encontrar el lugar singular como artista, asumida la pertenencia imposible a la sociedad. Como veremos, Vila-Matas se ubica en una paratopía particular, en un espacio propio paradójico ambivalente: por un lado en la periferia del sistema literario, por su constante heterodoxia y su poética del riesgo, y al tiempo cada vez más en el centro, por el modo como atrae la atención de los medios y la progresiva aceptación de esta poética en medios académicos y literarios.

Para seguir las huellas del análisis, tal y como indica Maingueneau (2014), tendremos en cuenta tres acepciones incluidas en la figura del autor: fundamentalmente la del *escriptor*, como “puesta en escena de sí mismo”, tal y como veremos en este apartado, pero además la distinguimos de la del *escritor* como figura del autor que aparece reflejada en el texto (que aquí veremos parcialmente y estudiaremos con más detalle en el segundo capítulo) y de la *persona* como ser de carne y huesos, figura que en realidad no podremos hallar literariamente más que a través de una máscara.

Precisemos que las fuentes primarias de este apartado se centrarán en los documentos periodísticos y audiovisuales, dejando el análisis de la obra literaria para el

capítulo siguiente. Además, como esta cuestión no se ha estudiado de manera directa respecto a la obra de Vila-Matas, la bibliografía de apoyo muchas veces será secundaria y no relacionada directamente con el análisis de la forja del autor Vila-Matas. El enfoque será necesariamente más descriptivo que analítico aquí: a través del análisis de la construcción de la representación de la figura del autor Vila-Matas en los medios observaremos qué imagen de escritor convoca y a través de qué contradicciones, de modo que podremos después profundizar en los lugares ambivalentes a donde nos conduce su escritura.

Así pues, en este capítulo nos fijaremos especialmente en el *paratexto*, más que en la obra literaria en sí de Vila-Matas, teniendo en cuenta las aportaciones de Gerard Genette, tanto en *Palimpsestos* (1987) como en *Umbrales* (1987). Para Genette el paratexto se trata de “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, su acción sobre el lector” (1987: 12). En nuestro caso, el paratexto resulta el umbral de presentación de la figura-texto de Vila-Matas, una “comunidad de intereses”, “una convergencia de efectos” (8) que puede observarse en el *paratexto* de los propios libros (cubierta, contracubierta, solapas), motivos más directamente responsabilidad del autor y el editor, y también en el *epitexto* contextual de sus obras, especialmente en el diálogo que se produce entre él y los medios al filo de la aparición de cada libro, que no siempre son responsabilidad del autor ni del editor pero sí contribuyen a la creación de una *paratopía*. De este modo, veremos cómo aparece reflejado en entrevistas, reseñas, apariciones públicas, en las palabras propias y en las palabras dedicadas a él en el espacio público. Ello nos conducirá en ocasiones a una inevitable yuxtaposición entre los elementos más pertinentes para la autorrepresentación (palabras propias en entrevistas, charlas, prólogos), aquellos que condensan la recepción sobre su obra (en reseñas y artículos sobre Vila-Matas o en el progresivo reconocimiento recibido y los premios y eventos a los que es convocado) y aquellos objetos que están en el umbral y cuyo origen intencional no siempre está claro pero que contribuyen semióticamente a la creación de una figura pública, tales como las fotografías del autor que aparecen en los medios o los premios recibidos. Como indica Genette (347), el “epitexto público” presenta un alcance virtualmente ilimitado, de

modo que el comentario de la obra se puede extender hacia unos límites imprecisos. En el caso específico de Vila-Matas, hay que tener en cuenta lo inconmensurable de la extensión pública de su universo, por lo que se han tomado los elementos que han parecido más representativos, dando por supuesto que el alcance mediático y social de su obra constituye un terreno pantanoso e inabarcable.

En cualquier caso, todo dicho contexto crea un paratexto que permite una mejor interpretación pragmática de cuanto supone la forja de la figura pública de Vila-Matas. Y dicho paratexto Genette lo ha asociado a la figura del “umbral”, imagen muy elocuente para Vila-Matas, configurado por todo lo que rodea a la obra literaria; un vestíbulo que permite diversos recorridos: “vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d’entrer, ou de rebrousser chemin”, una zona indefinible “entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte) ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte)” (Genette, 1987:8).

De este modo, sea a través de la voluntaria autopresentación, sea a través del discurso mediático intermodal, sea a través de otras voces críticas, las afines -que a menudo son asimiladas posteriormente en pos de una dirección determinada-, sea las discordantes -contra las cuales el *escritor* erige su identidad- todo ello contribuirá a la forja de una determinada imagen de autor, una “identidad literaria”, una “postura” que sea como fuere, el autor ha contribuido a lograr. Y es que, como bien aclara Zapata en el prólogo a Meizoz, conviene entender la noción de postura no como una “representación mentirosa que se opone al sujeto auténtico, verdadero, sino como una fabricación que implica un proceso identitario que tiene en cuenta a los otros actores que hacen parte de la escena literaria” (2015: 27).

Ahora bien, huelga precisar que en esta somera trayectoria a lo largo de la consolidación de la figura y la obra de Vila-Matas no ahondaremos en la recepción crítica de tipo académico, solo elegiremos algunos ejemplos de la misma, puesto que es muy extensa y sale del propósito de este capítulo, que persigue la forja de una imagen de autor en el campo literario. Por tanto, las fuentes se centrarán aquí en la relación entre Vila-Matas y los medios, sean escritos o audiovisuales. En cualquier



caso, veremos cómo se produce la construcción de sí mismo como autor, la solidez de una trayectoria en la que define una determinada postura, una manera muy propia de ocupar el campo literario<sup>11</sup>.

Vila-Matas, a lo largo de su trayectoria, demostrará cómo va multiplicando las armas para hacerse un lugar en el mundo mediático y virtual. Y en este sentido el caso de Vila-Matas no es aislado, puesto que forma parte de la condición del escritor del siglo XXI esa necesidad de interactuar con los medios y ser consciente del yo literario que se proyecta en la era de la exacerbación del espectáculo, como han demostrado autores como Paula Sibila (2008) o Vicente Luis Mora (2021), e incluso la contradicción entre formar parte de la “economía creativa” del liberalismo y a la vez oponerse a ella (Brouillette, 2014). También Meizoiz nos recuerda la inevitabilidad de esta idea de construcción de la propia postura: “en la cultura del espectáculo, en la era del marketing de la imagen, todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado a construir y a controlar la imagen que proyecta de sí mismo” (2015: 1).

Ahora bien, en Vila-Matas resulta especialmente palpable la solidez y coherencia de su apuesta, desde el principio de su obra, donde anuncia muy pronto sus creencias poéticas, la capacidad anticipatoria de sus declaraciones sobre literatura y cómo luego el desarrollo futuro de la obra va cumpliendo el propósito anunciado y además va reunificando mediante el discurso crítico sobre sí mismo la línea continua que enlaza su propuesta literaria desde los orígenes<sup>12</sup>. Es especialmente relevante en el caso de Vila-Matas también la progresiva expansión, digitalización e intermedialidad en su performance como autor, al tiempo que cultiva la ficción crítica, autocrítica y hasta metacrítica, puesto que sus artículos son laboratorios de sus ficciones y las ficciones son a menudo argumentario de su poética, mientras que su puesta en escena física y virtual contribuye también a la cohesión del mismo discurso teórico y crítico.

---

<sup>11</sup> Sobre esta cuestión, Susana Arroyo Redondo indica: “Enrique Vila-Matas compone (...) un ejemplo acabado de autor mediático muy consciente del personaje que su ficción contiene” (2014: 73).

<sup>12</sup> Como ha dicho bien Olalla Castro en su tesis, “Vila-Matas es, ante todo, un escritor que convierte, tanto sus aparatos de ficción como sus artículos y entrevistas, en auténticos ejercicios de teoría literaria y literatura comparada” (Castro, 2014: 157).

Y es que, en Vila-Matas, la búsqueda del camino literario propio a lo largo de las décadas de creación corre pareja a la búsqueda de su propio perfil explícito, al ejercicio de la autorrepresentación. En realidad, todo el discurso de Vila-Matas puede constituirse como parte de un mismo relato, toda su obra podría leerse como una manera de construirse él mismo como signo, que conduce a la forja del escritor Enrique Vila-Matas. Hay que precisar ya desde ahora, sin embargo, que el Vila-Matas escritor, como el Vila-Matas textual *escritor*, se trata de una identidad literaria, y poco importa la exacta referencialización respecto a la persona real. En este sentido, como sucede tantas veces en el espacio biográfico, de lo que se trata no es de la representación de un referente real, sino de las estrategias de autorrepresentación que son usadas en el proceso de subjetivación textual y que dan una forma y sentido ético determinado al discurso y a la vida misma (Arfuch, 2002). En el caso de Vila-Matas, el escritor a menudo se relaciona con el *escritor* pero muy raramente con la persona. Lo que importa aquí no es el reflejo de unas circunstancias personales que pudieran volverse referencias habituales e incluso claves interpretativas, sino las estrategias mediante las cuales Vila-Matas consigue crear una identidad literaria para luego llevarla a la constante metamorfosis y a un credo de fusión entre arte y vida.

Así, en el texto de Vila-Matas y también en la construcción de su personaje no hay referencia del mundo real que importe: ni da muestras de abrir en su escritura un real espacio autobiográfico, ni el lector alcanzará información fidedigna alguna sobre quién es realmente como persona, ni ha de importarle en la recepción de su obra; lo importante es cómo se crea en él una identidad literaria a través de sus modos diversos de autorrepresentación, y el juego al que ella convoca.

Esta autorrepresentación vendría a constituir una obra de arte en sí misma: la creación de un espacio parcialmente autobiográfico, que se halla en el intersticio entre lo privado y lo público. Un Yo que se podría leer como el signo principal de la ficción vila-matiana, que es el centro ordenador de la obra de Vila-Matas, entendido el Yo en sentido lacaniano inaprehensible, como el Moi, “une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu” (Lacan, 1949: 91).

De este modo, con el desarrollo del Yo público vila-matiano el autor constituye un estatuto mítico, una figura definida en torno al ideal de la literatura, vehículo apto

para toda experimentación artística y vital, y que apela a un lector particular, en el cual la cesura entre realidad y su representación es insalvable y a la vez la fuerza de gravitación<sup>13</sup>.

Por otro lado, se ha tildado la obra de Vila-Matas de *automitográfica*, término que usó por primera vez Andreu Jaume en el prólogo de la antología *Chet Baker piensa en su arte*:

...los elementos primordiales y característicos de su narrativa, desde las primeras indagaciones en torno al sinsentido, la excentricidad, su personalísimo humor y la tentación lúdica hasta la exégesis y la automitografía que definen los últimos textos, se persiguen, preludian, hacen eco y se contestan en una telaraña de gestos y símbolos que conforma el sustrato de su obra novelística y ensayística (2011b: 7-8).

Podemos entender el término “automitografía” como una particular mitificación del Yo autorial, como índice de una literatura que se engloba dentro de la referencia al yo pero que excede la autobiografía e incluso la autoficción y abarca la figura del autor de un modo genérico. Este autor se construye como el “hombre de letras” por excelencia que se enlaza a la historia entera de la literatura y cuyo desarrollo se retoma desde diferentes ángulos a lo largo de la propia obra. Resulta paradigmático que precisamente se haya usado el término para analizar la obra de Borges, autor tan afín a Vila-Matas, en Lefere (2005), con el título *Borges entre autorretrato y automitografía*<sup>14</sup>.

Ahora bien, en el caso de Vila-Matas solo podemos adoptar el término automitografía de modo parcial, debido a la ya mencionada ambivalencia que Vila-Matas proyecta sobre su yo automitográfico, en una coexistencia permanente de las visiones heroicas e irónicas sobre sí mismo.

Así, si bien ha adoptado en ocasiones de manera lúdica el vocablo “automitografía”, como señalara Elisa Rodríguez Court (2015), en otras ocasiones se ha mostrado reticente a la identificación con el apelativo “automitografía”, como en una entrevista a Marta Caballero (2013), donde negaba irónicamente su interés consciente

---

<sup>13</sup> Dicha idea de “lectura viva, dinámica, creativa” Mario Aznar la ha relacionado con la conceptualización de la “ficción crítica”, como género opuesto a la lectura estática y que requiere la interpretación abierta del lector (2019: 279). Pero solo se puede llegar a ese límite compartido donde el autor es lector y el lector se convierte en autor después de haber experimentado “el límite de la referencialidad” (281).

<sup>14</sup> En sus conclusiones, Lefere relaciona automitografía no como marketing sino como un encarnar a la perfección el hombre de letras y un deseo de inscribirse en una tradición literaria, de modo no egocéntrico sino “alocéntrico”: el mito se difumina cuando se entra en una perspectiva literaria mítica.

por la forja de un mito personal:

P.- ¿Hasta qué punto contribuye esta obra a reforzar su mito? ¿Qué piensa de que su nombre se asocie al concepto mito?

R.- No creo que nadie se levante por la mañana diciéndose: "Hoy voy a reforzar mi mito". Aunque, nunca se sabe<sup>15</sup>.

Ello sin embargo no es sino una muestra más de su permanente ambivalencia: el autor juega a contradecirse, a admitir una versión de sí mismo y luego desmentirla, o a redefinir sus orígenes como escritor una y otra vez como veremos después, sin darle a ello una significación definitiva. En realidad, podemos considerar que la automitografía continúa existiendo incluso desde la negación de la misma, desde el interés por abordar la construcción de sí y destruir todo puente hasta una explicación de sí determinada y conclusa. En definitiva, podríamos definir su credo como al mismo tiempo *automitográfico* y *antimitográfico*, en el sentido que si bien plantea un destino propio literario y lo construye con base a su obra literaria y mediática, y si bien la voz del escritor es el centro de su literatura, a la vez no se limita a argüir un determinado gesto épico sobre su función de escritor, se contradice constantemente, se sirve permanentemente de la autoparodia, y su horizonte de significado último queda difuso<sup>16</sup>.

Esta percepción extrañada y contradictoria sobre sí nos lleva asimismo hasta la ambivalencia en el modo de presentarse al lector y hasta el uso problemático de la palabra "personaje", en el sentido de instancia cercana a la máscara, que corresponde y no a la persona al mismo tiempo. El escritor público Vila-Matas se ha relacionado con el término de diversos modos según el contexto del discurso: así, en diversos lugares ha descrito la forja de su personaje-escritor y cómo le sirvió crear este "personaje" con el cual en la actualidad no se identifica<sup>17</sup>. Incluso ha llegado a presentarse a sí mismo en este sentido de modo paródico; por ejemplo, el Vila-Matas maduro del documental

---

<sup>15</sup> También en correo personal se ha declarado reticente al término: "Creo que no, que no es la palabra justa, porque no soy tan tonto como para construirme una mitografía que no podía llevarme a nada" (Verdú, 2017).

<sup>16</sup> En otra entrevista de 2004 afirmaba: "Tengo que decir que el camino ha sido muy duro, porque el riesgo de fracasar es mucho más grande cuando se apuesta todo a un solo número. Esto no quiere decir que tenga una percepción heroica de mí mismo. Yo soy lo que hago y lo que escribo" (Fresán, 2004).

<sup>17</sup> En el documental *El día de la sípia* (2015). También en el prólogo a *En un lugar solitario* (2011a).

*El día de la súpica* (2015) afirma que “el personaje” creado en su juventud se quería hacer el interesante, y solía ir vestido de negro, fumando, con la cara medio tapada<sup>18</sup>, lo califica como alguien voluntariamente provocador y antipático, “un verdadero demonio”<sup>19</sup>.

Esa condición de personaje es subrayada tanto por escritores y amigos como por críticos, sobre todo respecto a sus inicios como escritor. En el documental *Extraña forma de vida* (2016) Martínez de Pisón llega a afirmar: “tenía muy clara su tradición, donde se integraba lo pop, punk, situacionista, Dalí, Andy Warhol... (...) Su obra no iba a ser solamente lo que escribiera, su obra iba ser también su vida, su figura“. Y su también gran amiga Cristina Fernández Cubas confirma esa apreciación: “Él es su mejor personaje“. Y todavía más recientemente en la antología *Riesgo* (2017), el antólogo, Ricardo Ruiz Garzón, afirma: “Leer al hoy aclamado E. Vila-Matas, anagrama inverso de “Satam Alive”, supone un riesgo, sí: el de encarnarse como él en personaje, literatura, en máscara de ficción” (15).

Sin embargo, en el libro de entrevistas *Ese famoso abismo* (Iglesia: 2020), el autor niega tajantemente la cuestión de verse a sí mismo como “personaje”. “Pero ¿qué significa esto que pareces insinuar de que soy sólo un personaje? A mí no me oirás nunca decir ‘yo no existo’. Nadie que está vivo dice algo así” (31). Ahora bien, en el mismo libro el autor usa sorprendentemente la expresión “desvilamatarme”, incluyéndose a sí mismo en un posible proceso de dejar de conformar su identidad. Así, explica que en un momento dado, después de su colapso físico, percibió temporalmente que era un personaje, alguien que hablaba en nombre de Vila-Matas “no es que quisiera ‘desvilamatarme’, sino que me había ‘desvilamatado’ yo solo sin pretenderlo” (22),

¿Un Vila-Matas desvilamatado? ¿Puede eso ser posible? Solo si consideramos que por un lado existe Vila-Matas de carne y hueso, que quizás no es tal sino Enrique Vila, y por otro a la construcción del personaje-autor Enrique Vila-Matas, con el guion entre los dos apellidos, y como instancia generadora del adjetivo, que permite poseer o

---

<sup>18</sup> Minuto 2: “Per fer-me l'interessant (...) estar fumant era com estar pensant (...) ser francès quasi”.

<sup>19</sup> “La idea de que ho havia de demostrar que valia molt a l'hora d'escriure però també que personalment deixava molt que desitjar”. “Estava convençut que ensenyar la part horrible meva era algo que s'havia de fer” (...) “un vertader dimoni” (Minuto 8.26, *El día de la súpica*).

desposeer la cualidad de vila-matas. En este caso lo “vila-matiano” equivale a la postura de Vila-Matas como escritor dentro del campo literario, y es sinónimo de este uso discontinuo del término “personaje”, y a los rasgos que lo han hecho célebre en los medios de comunicación pasada la frontera del 2000, donde incluso el programa de televisión *Página 2* se ha molestado en explicar el significado del adjetivo “vila-matiano”, como un terreno confuso entre la impostura y la máscara, la ficción y la realidad (2022).

En definitiva, Vila-Matas ha conseguido erigirse como caso paradigmático, figura literaria automitográfica y antimitográfica, que logra auspiciar la vocación literaria y que activa el deseo de leer, mientras sostiene el misterio irresoluble de la propia identidad, proteica móvil figura joker facilitadora del juego literario infinito. Ahora bien, huelga aclarar ya desde ahora la sugerente paradoja que subyace a esta construcción de autor en el sistema literario: que su figura se integre como aparente modelo de figura creada a sí misma, como parte del individualismo del mercado literario, no quiere decir que su figura no incluya un diálogo histórico con su época, incluso una propia resistencia permanente al medio ni al modelo capitalista de mercado en el que debe integrarse si quiere ser visible, como veremos después (Brouillette, 2014: 4).

Para desembocar ya en el recorrido sobre la autorrepresentación de Vila-Matas, añadamos una última consideración: con el fin de mostrar cómo se configura el personaje-autor Vila-Matas, y cómo se va produciendo su anclaje en la sociedad circundante, hemos dividido su obra en tres etapas, que muestran la progresión de la figura autorial: aparición del artista Vila-Matas (1968-1984), entrada en el sistema literario (1985-2000) y consolidación del escritor Vila-Matas (2000-)<sup>20</sup>.

En la primera fase, mostraremos la aparición del escritor- personaje Vila-Matas (1968-1984). Veremos cómo comienza su andadura literaria de manera más o menos causal y después se sitúa en un campo emergente, periférico. Se autorrepresenta alineándose a una figuración determinada de artista excéntrico, aunque su figura está aún por construir. No hay constancia apenas de cómo es visto, solo podemos seguir

---

<sup>20</sup> Para esta división en épocas, donde coincide la evolución de la poética con la autorrepresentación, hemos comprobado cómo coincidimos con los recientes criterios de Cristina Oñoro Otero (2022), incluyendo una subdivisión de la última etapa en dos, la segunda de la cual arrancaríamos en 2007.

hoy su trazo lateralmente, a través de las afinidades artísticas, desde la imagen y el paratexto, especialmente las portadas. Está buscando a su lector, ser legitimado y a la vez representar al artista maldito y minoritario. Esta etapa coincide con lo que Oñoro explica como “años de aprendizaje, en los que domina la estética lúdica y experimental” (2022: 580).

En la segunda parte, observaremos la entrada del escritor en el sistema literario (1985-2000). En estos años y a partir de *Historia abreviada de la literatura portátil* el autor se empieza a ver legitimado por la crítica y el lector, y su postura va quedando reflejada de manera más clara en el epitexto: entrevistas, artículos de opinión, etcétera. Aquí hallaremos cómo el personaje se va modificando ligeramente a medida que empieza a encontrar su lugar en el campo literario. Se da una coincidencia progresiva de la imagen que provoca con la propia autorrepresentación mediante texto y paratexto. Y aparece una lucha constante entre el deseo de fracaso y el de éxito, entre la pulsión por la periferia o el centro, esto es, el de mantenerse en los márgenes del sistema y resistirse a él y el de ser leído de manera más mayoritaria. La paradoja es insalvable, puesto que ser leído requiere situarse en un lugar imposible para el escritor auténticamente “maldito”, periférico. Para Oñoro esta etapa se caracteriza por “una indagación profunda sobre la propia naturaleza de la ficción literaria”, y es la que le convirtió en un “escritor de culto” (580).

La consolidación del escritor Vila-Matas se produce a partir del año 2000: el escritor está asentado en el sistema y en la red, se ha convertido en un tótem literario marcado por el juego textual infinito y la “literatura expandida”. Así, puede desarrollar sin freno la literatura en contacto con otras artes y la “autocrítica” en el modo como dialoga con la crítica y su propia obra. Es el momento en que se integra definitivamente en el sistema literario actual. A partir de entonces se adueña del discurso de autorrepresentación y también se vuelve crítico de sí mismo. Vila-Matas se ha hecho signo de sí mismo y asume la misión de dar coherencia a su obra: vuelve atrás y reescribe su propia historia, mientras va trazando los rasgos y etapas que podrían definir su obra, siguiendo el dictado de los críticos que considera más acertado. Aquí la trayectoria del autor confirma que el escenario Vila-Matas ha llegado a ocupar un lugar

firme, en un movimiento continuo y bidireccional entre la representación por el propio Vila-Matas y la producida en su entorno. Seguramente el desarrollo de la figura autorial ha llegado aquí a su culminación, y la postura de Vila-Matas en el campo ha quedado definida, así como el alcance de su recepción.

A través de todas dichas etapas observaremos cómo se va forjando la postura autorial de manera cada vez más nítida en su ambivalencia: Vila-Matas se configurará como revolucionario, pero no previsible; vanguardista, pero no a machamartillo; autorreferencial, pero también antisentimental y paródico; el personaje Vila-Matas supone, pues, una postura definida en la contradicción y en el alejamiento de cualquier exaltación emocional; un personaje portador de la idea del arte, el juego y el desconcierto, abanderado de esa idea misma, progresivamente identificado con las ideas que transmite. En todos dichos bloques trataremos sobre todo de la figura del personaje-escritor en el campo literario y la paratopía que constituye en la sociedad, si bien en ocasiones lo distinguiremos del *escritor* o figuración literaria y de la persona, que en escasas ocasiones asoma sin ambigüedades.

Así pues, dedicaremos este apartado a esta construcción de Vila-Matas como artista, a caballo entre el siglo XX y la vanguardia de Duchamp o Dalí y el siglo XXI de la intermedialidad, del universo digital y las redes sociales, donde el autor a menudo ha de ocuparse de la gestión de su marca de autor. Veremos aquí la postura que subyace a esta autorrepresentación y los claroscuros que ello nos suscita.

Más allá de ello, atenderemos a cómo la literatura contemporánea puede ejemplificar e internalizar algunos de los aspectos de la economía creativa al tiempo que los pone en duda y los problematiza. En el caso de la obra de Vila-Matas ello resulta especialmente controvertido, ya que necesariamente ha de integrarse en el mercado como producto único, pero al mismo tiempo el discurso vila-matiano contraviene la necesidad de expresión de la “vida interior” que apuntala el mercado como inherente a la creación literaria (Brouillette, 2014: 13). Así, veremos cómo la literatura de Vila-Matas, a pesar de su aparente autorreferencialidad, se aleja de la senda del individualismo neoliberal.



## 1.1. Aparición del escritor Vila-Matas: 1968-1984

Situaremos la primera fase de la construcción de la figura autorial de Vila-Matas entre la mitad de los años 60, en la primera juventud de Vila-Matas (nacido en 1947), hasta la primera madurez, en 1984. Dicho período abarca los inicios balbuceantes del joven artista en búsqueda de su lenguaje creativo propio, hasta que se decantará de forma definitiva por la literatura.

El artista que se configura aquí tiene mucho que ver con el ambiente sesentayochista en el que vivió su juventud, la Barcelona de la *Gauche Divine*. Entendemos por *Gauche Divine* el núcleo de artistas, profesionales e intelectuales de izquierda pertenecientes a la “burguesía ilustrada” que solía frecuentar la discoteca *Bocaccio* durante los años 1967-1975, en un ambiente de nocturnidad desenfadada y liberal, y que emprendió una serie de iniciativas rupturistas y renovadoras en el campo cultural, conectando la cultura española con la europea más contemporánea, desde una posición inevitablemente privilegiada inasequible para el común de españoles de la época (Villamandos, 2012)<sup>21</sup>.

Siendo joven artista en tiempos del tardofranquismo y la transición, la oposición de Vila-Matas a la España franquista será inevitable, pero más prioritaria será su adhesión aires de los tiempos, en un mismo impulso de llevar la contraria a la generación anterior y acercarse a una postura donde el arte signifique un modo de vivir en libertad. El Vila-Matas joven, pues, es representativo de la época en su posición contestataria: se opone al franquismo del mismo modo que se opone a una visión burguesa del mundo, en aras de una vía diferente de experimentación artística y vital que ha de discurrir desde la libertad y hasta desde cierta marginalidad<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Para el mismo Villamandos, la mayor obra de la *Gauche Divine* fue la creación de su propio proyecto-espejo, la autorreferencialidad, así como la actividad editorial (Anagrama, Tusquets, Lumen) que propiciaría un tipo de lector cosmopolita y exigente. “La gauche divine (...) se convierte en una marca, un producto simbólico consumible cargado de connotaciones de clase y cosmopolitismo que la limitaron en su alcance social y nacional” (2012: 10).

<sup>22</sup> Vila-Matas definiría así después su recuerdo de la *Gauche Divine*: “Un grupo de gente inquieta, con ganas de hacer cosas, y un estilo de vida que nada tenía que ver con el estilo de vida puritano y encorsetado de la gente que militaba, por ejemplo, en el Moviment Socialista -de Catalunya o similares: ni Pasqual Maragall ni Raimon Obiols pusieron jamás los pies en un lugar como Bocaccio” (1999a).

Ahora bien, en estos años todavía el joven escritor se está forjando y además aún no ha entrado en el sistema literario, por lo que, en ausencia de declaraciones propias, hallaremos una primera presentación de su figura de manera lateral, en sus artículos periodísticos, fotografías y primeros libros publicados. En todos dichos lugares se irá gestando la figura autorial desde la ambivalencia, en una idea genérica de ruptura y una escurridiza representación del Yo. Por añadidura, si bien hay muchos Vila-Matas en este primer período (el cineasta, el crítico, el escritor...), dichas figuras no se suceden una detrás de la otra sino que a menudo conviven entre sí. Por necesidad de síntesis expositiva, presentaremos los diversos Vila-Matas que se van gestando por orden de aparición, de un modo parcialmente cronológico, sin que ello excluya la convivencia en el tiempo de algunos de estos Vila-Matas que hemos de presentar de modo sucesivo.

#### INICIACIÓN ARTÍSTICA: ACTOR Y PERIODISTA CULTURAL

Vila-Matas se va mostrando en sociedad al unísono como actor, como creador (primero en el ámbito del cine y luego de la literatura) y como crítico (de cine y luego de literatura) en diversas revistas. Pero el arranque de la figura de Vila-Matas propiamente como artista se fragua en el mundo del teatro y del cine, universos por naturaleza proclives al deslizamiento de identidades y a la impostura.

Desde los orígenes se puede palpar el interés del joven Vila-Matas por el cine. Como estudiante aún de la facultad de derecho, participa como actor en la compañía de Mario Gas, y luego como director. Aparece también como actor en siete películas, todas ellas de arte y ensayo, filmadas en círculos underground de Barcelona o de París: *Sexperiencias*, de José María Nunes (1968); *M'enterro en els fonaments*, de Josep María Forn (1968); *Beance*, de Antonio Maenza (1968); *Metamorfosis*, de Jacinto Esteva (1970); *Liberxina 90*, de Carlos Durán (1970); *Tam Tam*, de Adolfo Arrieta (1976); *Flammes* (1978), de Adolfo Arrieta. En realidad, todas ellas corresponden al tipo de cine que él defenderá después como crítico; películas de carácter subversivo y rupturista. En cuanto al papel del joven Vila-Matas en dichas películas, si bien es secundario, no deja de mostrar una aura de extravagancia tanto en los papeles como

en la actitud en ellos. En el documental *Vila-Matas & CIA* (2000) se darían algunos ejemplos de excentricidades interesantes; así, en la película *Tam tam* interpretaba a un guionista a quien Vila-Matas insistió en poner de nombre Gombrowicz, y convenció de ello al director. En cuanto a la película *Béance* de Maenza, film de culto de la vanguardia barcelonesa, destaquemos un simple ejemplo: llegó a estar a punto de perder el papel al cortarse la barba, pues el director le dijo que “sin barba no tenía aspecto reaccionario”<sup>23</sup>.

Sea como fuere, la experiencia debió de ser significativa para el joven Vila-Matas, para quien la Escuela de Barcelona constituirá el epítome de la vanguardia postmoderna peninsular, siguiendo las huellas del cine vanguardista francés y europeo. Y aunque el mayo del 1968 le hubiera llegado de manera muy indirecta (desde Barcelona y el Teatro Español Universitario), Europa, Francia, el cine vanguardista francés constituiría el símbolo del camino a tomar, en aras de una modernidad y europeísmo al que era difícil acceder desde una España que culturalmente practicaba la respiración artificial<sup>24</sup>. La pertenencia de Vila-Matas a la juventud sesentayochista puede verse reflejada en diversos lugares, como en el documental *Vila-Matas & CIA* (2000) o también en *Extraña forma de vida* (2016), donde aparece veraneando en Cadaqués con estilo desenfadado en el siguiente fotograma:

---

<sup>23</sup> El rodaje de *Béance* (película nunca finalizada), con cuatro horas de metraje, tuvo lugar en un caserón de Barcelona, en un ambiente de auténtica intención sesentayochista. “Maenza es uno de los escasos cineastas radicalmente sesentayochistas que se ha dado en el cine español. Su ataque vehemente a las estructuras de la representación fílmica hegemónica deriva en una práctica en la que la producción del film activa y cataliza una experiencia colectiva de transformación subjetiva (...) El ‘film’, por tanto, no tiene importancia alguna como objeto cultural acabado (...) un dispositivo, en el interior del cual se ejercitan modos de subvertir las normas que regulan el comportamiento y la propia institución de los cuerpos. (...) siguiendo también la jerga foucaultiana (...) promueve la ejecución de contraconductas, que se expresan en rituales de desviación de las normas sexuales, sociales, comportamentales (...) un artefacto que buscaría promover el ejercicio de esas contraconductas en el espectador, mediando la experiencia social de la sala de proyección” (Expósito, 2008).

<sup>24</sup> Por ello muy pronto se desencantaría de la pérdida de empuje de la vanguardia catalana. En el artículo “¿Ha muerto la escuela de Barcelona?” (1969c) califica la Escuela como “una de las reacciones cinematográficas más vivas e interesantes del cine español” y se plantea la decadencia del apelativo, cumplida su primera misión de agente provocador. Se refiere en el artículo también a la película *Dante no es únicamente severo* (1967), símbolo y manifiesto de la Escuela.



Fotograma *Extraña forma de vida* (Página web del autor)

Huelga decir que, si bien el joven Vila-Matas no sabía aún que en el futuro se dedicaría a la literatura y no al cine, sí era consciente del talante al que se veía impulsada su vocación artística. Así, no podemos obviar el hecho de que su debut como escritor fuera en el campo del periodismo cultural y en la revista *Fotogramas*, que funcionaba desde 1946 y era conocida por su tendencia rupturista y europeísta, y que había tenido considerables problemas para sortear la censura franquista<sup>25</sup>. La colaboración se dio después de un encuentro casual con Elisenda Nadal durante un paseo con una amiga que los presentó, como ha explicado varias veces y ha parodiado en *El viajero más lento* (1992). De todas maneras el debut de Vila-Matas como escritor, como bien señala Alfredo Aranda en su tesis (2017), se produce de dos maneras; y ciertamente resulta peculiar que se den dos iniciaciones paralelas a la escritura: un primer artículo firmado por él, “El rostro impasible”, sobre Clint Eastwood (1968b) y otra iniciación oficiosa anterior, la célebre entrevista falsa a Marlon Brando (1968a). Detengámonos un momento a valorar la imagen del artista que se proyecta en ambos artículos, donde tiene un papel importante la configuración del artista (en este caso actores) como seres ambivalentes y hasta impostores (en el caso de Brando).

En el primer artículo firmado por Enrique Vila, curiosamente habla de la “fabricación del mito, antimito Eastwood” (1968b), así como del rostro inmutable del actor como “secreto de su éxito” y opuesto al clásico héroe mítico del hombre del

---

<sup>25</sup> En un artículo conmemorativo posterior (Bonet, 1986), se alude al rigor censoril que tuvo que sortear, el “montón de expedientes” que tuvo, el “destape” que adoptó como revancha el 1976 pero que se abandonó después de un año. Al final se dice que “nos enseñó a amar el cine y nos mantuvo informados de las películas que no podían verse en España, (...) ‘Fotogramas’ marcó el nacimiento de un nuevo estilo periodístico, cuando aquí aún no se había oído hablar del ‘nuevo periodismo’ de Tom Wolfe.”

western. Resulta sintomático que ya el joven Vila-Matas destacara esta necesidad de la configuración antimítica del artista, en su capacidad de distanciamiento y su vocación de no representar un papel de antemano configurado; también esta inexpresividad será conocida en la habitual compostura vila-matiana en las fotografías pasadas y futuras<sup>26</sup>. En alguna ocasión ha recordado cómo la expresión “infinitamente serio” le resulta muy sugerente y apropiada<sup>27</sup>.

Más representativo resulta aún su debut extraoficial, la falsa entrevista a Marlon Brando, y firmada por el seudónimo Mary Holmes (1968a), que inaugurará la serie de entrevistas falsas que publicará posteriormente, aunque firmadas por el propio Vila-Matas (Nureyev en *Fotogramas*, Highsmith, Burgess y Cornelius Castoriadis en *La Vanguardia* más adelante)<sup>28</sup> y cuya esencia no desvelará hasta muchos años después. Para Alfredo Aranda, dicho debut inaugura una identidad artística muy propia de Vila-Matas, un reto que lo sitúa de ahora en adelante “en la zona de sombra del arte, trasladando con ello una fenomenología reflectante de su descentrada materialidad de escritor” (Aranda, 2017: 425). Vila-Matas a menudo ha explicado lo que sucedió aquí: la argucia surgió debido a la necesidad, ya que debía traducir una entrevista del inglés y no sabía inglés y en él había un “pánico a ser despedido” (Casas, 2008). Pero después, a resultas del éxito de la empresa, donde no hubo negativa alguna, fue cogiendo gusto a la estratagema y el artificio se fue repitiendo por diversos motivos: con Nureyev por un altercado que se dio el día antes, con Highsmith debido a la poca información que daba ella, que contestaba con monosílabos, Burgess y Castoriadis por el placer lúdico de mostrar a los entrevistados el texto cerrado al empezar el encuentro. Fueron solo esas cinco entrevistas<sup>29</sup>, pero fue el trampolín donde se aposentaría de forma simbólica la manera de ejercer el periodismo literario o la literatura periodística

---

<sup>26</sup> En el documental *El día de la sípia* (2015) explica también cómo todavía hoy cuando sale al escenario debe actuar un poco y poner un rostro serio y “miradas intensas” y luego ya se “normaliza”; mientras que en la juventud salía “tan raro como era”, es decir, mantenía esta máscara de principio a fin.

<sup>27</sup> Expresión tomada de Lezama Lima hablando sobre Mallarmé, y que se usa Lisbeth Salas como *leitmotiv* en el libro de fotografías sobre Vila-Matas. De hecho el epígrafe que aparece en el prólogo de Vila-Matas a este libro es el siguiente: “Se reía de una manera infinitamente seria, dice alguien hablando de Mallarmé” (José Lezama Lima, *Algunos tratados en La Habana*) (Salas, 2009: 5).

<sup>28</sup> La procedencia de las entrevistas falsas se puede seguir por ejemplo en la entrevista con Caballero (2013).

<sup>29</sup> “No hay más entrevistas que esas cinco, aunque siempre he insinuado que había más” (citado por Aranda, 2017: 453).

por Enrique Vila-Matas, desde la pura libertad creativa y la ruptura de fronteras entre realidad y ficción, asumiendo tal libertad en la propia identidad del artista y en su comunicación con el lector.

En cuanto al texto en sí de la entrevista con Marlon Brando, que tenía el disparatado título “Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy y Luther King”, el Brandon inventado se trata de un personaje contradictorio y heterodoxo, construido sobre la idea paródica e hiperbólica de un artista que se cansa de su fama y se compromete con las causas sociales. En primer lugar, predomina el rasgo de la extravagancia (la respuesta absurda, los saltos temáticos imprevistos, los giros inhabituales), por otro lado muy propia en el estilo Vila-Matas. Así, ya en la introducción el yo redactor (alias Mary Holmes) caracteriza a Brando con relación a las palabras “carácter extravagante” o “pizca de locura”; y después pone en su boca expresiones como esta, directamente relacionada con el credo hippy: “los hijos son como las flores en el gran prado del amor” o bien “he tenido siempre mucho cuidado con mi cerebro y con mi alma”. También sorprende el contraste entre lo exótico y lo intelectual en el personaje, que llega a ejemplificar la desconfianza en el lenguaje, preocupación que será habitual en el futuro Vila-Matas: “Las palabras son una institución muy absurda. A menudo irritante”.

Además, sorprende la ambivalencia entre necesidad de huida e interés por la realización en la acción social, preluendo la paradoja del artista contemporáneo que es a la vez bohemio y burgués, que quiere realizarse como artista pero también seguir en los márgenes y ser coherente con su rol social anticapitalista (Brouillette: 2014). El joven Vila-Matas construye la imagen de un estrella mediática desde lo irrisorio, de modo que el falso Brando muestra hartazgo por la vanidad de la industria y resume sus éxitos como “veinte años quemados en el altar de la vanidad, de la felicidad personal”. Y muestra su voluntad de implicarse activamente contra las injusticias sociales, con expresiones tan rotundas como ingenuas: “o nos arremangamos y nos ponemos a hacer algo, o mucha suerte y Felices Pascuas”, “lucharé como un condenado contra la terrible injusticia y estupidez de los hombres”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup>Destaquemos otras expresiones radicales y sorprendentes: “Es preciso salir a las barricadas, llevar la bandera. Diariamente. Sólo a través de una lucha constante y el compromiso de todos se puede llegar a la verdadera paz y a la verdadera justicia social”. Y llega a exhalar arengas como la siguiente: “Que

El otro Brando es un personaje hiperbólico, ambivalente, que le preocupa lo social pero huye de lo declaradamente político; acaso el otro yo de Vila-Matas. Cuanto menos, que las palabras aparecidas en la entrevista de Brando, además de ser inventadas, pertenecían al registro del propio ser-escritor Vila-Matas queda palpable en esta anécdota que relata el autor en la entrevista posterior con Ángel Casas (2008): aquí el Vila-Matas maduro relata cómo, a consecuencia de la publicación de la entrevista, escuchó a Terenci Moix diciéndole a alguien: “¿Has leído las tonterías que dice Marlon Brando?”, cosa que a él -comenta con indignación jocosa- le “molestó muchísimo”, para luego precisar: “Yo quería un Marlon Brando a contracorriente (...) yo mismo era surrealista, me salió natural”<sup>31</sup>.

Ahora bien, al respecto, el Vila-Matas consagrado ha manifestado años después que aquel Brando no tenía absolutamente nada que ver con él, que aquella imagen era fruto de una “inmensa libertad creativa” y “cuanto más loco y atrevido mejor” (Verdú, 2020)<sup>32</sup>. Pero ¿no es justamente esa la imagen de espíritu libérrimo la que desprendía de sí mismo el joven artista tanto en esta entrevista como en el resto de producciones? Interpretemos que aunque la imagen de Brando no fuera equivalente a la persona Enrique Vila, sí se acercaba desde la parodia a la intuición precoz de lo que debía conformar un artista total, en su noción de un mito-antimito. La imagen del artista que aparece en este Brando, pues, nos transmite de manera paródica lo que puede ser un artista consagrado, hastiado del reconocimiento, cosa que vista desde el joven que ansía sumergirse en el arte no puede tratarse más que de una broma que anticipa la futura contradicción vila-matiana entre el deseo de éxito y el de fracaso, el deseo de ser artista pero no dejarse consumir por el neocapitalismo incipiente.

---

vengan a oírme en las plazas, en las fábricas, en las universidades, allí donde se combate y se trabaja por arreglar las cosas” (1968a: 8).

<sup>31</sup> En català en el original.

<sup>32</sup> Referencia completa: “Más bien no hay casi ninguna huella –ahora mismo no sabría encontrar ni una-. Y es que le hice decir a Brando cosas muy alejadas de mí, como, por ejemplo, que detestaba a los hippies cuando a mí éstos me encantaban y, es más, yo acababa de pasar como hippie el verano de 1968 en Ibiza... Claro que, vete a saber, igual odiaba en el fondo la vida hippie que había llevado ese verano y por eso le hice decir todo aquello a Brando. En cualquier caso, yo creo recordar que tenía la impresión, al ir a inventar lo que decía Brando, de que lo que éste fuera a decir no tenía que coincidir en cualquier caso ni con lo que pensaba yo ni con lo que pensaba que podía pensar Brando, de modo que me manejé en un área de una inmensa libertad creativa, sabiendo que podía decir lo que quisiera y que cuanto más loco y atrevido, mejor. Todo era posible, pues, menos transformarme en Brando” (Verdú, 2020).

Queda claro entonces, y desde los inicios, que Vila-Matas se siente hipnotizado por la figura de artística mítico- antimítico y por la impostura. Y ello queda palpable en la entrevista falsa al bailarín Nureyev que realizaría un poco después; también nos resulta interesante aquí el hecho de que habla de la configuración de un mito artístico y la condición de artificio que ello supone:

Conoce, por ejemplo, su condición de mito. Por eso, a lo largo de toda la noche, forcejará por no perder su compostura de hombre-genio. (...) Entonces deja Nureyev de aburrirse y olvida su careta, sus poses, sus ficciones (1969d: 15).

La figura de Vila-Matas se ha creado, como vemos, partiendo de otras identidades y modificando sus discursos, tratando de cambiar la realidad a través de las variaciones en el lenguaje. En la misma época ha modificado algunas entrevistas de otros, introduciendo frases revolucionarias que los entrevistados no habían dicho (por ejemplo, Rovira Beleta y Juan Antonio Bardem), personas que sí leían *Fotogramas* y luego le iban a suponer un apuro. Posteriormente ha tratado de dar algunas explicaciones al fenómeno, como el hecho de que se tratara de una empresa “quijotesca”<sup>33</sup> o que debió de sentir “la necesidad de subir un peldaño mi osadía”<sup>34</sup>.

En cualquier caso, se vislumbra desde sus inicios como artista su particular poética, propicia al deslizamiento de identidades y al trampantojo entre realidad y ficción, que podemos observar también en la colaboración periodística “Oído en Bocaccio”, sección que le encargó Elisenda Nadal para *Fotogramas*, emulando la sección ya existente en Madrid (“Lo cuenta Oliver”)<sup>35</sup>. Allí el escritor funcionaba “como un detective privado” y debía dedicarse a captar los chismorreos literarios y artísticos que oyera en la famosa discoteca frecuentada por celebridades de la Gauche Divine. Debía infiltrarse en el ambiente y obtener conversaciones desde el más absoluto

---

<sup>33</sup> Según aparece en el documental *Extraña forma de vida* (2016): “intentaba modificar el cine español a través de lo que hacía en *Fotogramas*”, “mi empresa era muy quijotesca y me llevaba a la ruina”.

<sup>34</sup> Como nos ha explicado en correo personal: “con toda la razón del mundo, protestaron (...) en cuanto vieron que yo manipulaba sus declaraciones y les hacía defender un cine de vanguardia (‘underground’ como lo llamaba yo) que chocaba de pleno con el digno conservadurismo de sus propuestas cinematográficas. (...) Todo eso ocurrió (...) en el contexto del largo canto del cisne de mi euforia por haber inventado tantas entrevistas y ver que hasta entonces no me había parado nadie los pies. Debí de sentir la necesidad de subir un peldaño mi osadía, ¿no?” (Verdú, 2020).

<sup>35</sup> Como explica Vall (2020), Oriol Regás, el director de la discoteca *Bocaccio* y Elisenda Nadal idearon la sección “Oído en Bocaccio”, paralela a la sección “Lo cuenta Oliver”, si bien en *Bocaccio* y la columna de Vila-Matas habría un mayor espíritu de sofisticación y vanguardia cultural.



incógnito (Vall: 2020). En ese papel inicial de observador, espía, transcriptor e intérprete de las palabras de otro se estaba definiendo también la figura de Vila-Matas.

#### VILA-MATAS, DIRECTOR DE CINE

Más allá de la breve carrera de actor y periodista heterodoxo de finales de los sesenta, la presentación de Vila-Matas en sociedad como artista propiamente dicha tendría lugar en la creación de dos cortometrajes en los años setenta: *Todos los jóvenes tristes o Señora de la falda jade* (inacabado<sup>36</sup>) y *Final de verano* (1970). Vila-Matas ha explicado a Gabastou en *Fuera de aquí* (2013) cómo abandonó temporalmente la escritura de críticas porque quería convertirse en director de cine, así que se despidió de *Fotogramas* para dedicarse por completo al cine, proyecto que pronto abandonaría para volver a *Fotogramas*. En dichos proyectos se hará patente su afán de ruptura con el lenguaje cinematográfico, su mirada antiburguesa y subversiva, pero desde un prisma de cierto distanciamiento esteta.

El título *Todos los jóvenes tristes* ya implicaba cierta visión de la juventud y actitud poética a la que pertenecía, aferrada a la imaginación como válvula de escape. Así ha explicado el autor el argumento del cortometraje:

La película se titulaba como un relato de Scott Fitzgerald y estaba basada en un cuento de Ray Bradbury sobre una bellísima sirena que aparece en una playa desierta y dos pescadores intentan que no regrese al mar. En la película, en una escena de playa, el autor, es decir yo mismo, se suicidaba. Eso hacía más rotunda, si cabe, la tristeza general de los jóvenes que aparecían en aquel cortometraje” (Gabastou, 2013: 21).

Debió de tratarse de un pequeño fenómeno en el mundo *underground*, como se percibe en esta pequeña reseña de la revista *Fotogramas*, donde se califica de auténticas “peregrinaciones” los movimientos de jóvenes para presenciar el rodaje del film. En la fotografía vemos a un joven Vila-Matas con aspecto cuidado, expresión concentrada, desde una postura de esteticismo y distanciamiento acordes a la veta existencialista del film.

---

<sup>36</sup> “La película no llegó a montarla y por tanto no llegó a existir del todo” (Verdú, 2020).



Imagen extraída de Ordóñez, 2012

Por otro lado, huelga decir que, si bien el cine no acabaría siendo la puerta grande para el arte de Vila-Matas<sup>37</sup>, sí observamos aquí una poética inicial acorde al arte vila-matiano, en el tema elegido (la “desesperación generacional”, como él la ha llamado) y en la interpretación que él mismo ha dado de dicha obra, donde el tema principal es la mezcla indiscernible de realidad y fantasía<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> El mismo autor ha dicho al respecto: “De aquel rodaje invernal recuerdo muy especialmente un episodio extravagante: la secuencia del suicidio del autor del film, una escena trágica que iba a incluir en la película y que tal vez fue el involuntario reconocimiento por mi parte de que no iba a ser lo mío dedicarme a dirigir cine” (Verdú, 2020). Y subraya Ignacio Martínez de Pisón en *Vila-Matas & CIA* (2000) que pronto descubrió que no era lo suyo, que estaba destinado a ser “un buen escritor” y no “un mal cineasta”; este no dejaba de ser un producto vanguardista de una época, la “semiescuela de Barcelona” donde se hacían cosas “infectas”.

<sup>38</sup> En la entrevista personal sostenida por correo electrónico (2020) nos lo ha explicado así: “No leía mucho entonces y (...) me limité a leer *La costa en el crepúsculo*, el cuento de Ray Bradbury (...). Y bueno, ocurrió que quedé completamente fascinado por el cuento. Se contaba allí la poética historia de dos jóvenes pescadores que encuentran a una sirena de una belleza extrema y van a la ciudad a buscar hielo para conservarla. Cuando regresan con el hielo, la sirena se la ha llevado el mar y ellos se quedan esperando a que vuelva algún día. Al igual que le sucedía a la sirena, el cuento tenía unidas dos mitades y terminaba por ser un relato de orden *fantástico*, pero en el fondo perfectamente realista (...) Me pareció un cuento perfecto. Allí estaba reunida, con la máxima concentración, toda una visión del mundo. (...) Tras leer aquel cuento decidí realizar un cortometraje sobre el mismo”. También se puede encontrar una explicación similar en “Un Bradbury perfecto” (2000e).

Hubo otro cortometraje que sí llegó a ser finalizado, *Final del verano* (1969): un breve producto situado también en Port Lligat, Cadaqués, epicentro de la actividad artística del joven Vila-Matas, donde se podía observar la voluntad vanguardista y los ecos de Dalí y Buñuel, en una serie de escenas de corte surrealista, donde la presencia de una familia burguesa se intercala con otros desarrollos eróticos e imprevistos, ello punteado por música y baile flamencos, para finalizar con imágenes de muerte y agotamiento de los personajes adultos. Como carta de presentación artística del joven Vila-Matas, este film expresaba el deseo profundo de romper con lo antiguo y de forjarse una personalidad de artista iconoclasta, siguiendo los pasos de la vanguardia. Huelga decir que en ambos casos el film pudo realizarse gracias al dinero prestado por el padre, cosa muy significativa y que demuestra las contradicciones propias de la juventud sesentayochista bienestante

Como el anterior, pude hacerlo gracias a un dinero que me prestó mi padre. *Fin de verano* se vio bastante en su momento, porque pasó por el festival de Benalmádena. Recuerdo que acabé de montarla en diciembre del 69, porque en enero del 70 me tenía que ir a hacer la mili en Melilla (Ordóñez, 2012b).

Cabe añadir también que la experiencia en el cine fue muy breve, y, diez días después de haber abandonado *Fotogramas* para ser director, volvió a solicitar el empleo a Elisenda Nadal<sup>39</sup>. A partir de aquí sus pasos se adentrarían definitivamente por la literatura.

#### VILA-MATAS, CRÍTICO CULTURAL

Más allá de estos primeros años y estas primeras apariciones en sociedad, a lo largo de la década de los setenta se irá consolidando como crítico en tres revistas muy representativas de la época: además de *Fotogramas* (1968-1970), se añadirán después *Boccaccio* (1970-1973) y finalmente *Destino* (1976-1979)<sup>40</sup>. Y en todas ellas se va forjando un Yo provocador y deslizante, que se define siempre desde la

---

<sup>39</sup> Era el invierno de 1968 y hasta me despedí de mi trabajo en la revista *Fotogramas* para poder rodar la película en Cadaqués (después de rodarla, regresé arrepentido a la redacción y pedí volver a ser admitido, lo que me fue concedido; sólo habían pasado diez días desde que me había ausentado y Elisenda me perdonó)...” (Verdú, 2020).

<sup>40</sup> A partir de los años 80 se ampliarán las colaboraciones a *La Vanguardia*, *Diario 16* y *El País*. Para la periodización y análisis pormenorizado del Vila-Matas articulista, ver Aranda (2017).

ambivalencia y la negación, en el espíritu de la Gauche Divine, cosmopolita y lúdico, contestatario pero dentro del refinamiento intelectual francófilo.

Observemos el retrato moral que aparece en estos artículos del joven Vila-Matas, a través de sus peculiares juegos textuales y también del enfoque preciso con que se contemplan determinadas temáticas persistentes.

Por un lado, sigue haciéndose patente la ambigüedad en la representación del yo, cuestión que podemos observar ya desde la pragmática textual: así, un artículo de la sección *Cine nuevo* firmada por Vila-Matas (1970a), finaliza de la siguiente manera: “El guion es de Jordi Batiste, que soy yo”, de modo que el emisor del texto contraviene el marco comunicativo periodístico y la sección finaliza con el nombre de J. Batiste, en un juego de heteronimia que ni el propio autor recordará años después haber efectuado<sup>41</sup>. Asimismo, en “¡Vacío de hogar!”, la primera colaboración de Vila-Matas en *Boccaccio* (1970c), observaremos el tema de la identidad desestructurada: el vacío existencial y la dinamitación del sujeto estructurado se asocia al espíritu del tiempo -la “tristeza”- pero lo negativo o sentimental de la palabra pierde esa connotación al designarse de manera irónica como el “bien del siglo” (en oposición irónica al “mal du siècle<sup>42</sup>”), como característica intrínseca de una generación, para la que no sirven las estructuras sociales y morales heredadas y ha de pasar por cierta inadecuación para seguir adelante.

Asimismo, tres años después podemos leer el texto “Antipsiquiatría y family life”, que analiza la película de Ken Loach y su crítica de la psiquiatría ortodoxa y sus violencias para después poner en duda el concepto tradicional de normalidad

---

<sup>41</sup> “He aquí un misterio a resolver. No recuerdo nada de esto de lo que me hablas, sólo que Jordi Batiste tenía mi edad y era del grupo de pop folk catalán (muy dylanescos) *El tres tambors* y que me identificaba con lo que tocaban y que con él, con Batiste en concreto, había hablado alguna vez al finalizar sus conciertos: teníamos cierta complicidad, gustos musicales parecidos. ([https://ca.wikipedia.org/wiki/Jordi\\_Batiste](https://ca.wikipedia.org/wiki/Jordi_Batiste)) Al entrar en Wikipedia he visto que Batiste utilizaba muchos heterónimos, lo que me lleva a pensar que mi frase fue un guiño a esa tendencia suya a cambiar de identidad. Pero no sabía yo entonces qué era un heterónimo, aunque sí sabía, claro, que era un pseudónimo. Lo supe más adelante. Hacia 1987. Como sabes, en *El viajero más lento*, hablo de cuando Octavio Paz leyó mi primer artículo sobre Valery Larbaud y los heterónimos (*Diario 16*, 1988) y lo comentó en la revista *Vuelta* rectificándome una información mía sobre el origen de los heterónimos (lo que me impresionó porque era un premio Nobel que me leía...)” (Verdú, 2020).

<sup>42</sup> La expresión “mal du siècle” (expresión acuñada por el escritor francés Alfred de Musset en su obra “La confesión de un hijo del siglo”) se asociaba para los escritores románticos del siglo XIX a la melancolía y la inestabilidad. Vila-Matas, al invertir la connotación del término a “bien del siglo” otorga a esa tristeza y desacuerdo con el entorno una connotación mucho más vitalista y esperanzada.

psiquiátrica, en paralelo a la petición de libertad moral. Tras narrar el argumento del film, Vila-Matas añade la referencia a Foucault y la crítica a “la sociedad burguesa y sus valores: relaciones Familia-Hijo centradas en el concepto de la autoridad paterna y relaciones Transgresión-Castigo centradas en el concepto de la Justicia inmediata, dos valores que quedan especialmente en entredicho a lo largo del film” (1973).

En este final del artículo, pues, queda palpable el posicionamiento ante algunos temas de la actualidad que le preocupan como joven de mayo del 68: la necesidad de hacer tabula rasa de la generación anterior siguiendo a algunos filósofos postmetafísicos como Foucault, el corte con el modo de vida burgués y la necesidad de transgredir sin miedo al castigo, a la zaga de una mayor libertad personal y moral.

Por añadidura, observamos también ambivalencia sobre la visión de la mujer y las cuestiones sentimentales, cuestión muy afín a la sensibilidad de la Gauche Divine, que reivindicaba una libertad moral pero desde un plano de igualdad hombre-mujer, no desde la necesidad de otorgar un peso al relato sentimental. En “París, ¿adónde fue tu revolución?” (1969b) a la par que denuncia el estado de la revolución en París, hace un repaso de los productos culturales de los que ha podido disponer, y comenta con humor sardónico que en la obra de Sagan aparecen “problemas amorosos neocapitalistas (...) que no interesan demasiado” (10). En este modo de poner en paralelo cuestiones emocionales y sociológicas, en detrimento de las primeras, podemos inferir cómo para el joven Vila-Matas cualquier preocupación intelectual por lo amoroso resulta una banalidad ante la necesidad de libertad y subversión.

Finalmente, conviene destacar cómo insiste en las paradojas acerca del arte de compromiso. Y aboga de manera insistente por la libertad individual, poniéndose frente al espejo también de otros países, como el cine joven yugoslavo. De este modo, en “Yugoslavia: visión de un cine joven” expresa cómo se ha conseguido provocar indignación ante el excesivo conformismo al reflejar a la perfección una sociedad hundida en la más absoluta rutina conservadora. Precisemos que cuando generaliza sobre la inquietud de la generación del 68, diríase que se incluye a él mismo:

Para una juventud inquieta como la que ampara nuestra época (...) ha de resultarles tremendamente conmovedor. (...) Para una juventud errante –la del 68- herida de muerte por el asesinato de Kennedy, la derrota de Mac Carthy, la invasión de

Checoslovaquia, el triunfo de Nixon, la muerte de Guevara, las palabras de Makavejev resultan una tabla de salvación (...) Porque, efectivamente, la sociedad no avanza porque se encierra en la cotidianidad de sus actos, en la terrible fuerza de la costumbre (...) la necesidad de superar la comodidad del conservadurismo vuelve a aparecer (1968c).

La postura de Vila-Matas, pues, aunque buscadamente individual, se inserta claramente dentro de un discurso generacional y se alía con una causa: el cambio moral profundo más allá de antiguos automatismos y rutinas.

Esa necesidad de unos valores nuevos corre pareja a la defensa de un “Cine nuevo”, como puede observarse en la sección homónima de *Fotogramas* en la que participa durante unos años, y donde se fija en cineastas como Philippe Garrel, John Lennon, Ricardo Franco, que luchan de algún modo contra la sociedad a través de poner en duda los modos de hacer arte. Así, ensalza el arte de John Lennon y sus “benditos escándalos morales, tormentas que han azotado la tradicional y conservadora nave británica” (1969a), mientras critica el escaso empuje del cine español. “¿Y en España, qué ocurre? Se preguntarán muchos” (1968d).

En el caso de sus críticas en *Bocaccio*, la revista asociada al local barcelonés inaugurado en 1967, aparece la misma tendencia ambivalente. De hecho la participación en *Bocaccio* refleja la quintaesencia de la postura del joven Vila-Matas. Si observamos la portada del primer ejemplar de la revista, ya nos da una clara imagen de la modernidad que la Gauche Divine representa, con una incitación al erotismo futurista en nota festiva y no sin dejes de ironía: una aparente frivolidad pero que pretende romper lo establecido a través del arma del arte.



*Bocaccio*, Año I, núm. 1. Junio 1970. (Portada)

Que Bocaccio fuera “un icono cultural y político” (Campo, 2015: 13)<sup>43</sup>, donde se aliaban la provocación y la crítica social y política, se demuestra en el interés que la discoteca ha reactivado tiempo después. Muestra de ello es la exposición desarrollada en el Palau Robert en el año 2020 “Bocaccio. Templo de la Gauche Divine” y el libro surgido en el mismo momento *Bocaccio. Donde todo ocurría*, de Toni Vall (2020), que recoge diversos testimonios de la época, como el de Oriol Regàs, José Ilario, Guillermina Motta, o el mismo Vila-Matas, que recuerda Bocaccio como “la universidad de verdad”, que supuso “una ampliación brutal de su panorama mental”, “los oficios que él admiraba y anhelaba” (2020: 124)<sup>44</sup>. En cuanto a las redadas policiales que allí se producían, tuvo la suerte de que nunca lo detuvieran, y detenta la teoría de que no solo era invisible para aquellos a los que espiaba, “sino también para los grises que interrumpían la fiesta de vez en cuando (130)”.

Vila-Matas continuaría publicando artículos sobre cine también en *Bocaccio*, si bien intensificando el sesgo subversivo y destacando la función rompedora del arte, lindando incluso con el compromiso político. Así, en “Permanencia de la barbarie” (1970e) se subraya la necesidad de presentar y no obviar el horror que todavía existe; menciona el “convencionalismo” en algunas películas y “lo irreverente” en otras (Pasolini) para acabar citando a Godard: “Il faut dépasser l’horreur de la bourgeoisie par plus d’horreur encore”. Sigue aquí en la estela del arte moderno como acicate para romper las estructuras de la sociedad que molestan. En “Rocha en la tierra del sol”, va todavía más lejos y se refiere a las críticas que ha recibido este film como un “acto de

---

<sup>43</sup> “Allí se divertía un grupo muy heterogéneo de personas con creciente proyección pública que abogaba por el cambio social y cultural, y por lo tanto, político, del país (...) Repleta de una aparente frivolidad y un marcado erotismo, *Bocaccio* se municióna con artículos de fondo y entrevistas con un subtexto de anhelo de cambio. El juego del sobreentendido y de la provocación deliberada plantea al lector que existe otra forma distinta de vivir. O, lo que es lo mismo, constituye una crítica social y política a la realidad vigente. Se habla de cine, de televisión, de motociclismo, de moda, de música y, en el fondo, de ideología” (Campo, 2015: 12-13).

<sup>44</sup> Referencias ampliadas en entrevista personal: “Yo fui allí a trabajar y significó mi gran apertura a los 18 años. La familia, el colegio, la universidad fueron mis tres primeros círculos de contacto con el mundo. La universidad (facultad de Derecho, tres cursos de la carrera aprobados, hasta que renuncié a seguir) significó un salto considerable en relación con el colegio, pero el salto clave fue tener acceso –como reportero inicialmente– al complejo mundo de Bocaccio. Digo complejo porque había de todo, desde grandes gilipollas a personas como Colita, Gil de Biedma, Juan Marsé, Joan de Sagarra, Jacinto Esteva, Beatriz de Moura, Gonzalo y Jordi Herralde, Serena Vergano, etc. A excepción de mi amigo Gonzalo, el mundo de la generación que tenía diez años más que yo y donde había mucha gente de valía, fue como encontrar una nueva familia. Fue una especie de universidad de la vida para mí. Y significó, muy temprano, mi entrada en el mundo del trabajo” (Verdú, 2020).

reaccionarismo cultural” y acaba mencionando incluso la posibilidad de que rueda “la cabeza del dictador” (1970f: 9).

En las posteriores intervenciones críticas de la década, en la revista *Destino*, tal vez porque ya se ha producido la muerte de Franco y la necesidad de ruptura se va desinflando en el lenguaje de la época, hay menos alusiones a la revolución y más a la revolución del lenguaje. Además, los referentes van variando de ser más cinematográficos a más literarios, aunque ambos registros conviven por igual durante un tiempo. El joven Vila-Matas nos da a entender ahora que lo importante no es el tema sino el abordamiento del mismo. Así, de la película de Chávarri sobre los hermanos Panero destaca la “risa amoral (...) que en total libertad recorre, de parte a parte, con crueldad, este extraordinario film (...) un film ‘revolucionario’ sobre el triunfo y la pérdida del lenguaje, en busca de la palabra plena: la libertad” (1976a: 32).

En cualquier caso, en las siguientes entrevistas realizadas por él en *Destino*, huelga destacar los personajes y frases elegidos por él, donde queda palpable el interés revolucionario pero visto desde la órbita del arte, desde una postura “rupturista” pero no “comprometida”, y además con afán universalista: esta va a ser la postura del autor que prevalezca desde aquí hacia el camino literario futuro. Elijamos tres ejemplos que nos parecen especialmente reveladores: la identificación con una escritora brasileña, Nelida Piñón, con un artista catalán pero de proyección mundial, Salvador Dalí, y con un intelectual catalán pero de vocación europeísta, Jordi Llovet.

El ejemplo más importante de la progresiva identificación con el lenguaje como foco de la revolución es la entrevista a Nelida Piñón, donde llama la atención el título elegido “Subvertir la realidad oficial”: puesto que el lenguaje es portador del discurso oficial y la ideología inseparable al lenguaje, la misión del lenguaje ha de ser romper fronteras. Las palabras siguientes son de Piñón pero están claramente integradas dentro del discurso de Vila-Matas:

El trabajo del artista es también hacer la subversión de la realidad, sobre todo de la realidad del lenguaje, que es una prisión al mismo tiempo que es una revelación (...) Hay que subvertir la realidad para ir contra la oficial, que es muy poco imaginativa (1978b: 43).





La fotografía que acompaña a la entrevista con Nélida Piñón es de las pocas de la época donde aparece Vila-Matas físicamente, enfrentado a la entrevistada, y ella ocupa un primer plano aunque él aparece presente en el ángulo opuesto de la mesa, como si quisiera apoderarse de una parte de la presencia del discurso también. El artista que le interesa y con el que se identifica, pues, es el que defiende la ruptura estética y va más allá de los límites de la contemporaneidad y de los conflictos políticos locales.

También podemos hallar a Enrique Vila-Matas incluido en la fotografía en el artículo que recoge la entrevista que le dedicó a Dalí el mismo año (1978c): destaca su figura sentado junto a él, en su casa de Portlligat, y también el título, igual de representativo de la postura de Vila-Matas, fundamentalmente artística, y en comunión con lo vanguardista: “Mi ética es estética, no moral”.

«Antonioni debería llevar al cine «El mito del Angelus». Antonioni es un discípulo del teatro de la memoria de la Edad Media, dice Dall a Vila-Matas en un rincón de Port-Lligat.



Finalmente, durante finales de los años setenta también se irá produciendo el acercamiento a ciertos críticos literarios de la talla de Pere Gimferrer, Carlos Castellet, Jordi Llovet. Destaca la entrevista con Jordi Llovet del mismo año 1978, acompañada con la fotografía que atestigua el encuentro (1978a). Aparecen ambos en el estudio de Jordi Llovet, a raíz del premio recibido por Llovet por el libro *Esquizosemia*. La posición es erguida como en los casos anteriores, a diferencia del entrevistado, mostrando así el joven su máxima atención y su disposición a la logofagia, a dejarse penetrar por el discurso de la persona fruto de su interés.



Esta última entrevista dedicada a Llovet se titula “El localismo es un peligro para la literatura catalana”, y nos recuerda a la reseña del mismo Vila-Matas sobre la película “Ciutat cremada” (1976b), donde advertía que la catalanidad puede ser interesante siempre que no le falte autocrítica. De Llovet se destaca aquí la “posición intelectual hartamente incómoda” al formarse en Frankfurt y París, y el haber introducido a

Kristeva, Mukarovsky en España y por su traducción de Kafka<sup>45</sup>. Aquí Llovet, como el título de la entrevista reza, ahonda en los peligros del excesivo énfasis otorgado a lo local. Al hilo de su trabajo sobre Kafka, compara a Catalunya con Bohemia, para argumentar que la “nación dominada” tiene que demostrar su poder haciendo obras que puedan ser de alcance universal, cuestión que concuerda de pleno con la visión de Vila-Matas.

La autorrepresentación y autoforja inicial del personaje literario Vila-Matas se produce, pues, desde el magma de una juventud catalana tocada por los vientos del sesenta y ocho, inicialmente a través de su implicación en el cine de vanguardia, progresivamente desde la crítica cinematográfica, cultural y literaria, a través de las afinidades electivas en los actores culturales y sus productos, y siempre buscando el modo de integrarse en el aura de ruptura respecto a la generación anterior e interrogándose respecto al presente, sin limitarse nunca a lo evidente. Nos interesa de esta etapa sobre todo la imbricación entre lo individual y lo colectivo: cómo parte de una individualidad descentrada, de una impostura y una iconoclastia, para luego conectar con la lucha de una generación en la defensa de sus libertades.

#### VILA-MATAS, ESCRITOR

Pasemos ahora a observar de qué manera se produce la autorrepresentación en las primeras novelas, publicadas en los años setenta y ochenta, desde *Mujer ante el espejo* (1973) a *Impostura* (1984). Para ello, en la construcción de su destino literario cabe mencionar los lugares de escritura y la actitud hacia el lector. Tengamos en cuenta que los dos primeros libros no serían escritos en Barcelona sino en Melilla el primero y en París el segundo, por circunstancias diversas, pero este rasgo otorga a sus libros desde sus inicios el sello de la antítesis a lo local. Y nos fijaremos en algunas cuestiones paratextuales fundamentales, cuya importancia ya hemos apuntado anteriormente. Como bien nos recuerda Sánchez Mesa en su artículo sobre las

---

<sup>45</sup> La amistad entre Llovet y Vila-Matas atravesará la obra de Vila-Matas de muy diversos modos. De hecho, los referentes literarios de Llovet se traspapelan inevitablemente en Vila-Matas. Así, el libro de teoría literaria de Jordi Llovet contiene la expresión que Kafka dirigió a su amigo Janouch “el arte es un espejo que ‘adelanta’ como un reloj...a veces” (2005: 17), que aparecería después en *Perder teorías* de Vila-Matas (2010b): “la escritura como un reloj que avanza” al referirse a Kafka y su capacidad visionaria.

portadas de Vila-Matas (2015: 767), “el paratexto presenta al texto, es lo que le da presencia”, es el modo en que se presenta a los lectores, al menos en la era predigital, un “umbral”, una “zona indecisa” que influirá mucho en la recepción del libro. En los primeros años de la publicación de los libros de Vila-Matas tendrán importancia especialmente los elementos peritextuales, así que nos detendremos en la editorial y colección de los libros, y sobre todo en la cubierta y en sus distintas partes: portada, contraportada y solapas, destacando las relaciones intermediales que convocan, las relaciones cruzadas entre imágenes y texto y la construcción autorial que suscita todo ello. Prestaremos atención también a los títulos y las diversas funciones que pueden detentar estos según Genette (1989: 79): identificar la obra, señalar su contenido temático y remático, ponerlo en valor, incorporar un valor seductor. Atenderemos también a las explicaciones complementarias sobre contextos de escritura que el mismo autor ha dado años después en el prólogo a la reedición de sus primeras novelas (2011a), que nos será de utilidad como autocomentario tardío, mediatizado por la perspectiva del Vila-Matas consagrado.

Atendamos en primer lugar cómo se presenta la primera edición del primer libro en su edición inicial, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*:



*Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (Tusquets, 1973) : Cuadernos ínfimos

Esta novela, que representa una iniciación un tanto fortuita, fue escrita en Melilla, precisamente el primer lugar donde viviría fuera de Barcelona, a raíz de la necesidad de realizar allí el servicio militar en 1971 (Gabastou, 2013: 21). Gracias a

unas circunstancias un tanto novelescas que le permitieron fingirse loco, como ha explicado Vila-Matas (2011a), pudo eximirse de la rutina militar y ser destinado a funciones burocráticas en el colmado del campamento. Después, la editora de Tusquets, Beatriz de Moura se interesaría por su novela, que sería publicada en 1973, con el nombre *Mujer ante el espejo contemplando el paisaje* y eso le llevaría a la legitimación como escritor. Huelga decir que en el origen iba a titularse *En un lugar solitario* o *Un lugar aparte* pero la editora prefirió replantear el título<sup>46</sup>. (Tiempo después, en el momento de reedición de la obra inicial, el libro recuperará su título original, más de gusto del autor). Por otro lado, no resulta casual el hecho de que comenzara su andadura publicando en Tusquets, una editorial fundada en Barcelona en 1969, que bebía de pleno las aguas de la Gauche Divine, en un formato pequeño y manejable que atendía altamente a la necesidad de ruptura y heterodoxia (Sánchez-Mesa, 2015).

En cuanto a las características peritextuales del libro, destaca la ausencia de dedicatoria, circunstancia opuesta a los libros posteriores (cosa que subraya más aún su condición de debut solitario), así como la imagen de Cadaqués en la cubierta al fondo de un espejo roto, y las letras escritas de forma inversa, como si de un espejo se tratara también. Hay que señalar que, si bien él no participó en la elección de la portada, es significativo que se eligiera para su primer libro una imagen tan sofisticada y en homenaje a las Meninas<sup>47</sup>, haciendo alusión al juego literario que supone el libro de Vila-Matas, que pone a prueba la capacidad de representación del lenguaje y la sagacidad del lector. Además, la portada sugiere otras connotaciones, como la permanencia de Cadaqués como epicentro de la vida artística vanguardista y

---

<sup>46</sup> El autor nos ha facilitado su versión sobre el baile de títulos: “Le había leído a Gimferrer que el título *Una tumba*, de Juan Benet, era en su laconismo profundamente faulkneriano. *Una tumba* lo había estado leyendo con admiración en Melilla mientras escribía mi libro, y de ahí que a la hora de titularlo le colocara en primera instancia el título *Un lugar aparte*. (Imagino que *Un lugar aparte* me sonaba, en parte también por su significado, como *Una tumba*. Y de lo que sí tengo certeza es que el título me lo inspiró *En un lugar solitario*, una película con Bogart que había visto por aquellos días). El caso es que cuando le dije a Beatriz de Moura (Tusquets) que el título era *Un lugar aparte* me dijo que lo cambiara, no sé por qué no lo encontró adecuado. Entonces surgió –estaba por aquellos días en Cadaqués y creo que un cuadro de Dalí con una mujer de espaldas mirando al mar desde una ventana influyó en mi decisión– el título de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, que a Beatriz le convenció. A mí nunca me acabó de gustar porque era demasiado largo y lo cambié –le puse *En un lugar solitario* cuando en 2011 Debolsillo editó en un solo volumen mis cinco primeros libros (Verdú, 2020).

<sup>47</sup> El autor nos ha explicado cómo había protestado “por la portada de *Mujer en el espejo* en la que, con el pretexto de rendir un homenaje conceptual a *Las meninas* mi nombre y el título, al estar colocados al revés, sólo podían leerse con la ayuda de un espejo” (Verdú: 2020).

representativa de cierta juventud y clase social, o la voluntad de poner la realidad al revés. En cualquier caso, en el título originario podemos percibir cierta voluntad de situarse “en un lugar aparte”, de cierto individualismo propio tanto de las nuevas generaciones como de aquel que no quiere formar parte de ninguna generación. En la contracubierta, se presenta al autor de manera bastante heterodoxa, subrayando su juventud e impulso artístico y también incidiendo en lo imprevisible de su futura trayectoria: “nació hace 25 años” (...) “ha decidido dedicarse full-time a la literatura, aunque no sería de extrañar verle un día de director, de actor, de saltimbanqui o poeta”. Además, en la descripción de la obra, aparece una clara alusión a la extrañeza del sistema representativo del yo vilamatiano, cosa que nos indica la conciencia que tenía la editorial de lo novedoso y transgresor de la obra: “¿Qué ocurre cuando un hombre se ve atrapado en el reflejo de un espejo que se refleja en un espejo que se refleja en un espejo que se refleja...?”, y se menciona incluso “el laberinto de la realidad al acceder a la ficción”.

Hay un intento en la primera obra de Vila-Matas, pues, de radiografiar el yo, de ponerlo del revés, aunque el yo literario emerge precisamente cuando se halla alejado del circuito de Cadaqués. Por otro lado, también resulta interesante tener en cuenta aquí la última frase del libro, casi una declaración perenne de intenciones de Vila-Matas: “seré extranjero en mi propio mundo” (2011a: 107).

Un año después, a la vuelta de Melilla, en 1973, Vila-Matas vuelve a hallarse en Barcelona y la encuentra desmejorada, lejos del frenesí anterior, y parece romperse la intensidad del antiguo vínculo con ella, y cuanto representaba Bocaccio, la Gauche Divine y la Escuela de Barcelona. Así lo explica en el reportaje que dedicará años después a ello, “Una evocación de la escuela de Barcelona” (1999a):

Nada, no quedaba nada de antiguos esplendores. A los pocos días de mi regreso a la ciudad, volví a doblar, en otra mañana de invierno, la esquina (...) y a encontrarme de nuevo frente al Pub Tuset, y recordé aquella deslumbrante escena de tres años antes y, al revivirla, vi que el resplandor había desaparecido y era como si a ese resplandor cada fragmento de luz lo hubiera ido abandonando lentamente, con prolongado pesar.

Diríase que el destino de Vila-Matas ya desde joven era sentirse extranjero, tanto en Catalunya, donde tras su breve idilio juvenil vuelve a sentirse fuera de lugar, como en Melilla, como en París, donde vivirá un año entre el 1974 y el 1975 pero sin

identificarse tampoco como parte del “exilio político”. En su caso, como estudiaremos después, realmente no estaba allí como un exiliado, sino como un hijo de burgueses; viviendo en una buhardilla, sí, pero con dinero de su padre y sabiendo que era libre para ir y volver en el momento en que lo deseara (Ruiz Ortega, 2011). La coincidencia de fechas sin embargo hace pensar que el exilio moral existía de algún modo y tuvo que esperar a ver morir al dictador para poder desarrollarse en la juventud barcelonesa.



París, 1974 (Página web del autor)

En esta fotografía observamos cómo cultiva el look de poeta desesperado, maldito, imagen potenciada por el autor durante esa época<sup>48</sup>. El Enrique Vila-Matas de París era un escritor todavía en ciernes, buscando su lugar, construyendo su personaje desde lo lúdico. Ha flirtado con el compromiso político, que muy pronto ha descartado, al menos de forma explícita, y ahora es un joven de la primera transición, que, en espera de la muerte del dictador, no vive ya para utopías que se demuestran ineficaces ni tampoco para el exuberante desahogo de una represión anterior que solo ha vivido

---

<sup>48</sup> Sobre su look de la época y cómo se ha visto, nos ha contado (Verdú, 2020): “Cuando era joven creía que era muy elegante vivir en la desesperación. También que la flacura era esencial para parecer inteligente. En París –así lo conté en mi libro sobre París– iba de joven asesino, camisa y pantalones rigurosamente negros, gafas también negras, el rostro impenetrable, ausente, terriblemente moderno: todo negro hasta el porvenir; sólo quería ser un escritor maldito, *shandy*, el más elegante de los desesperados. Y para ello leía a Hölderlin, Nietzsche y Mallarmé, así como al *panteón negro de la literatura*: Lautréamont, Sade, Rimbaud... Durante años, a la vuelta de París, me dirigí como escritor a un lector que no sabía imaginar distinto de mí: flaco, vestido de negro, desesperado, con aire de poeta maldito, intransigente con cualquier libro de los considerados “comerciales”, etc. Cuál fue mi sorpresa cuando empecé a ser conocido y se me acercaban amables pero rechonchas amas de casa a pedirme que les dedicara un libro...Me costó comprender que lo normal iba a ser que tuviera toda clase de lectoras y lectores...”

de soslayo, sino para encontrar su propio camino literario, en comunión con la modernidad literaria, desde el Romanticismo hasta las Vanguardias, lejos de las preocupaciones patrias y de cualquier visión de pasado y futuro.



*La asesina ilustrada* (Tusquets, 1977)

Finalmente el libro dará a luz en 1977, otra vez en Tusquets y en *Cuadernos infimos*. Si nos fijamos en la cubierta de esta edición, en este caso destaca la sobriedad, la frialdad, y cierto aire de amenaza que se confirmará con el título sugerente y retador y con el contenido del libro, en el que se formula una suerte de artefacto literario con diversos niveles narrativos. En dicha portada sí figuraría la mano del autor, quien sugirió usar un dibujo de las letras de Erté, si bien el resultado, al confundirse con el título, no fuera de su gusto completo<sup>49</sup>. En la contraportada se subraya de nuevo el papel rupturista de la obra, que realiza “la muerte en el espacio simbólico de la escritura”, y Jordi Llovet refuerza con sus palabras el elemento iconoclasta: “he llegado a saber que (...) es practicante de oficios muy surtidos, de entre los cuales y que yo conozca, uno destaca por lo asentado, leer novelas, y otros por lo fugitivo, como escribir críticas de cine y despistar a sus acreedores”. Por otro lado, esta novela está dedicada a Conchita Sitges y Raúl Escari “que se encuentran en

<sup>49</sup> “Oscar Tusquets –que se encargaba del diseño conceptual de las portadas de la editorial– me preguntó qué quería que pusiera en (...). Le pedí que incluyera uno de los dibujos de letras del pintor franco-ruso Erté, en concreto su dibujo de la letra A. Tusquets lo colocó de tal modo que volvió a estropearme la portada, ya que la A de Erté suplió a la A de Asesina y el título que podía leerse en la portada era *La asesina ilustrada*” (Verdú, 2020).



el origen de este libro”, por primera y única vez, cosa que demuestra tanto la importancia capital de estas personas en sus años parisinos como la discreción elegante del autor en huir de cualquier tipo de refocilación sentimental<sup>50</sup>.

La publicación de *La asesina ilustrada* le pone en escena, a juzgar por los testimonios de la época, como un fruto de su época, de la modernidad teórica francesa, y a la vez como más allá de ella, traspasado por lo humorístico. Así, en el documental del año 1999 *Vila-Matas & CIA* su amigo Gonzalo Herralde ha explicado cómo su obra tiene algo de “ajuste de cuentas con cierta erudición hipercrítica que padecimos en los 70” . Por otro lado, en la crítica que Vallcorba hizo de la misma novela, y que aparece mencionada en el mismo documental, se observa un “parentesco íntimo” entre personajes y autor, aunque no es un espejo, “más bien la quintaesencia de una visión”.

Las primeras obras de Vila-Matas, pues, se disponen como huellas del relato de una construcción de una figura autorial rompedora, apolítica y cosmopolita, que se inspira fuera de su país y se exilia moralmente, para ir encontrando un lugar aparte, cerca de la vanguardia y la bohemia pero transgrediéndola también, tratando de retar o asesinar al lector. Como ha dicho Jorge Herralde también en *Vila-Matas & CIA* (2000), al joven Vila-Matas “le apasionaba la figura del escritor más que escribir”. Y el escritor que va construyendo se trata de un personaje muy ambivalente, de interioridad velada, y de inclinaciones ideológicas apuntadas con sordina, frente a la preponderancia del artefacto literario. Como si para conquistar el mundo debiera no hacerse permeable al otro sino replegarse sobre sí mismo, desaparecer<sup>51</sup>.

Precisamente en un artículo del mismo año 1977, “De cómo Franco desfiló ante el Caudillo”, Vila-Matas denunciaba con criterios estéticos la novela autobiográfica *Raza* de Franco y su versión cinematográfica. En el artículo expone de qué modo esta película es una mala autoficción, donde se trata de mitificar a uno mismo, y denuncia su “cursilería literaria, su evidente falta de imaginación”, y cómo Franco, el autor, “cita en varias ocasiones al Generalísimo (es decir, a sí mismo ) como a un ser distante y

---

<sup>50</sup> En *Fuera de aquí* Gabastou le pregunta por ello y Vila-Matas explica cómo Conchita vivía con él en París y murió en un accidente de coche en Barcelona: “la quise mucho en la medida en que yo podía querer a alguien entonces. No aparece en *París no se acaba nunca*, tal vez porque el desenlace trágico –que fue un golpe muy grande para mí- me impuso un respeto y me impidió ficcionar su personaje” (2013: 27).

<sup>51</sup> Él mismo en *Fuera de aquí* se pregunta: “¿de dónde salió esa idea tan extravagante de debutar en la literatura queriendo asesinar a los que tenían que leerme?” (Gabastou, 2013: 31).

mítico, como un dios oculto en su puesto de mando cuya autoridad y prestigio son indiscutibles<sup>52</sup>. Podemos leer aquí una crítica irónica a Franco mediante términos literarios y a la vez la confirmación implícita del deseo de Vila-Matas de no querer ser un vulgar Franco y hacer ficción no con su propia imagen aumentada sino con la pura invención, y apostando por brindar una visión antimítica de sí mismo como escritor.

Tras las dos primeras obras de los años setenta, donde Vila-Matas se trata de un artista a la búsqueda de su forma adecuada, en la década de los ochenta, con dos libros publicados, el joven trata de consolidarse definitivamente como escritor. Durante algunos años ello no resultará fácil, puesto que las contradicciones del sistema literario lo asuelan: ha empezado a publicar sin apenas proponérselo; ¿cómo confirmarse ahora como escritor, pero sin hacer excesivas concesiones al mercado literario y a lo mediático? De vuelta a Barcelona, de nuevo decide dedicarse a la literatura y consagrarse regularmente a ello. Por añadidura, su regreso coincidirá con la muerte del dictador y el inicio de la transición propiamente dicha. La Barcelona que iba emergiendo lentamente del franquismo era un espacio lleno de promesas de libertad y fuerza transgresora, aunque había perdido algo del espíritu más irreverente de la época de la Gauche Divine, en un cocktail de alegría y desencanto<sup>53</sup>.

Durante estos años ochenta, años de continuación y expansión de la reserva vital e intelectual que estaba en barbecho (Gracia y Ródenas, 2010), Vila-Matas formaría parte de una juventud que quería alejarse de toda mención al franquismo a pasos acelerados, coincidiendo con el auge de la Movida<sup>54</sup>. Ahora bien, se daría una diferencia considerable en los ritmos peninsulares: así, tiempo después Vila-Matas ha explicado cómo la escritura de su tercera novela, *Al sur de los párpados*, coincide con

---

<sup>52</sup> Sigue aquí a Román Gubern en su estudio “Raza, un ensueño del general Franco”: “Las pistas autobiográficas de Raza son increíblemente obvias y, según Gubern, casi produce sonrojo el descaro del escritor y sorprende que no hubieran sido examinadas antes. Todo en la narración es absolutamente transparente y puede ser contemplado como una mala redacción escolar. Raza, como producto de la imaginación, representó para su autor la superación y sublimación, en el plano de la fantasía y de la voluntad, de una frustración histórica y personal. Raza pasó a ser un mero título mitológico en la carrera del general Franco”.

<sup>53</sup> Ver al respecto Teresa Vilarós (1998): “La transición se escribió en conflicto inconsciente como un estado de pasaje (...) y que quedó colgado entre la modernidad y su pos, entre el duelo y la celebración entre la esperanza y el desencanto” (1998: 25).

<sup>54</sup> La “movida” madrileña surgió como una “necesidad visceral”, en palabras de Berlanga (Vilarós, 1998: 27).

el auge de la Movida madrileña y el inicio de la decadencia de la Barcelona de su juventud:

La escribí a lo largo de 1979 (...) en mi paranoia llegué a pensar que las horas que me robaba la escritura y que habían provocado mi ausencia de más de una gran fiesta nocturna habían contribuido también a que Barcelona se hundiera (2011a: 36).

Será en este período cuando Vila-Matas se afianzará en la vida nocturna de Barcelona y tratará de establecerse como escritor heterodoxo, subversivo, más allá de los cánones. Para ello, mantendrá su posición ambivalente, del modo como ya se inició en los años setenta, pero se ampliarán los rasgos de bohemia y provocación. No es casual que después haya afirmado que en su juventud sintiera la necesidad de crearse un personaje para ser leído, y una vez comenzaron a leerlo en serio ya no necesitaba al personaje<sup>55</sup>.



*Al sur de los párpados* (Fundamentos, 1980).

El mismo año 1980, cénit de la Movida Vila-Matas publicaba la novela *Al sur de los párpados* en la editorial Fundamentos, novela que el futuro autor Vila-Matas no apreciará especialmente pero que asociará a un momento crítico de la vida cultural barcelonesa y de su cambio de rumbo:

---

<sup>55</sup> En el documental *Extraña forma de vida* (2016), Vila-Matas explica cómo se comportaba de manera llamativa en la noche y acostumbraba a “llamar la atención” “para que me leyeran”; “el fin justifica los medios”; hasta que empezaron a prestarle más atención y entonces “dejé de cultivar el personaje” (minutos 43-44). También en Gabastou (2013: 43-44) aparece reflejada esta figura discordante y extrema de la noche barcelonesa: “en una época de mi vida, ejercí de justiciero (a lo Clint Eastwood) en los bares de Barcelona. Era el terror de los trepadores, de los falsos escritores, de los imbéciles de la noche.”

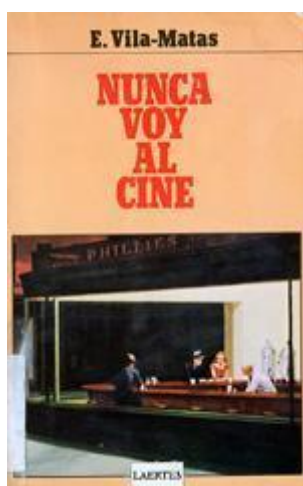
Es decir, se lo debo todo a la Barcelona que tuvo la delicadeza de pensar en mí y en 1979 abollarse, desmoronarse, hundirse al sur de mis párpados. Por eso nunca jamás –sería de una gran hipocresía- se me verá llorar por mi ciudad (2011a: 37)<sup>56</sup>.

Aquí la cubierta sugiere cierta visión de desmayo nocturno, de viaje al fin de la noche, mientras que el título y la mención de los párpados nos trae ecos de Buñuel, diríase que incitando al lector a descubrir lo que hay tras el ojo rasgado de *Un chien andalou*. Se trata de una suerte de relato de formación alucinado: la historia de un joven que quiere ser un escritor y tener un estilo propio y en ese camino de aprendizaje atraviesa un mar de peripecias entre provocadoras, oníricas e imposibles. Por otro lado, hay que decir que será el primer libro de ficción dedicado a Paula de Parma, su compañera de vida (en realidad Paula Massot), a la que conoció en 1977, y a partir de aquí hasta el presente a ella están dedicados todos sus libros, hecho que resulta trascendental puesto que, como indica Genette (1987: 137), la dedicatoria es un acto plurisignificativo que no solo consiste en dedicar a alguien sino en decir públicamente que se dedica a alguien. En el caso de Vila-Matas, hacer de ello un motivo recurrente resulta una declaración pública de lealtad inquebrantable, y que hace innecesaria cualquier otra explicitación sentimental en su obra.

Huelga añadir que bajo esa figuración de escritor (o *escriptor*) un tanto bohemio y romántico, si bien visto desde tintes paródicos, se perfila también un personaje voluntariamente iconoclasta, cosa que veremos especialmente en el siguiente libro, *Nunca voy al cine*, publicado por Laertes en 1982, una colección de relatos escritos entre Palma y Barcelona con un título y una cubierta que hubieron de llamar forzosamente la atención.

---

<sup>56</sup> Posteriormente no estará nada satisfecho de la novela, y hasta en la última novela *Montevideo* (2022) el yo figurado dice que su peor novela es “la tercera”.



*Nunca voy al cine* (Laertes, 1982)

Para empezar, el título era una provocación para todo el posible lector de su novela y para una generación donde el cine era un signo generacional de modernidad, en un momento en que se podía por fin acceder a la totalidad del cine sin restricción alguna debido a la censura. Dejando de lado el hecho de que el mismo Vila-Matas se había formado en el cine, el irónico juego pretendía también deshabilitar el tópico sobre la relación de su generación con el cine, en una voluntad clara de heterodoxia:

Yo solo había pretendido ir en contra del lugar común, tan difundido entonces, de que toda la literatura de mi generación estaba influenciada por el cine. También yo lo estaba y mucho, pero me molestaba el lugar común, y digamos que me sublevaban los tópicos y más aún toda idea de rebaño, pues quería verlo todo desde mi lugar solitario (2011a: 43).

Por otro lado, sabemos que esta portada, *Nighthawks*, de Hopper, 1942, había sido elegida personalmente por Vila-Matas (Sánchez-Mesa, 2015: 772). De hecho fue esta la primera ocasión que se usó la imagen en España y hasta el fondo marrón es un homenaje a la exposición que se había realizado en Londres con un cartel de igual color. Dicha imagen transmite el eco ambivalente de soledad y experiencia nocturna en la ciudad; junto con el título, también contiene una gran dosis de ironía, habida cuenta de la conocida simbiosis entre Hopper y el mundo del cine (González García: 2017). De modo que esta portada contribuiría a la forja de la personalidad literaria Vila-Matas: nos estaba anunciando que si bien su trayectoria podía coincidir con otros artistas de su generación, el suyo no iba a ser un camino previsible y colectivo sino que iba a transitar hacia un lugar propio, desde cierta soledad ontológica. Además, en la solapa

podíamos hallar expresiones inverosímiles como “Pasa largas temporadas en Milán, París y Zembla”. (Si buscamos en Wikipedia encontraremos esa zona en el ártico ruso, definida como “una de las más inhóspitas de la Tierra”) donde se mezcla lo propio de un escritor cosmopolita con lo imprevisto<sup>57</sup>. Al respecto, Ignacio Martínez de Pisón explica cómo esta información de la contraportada fue algo que lo movió a interesarse por este autor de apariencia “exótica” (Manzano, 2016)<sup>58</sup>.

En paralelo, hay que mencionar también sus colaboraciones articulísticas en *La Vanguardia* en los años ochenta, donde podemos observar cómo continúa fraguándose la autorrepresentación a través de la visión sobre otros artistas, ahora cada vez más a menudo escritores. Mencionemos algunas de las afinidades electivas más reveladoras: por un lado, se identifica con Celine (1982e) como escritor cuya “patria era el lenguaje”, que centraba su voluntad de ruptura y provocación en los medios lingüísticos. La necesidad de artificio, de dar siempre otra vuelta al juego literario aparece claramente reflejada en la mención a *Pálido fuego* de Nabokov, que según Vila-Matas constituye una “trampa para cazar críticos”. Por otro lado, acaba afirmando que no vale la pena tratar de explicar con detalle la vida de Nabokov porque “la mejor parte de la vida de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo”. Y exige de los estudiosos de la literatura que en cuanto a biografías de escritores, no las literaturicen, se ciñan a la realidad “que se limiten a transcribir simplemente los hechos, lo más escuetamente posible”. Sin embargo, tal aserto parece contradecir lo que había expresado solo unos meses antes en su artículo sobre las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob (1982a), donde destacaba la capacidad de Schwob de inventar sobre vidas ajenas y confundir las fronteras entre realidad y ficción. Las visiones antagónicas que ofrece sobre la literatura como sistema, pues, resultan confusas y variables según se miren desde el prisma del creador o del crítico, y siempre hacen tambalear toda certeza epistemológica.

---

<sup>57</sup> Explicación que nos ha brindado el autor (Verdú, 2020): “Trataba de huir de las solapas convencionales, entre otras cosas porque en 1982 no tenía un curriculum muy apasionante. Había vivido en París entre 1974 y 1976, sí. Y Paula de Parma, a la que conocí en 1977, se había ido a trabajar en 1979 a Milán, adonde había ido varias veces a verla. Así que añadí un lugar exótico: el lejano reino de Zembla, que tan precipitadamente tuvo que abandonar Kinbote, ese narrador tan loco de *Pálido fuego*, de Nabokov. Así pues, la mención a Zembla fue un guiño al grandísimo, genial libro de Nabokov.

<sup>58</sup> Y de hecho para el mismo Pisón en *Vila-Matas & CIA* (2000), este título vendría a marcar el punto final a su romance con el cine, para el que se había visto llamado en un principio, si bien él al final estaba destinado a ser “un buen escritor” y no “un mal cineasta”.

Respecto a las conocidas entrevistas falsas ya mencionadas, aquí continúan ejerciendo de trampolín para el juego de la impostura en Vila-Matas y para su exaltación del humor. Como en Schwob, la identidad del escritor Vila-Matas parece desaparecida cuando, en un juego más, saca a la luz el trampantojo llevado a cabo en la entrevista a Marlon Brando. Ello sucede en el artículo “Lo que Brando decía” (1980) -incluido en *El viajero más lento* (1992) con el título “Una furtiva lágrima”- donde se pone de manifiesto la farsa del artículo anterior, aunque creando una nueva farsa, bajo la autoría de Mary Holmes. Aquí el sujeto textual, pues, está en femenino y en la línea de lo grotesco, sea desde su lugar de enunciación, “resfriada” y “encorvada” (2011: 121), o desde su interpretación de las palabras de Brando, donde asocia la descripción de un oasis a “el reverso de la cajetilla de Camel” (123). En otras nuevas entrevistas se hace patente el uso del lenguaje al modo vila-matiano, subrayando lo esperpéntico: según el falso Burgess: el Corán “es un libro estúpido” y “los escritores americanos “acaban muy mal, entre daikiris y escopetas” (1982f)<sup>59</sup>. Asimismo, en el texto sobre Castoriadis (1983c) hallaremos un punto de vista bastante inusual e irónico sobre el pensamiento de izquierda, en frases como “un revolucionario no puede poner límites a su deseo de lucidez”. Por último, respecto a la falsa entrevista a Patricia Highsmith (1983d), sus opiniones son verosímiles pero el vocabulario usado es de gran desfachatez y muy directo en la expresión de sus emociones. Así, afirma “Odio a Agatha Christie (...) Y también al sucio de Chandler.”. Y emite juicios aparentemente misóginos, tales como “ las mujeres por lo general tienen menos fuerza” y las tilda de “maniáticas, con obsesiones tontas”<sup>60</sup>.

En fin, a través de las palabras falsas o semifalsas en las entrevistas de estas “celebrities” Vila-Matas proyecta su propia identidad múltiple y fantasmática, a la par que mantiene su baile carnavalesco e irónico donde prima la necesidad de sorprender al lector.

Por otro lado, si algo destaca de los artículos de estos años son las contradicciones reinantes en la visión de sí mismo dentro del sistema: percibimos un deseo de ser tenido en cuenta y a la vez un orgullo de permanecer en los márgenes, y

---

<sup>59</sup> Y se declara convencido de ser del mismo árbol genealógico que Borges por la similitud en el apellido.

<sup>60</sup> Luego explicará lo sucedido en otro artículo de *Desde la ciudad nerviosa* (ver capítulo 1.2).

esta contradicción es también irresoluble. Así, en “La atracción artística de Cadaqués” (1982b) ensalza la figura de Duchamp como un hombre que “como a todo espíritu libre, no le interesaba la competición sino el juego” y de ahí su elegante relación con el ajedrez. Y en el texto sobre Raymond Roussel contrapone su deseo de gloria y el ensimismamiento en el que acabó, encerrado en su roulotte; “jamás hombre más nacido para el éxito fue al fracaso más derecho” (1983a). Otro referente que ya despunta aquí y le acompañará durante toda su obra es Robert Walser, el escritor con mayor vocación de “ser un cero a la izquierda”, sin fama ni prestigio, y tan admirado por Vila-Matas (1983e). Aunque precisamente durante estos mismos años podemos apreciar en un trabajo de hemeroteca que la presencia de Vila-Matas se va haciendo más intensa en los medios y en la vida barcelonesa. Así, se menciona la aparición de *La Vanguardia* en ocasión de la Fira del Llibre en 1982 y a partir de aquí la referencia se producirá cada año.

Pero Vila-Matas no deseaba simplemente ser tenido en cuenta como una figura más del panorama literario: toda su vida debía conformarse con relación a este ideal artístico y literario. A este respecto, recordemos las palabras ya citadas de Martínez de Pisón en el documental *Extraña forma de vida* (2016): “Su obra no iba a ser solamente lo que escribiera, su obra iba ser también su vida, su figura”. Por ello resulta interesante la referencia al artista en “Los ángeles caídos del dandismo” (1983b) donde define al personaje del *dandi* en su teoría y en su práctica. Aquí presenta las palabras a través de la persona-personaje Jordi Llovet y se produce una implicación propia con el tema afirmando: “Hoy, señoras y señores, voy a hablarles del dandismo, es decir, de mí mismo”. Desde la aparición de Byron y de Oscar Wilde, nos explica, se da el caso de los “escritores que buscaban un personaje”. Para Balzac se trataba de “no hacer nada como los demás, pareciendo que lo hacemos todo como ellos”, mientras que para Baudelaire según Vila-Matas el dandismo se tratará de “una radical rebeldía contra la mezquindad de lo vulgar” y “una moral de la inutilidad”, “un símbolo vivo del artista”<sup>61</sup>. Por último, acaba resumiendo la cuestión así: “una multitud de raros, pesimistas escépticos (...) singulares, consideraron que su mejor final era ese fracaso”. En estas

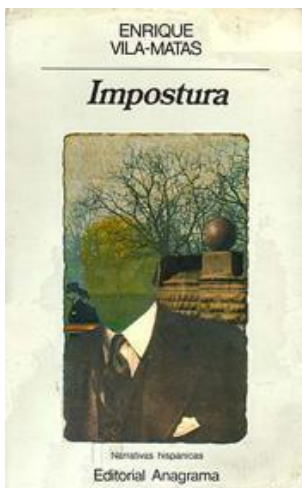
---

<sup>61</sup> Por los mismos años se publicaría la famosa obra de Félix de Azúa sobre Baudelaire, *Baudelaire y el artista de la vida moderna* (originalmente en 1979), que será recomendada reiteradamente en las clases de Jordi Llovet en la Universidad de Barcelona.



líneas se erige la gran cuestión, la dificultad de hacer operativa la oposición entre el arte de la subversión y la autoafirmación del artista, una contradicción insalvable y que solo se soslaya parcialmente mediante la ambivalencia, la máscara, el no tomarse a sí mismo muy en serio y no apartarse de la propuesta artística.

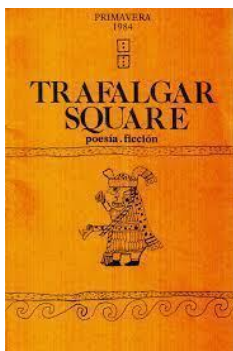
En esta órbita de intereses, no resulta casual tampoco que la siguiente novela, y la que cerraría este período de búsqueda, fuera *Impostura* (1984). El tema de inspiración de la novela vendría dictado por el artículo “Papeles de un desmemoriado” (1982c), donde nos informaba de un *fait divers* que había sucedido en Italia y que le había llegado a través de Paula de Parma. De aquí extrajo el germen de la identidad como tema central en el juego literario de la novela.



*Impostura* (Anagrama, 1984)

Simplemente observando la ilustración de la portada de la primera edición (de Angel Jové), donde aparece una persona con la cabeza transparente, que se fusiona con las murallas y el paisaje invernal de fondo, comprobamos cómo la imagen sintetiza las reflexiones que han ido apareciendo en los artículos de *La Vanguardia* sobre lo brumoso de la identidad, juntamente con las ya habituales reminiscencias surrealistas, en este caso vía Magritte. En la solapa, leeremos de nuevo datos un tanto sospechosos, puesto que “pertenece al consejo de redacción de Trafalgar Square, revista de poesía y ficción”. El lector ya no puede creer nada a ciencia cierta, y sin

embargo, averiguamos, la revista Trafalgar Square existió, de factura barcelonesa, como puede verse en la siguiente reproducción de una de sus portadas<sup>62</sup>:



En cualquier caso, el reconocimiento que hace el mundo literario de Vila-Matas va in crescendo. *Impostura* será una de las finalistas del Premio Herralde en 1983<sup>63</sup>, en su primera edición del premio y eso dará un empuje más a su carrera en las tierras peninsulares. A partir de aquí empezaría a formar parte del catálogo de autores de Anagrama, un sello de voluntad claramente renovadora, y que había comenzado en los años sesenta publicando ensayo político recogiendo las “principales aportaciones de la izquierda radical”, para después publicar un “Panorama de narrativas” y después una línea de “narrativa hispánica” buscando un perfil de calidad y de ruptura<sup>64</sup>.

En cuanto a la recepción que va teniendo Vila-Matas, oscila entre el reconocimiento de personalidades exigentes como Jordi Llovet y la suspicacia de algunos críticos como Leonardo Azancot. Así, mientras Llovet afirma que *Impostura*

---

<sup>62</sup> El autor nos ha corroborado la siguiente información (Verdú, 2020): “Y sí, *Trafalgar Square* existió, lo explica su director, el poeta peruano Vladimir Herrera aquí: [http://lagunabrechtiana.blogspot.com/2011\\_04\\_10\\_archive.html](http://lagunabrechtiana.blogspot.com/2011_04_10_archive.html). *Trafalgar Square* fue una revista de poesía y ficción que apareció en Barcelona en la primavera de 1983. El editor y director era Vladimir Herrera, y aglutinaba a un grupo de amigos -Cristina Fernández Cubas, Carlos Trias, Paula Massot, Enrique Vila-Matas, José Luis Vigil...- que se encontraban preferentemente de noche y a menudo en el entresuelo del bar Astoria, al que se subía por una escalera desde el vestíbulo del cine Astoria, como si fuera una vivienda oculta o un lugar clandestino: la escalera llevaba a un salón cuyos ventanales se abrían a la calle, como en un barco navegando sobre la ciudad nocturna. Se publicaron los dos primeros números de *Trafalgar Square* en la editorial Laertes (por una gestión mía, acababa de publicar ahí *Nunca voy al cine*) y entre otros colaboró ahí el hoy mítico escritor argentino Oswaldo Lamborghini, cuya leyenda en Buenos Aires dice que Barcelona le dio la espalda, algo que no es exactamente cierto porque *Trafalgar Square* le abrió sus puertas y publicó ahí un relato extrañísimo”.

<sup>63</sup> Un premio con bastante relevancia en la época: En *La Vanguardia* del 30/10/83 aparece el nombre de los finalistas. Y el 24 de Junio, de 1986, en “Jorge Herralde, editar es un placer”, Borja Calzado resume así la trayectoria de Herralde: “Crearé el premio Herralde de novela, con la intención de que fuera algo diferente del baile de premios”.

<sup>64</sup> Véase Herralde (1994).

contribuye a “salvar la inteligencia” (1984), Azancot (1984) alaba el propósito de la novela de alcanzar el conocimiento de algunos aspectos de la realidad, si bien critica la fabulación como “libresca”, “artificiosa y pobre”<sup>65</sup>.

Al respecto Javier Cercas, otro gran amigo a la sazón de Vila-Matas, al menos en la época del documental, cuenta en *Vila-Matas & CIA* (2000) otra anécdota interesante para ilustrar la ambivalencia de la figura de Vila-Matas y su posición en el sistema literario del momento: tras la publicación de *Impostura*, Cercas se encontró a Vila-Matas en la sala Bikini de Barcelona, a quien aún no conocía en persona. Desea acudir a saludarlo, pero decide esperar en la calle hasta que este salga; cada vez que está a punto de salir de la sala, Vila-Matas vuelve a entrar, como si fuera incapaz de salir de Bikini, de modo que para Cercas esta escena ha permanecido en su memoria con gran extrañeza, como si Vila-Matas todavía estuviera saliendo sin salir del Bikini y él nunca llegara a felicitarle ni a conocerlo en persona. En esta anécdota parece resumida también la quintaesencia vilamatiana de desear el reconocimiento y a la vez en el anonimato, permaneciendo en la sombra (o en el umbral de la Sala Bikini): un umbral que se define desde su propia indefinición, como “vestíbulo” o “zona indecisa” (Genette, 1987: 8), que se asocia tanto al texto como a la autorrepresentación vila-matiana, que alberga en su condición de lugar de paso una posición en el mundo<sup>66</sup>.

Dicha ambivalencia anteriormente mencionada no deja de ser coherente: como personaje marginal, debe recibir críticas y despechos. Como figura prometedora, invierte todas sus fuerzas en el juego literario y su encarnación en la figura autorial, y cosecha elogios de algunos ya fieles desde entonces lectores. Cerramos esta etapa con *Impostura*, título que no podríamos dejar de ver tampoco como una huella de declaración de principios: desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (o *En un lugar solitario*) la identidad de la figura vila-matiana continúa siendo un magma difuso y marcadamente literario: el enigma, el acicate fundamental de su propuesta.

---

<sup>65</sup> “Vila-Matas solo llegará a ser el que puede ser cuando se libre de las complacencias hacia sí (...), cuando logre superar las influencias que en su libro resultan excesivamente visibles (...) “cuando deje de hacer un absoluto de la escritura y se tome –en cuanto escritor- menos en serio”.

<sup>66</sup> Olalla Castro ha defendido también la noción de “umbral” como “ese espacio ambiguo en el que, sin estar fuera, no nos sentimos aún del todo dentro de una estancia” (2017: 13). Y ha recordado su definición arquitectónica que lo hace imprescindible, como “madero que se atraviesa en lo alto de un vano, para sostener el muro que hay encima” (15).

En conclusión, en esta primera etapa el autor Vila-Matas se configura no tanto como una identidad definida sino como la compaginación de varias figuras (el cineasta, el crítico cultural...) hasta que la de escritor va tomando relevancia y dominando por encima de todas ellas, aunque siempre definiéndose en su relación y simbiosis con otros escritores y artistas. Como escritor, se asienta sobre la idea de extravagancia, negando cualquier idea de pertenencia a un credo generacional o ideológico, y sobre la ambivalencia respecto a su identidad. Ello se va fijando en unas constantes semánticas a medida que se produce también una recepción diversificada, como no puede ser de otro modo en un escritor de vocación marginal y a la vez omniabarcadora.

## 1.2. Entrada del escritor en el sistema literario: 1985-2000

En este apartado observaremos la forja del yo público vila-matiano en el campo literario, mediante un enfoque cronológico que alcanza desde el año 1985 (publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*) hasta el cambio de siglo (publicación de *El viaje vertical* y recepción del premio Rómulo Gallegos). El recorrido a lo largo de estos quince años nos permitirá entrelazar la aparición de los libros con las intervenciones del autor en los medios de comunicación y contrastándola con algunas indicaciones sobre la recepción de su obra por los críticos. A diferencia del período anterior, aquí Vila-Matas ya aparece en el campo literario como sujeto relevante y al que se le concede una voz pública como autor, ya no solo para ejercer el periodismo cultural.

A partir del año 1985, y con la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*, podemos considerar que la obra y la figura de Vila-Matas alcanzan un nuevo estadio, de afianzamiento como autor emergente, y el sello Vila-Matas comienza a establecerse como equivalente a un aura vanguardista, de experimentación y de dandismo distante, que cada vez señala de manera más elocuente la condición de su lector ideal, que ha de ser un igual.

Con este libro, que supondrá un primer hito en su carrera, Vila-Matas dejará de ser una promesa en los márgenes para empezar a ocupar un lugar en el espacio literario; un lugar heterodoxo, definido por esa misma condición de liminar que mencionábamos con relación al “umbral”. La figura de Vila-Matas en sí misma constituirá de algún modo el “no lugar” de Augé, “un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” ([1992] 2008: 83), que permanece siempre en la indefinición identitaria, o, dicho a la inversa, podría ubicarse también en un entre-lugar, un Tercer Lugar, como ha señalado Olalla Castro: un espacio de tránsito, mantenido por la ilusión de la ubicuidad donde se está dentro y fuera al mismo tiempo; un espacio híbrido, de frontera, que permite repensar el mundo y que el relativismo y la ética coexistan, hecho que supone una carga política indudable, dentro de una postura propia y única<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Olalla Castro toma el concepto “entre-lugar” de Homi K. Bhabha (2002), quien lo aplicó a la cuestión de la colonización, como lugar situado a la vez en dos espacios antitéticos, identidades híbridas “en los que



*Historia abreviada de la literatura portátil* (Anagrama, 1985)

En lo que respecta a la portada de *Historia abreviada de la literatura portátil*, nos consta cómo esta vez el autor participó en su elección, y a partir de aquí lo hará también en todas las portadas en su paso por Anagrama, en consonancia con el criterio de Jorge Herralde<sup>68</sup>. Esta ocasión será la primera en que Herralde, siguiendo las preferencias estéticas de Vila-Matas, elige un tipo de foto muy concreta: una imagen de aire retro donde domina el blanco y negro y donde vemos a un automóvil deportivo antiguo en primer plano, punteado por dos presencias humanas. La fotografía sugiere una conexión con la modernidad y las vanguardias, encarnando el desafío de una visión de un arte que puede desplazarse hacia cualquier lugar.

Además, aclaremos que esta portada dará inicio al llamado por Sánchez-Mesa “discurso de las portadas” (2015) según el cual todas las portadas de los libros de Vila-Matas contribuyen como elementos peritextuales a crear una imagen, una “marca Vila-Matas” que se mantendrá aún cuando la obra se publique posteriormente en otras editoriales como Seix Barral o Mondadori o Galaxia Guttenberg. Según Sánchez-Mesa, y suscribimos su indicación, el estilo de dichas portadas tiene que ver con el

---

el sujeto colonizado construye una identidad intersticial, asumiendo parte de los rasgos culturales de su colonizador pero convirtiéndolos en algo distinto” (5). En este sentido, el “Tercer Espacio escapa ya a la propia dicotomía colonizador / colonizado” y “señala como un lugar donde es posible articular un sujeto político capaz de oponerse al poder”. Castro aplica este concepto al debate entre Modernidad y Posmodernidad (cuestión que veremos en 2.1.), erigiendo un Tercer Espacio como alternativa al pensamiento totalizador moderno y al relativismo ético posmoderno. En cualquier caso, esta idea de Tercer Espacio nos resulta fértil en su condición de herramienta que pueda desplazar fronteras y reivindicar un humanismo crítico y un pensamiento ético (16).

<sup>68</sup> Según nos confirma el mismo autor en entrevista sostenida “Salvo en la portada de *Extraña forma de vida*, participé en todas las de Anagrama, potenciando la idea de la portada en blanco y negro que entonces no se llevaba mucho, o nada” (Verdú, 2020).

predominio del blanco y negro, un rasgo de elegancia combinado con “espiritualidad” o “humanidad” en palabras del propio Vila-Matas y con cierta conciencia de “fin de época”, en palabras de Sánchez-Mesa (2015: 772). Añadamos que llegará a ser habitual en dichas portadas el cruce referencial y la ambigüedad interpretativa y genérica, puesto que las figuras de la portada apenas hacen alusión a los personajes de la obra, cuanto menos a los principales; tampoco se nos dejará entrever claramente el género de la obra en cuestión, que a menudo oscila entre el ensayo y la ficción. Las portadas de Vila-Matas, pues, contribuyen a la caracterización de una estética evocadora, ambigua, que se propone engarzarse con la historia literaria. En el caso de la portada de *Historia abreviada*, se aventura una personalidad escritora carismática y a la vez definida desde lo colectivo, desde una identidad deslizante y múltiple.

Este libro supondrá una primera culminación de la estética vila-matiana: ficción y vida se imbrican a la perfección, igual que periodismo e historia literaria, al tiempo que se fortalece la imagen de escritor que pretende hacer algo diferente a lo usual y que bebe de las vanguardias. El origen de la cuestión sería doblemente libresco, puesto que proviene de un artículo de Vila-Matas sobre una exposición que vio en París<sup>69</sup>, a raíz de la idea de “máquinas solteras” (1982d), y todo ello acabaría conduciendo a la falsa historia de la conspiración “shandy”, un grupo semi imaginario de artistas portátiles, libres de todo vínculo y expuestos a la creación en toda su vertiginosa fiebre y a través de encuentros y anécdotas decisivos<sup>70</sup>.

El libro cosechó una atención lo bastante rotunda para no solo provocar opiniones dispares sobre su género y calidad sino también para originar el interés por el autor, de modo que Vila-Matas constituirá por primera vez objeto de entrevista y ya no solo entrevistador. A partir de aquí, y con la atención cada vez mayor de los medios, podrá explicitar cada vez mejor cuál es su literatura y su lector y afianzar su trayectoria. Dicha entrevista iniciática, realizada por Ana Basualdo, se titulaba “La literatura es una

---

<sup>69</sup> Fechada por Alfredo Aranda en septiembre de 1982 en el Grand Palais de París (Aranda, 2017: 485).

<sup>70</sup> El artículo original se titulaba “El museo de las máquinas solteras” (1982d) y en él Vila-Matas ponía en relación las máquinas sin finalidad práctica con las personalidades que funcionan como “máquinas solteras” dentro de una noción de creatividad absoluta y con relación a una sexualidad sin fines reproductivos. Posteriormente, en una conversación con Jorge Herralde en la barra del Zeleste, hablaron sobre el artículo y el editor mostró interés, cosa que llevó a Vila-Matas a imaginar una “conspiración” y a lanzarse a la escritura del libro (Gabastou, 2013: 55).

máquina de Duchamp”. En la fotografía que la acompaña, vemos una actitud “dandy” del autor, con la seriedad habitual, con traje y corbata, y mirando desafiante al lector.



En dicha entrevista, Vila-Matas se desmarca de la imagen que se pudiera tener de él como adolescente adinerado (según la entrevistadora) y muestra cómo ya ha alcanzado cierta madurez. El espíritu de *épater le bourgeois*, palpable en su “carcajada insolente”, y el deseo permanente de huida se complementan con una atención al otro y una actitud auténticamente subversiva. Así, se ve a sí mismo lejos del joven bohemio que había sido: “me enteraba muy poco de lo que había alrededor. Estaba metido en un mundo egocéntrico (...) No era narcisista, pero no veía demasiado a los otros.” Además, hace gala de ser un seguidor de la línea Duchamp- Dalí, al pronunciar frases que ensalzan el arte de la ligereza, vista esta como un artilugio de transgresión: “La pesadez es el Estado” o “La insolencia (...) es un atentado contra la pesadez”. Por otro lado, se autoafirma a sí mismo como el artista que quería ser no sin cierta ironía:

Por otro lado, lo que soy ahora es lo que quería ser. Quería ser un escritor maduro, impertinente, alabado y con una presencia agradable, nada maltratado por la vida. Me acerco a esto. Ya lo soy: ¿ahora qué hago? Este último libro es el que yo salvaría.

En su recepción, el libro provocó un gran desconcierto, puesto que nadie sabía si catalogarlo como ficción o como ensayo, y consiguió un interés (que no siempre aceptación) unánime de lectores y de crítica<sup>71</sup>, especialmente en el extranjero<sup>72</sup>. De él diría Valls en un balance posterior que *Historia abreviada...* fue un caso singular en la época y supuso el despegue de Vila-Matas como “escritor extraterritorial” (Valls, 2009:

---

<sup>71</sup> Mercedes Monmany, que luego se haría habitual crítica de sus libros, publicaría la favorable reseña “Manual para conspiradores”, en la que afirmará: “se ha construido su propio maletín portátil de pasiones literarias irremediables”; “ha culminado su capacidad de duplicidad e ironía, de relativización desquiciada de la realidad” (1985: 63)

<sup>72</sup> Aclaración del mismo autor: “La seguridad en mi propuesta literaria no llegó hasta la gran recepción del libro en México (27 reseñas en dos meses) y la oferta de Sellerio (la editorial siciliana que publicaba a Sciascia) para traducirlo. Antes pasé por la crítica española que juzgó el libro como un “producto light”, un exotismo dentro del boom de la “nueva narrativa española” (En entrevista personal, Verdú: 2020).



197). Jordi Gracia, por su parte, en una evocación en 2015, bajo la perspectiva de la obtención del premio FIL en Guadalajara, afirmaríala profunda novedad que supuso esta obra en el panorama literario, aunque no supo verse en su momento:

HALP o un cuadernito de Anagrama —su casa—, tan tontamente titulado como *Historia abreviada de la literatura portátil*. Era tan tonto el título que puso a muchos a cien por su levedad, su inconsistencia y su inocuidad. No supieron leer debajo de la inorganicidad la madeja preciosa de una imaginación sin envaramiento, con el don de experimentar sin plomo y sin vísceras, sin sermones ni emociones narrativas amasadas a fuerza de sentimientos contrariados (Gracia, 2015).

Al mismo tiempo que va cristalizando su figura en el sistema literario, aparecen nuevos juegos automitográficos / antimitográficos en la obra periodística de Vila-Matas: al hablar en pasado sobre su debut literario, el autor juega a ocultarse y desvelarse en paralelo, a ensalzarse y denigrarse, manteniendo la tensión entre su condición subversiva respecto al establishment y su deseo de ser leído con atención. Así, en el artículo publicado de 1986 “Solo se debuta una vez”<sup>73</sup>, el autor se convierte en personaje literario de sí mismo y, en clave delirante y ridiculizadora, explica cómo se produjo su encuentro con Elisenda Nadal (“Fui a tropezar con una farola y salí rebotado en dirección Elisenda Nadal [...] me ayudó a levantarme del suelo mientras me ofrecía el trabajo”). Y posteriormente narra con ironía y humor cómo abandonó sus estudios periodísticos y comenzó a tomar “todo tipo de decisiones radicales, a veces tan bruscas como extravagantes” (1986: 128). El Vila-Matas de la primera madurez, pues, literaturiza su yo joven y lo convierte en una instancia grotesca y a la vez libérrima. Aquí cuenta también cómo decidió convertirse en director de cine, abandonar la revista y filmar en Port Lligat “un producto perfectamente descabellado” para después volver a *Fotogramas* “como quien vuelve a casa de sus padres tras un intento fracasado de fuga” (1986: 129).

Destaca también en la solidificación de su personaje, particular e impersonal a la vez, el artículo “La importancia de no llamarse Ernesto” (1989a), donde se trata el tema del nombre, marca de identidad que se puede tomar como verdadera y falsa, y

---

<sup>73</sup> “Solo se debuta una vez” (1986). Recogido en *El viajero más lento* (1992), junto con otro artículo automitográfico o antimitográfico, “Lo que Brando decía” (1980) donde se da otra vuelta de tuerca al tema de las entrevistas falsas famosas, pero desde una nueva construcción: el personaje Mary Holmes.

entenderemos cómo el mismo nombre refleja y a la vez esconde a la persona. Así, comenta también algunas posibilidades de aplicar un artificio al nombre, como ponerse un guion entre los apellidos (como es su caso) o leerlo al revés, y da el ejemplo de su caso, “E. Vila-Matas, leído al revés, es *Satam Alive*, nada menos que Satán vivo” (1989a: 69). Por otro lado, cita el caso de quienes piensan que el mejor lugar para esconderse “era paradójicamente su propio y verdadero nombre” (1989a: 69). El deseo de hacerse un nombre, pues, se conjuga con el de pasar desapercibido y huir de las convenciones burguesas. En este sentido entendemos el énfasis con que el autor cita las palabras de Canetti en el artículo “Alemania en Otoño”: “Todo escritor que ha conseguido un nombre y que lo impone sabe muy bien que, por este motivo, deja de ser escritor, pues administra posiciones como un burgués cualquiera” (1989b: 26).

Sin embargo, y a pesar de todas las reticencias, el nombre de Vila-Matas se va imponiendo en la vida literaria barcelonesa y también en el mundo francófono. En 1988 aparece en distintas crónicas de la vida literaria de Barcelona, firmadas por nombres como Màrius Carol o Sergio Vila-Sanjuan<sup>74</sup>. Bourgeois compra los derechos de autor de dos libros suyos para la publicación en Francia. A partir de 1990 vemos que ya se ha producido una consagración relativa<sup>75</sup>, cosa que se manifiesta en algunos artículos. Por ejemplo, en “Esquizofrenia y desayuno” (2000a), trata sobre el mundo literario y relata la presentación de un libro de Benjamín Pardo en Barcelona y el desayuno que tuvo lugar en su honor junto con Juan Marsé, Ignacio Martínez de Pisón y cómo el autor se deleita al explicar que fue el “desayuno más largo de la historia de la literatura” (105)<sup>76</sup>.

Sin embargo, por más que pueda ser agradable el reconocimiento, la auténtica morada del escritor Vila-Matas no es la material, sino la casa de la creación, de la

---

<sup>74</sup> En “Cóctel de autores y editores en la gran fiesta literaria de la temporada” (*La Vanguardia*, 24 de abril de 1988), Vila San-Juan menciona a Vila-Matas en la fiesta multitudinaria en casa del editor argentino Mario Muchnik donde figuraban “un buen número de componentes el mundo cultural-editorial barcelonés”.

<sup>75</sup> Martínez de Pisón en el documental *Extraña forma de vida* (2016) precisamente menciona esta fecha como inicio de un cambio de rumbo.

<sup>76</sup> Por otro lado, en “De banderas apátridas” (1991e) recogido en *Desde la ciudad nerviosa* (2000) hace un alegato de los escritores que van por libre, como si no quisieran la fama ni el dinero: En este caso mezclará la idea de libertad intelectual con desprenderse de los agasajos económicos de los que puede disfrutar un escritor consolidado: “Me gustan los que viven felices al sentirse privados de ayudas, de medallas, de todos esos pequeños mimos con los que se obsequia el Estado y la sociedad en nombre del ‘apoyo a la creación propia del país’” (2000b: 51).

ficción; una casa que se irá construyendo lentamente, desde la experimentación, y con una serie de libros heterodoxos y de acogida a veces irregular. Solo tres años después de *Historia abreviada de la literatura portátil* se publica *Una casa para siempre* (1988) también en Anagrama.



*Una casa para siempre* (Anagrama, 1988)

Continuando con la estética de sus portadas, en esta primera edición hallaremos la foto “Long Black Neck (Jean Patchett)”, de Irving Penn, de 1951, donde aparece una señora con porte burgués, altiva, casi recriminatoria. Ello contradice un poco el adagio del título, puesto que este podría sugerir un hogar acogedor mientras que la imagen transmite una idea de frialdad, de espíritu sofisticado y cosmopolita, lejos de la calidez de lo doméstico tradicional. Desde este marco de enunciación contradictorio, sugiere un alejamiento de la familia tradicional, sí, pero también un pacto de arraigo con la literatura, literatura que es credo de vida para el autor que la firma. En cuanto a la solapa, en primer lugar es más o menos estándar pero al final podemos leer algo más heterodoxo: “En Estocolmo ha dado origen a Anka, una revista definida como portátil por su editor, en homenaje a los shandys, que iniciará su andadura coincidiendo con la aparición del libro”, información a todas luces desconcertante y aparentemente ficticia. Sin embargo, en Vila-Matas fantasía y realidad nunca es lo que parecen, de modo que el autor nos ha aclarado en entrevista personal la auténtica existencia de la revista en Estocolmo<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> “El traductor (y descubridor del libro allí) fue Miguel Ibáñez, que tradujo también *Suicidios ejemplares*. Era hijo de exiliados catalanes republicanos que le habían prohibido cualquier relación con España (...), prohibición ante la que, como buen joven curioso, se rebeló viajando a Barcelona y convirtiéndose en

El libro tuvo una acogida irregular, cosa que es comentada por el mismo Vila-Matas tiempo después<sup>78</sup> y también por Martínez de Pisón en *Extraña forma de vida* (2007)<sup>79</sup> donde se nos hace saber que el crítico Leopoldo Azancot calificó a esta obra de “Fantasía irresponsable”, cosa que le provocaría a Vila-Matas un disgusto considerable. Javier Goñi fue otro crítico que en *Cambio 16* sugirió que no debería haberla ni publicado (1988). Por otra parte, Pedro Domene (1988) defendía la línea narrativa arriesgada que representaba Vila-Matas y presentaba una crítica más templada, donde afirma que su lectura es “al menos” “asequible” y adquiere forma “cuando al final el propio protagonista y el lector se descubran a sí mismos” (1988: 71-73). Poco después desde México Christopher Domínguez (1989) hacía una crítica elogiosa, relacionando sus obras con lo carnavalesco y la *commedia dell'arte* y otorgando trascendencia al mensaje: “logra que las mentiras de su personaje sean las verdades de una literatura” (1989: 74-80). Por añadidura, el libro será publicado en una lista de *Le Magazine Littéraire* como uno de los mejores 50 extranjeros publicados en Francia, donde se incluirá el suyo junto a uno de Javier Marías.

Pero el claroscuro en la recepción no desanima al escritor Vila-Matas, sino que aprovecha la oposición en la visión crítica tradicional para reafirmarse en su poética, edificando con cada libro un nuevo reto y un mayor desconcierto al lector. Y un año después, a raíz de un artículo donde comenta el libro de Calvino *Seis propuestas para un nuevo milenio*, Vila-Matas defiende el valor de la levedad, asumiendo la dificultad de su aceptación en España: “Nuestra radical seriedad y gravedad la rechaza. Y sin

---

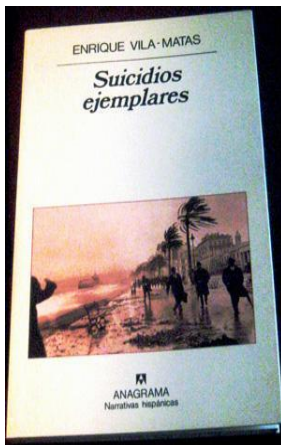
traductor (...). Miguel tenía más o menos mi edad y con otros amigos fundó en 1988 en Estocolmo El Pato (Anka), que se autodenominaba "la primera revista portátil de Europa" y de la que aparecieron dos números (...) Poco después de traducir *Suicidios ejemplares*, se suicidó. (...). En un viaje a Estocolmo en 2013 (para presentar *Dublín*) aparecieron algunos miembros de la redacción de Anka. El tiempo había pasado para todos, pero me demostraron ser lo que había imaginado de ellos: unos tipos muy divertidos, tirando a frikis, sumamente *shandys*, que me dijeron que habían conservado a la perfección la memoria de 'lo portátil' en Suecia". (Verdú, 2020). Ver también la página web del autor, donde aparece la fotografía de la edición portátil sueca.

<sup>78</sup> “Fue vapuleada por esos dos insignes y hoy olvidados críticos españoles. Uno de ellos llegó a decir que no debería ni haber publicado *Una casa para siempre*. Al cabo de unos meses, fue el único libro español, junto a otro de Javier Marías, seleccionado en el suplemento cultural de *Libération* como uno de los cincuenta mejores que se habían traducido al francés aquel año. Eso me decidió a aplicarme a mí mismo la ley de extranjería y dejé de ser un escritor español. Por decirlo de algún modo, me acercó a Francia” (Gabastou, 2013: 66-67). También en Heredia, 2007: 21 (sección “autobiografía literaria”).

<sup>79</sup> Minuto 17.

embargo, el Quijote, el menos celtibérico de nuestros libros, es puro juego de cabo a rabo” para después seguir defendiendo el “arte furtivo de la insolencia”<sup>80</sup>.

No cesará el autor en su intento de sorprender al estatus quo literario. Y quizás para llevar aún más lejos la cuestión de la levedad opuesta al sentimiento trágico hispánico, el siguiente libro, *Suicidios ejemplares* (1991), sería una auténtica provocación, con un título que sugiere una aparente oda al suicidio, pero que en realidad contiene un desafío desde el lado más irónico y rupturista de la literatura, en la estela de Cervantes y Max Aub<sup>81</sup>; más que del suicidio como acto relacionado con la desesperación del yo, de lo que se trataba aquí era más bien de hacer desaparecer el yo autorial y mostrar el lado oculto de la realidad.



*Suicidios ejemplares* (Anagrama, 1991)

La portada de la primera edición sugería aquí una atmósfera de melancólica gravedad. Sin embargo, en los relatos los suicidios son vistos como una gran *boutade*, un “épater le bourgeois”, un arma incisiva que viene a desvelar el velo de las apariencias.

El libro cosechará bastante éxito y prestigio en círculos minoritarios, y por ello tendrán lugar más entrevistas, como la sostenida con Josep Massot (1991), donde se

---

<sup>80</sup> “En definitiva, ante la gravedad pomposa de los que aún creen en la idea reposada de Obra, propongo libros que sean como acciones fulgurantes, palabras emboscadas y guerrilleras que se sepan mortales y cultiven ese arte furtivo de la insolencia que tanto practicaron los shandys; es decir, raudas y certezas intervenciones que desmonten con orgullosa espontaneidad el discurso siempre grave y pomposo de los Krasnukines” (J.C.I., 1990: 4).

<sup>81</sup> Para el autor, se trataba más propiamente de un homenaje al Max Aub de *Crímenes ejemplares* y no tanto al Cervantes de *Novelas ejemplares* (Gabastou, 2013: 77).

subraya lo irónico del texto de Vila-Matas y se presenta el autor de modo heterodoxo como aquel que propone una “conjura europea” y que exige “un nuevo compromiso entre autor y lector”<sup>82</sup>. Aquí lo podemos ver fotografiado en su piso de Travessera de Gràcia (por él llamado *Travessera del Mal*), desde su estudio y en posición retadora, dejando que la ciudad se abisma a lo lejos, en una estética deudora del romanticismo en su versión irónica más cerca del “artista de la vida moderna” del que hablaba Azúa con respecto a Baudelaire (1979).



“He querido plantear distintas despedidas irónicas de la vida”, dice Vila Matas

En agosto del mismo año y a raíz del mismo libro, será definido por Vidal-Folch como “todo un personaje barcelonés, quintaesencia de un cierto espíritu de la ciudad a la vez cosmopolita e introvertido, imaginativo y endogámico” (1991). De nuevo es retratado en su estudio y con el aspecto libresco y solemne habitual:



Enrique Vila Matas, autor del relato que comienza a publicar hoy “La Vanguardia”

---

<sup>82</sup> De las palabras de Vila-Matas, destaca la negatividad con relación a la cual se define: “Sentí que la obligación del autor es desaparecer” y “pensé que al diablo le sentaría bien un suicidio” (en respuesta a la pregunta sobre el juego con su nombre Satam Alive y E. Vila Matas en “Me dicen que diga quien soy”).

En dicha entrevista el autor se recrea presentando al lector de nuevo una imagen contradictoria de sí mismo, jugando con la mitificación y desmitificación. Así, afirma su placer por el trabajo por encargo (“es fatal cuando te dicen eso de haga usted lo que más le plazca”), desmintiendo su propio mito de escritor libérrimo. Y cuando le preguntan sobre sus habilidades para el relato corto, puesto que va a participar en una entrega de cuentos en *La Vanguardia*, primero afirma: “soy un activo defensor de la brevedad,” y poco después “habrá observado que me he puesto algo nervioso y que incluso me he ido por las ramas. Y es que, en el fondo, sí que me gustaría ser prolífico” (Vidal-Folch, 1991: 37).

Ahora bien, la recepción extranjera sigue siendo especialmente positiva y proclive a la mitificación; el crítico Álvaro Enríque afirmará que se trata de un “mito naciente de la literatura española contemporánea” (1992: 84). Y se consolida en Francia como una parte simbólica de la nueva España “no de pandereta”<sup>83</sup>.

En España la consolidación no es tan unánime y entusiasta, pero entre las páginas de *La Vanguardia* hallaremos incluso imágenes de propaganda de todas las siguientes novelas a partir de ahora. Vila-Matas aquí ya aparece como ‘una marca’, un significativo asociado a un tipo de lector y un tipo de experiencia literaria.

Por otro lado, el idealismo ideológico de la primera juventud va quedando atrás, y Vila-Matas se va decantando cada vez más hacia la ironía y el escepticismo. El Vila-Matas de los noventa se identifica cada vez más no con el discurso político sino con el discurso literario como auténtico credo de vida, más allá de las circunstancias. En un artículo sobre la debacle del comunismo va advirtiendo cómo “la mejor manera de servir a las ideas es el estilo”, que ha de estar por encima de los ideales políticos, pues estos “se pudren con gran facilidad” (1990b: 207).

Y es que se avecinan tiempos paradójicos para el mundo cultural. Después de la eclosión de los años ochenta, en los noventa la aceleración capitalista va engullendo una parte del espíritu rupturista en aras de los beneficios del mercado. Así, como explican Gracia y Ródenas:

---

<sup>83</sup> Mencionado en el artículo “Los historiadores franceses arrinconan el tópico de la España de pandereta”, firmado por Oscar Caballero, 22 de enero de 1990. Junto a la mención de la publicación del libro “L’Espagne, de l’immobilisme à l’essor”, de Bartolomé Bennassar, se habla de las futuras traducciones del editor Christian Bourgois de los libros de Enrique Vila Matas, Álvaro Pombo, Javier Torneo y Manuel Puig.

Eso significaba entonces la cultura literaria y la misma literatura: una suerte de garantía de lucidez y de altura, de exigencia y de privilegio que fue sometiéndose desde la década de los ochenta a las medidas niveladoras de la industria cultural y al mismo tiempo fue perdiendo ese valor adicional, de vanguardia, que había ganado desde los años sesenta, no solo en combate contra la Dictadura sino en su lucha por la modernidad (2010: 235).

Las coacciones de la literatura posterior a la transición ya no son políticas, pero sí tienen que ver con el mercado y la presión del nuevo lector, que mueven hacia una estética más tradicional, y a volver a la guerra civil o virar hacia la eclosión del erotismo, como explicaba ya Martínez Cachero en su obra sobre la novela española entre 1936 y 1980 (1985)<sup>84</sup>.

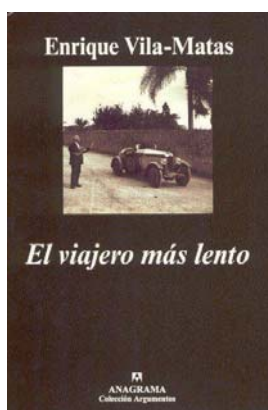
Por ello la propuesta de Vila-Matas debe mostrarse firme e insistir en su oposición a la hipermodernidad<sup>85</sup> y en las pérdidas que esta conlleva. En este sentido hay que entender el libro publicado en 1992, año de las Olimpiadas, *El viajero más lento*, con un título que indica la voluntad de estar presente en la realidad, pero con un ritmo propio, lejos de la velocidad contemporánea. Esto es significativo de un modo de estar en el mundo, a caballo entre lo antiguo y lo moderno, donde lo importante es la mirada propia y no las convenciones externas.

---

<sup>84</sup> “Si el escritor debe procurar una literatura (una novela, en nuestro caso) más asequible para el público merced al empleo de ciertos asuntos recientes y de actualidad –la guerra civil, el régimen franquista-, o al tratamiento de otros –vgr.: la complacida insistencia en el erotismo, extremado hasta lo pornográfico y escatológico-, o a un debilitamiento en el rigor técnico y estilístico –como es el caso de algunos novelistas galardonados o destacados en las penúltimas convocatorias de premios famosos y bien dotados-, resulta evidente que su actividad se realiza sometida a coacciones no deseables ni beneficiosas” (Martínez Cachero, 1985: 381).

<sup>85</sup> En el capítulo correspondiente trataremos sobre la dificultad de fijar una terminología para aludir a lo que viene después de la posmodernidad; provisionalmente le llamaremos “hipermodernidad” con Lipovetsky (2004).





*El viajero más lento* (Anagrama, 1992)

La foto de la portada resulta muy reveladora también. Continuamos con Lartigue, con la imagen esta vez titulada “Frontera italiana. Luigi y cantante callejero, detalle”, de 1927, “una especie de contrapunto de *Historia abreviada de la literatura portátil*” (Sánchez-Mesa, 2015), puesto que solo un piloto está al volante y el otro toca la guitarra en tierra, insinuando la importancia de la detención y no solo de la velocidad. En cuanto a su acogida, huelga decir que de nuevo será la mexicana la más entusiasta, como puede verse en el artículo de Daniel Sada (1993)<sup>86</sup>.

Los textos incluidos en el libro, desde el prólogo (“Apresúrate despacio”) hasta artículos como “Imposturas y máscaras” presentan importantes paralelismos entre el viaje literario y el viaje físico. Se trate de uno u otro, el ritmo ha de ser lento, el del deambular. “Nada hay más delicioso para un escritor –leemos en “Imposturas y máscaras” (1990d), mientras habla de Sciascia- que el divagar, que el deambular: el escribir parece convertirse en pura, transparente existencia” ([1992] 2011: 180). En numerosos artículos de este libro se conjugan el escritor y el paseante, como sucede en “Barcelona cada tarde es un puerto”, “La gran plaza de los prodigios” o “La acera sonámbula y verdadera”, donde la observación de la ciudad en sus ángulos claros y oscuros es la verdadera protagonista. Se anuncia ya la figura del “flâneur”, como resistencia al paso del tiempo y conciencia de estar por encima de la mediocridad y la velocidad de los tiempos, con la que Vila-Matas se identifica, y de la que trataremos más adelante.

---

<sup>86</sup> Recogido en Heredia (2007: 93-98). En él se destaca el “tono antiolemne” para explorar la cultura, “un arte de la conjetura en el que no tienen cabida la repulsión ni la indiferencia” y donde se dibuja la lectura como “antes que ser un acto narcisista, es una travesía donde la experiencia en directo (...) adquiera más peso que cualquier análisis a fondo”.

Este *flâneur* apuesta por una actitud despierta, crítica, donde compagina la seriedad con la levedad, y que se cifra en el propio oficio literario, auténtico viaje de *El viajero más lento*. Así, Vila-Matas busca sus propios pilares en el ejercicio literario (o la vivencia literaria) y la genealogía de sus referentes literarios compañeros de viaje. En “El acero del dolor” (1991b) se perfila muy bien la vocación literaria, entendida como “un exilio”, un “extrañamiento” que corre parejo a la permanente ambivalencia entre mostrarse y esconderse: así, afirma acabar “adoptando temporalmente la personalidad de alguno de mis personajes” a la vez que su más antiguo proyecto literario es “el de exponerme siempre a la hora de escribir” ([1992] 2011: 113).

Todo en Vila-Matas confluye pues cada vez más en la actitud de libertad total, el reinventarse ante toda expectativa, multiplicarse y contradecirse. Y busca figuras con las que identificarse, en una red compartida de personajes literarios. Así, en “Bioinventario” (1990f) a la vez que habla sobre Bioy Casares insiste en cómo “a medida que uno vive, progresivamente se afianza el mismo maniático, el mismo nimio personaje” ([1992] 2011: 59), un personaje que se define también a través de Gombrowicz y el ejemplo de su madre, quien le enseñó a “afirmar sistemáticamente lo contrario de lo que pudiera decir” (169). Ello lo podemos comprobar fácilmente en el caso de Vila-Matas comparando los artículos publicados en *La Vanguardia* “El loro olímpico” (1992b) y “Tópicos” (1990a). En “El loro olímpico” habla de un personaje de una novela de Handke cuando “aún no se había convertido en el escritor plomizo de hoy en día” (1992b)<sup>87</sup>, cuando solo dos años antes había ocupado un artículo a desmentir el tópico de que fuera un escritor aburrido<sup>88</sup>. Y de Nabokov destaca precisamente el arte de escapar de la normalidad (1991c) y constituirse en feliz amenaza contra “la ciudad moderna del sentido común” ([1992] 2011: 72). Como se observa, los compañeros de camino no han de detentar la misma tendencia política ni la misma trayectoria vital (véase Celine o Vian) pero sí apostar por un arte que vaya más allá de las palabras establecidas, de las relaciones prefijadas sobre lo que ha de

---

<sup>87</sup> El personaje es Keushning, que se refiere a *El momento de la sensación verdadera*, de Handke, publicado en 1976.

<sup>88</sup> “Acaban de instalar los críticos otro tópico entre nosotros. Dice así: ‘Peter Handke está muy amargado’. Y luego “Pues bien, estuve en París ayer y coincidí con Handke en un restaurante (...) y puedo asegurar que se le veía exultante de felicidad. Tal vez esté amargado (todos lo estamos), pero desde que entré en el local hasta que se marchó no paró de reír y de agotar botellas de beaujolais (...). Hacia tiempo que no veía a alguien tan sedentario y feliz” (1990a: 48).

ser una existencia, una familia. La figura de Boris Vian también supone un horizonte de inspiración (1990e), como un Rimbaud moderno, “una vida radiante, feroz, insolente, lúcida, generosa, tierna y violentamente hostil a la imbecilidad y a la mediocridad” ([1992] 2011: 185), alguien que interroga, pero que no se hace portador de verdad absoluta alguna<sup>89</sup>.

Y por último, de *El viajero más lento* cabe señalar el artículo “Torrente es un fingidor”, escrito en 1992, que funciona como epifanía de su vocación literaria y de su primera madurez y culmina el proceso que comenzaba a emerger desde la primera entrevista en 1985. En este artículo explica cómo se sucedían algunas noches de bohemia en el pasado y su relación con el abismo y el suicidio<sup>90</sup>, y culmina en una revelación sobre cómo al final decidió apartarse en la soledad e iniciarse a la escritura, desde una posición periférica, fuera de la vida establecida en su formato más habitual: “serví siete copas a siete imaginarios interlocutores”; “le dije a uno de mis siete invitados que yo estaba contra el verano, contra las familias y contra la vulgaridad que podía verse en las playas” ([1992] 2011: 106); las playas convertidas en epítome de la vulgaridad y la pérdida de la identidad: “toda aquella gente que yo veía desnudos como gusanos”; “llevan tras de sí su alma, pero no quieren ni oír hablar de ella” (106-107). Acaba el artículo con la mención de una grieta; imagen que concentra la idea ambivalente de ser y no ser al mismo tiempo: un espacio vacío que escapa a la autodefinición y a cualquier identidad nacional y cultural y se puede llenar de lo extranjero, de lo ajeno.

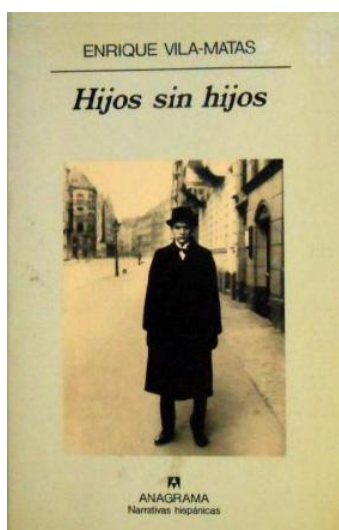
La grieta, la fisura, la rotura han sido ya desde entonces el escenario cotidiano de mi viaje al fondo del vaso, al fondo de una conciencia literaria que (...) trata de extenderse hacia más allá del infinito (110)<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Así, al decir de Vian a través de Noël Arnaud: “sólo he hablado de cosas que ignoro por completo. Ésta es la verdadera honestidad intelectual” (185).

<sup>90</sup> Con expresiones como “quedaba elegante pensar en el suicidio”, “perdí un otoño entero recorriendo bares y tabernas” ([1992] 2011: 105).

<sup>91</sup> De esa grieta ya se hablaba en *HALP*, como lugar que daba paso a la creación de la máscara, esto es, la misma heteronimia, y la ligereza de la que hacían gala los artistas portátiles: “hay grietas ya desde la juventud: grietas que irán lentamente abriéndose hasta confirmar el vacío: esa única máscara...” (117).



*Hijos sin hijos* (Anagrama, 1993)

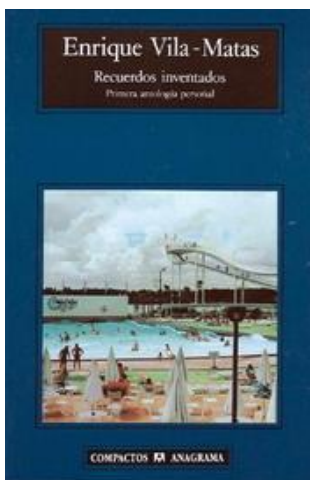
Solo un año después de *El viajero más lento* publicará el determinante conjunto de relatos *Hijos sin hijos* (1993). En la portada encontraremos la huella de Kafka, en el aspecto de este August Sander fotografiado por Anton Rädercheidt en 1927; una fotografía que escogió directamente el autor y con la que se identificaba especialmente, según nos consta<sup>92</sup>. *Hijos sin hijos* continúa dibujando indirectamente el retrato del escritor Vila-Matas, que se metamorfosea en múltiples voces, que son él y no son él. Es decir, continúa perfilando la imagen del escritor soltero y adalid de la soltería pero en el modo de construcción aporta un marco histórico que le añade al libro un vigor sorprendente. En la contraportada podemos leer que se trata del relato de la España en los últimos 41 años -la edad de Kafka cuando murió- a través de personajes con “indiferencia distante” e historias peculiares donde se sobreponen “el plano histórico y el personal”. Huelga decir que la raigambre kafkiana de su obra sería muy valorada por críticos como Jordi Llovet que así decía en *La Vanguardia* (1984):

Es neokafkiano todo escritor que haya sido capaz de resumir las categorías de nuestro tiempo, o sus rarezas, en una mitología tan entrañable cuanto indiscutible; y ello con una dosis enorme de sentido del humor y ni una pizca de sentimentalismo, claro está.

---

<sup>92</sup> “Si me preguntaran por mi portada preferida, aunque es difícil entre tantas que me gustan diría que la de *Hijos sin hijos*: ese tipo parecido a Kafka en una calle de Berlín vacía. ‘Hombre, no es la alegría de la huerta’, dijo Herralde con su sentido del humor cuando se la mostré por primera vez, pero aceptó colocarla’ (Verdú: 2020).

También Ignacio Echevarría califica su obra de “dispersión irreparable” que sin embargo se resuelve en una “constelación significativa” que consigue “preservar el sentido en el centro mismo del sinsentido” (1993: 104) . Asimismo, Monmany (1993: 107) definía el libro sugestivamente como “biografía o bioinventario kafkiano, enmarcada en nuestro territorio español” que convoca a un “translector” él mismo”. Continúa la ascensión de su presencia en los medios y aunque no recibe premios de envergadura como el de Crítica, es mencionado entre los finalistas como una “interesante propuesta vanguardista”<sup>93</sup>:



*Recuerdos inventados* (Anagrama, Compactos, 1994)

Un año después de *Hijos sin hijos*, en 1994, se publica *Recuerdos inventados*, la primera antología personal de Vila-Matas, donde, como en libros anteriores, se busca el desconcierto hacia el lector. Para empezar, el título combina dos significados aparentemente inconexos entre sí: por un lado el sustantivo “recuerdos”, que apela a la órbita de la literatura de la memoria, de la primera persona, y por otro lado el adjetivo “inventados”, que nos indica el camino hacia la ficción. Teniendo en cuenta que por estos años el auge de la autoficción todavía no había alcanzado decididamente la península, el sintagma resultaba provocador, y continúa subrayando la ambigüedad de

---

<sup>93</sup> “Juan Marsé y Jordi Coca obtienen el premio de la Crítica a las mejores novelas de 1993”, *La Vanguardia*, 10/04/1994, pp. 55. “El jurado resaltó también la calidad de otras obras consideradas durante las deliberaciones, al mencionar *Hijos sin hijos*, del barcelonés Enrique Vila-Matas y ‘su interesante propuesta vanguardista’.”

la figuración autorial. Desconcierto que es subrayado por la aparente inconexión con la portada, donde figura un parque acuático con gente en bañador, una invitación irónica y sarcástica al placer, al abandono, al consumo feliz de las clases medias de la sociedad capitalista. El contenido en cambio es conformado por relatos sorprendentes e interludios metaliterarios, y nada tiene que ver con el parque acuático de la portada y la miríada de personas definidas únicamente por su condición de cuerpos bajo el sol.

Son años agridulces en España, enmarcados entre la euforia del 92, con sendos eventos multitudinarios, las Olimpiadas de Barcelona y la Expo en Sevilla, y el tratado de Maastricht de 1993, acontecimientos que querían demostrar la mayoría de edad del país pero que no dejan de ocultar una incertidumbre económica, una sensación de disfraz y mayoría de edad prematura (Vilarós, 1998). Vila-Matas continúa erigiendo la literatura como arma y salvación ante el consumismo y la búsqueda del placer vacuo. Y su visión burlesca de la actualidad se concentra hiperbólica y simbólicamente en su crítica acendrada hacia el veraneo como espacio de solaz básico para el ciudadano medio, hecho de culto a las apariencias y diversión vacía. En su autorretrato, se coloca por encima, no sin cierto aristocratismo, de la necesidad de la población de vacaciones y de sol. Ello lo podemos ver reflejado en numerosos artículos de la década. Así en julio de 1991 ya afirmaba: “En estos días en los que todo el mundo corre y se apresura a ir a la playa, yo me lo tomo con mucha calma. Mi lema es una máxima latina que dice ‘Festina lente’ (apresúrate despacio)” (1991d). Asimismo, en el reportaje de *La Vanguardia* de julio de 1997, la colaboración de Vila-Matas en su descripción del verano es la siguiente:

El señor Verano no sabe nadar. Entra en el agua y la encuentra helada, y cuando ésta le llega a la barriga regresa aullando a la arena. Las plantas de sus pies están negras de alquitrán. En el espejo de la caseta ve que se ha puesto rojo como el fuego, sin pelos, como un gusano, se ha puesto rojo y nada más (1997a: 72).

Más todavía: a final de julio de 1997 publicará el texto “Hoy hago la cena yo” en la a resultas de la propuesta ‘Manual del veraneante’<sup>94</sup> que se hizo desde *La*

---

<sup>94</sup> El viernes 31 julio 1997 podíamos leer en la sección de Cultura. Barcelona (Redacción): “Veintinueve escritores dictarán en “La Vanguardia” un manual del veraneante. “La Vanguardia” ha confiado este “manual” a una serie de escritores y periodistas en cuyas obras suele estar presente el humor, ya sea dibujado con trazos muy evidentes o con discretas líneas irónicas.”

*Vanguardia* a una serie de escritores. El texto rezuma una crítica mordaz a la sociedad clase media y sus placeres:

Si el verano despierta tus instintos asesinos, si el verano te parece un completo horror —la apoteosis de la más animal y vulgar fiambarrera de este mundo, porque eso es el verano: una horrorosa fiambarrera—, coincidirás conmigo en que te encuentras en la estación del año más propicia para imaginar historias de horror como esta que ahora puedes compartir conmigo: tú eres alguien que ha llegado a un camping con su mujer y sus dos hijos y, aunque sólo llevas ahí siete días, ya no puedes más. (...) Para ti el verano es una fiesta que organizan las dos tribus más penosas del género humano: las familias correctamente vulgares y las que se comportan como animales (1997b: 25).

Y el final desemboca en “Un plato tan vulgar y animal como el verano” (mezclado con excrementos), cosa claramente indicativa del nivel de provocación inherente al deseo de no formar parte del sistema y sus parámetros convencionales<sup>95</sup>.

Mientras tanto, continúan las referencias a su persona en los medios, especialmente en la barcelonesa *La Vanguardia*, que nos dan a entender que está aposentado en el sistema. Así, la presencia de Vila-Matas en *en periódico* con ocasión de cada Sant Jordi es inevitable<sup>96</sup>. Inclusive, en el año 1998, hasta Màrius Serra lo incluye en sus *mots encreuats* como uno de los conceptos a adivinar. Asimismo, también sus textos aparecen en antologías más o menos *à la page*, como *29 Dry Martinis* (1999), de la que se habla en otro artículo de *La Vanguardia*<sup>97</sup>. Sigue pues

---

<sup>95</sup> Además de la provocación obvia que subyace en tales artículos, anida una aversión real. En “Breve antología de postales desesperadas” (2000b: 97), bromea sobre la desesperación de la gente que se va de viaje en Agosto pero que a él no le dan ninguna envidia. Y en el artículo “La alegría del extranjero” (2000b: 133) aparece una boutade sobre el extranjero en Mallorca: todo ahí es alemán y el extranjero es él. Posteriormente le hemos preguntado sobre su relación con el veraneo y nos ha explicado: “Manía es poco. Aprendí a nadar en una piscina (por imposición familiar) y luego se me olvidó nadar. Estuve a punto de ahogarme en una playa porque se me llevaba la corriente y nadie podía socorrerme, hasta que me salvó una señora belga en el último minuto. El origen del problema con la playa venía de que me aburría inmensamente tomando el sol y la familia lo había convertido en algo obligatorio. El sol apretaba y la arena estaba ardiendo y yo sabía que podía explotar como una bomba. Lo peor: me metía en el agua y me hundía de inmediato. Cuando el agua llegaba a la barriga era tremendo. (...) Y qué decir de cuando me miraba en el espejo de la caseta: rojo como el fuego. Siempre me robaban la hamaca. Normalmente me la robaban adultos que luego se revolcaban en la arena como cerdos” (Verdú: 2020).

<sup>96</sup> En “Libros, libros, libros” (20/04/1996), firmado por “Barcelona redacción” se comenta cómo “las presentaciones y fiestas literarias se suceden en las fechas previas a Sant Jordi” y aparece también ahí Vila-Matas.

<sup>97</sup> En “Un Dry Martini a base de cuentos” (25/06/1999) “Vila-Matas se convierte en el atónito corresponsal de un bar de la zona alta”. Y el relato resulta como una extensión de *Oído en Bocaccio*, puesto que se

figurando entre los epígonos de la Gauche Divine que ahora se encuentran en la más sosegada pero no menos fructífera noche de la Barcelona de los 90, que trajo nuevas modas como la del Dry Martini.

A través de todo el presente recorrido, queda claro lo que niega la figura del escritor-*escriptor* de Vila-Matas: niega una identidad convencional, tradicional, familiar, nacional, hasta generacional, reducible a una etiqueta; pero, en cuanto a la identidad que el sujeto textual sugiere, es mucho más ambivalente, y se mueve en un abanico entre el activismo político, el individualismo, la provocación. Y ello se aprecia en las diferentes lecturas que ha convocado en los críticos en paralelo a la publicación de sus obras. Así, en la época de los 90 algunos situarán a Vila-Matas entre aquellos donde predominan “los problemas personales, los individuales sobre los colectivos” (Valls, 1991: 4). E inversamente, Masoliver Ródenas poco después lo incluirá en la nómina de un tipo de narrativa “donde hay una conciencia ética impensable en los felices ochenta y lo más notable es que se trata de una conciencia moral y social” (1995: 46). En cuanto a la postura moral explícita en los artículos y entrevistas, continúa manteniéndose en el umbral, en lo indecible, puesto que asoman actitudes de denuncia: “Todo va y viene y todo vuelve. Sólo la estupidez humana permanece” (1994: 38) y a la vez afirma su no necesidad de posicionamiento intelectual: “No me considero tan importante como para hacer de Sartre en París interviniendo como De Gaulle” (Vidal-Folch, 1995: 37). Ambigua continúa siendo también su voluntad de mostrarse o esconderse, y ello lo podemos ver reflejado en diversos documentos fotográficos de la época. Así, en la foto del especial sobre los 25 años de Anagrama<sup>(1994)</sup> figura entre el elenco de autores “de la casa”. Eso sí, en la fotografía en la que los retrata, curiosamente Vila-Matas aparece medio escondido por la cabeza de Javier Tomeo y junto a Martínez de Pisón, como si secretamente deseara no ser reconocido.

---

llama “Primera noticia del Bar Barraca” y en él el protagonista, corresponsal desde un bar, persigue el destino de dos gemelos que parecen “salidos de un relato mío”.





1. Vicente Verdú. 2. Olga Guirao. 3. Josefina Aldecoa. 4. Álvaro Pombo. 5. Carmen Martín Gaité. 6. Hans Magnus Enzensberger. 7. Salvador Pániker. 8. Pedro Azara. 9. Marcos Ordóñez. 10. Miguel Morey. 11. Félix de Azúa. 12. Jorge Herralde. 13. Enrique Lynch. 14. Lluís Maria Todó. 15. Miquel de Palol. 16. Llàtzer Moix. 17. José Antonio Marina. 18. Quim Monzó. 19. Ignacio Martínez de Pisón. 20. Javier Tomeo. 21. Enrique Vila-Matas. 22. Jesús Moncada. 23. Manuel Pereira. 24. Jordi Llovet. 25. Pedro Zarraluki. 26. J. M. Riera de Leyva. 27. Josep Maria Huertas Clavería.

“Anagrama una novela con autor”, *La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1994, p. 29

Ahora bien, solo dos años después, en una foto sobre el “Equipo de crónicas” en *La Vanguardia* vemos a Vila-Matas y Joan de Sagarra en primera línea sentados en una butaca, mientras el resto figuran amontonados más atrás, posición que denota cierta seguridad en un estatus, y presidiendo hornada nuevos periodistas. ¿Coincidencia? ¿Elección simbólica por parte de Vila-Matas o del medio?



**EQUIPO DE CRÓNICAS.** Enrique Vila-Matas y Joan de Sagarra. En segunda fila, Lluís Maria Todó, Mercedes Abad, Agustí Fancelli, María Jaen y Guillem Martínez. En tercera, De España, Barril, Olesti y Pàmies

“Libros, libros, libros”. *La Vanguardia*, 20 abril 1996, p. 40.

Y es que el equilibrio entre ser un maldito y ser un escritor reconocido es muy difícil, por no decir imposible, y en esta ambivalencia navega la obra entera de Vila-Matas, y es este uno de los modos en que vemos palpable su postura imposible en el campo literario.

Que Vila-Matas es ya una figura pública representante de un estilo y una imagen de escritor queda claro con la publicación en los próximos años de tres libros de artículos más, en diferentes editoriales: *El traje de los domingos* (Huerga y Fierro, 1995), *Para acabar con los números redondos* (Pre-Textos, 1997) y *Desde la ciudad nerviosa* (Alfaguara, 2000), libros que muestran que hay un interés por el punto de vista de Vila-Matas que cristaliza no solo en las publicaciones periódicas que realiza en los diversos medios (*La Vanguardia*, *Diario 16*, *El Sol*, *El Mundo*, *El País*...), sino en la voluntad de síntesis y relectura de dichos artículos. De hecho, si bien en las novelas de Vila-Matas se entrelaza la reflexión ensayística, a partir de estos años Vila-Matas va desarrollando cada vez con mayor libertad el artículo como género libre que cabalga entre la realidad y la ficción, pero donde explora también sus ideas de modo más directo y permite dar a conocer a su lector la genealogía de las mismas y la complejidad de su autorrepresentación.

Así, en el prólogo *El traje de los domingos* se define como “escritor de disciplina shandy, columnista dominical, comentarista de libros” y afirma haberse construido “un traje a mi medida”, con diversas personalidades, de que organizan la estructura del libro: desde el artista excéntrico hasta el perspicaz crítico o el cauto observador del mundo o crítico literario con mirada “bastarda” ([1995b] 2006: 9).

En esta misma línea de artículos heterogéneos y heterodoxos publica dos años después una antología de textos centrados en falsas efemérides de escritores, *Para acabar con los números redondos* (Pre-textos, 1997). Destaca también en los elementos peritextuales de este libro el prólogo, donde menciona el intento de ocuparse de temas políticos para el *Diario 16* y las dificultades que ello le conllevó, hasta que decidió “literaturizar (...) aquella columna que tanto me atormentaba y que me hacía sentir, además, terriblemente mal” (en *Una vida absolutamente maravillosa*, 2011c: 368).

Asimismo, *Desde la ciudad nerviosa* (2000b) recoge artículos publicados en *El País* entre 1996 y 2000, y Vila-Matas aparece como el cronista de la vida urbana barcelonesa. Y si en el libro anterior de artículos confesaba la literaturización de la columna, ahora trata de la recalificación de la misma: Vila-Matas afirma que “la invitación a escribir crónicas urbanas me abrió de pronto a la posibilidad de salir a tomar el aire, charlar con la gente o espiarla y, en definitiva, entrar en contacto con la realidad” (2000b: 15). Estos artículos constituirán auténticos *tour de force* donde la autorrepresentación del escritor se nutre de la observación y la hiperliteraturización de la vida, bajo un fondo de visión crítica de las falacias del mundo literario. Veamos aquí los ejemplos más representativos, que muestran la progresiva sofisticación de las paradojas de la autorrepresentación. Por un lado, la antimitografía del escritor aparece reforzada en “Querido Scott” de *El traje de los domingos*, donde afirma la ninguna importancia de la vida del escritor y la separación entre vida y obra: “la vida de un escritor poco importa y que lo único que debe suscitar interés del público es la obra. Lo que debe realmente contar es lo escrito y todo lo demás son zarandajas” ([1995b] 2006: 173). Sin embargo, en la obra de Vila-Matas la vida del escritor en realidad no se expurga por completo de la obra, sino que se transfigura y se trata con la misma ambigüedad que si de material literario se tratara.

También observamos la ya recurrente ambivalencia entre éxito y fracaso, que queda patente en este artículo irónico sobre el malditismo, “La cicatriz interior”, dentro del artículo “Selección personal de malditos” (1995a). Allí bromea sobre la complejidad del malditismo como vocación: así, un conocido suyo deseaba ser maldito pero, a su pesar, logró ser un escritor famoso<sup>98</sup>. El mismo Vila-Matas se mantiene en los márgenes del campo literario como producción capitalista de economía y lectores y si bien la persona Vila-Matas desee naturalmente cierto éxito<sup>99</sup>, el deseo más importante

---

<sup>98</sup> “Hoy es un famoso escritor. Y no es feliz a causa de esto. Y es que la historia de su vida es la historia de un fracaso constante en su empeño de convertirse en un ‘maldito’” (1995a: 45).

<sup>99</sup> En la entrevista con Vidal-Folch de 1995 dirá que “se le pasó la época” de ganar premios, y en esa expresión queda claro que hay un deseo de ganarlos y cierta aparente resignación a ser un autor de culto que podría confundirse con amargura:

“-Hace muchos años fue finalista del premio Herralde y no volvió a presentarse a más premios. ¿Por qué?

-Si lo hice hace ya tantos años es porque era para mí la única posibilidad de publicar. Además, no me gustan mucho las condecoraciones ni medallas, y me he hecho ya viejo esperando a ganarlo sin haber escrito nada que pudiera ganarlo. Se me pasó la época” (Vidal-Folch, 1995: 37).

es el de constituirse como un tipo de escritor y personaje. De este modo, aunque no permanezca exactamente en la periferia, puesto que ya ha creado su lector particular, sí persiste en su visión del escritor visceral y no profesional, con una propuesta muy concreta ética y estética. En *Para acabar con los números redondos* (1997) veremos cómo arremete contra “el escritor gentleman, profesional”, “que no confunde los libros con su persona y desdeña el carisma como prolongación de la obra”, mito que relaciona con escritores españoles coetáneos suyos (Mendoza, Muñoz Molina, Millás y Marías). Y defiende a machamartillo otro tipo de escritor, el que hace de la obra su vida, el que juega con su autorrepresentación como parte de la obra:

En artes plásticas la figura del Gran Fantoche –la construcción de una personalidad deliberadamente engañosa- aún fue posible en Dalí o Warhol. En literatura hay que volver a la antigüedad de la bohemia para dar con quienes hicieron del descaro una estética y de la gestualidad una estrategia (2011c: 389).

Y se identifica con estos raros que juegan con la autorrepresentación, usando como argumento de autoridad estas palabras que Unamuno dedicó a Valle: “Vivió, esto es, se hizo, en escena” (389). De suerte que el escritor “raro” se mezcla tanto con la literatura que al final él mismo es experimento, y viene a desaparecer en sus propios libros, como desaparece la realidad reflejada.

Por otro lado, los artículos más reveladores de *Desde la ciudad nerviosa* son aquellos donde fusiona la autorrepresentación como escritor y el posicionamiento poético: “Mastronianni-sur-Mer” y “Un tapiz que se dispara en múltiples direcciones”. En ellos la reflexión sobre la conferencia acaba llevando a la conferencia misma, apoyándose en referentes como Tabucchi o *Los muertos* de Joyce, y relato, ensayo y conferencia se trenzan en una una voluntad de forjar la identidad literaria a partir de la alteridad y la ruptura entre géneros, procedimiento que llegará a ser muy habitual en el Vila-Matas del siglo XXI. Añadamos que en “Mastroianni-sur-Mer” dará una de las

---

En este mismo sentido, en el artículo “Sobre el prestigio” a raíz del premio Felipe Benítez Reyes comenta con ironía: ser un “autor minoritario de prestigio” parece la opción “más elegante”, y añade no sin rabia las contradicciones del mercado en cuanto a ventas y reconocimiento más explícito: “mientras tanto, una pandilla de merluzos sin prestigio se van forrando produciendo best-sellers y ganando premios literarios” (1995b: 112).

múltiples explicaciones pintorescas que ha dado sobre sus motivos de ser escritor “Soy escritor porque vi a Mastroianni en La notte de Antonioni” (2000b: 25)<sup>100</sup>.

Esa forma de vida peculiar donde realidad y literatura resultan dos caras de la misma moneda y una se abisma en la otra es también la que aparece en los últimos libros de la década de los noventa, como *Lejos de Veracruz* (1995), *Extraña forma de vida* (1997) o *El viaje vertical* (1999); novelas atravesadas por personajes solitarios en aventuras tan cotidianas como insólitas, figuras de *escritor* que son portadoras en la ficción de las obsesiones del escritor Vila-Matas. Estas tres novelas pueden leerse en un mismo movimiento interpretativo, que nos lleva del viaje vital al literario y hacia la madurez.



*Lejos de Veracruz* (Anagrama, 1995)

La portada de *Lejos de Veracruz* (1995) vuelve a presentar una significación problemática a través de la imagen “Turistas de los años treinta contemplando el Vesubio”<sup>101</sup> y la dedicatoria: “A la Razón y a la Desesperación. A Jordi Llovet y a Michi Panero, maestros en ambas lides”. Aquí hay un intento de aludir a extremos conceptuales, lo pasional o la desesperación que sugiere el volcán en plena irrupción sembrando el caos, pero contrastado con la imagen de la formal y bien vestida pareja que lo contempla de lejos para apreciarlo con su razón, aspectos que sugieren el

---

<sup>100</sup> Otras explicaciones bizarras que dará: que escribía para poder ahorrarse el ritual de ir a la playa con su familia (*Fuera de aquí*). O más recientemente ha explicado que el origen está la escritura infantil de relatos como “El duende de Aragón” o “El viaje de Valencia” donde trataba de “salir fuera de Cataluña” y ver qué había a su alrededor (Fernández, 2022). El yo figurado de *Montevideo* también afirma que “Nadie sabe por qué escribe” (2022: 54).

<sup>101</sup> Ilustración de Julio Vivas a partir de una tarjeta postal de Vincenzo Carcavallo.

alejamiento de la madurez de ciertas pasiones, no sin pesar, como podemos leer en la contraportada: “lejos de Veracruz, lejos del volcán o nuestras pasiones de antaño y, en definitiva, estamos ya muy lejos de la vida”. Se está planteando, pues, en esta obra del Vila-Matas de la cuarentena de qué modo salvaguardar el aspecto dionisiaco pero visto desde cierta madurez y más allá del viaje, sea este físico o literario. El autor hace del juego autobiográfico una exploración literaria, de modo que por más que admita que se inspiró en las desgraciadas sagas de los hermanos Goytisolo y Panero (Gabastou, 2013: 98), en la entrevista con Vidal-Folch llega a decir algo irrisorio: que espera “que alguien, algún día lejano, pueda creer que esta ficción es autobiográfica”; “ese sería mi máximo triunfo: que alguien leyera esta novela dentro de cien años y pensara que lo que estoy contando es cierto”, como sucedió con el *Lazarillo de Tormes* (1995). Y es que en *Lejos de Veracruz* se explora la heterodoxia pero a través de un enfoque más individual y personal que las anteriores. En la foto que aparece en la solapa se puede ver a Vila-Matas como un auténtico maldito entre la niebla del tabaco (para Sánchez Mesa se tratará de “la foto más Dandy” (2015: 779)<sup>102</sup>. Ignacio Echevarría (1995: 117) tildará el libro en esta ocasión de “una extraña mezcla de lucidez y delirio, de impostura y sinceridad, de incongruencia y arrebató”.



*Extraña forma de vida* (Anagrama, 1997)

La siguiente novela, en la estela de *Lejos de Veracruz*, continúa planteándose dicotomías complejas pero no insalvables entre vida y literatura, al tiempo que compara el oficio de escritor con el de espía. y donde, claro está, siempre acaba prevaleciendo

---

<sup>102</sup> También nos dice que a partir de aquí “sus últimos libros han recibido un gran apoyo de lectores y críticos”.

la literatura. Aquí un escritor coquetea con la idea de la fuga y llevar una existencia alocada, al son de la lunática Rosita y de la canción de Amalia Rodrigues que le retrotrae a esa pasión perdida. Pero todas las tentativas de fuga mental y literaria acaban desembocando en mantener la misma vida de siempre, serena y equilibrada con su mujer y su hijo: la vida rutinaria que conviene para poder crear. La *Extraña forma de vida* acaba al final es la del escritor como espía, como ladrón de realidades, como alquimista de instantes. La novela funciona como otra parábola donde el escritor define su raigambre y el mapa literario hacia el que se quiere encaminar.

Huelga decir que una vez más en la portada aparece un tipo de imagen que sugiere un estar y no estar en el momento presente: “Monsieur X dans la chambre d’hôtel”, detalle, de Sergio Ceccoti, 1987. Dicha imagen, si bien no fue elegida por él<sup>103</sup>, sí fue elegida para él, y se nos plantea una habitación de viajero en gabardina con aires de otra época, y donde se combinan la soledad de la habitación y de la figura paralizada en el centro con los dispositivos encendidos, la televisión, la luz en la habitación de al lado con la puerta abierta, la ciudad presente a través de la ventana con las cortinas descorridas. Es una figura solitaria, excéntrica, pero a la vez pendiente de todos los estímulos exteriores, como si, por alejarse de ellos, fuera la única persona capaz de descifrarlos, igual que el *flâneur* de la modernidad, que necesita separarse de la multitud para ver más claro. De ella los críticos destacarían esta misma intersección entre lo vital y lo literario y dirían que se trata de una “feliz integración de la literatura como experiencia y aventura” (Ródenas, 1997: 45), “una escritura programada para colarse entre las entrelíneas de la realidad” (Ayala-Dip, 1997: 148-149).

En 1999 se publica *El viaje vertical* (Anagrama, 1999), novela que culmina una andadura simbólica donde el viaje cada vez se ha identificado menos con un movimiento real sino con un movimiento simbólico, de conversión a la literatura.

---

<sup>103</sup> Como nos confirma en entrevista personal, “Salvo en la portada de *Extraña forma de vida*, participé en todas las de Anagrama, potenciando la idea de la portada en blanco y negro que entonces no se llevaba mucho, o nada” (Verdú, 2020).



*El viaje vertical* (Anagrama, 1999)

En la portada, de nuevo aparece una fotografía inquietante, de Lartigue: “En Le Buc. Zisson abajo el viento de la hélice del ‘Amérigo’“. Encontramos aquí un personaje con levita, bombín y bastón que se inclina hacia adelante, dando la impresión de una fuerza inevitable que le arrastra más allá de su voluntad. Vila-Matas continúa ahondando en la línea del viaje literario y en este caso el protagonista se forja desde un punto de vista novelizado en un personaje definido y aparentemente ajeno a la figura del autor: Mayol, un septuagenario, nacionalista catalán, después de ser abandonado por su mujer, decide emprender un viaje, y este viaje acaba resultando un cambio en su visión del mundo y un abismarse en la literatura. Dicha novela contribuiría a la consolidación de Vila-Matas, al resultar ganadora del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2001.

Volviendo al momento de publicación de la novela, al decir de Masoliver Ródenas, continúa expresando la extrañeza en la realidad cotidiana, a la que se añade ahora la reflexión, pasando de “la acción sin significados a la aventura de la significación” (1999: 5). De hecho, no es casual que en la fotografía que acompaña la entrevista se muestre una imagen de Kafka<sup>104</sup>, subrayando como más allá de cualquier viaje y país la figura autorial se identifica mucho más con el “país de la literatura de Kafka” que con ningún otro país.

---

<sup>104</sup> También aparece esa imagen y es comentada en el documental *Vila-Matas & CIA* (2000), donde el escritor acompaña al público en un paseo a través de su apartamento y sus fetiches literarios- artísticos.





Enrique Vila-Matas, fotografiado ayer en su piso de Barcelona

La paradoja que vemos en este último ciclo de novelas entre viaje y literatura, entre buscar la aventura en el exterior o en el texto, y donde el centro de gravedad acaba recayendo siempre en la misma literatura, la veremos también en su autorrepresentación en los medios, que continúa presentando elementos contradictorios. La relación con el viaje es a menudo metafórica y otras veces se asocia a un movimiento literario. Pero se presenta también bajo el abanico de la ambivalencia. Así, en una entrevista con Margarita Rivière (1997: 72) puede defender provocadoramente el sedentarismo doméstico (“el escritor es casi como un ama de casa”) y después en otra con Justo Barranco (1999) afirmarse en el nomadismo individualista: “he viajado mucho últimamente invitado a presentar mis obras, por lo que he ido solo, (...) Eso sí, el viaje ha de ser sin acompañantes”.



Entrevista con Margarita Rivière (*La Vanguardia*, 11/02/1997)

Por otro lado, Vila-Matas ahonda en su antimitografía y deja definitivamente cualquier indicio de romanticismo atrás. El Cadaqués de su juventud ya no es mencionado sino como “aquel pueblo tan sobrevalorado y mitificado por la izquierda

exquisita catalana” ([1991] 2000b: 286), nos dice en artículo sobre “La hechizada”, a colación de un recuerdo de Clotas en Cadaqués<sup>105</sup>. Asimismo, en el artículo “Una evocación de la escuela de Barcelona” (1999a) se desmitifica el encuentro con Elisenda Nadal y su entrada en *Fotogramas* que aparecía en *El viajero más lento* (1986). Ahora ya no aparece como un joven extravagante sino como un “tímido y muy joven estudiante de primero de periodismo”. Y ya no se trata de un encuentro fortuito en Cadaqués y una entrada dadaísta en la composición de artículos, sino un joven deseoso por encontrar un trabajo interesante y que se le pide la prueba de rigor:

No sé cómo fue que me atreví, pero lo cierto es que me presenté en la redacción de *Fotogramas* y pedí ser recibido por Elisenda Nadal y, ante mi notable sorpresa, no tardé ni cinco minutos en ser conducido a su despacho. Y lo que aún fue más asombroso: (...) me invitó a demostrarle que estaba ya preparando para el periodismo en activo y a probarlo —de hacerlo bien sería aceptado en la redacción— entrevistando a tres o cuatro cineastas de Barcelona (1999a: 6-7)<sup>106</sup>.

Así que para el Vila-Matas de la primera madurez, su juventud y entrada en el mundo laboral ya pierde el aura de leyenda para volverse un relato más realista y las vivencias en Cadaqués también recuperan su contexto objetivo como pueblo idealizado para una generación<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Aquí se retrata el recuerdo de un domingo en Cadaqués donde “Clotas ya no podía más. No de la bicicleta, sino de aquel pueblo tan sobrevalorado y mitificado por la izquierda exquisita catalana” (2000b: 286).

<sup>106</sup> Vila-Matas nos ha aclarado cómo fue todo en entrevista personal: “Reconstrucción cronológica (que pone orden en los diversos sucesos): Estudiaba periodismo en la Escuela de Periodismo de la Iglesia de Barcelona, que dependía de la homónima existente en Madrid y que fue la alternativa privada escogida por unos 230 alumnos que, por diversas circunstancias, en los años 60 optaron por este centro docente en lugar de la Escuela Oficial de Periodismo controlada por el régimen franquista. Por amistad con una compañera de clase, la acompañé a pedir trabajo en la revista *Garbo*, que era prima hermana de *Fotogramas*, se hallaban en el mismo edificio y piso; *Garbo* la dirigía la madre de Elisenda Nadal y era una especie de revista *Hola* (ahí había empezado Maruja Torres), y *Fotogramas* la dirigía Elisenda. Al solicitar trabajo para mi amiga en *Garbo* llegamos a hablar con Elisenda, a la que seguramente es posible que yo le contara que me encantaba *Fotogramas*. Meses después en verano, en unas galerías comerciales de Platja d’Aro, me encontré frente a frente con Elisenda y no sé si yo la saludé o ella me reconoció; el caso es no tropecé con ella, pero sí que ella me ofreció trabajar un mes en la revista pues se iba de vacaciones Olga Spiegel, la redactora. Entré en *Fotogramas* ese mismo agosto y ya me quedé unos dos años” (Verdú: 2020).

<sup>107</sup> Por otro lado, a la vuelta de París, se nos cuenta el desencuentro con la Escuela de Barcelona, quienes tenía mitificados, puesto que supusieron para él entre otras cosas “distanciarse de la Forma” [nacional] y la timidez del chico que quiere integrarse en el mundo de las letras: “Cuando un año después volví a Barcelona, nada de lo de antes quedaba en pie y, además, yo no era ya director de cine y me atrevería a decir que no era nada: sólo un muchacho asustadizo con una novela escrita en un colmado (1999a: 7).

Y, no sin cierta sorna, se recupera, junto al artículo, una imagen de la juventud de Vila-Matas, para recalcar cómo el camino del cine quedó dejado de lado definitivamente desde ese momento:



*La Vanguardia*, 26/02/1999, p. 7.

En cualquier caso, si se aleja de la automitografía y el sentimentalismo, en cambio se intensifica toda identificación con el sistema literario y con formar parte de la cadena de comunicación literaria. Así, afila todavía un poco más las armas, que ya habíamos visto previamente en “La cicatriz interior” (1995a) en la imposibilidad de mantenerse siendo un “maldito”, cuando en “Un traje nuevo” (2000f) bromea sobre la ropa que se ha comprado y, para su asombro, le dicen que va vestido como los “hombres importantes”, mostrando así de nuevo la paradoja sobre el afán de afianzarse literariamente y a la vez ser un escritor liminar, ‘fracasado’.

Quedé horrorizado al enterarme de que iba vestido de artista próspero. Tantos años adorando las películas y las novelas sobre perdedores, tantos años organizando una estética literaria personal sobre el fracaso, tantos años vistiendo de bohemio fracasado, tantos años luciendo lamparones y ceniza dispersa sobre americanas de pana raídas, tantos años bebiendo y fracasando en público para acabar así, para acabar convertido

en alguien que va disfrazado de persona realmente importante en el negocio de los medios de comunicación de Nueva York (2000b: 163-264).

Pero son los últimos estertores, los últimos rezongues de quien desea entrar en el sistema y a la vez no. De hecho hay dos artículos que sellan especialmente su integración definitiva en el mundo literario, donde saca a colación situaciones habituales que preocupan a los escritores debutantes y donde se dedica a ironizar sobre ello con humor, mostrando cómo ya ha dejado atrás ese lugar del escritor balbuciente. El primero, “Sobre la angustia de hablar en público” (1999e), rezuma broma sobre el mundo literario. Trata sobre la vergüenza y el miedo que siente el autor novel ante la posibilidad de hablar en público, hasta que aparece una solución inesperada, acompañada por una ‘terrible verdad’ que se descubre: “la de que en realidad nadie *está* para escucharnos” (2000b: 143). En relación con dicho artículo, en “La nueva rebelión de las masas” (1999f) se burla sobre la presentación de libros y lo que tiene de asunto interno, de cadena de amistades que acompaña a cuantos se inician en la escritura. Esto lo lleva hasta la hipérbole y lo irrisorio de la saturación de presentadores para los eventos literarios:

Hasta el más impresentable de los libros tiene presentador. Y la plaga se extiende cada día con mayor fiereza.” (...) [Los escritores] tienen que “recurrir a monjas, toreros, actrices o futbolistas (...) hay futbolistas que escriben libros y buscan actrices que se los presenten, y hay actrices que buscan monjas...” (2000b: 152-153)

Los elementos más fieles, pues, en estas sutiles ventanas de autorrepresentación periodística, continúan siendo laterales, a través de la mención a otros escritores y al fenómeno literario en sí. Asimismo, comienza a dar señales más claras de empatía hacia otros escritores, subrayando las complicidades entre ellos. Así, se destaca un interés claro por los proyectos de algunas almas amigas, como vemos en “Nueva tentativa de agotar la plaza Rovira”, donde, a raíz del caso de la novela *El embrujo de Shangai* de Juan Marsé y el fracaso de su adaptación al cine, realiza un artículo de denuncia (cultural) advirtiendo que “al mejor director del cine español actual le han impedido hacer lo que muy probablemente habría sido una obra maestra” (2000b: 147). También destacamos otro artículo de *El traje de los domingos*, “Soledad es como nosotros” (1992a), un ‘pararrayos’ o prólogo a *Burdeos*, novela de Soledad Puértolas: la investigación del escritor sobre la novela de Puértolas se acaba

fusionando e identificando con los mismos procedimientos del texto que comenta. Así, la atención al otro cristaliza especialmente en el caso del campo literario respecto al otro escritor, el que “es como nosotros” (1992a: 307)

Huelga decir que a raíz de todo esto, en fin, el escritor que está emergiendo de estas páginas es el del escritor crítico, el que crea al tiempo que recrea, que analiza lo que escribe y lo que se escribe, que se involucra en el discurso literario reinante, pero que también trata de dar un sentido a su propia obra, anticipando con ello el “existencialismo textual” al que se puede asociar su última obra según Aznar (2019: 464). Ello se hace muy explícito en “Elogio del escritor crítico”, donde manifiesta su adhesión a escritores que opinen sobre escritura y a la vez hay una crítica a los escritores de nuestro país que opinan sobre cualquier cosa, “acerca de todo menos de lo que es de su incumbencia, es decir que comentan sus opiniones pero no las opiniones literarias” (1995b: 241).

Ahora bien, por más que Vila-Matas defienda el poder de la literatura y la lectura<sup>108</sup>, no deja por ello de practicar la “boutade” incluso respecto a las cuestiones que más le preocupan. Así, en “Aguafuerte canario” (1990b) se desmitifica la relación entre autor y lector, y la importancia social de la lectura. En el contexto de un debate en la universidad de la Laguna sobre el tema “¿El lector nace o se hace?”, el yo narrativo, harto de oír alabar la lectura comienza a decir que “mejor vivir que leer” (2000b: 159), defiende o finge defender que ciertamente es mejor leer que no, pero “mejor no leer que leer imbecilidades” (160). Eso lo pone en relación sobre la gente que lee esperando encontrar la verdad, cuando en realidad solo hay la verdad del autor. Y por último también derriba el tópico sobre la utilidad de la escritura, afirmando que escribir no es útil puesto que los libros “no son tan útiles como las casas” “y con la diferencia también de que un constructor no es tan vanidoso como un escritor” (161)<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Como aparece también en “Un tapiz que se dispara en múltiples direcciones” (2000c: 234): “Lo mejor de escribir mi libro no fue escribirlo sino descubrir que existe realmente el placer de leer, descubrir a los otros...”

<sup>109</sup> Este nihilismo final nos hace pensar en cierto nihilismo que se trasluce en el artículo sobre Beckett “Escritura de la penuria” (1997), donde el sendero de la escritura lleva de camino hacia la destrucción. Así, a través de una “Escritura que nace de contemplar el desorden (...) Beckett sintió siempre la necesidad de acabar –o de empezar, como se prefiera–, de desposeerse de todo –hasta de la literatura, cuestiona la posibilidad misma de ésta-y de seguir viviendo en la esperanza de morir expulsado por sus textos para nada que nadan en su propia nada, que a fin de cuentas –y lo digo para acabar– es la de todos”.

En una frase, pues, se ha desmitificado de golpe el escritor, la escritura, la lectura y el mismo sistema literario que lleva a que los lectores desean que el autor públicamente alabe las virtudes de la lectura. Mitificación y desmitificación de sí mismo como epítome de la comunicación literaria, llevado al apogeo al final de esta etapa de su obra.

En toda esta década, al fin, se dibuja a un autor- personaje ya desvinculado de lo generacional, que se halla en el umbral entre el malditismo y el sistema literario, siempre dispuesto a desmontar tópicos y sorprender, individualista, desprovisto de sentimentalismo o preocupaciones emocionales, como un dandy *flâneur* moderno. En la ausencia de subjetividad, en su propia construcción como signo, y en comunión con otros discursos literarios afines, hay una voluntad clara de autoconstrucción, como puede verse en estas líneas sobre Baudelaire, con el que también cerraba la etapa anterior:

Lo importante para Baudelaire era distinguirse, divertirse solo como un héroe y hacer aparecer una subjetividad capaz de hacer desaparecer precisamente la subjetividad, de modo que lo que convierte a Baudelaire en alguien que se distingue de sus semejantes es paradójicamente su desaparición detrás de su distinción (Vila-Matas: 1999d).

Ahora bien, en el proceso de construcción del destino literario, se señala un camino que ha de ser comunicable y transitable por un tipo de lector con el que va buscando identificarse este ya maduro Vila-Matas. Y el sistema literario jugará de su parte, puesto que la escalada en reconocimiento vendría a asegurar la existencia de este lector y este sector del campo literario dispuesto a comulgar con la poética vila-matiana. En el año 2001 Vila-Matas ganó el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, cosa que hizo que su trayectoria comenzara por fin a ser reconocida de modo más público, al menos de manera transoceánica. Ello resultó todo un acontecimiento si tenemos en cuenta que el objetivo del premio venezolano era galardonar a novelas latinoamericanas y que solo un autor español había ganado antes ese galardón, Javier Marías (1995)<sup>110</sup>. Figura clave en su alcance latinoamericano (especialmente en México) sería el escritor mexicano Sergio Pitol, quien en “Vila-Matas premiado” (2001) lo considerará “mi secreto hermano gemelo”, destaca su

---

<sup>110</sup> Javier Marías por *Mañana en la batalla piensa en mí*. Posteriormente, solo Isaac Rosa ha obtenido ese galardón desde España, por *El vano ayer* (2005).

individualidad “radical” y su autenticidad, alejada del pomposo hombre de letras y explica cómo “fue reconocido como un escritor de importancia en México antes que en su país. Su rareza se acondicionaba fácilmente con nuestro entorno nacional. A partir de HALP su obra fue seguida por un círculo cada vez más amplio de lectores ilustrados” (Pitol, 2001: 172-175)<sup>111</sup>. Si bien hasta el momento Vila-Matas había sido reconocido especialmente fuera de España, y hasta Fresán había afirmado poco antes que se trataba de “el más argentino de los escritores españoles” o “el mejor escritor español en la actualidad, que juega en liga propia” (2004: 150), a partir de la recepción del premio Rómulo Gallegos se reconocerá la figura de Vila-Matas de manera más notoria y su trayectoria se consolidará definitivamente en los primeros años del nuevo siglo, consolidación que se hará cada vez más extensiva al continente europeo y a su país natal. El mismo Jorge Herralde subrayará en 2005 ese reconocimiento prematuro de Vila-Matas desde Latinoamérica: “el tipo de narrativa de Enrique, tan ajena al realismo ibérico, tan poco maciza (del macizo de la raza), encontró cómplices de inmediato entre críticos y escritores latinoamericanos, empezando por Sergio Pitol” (2005: 11), desde donde pasaría a consolidarse en Europa, especialmente en Francia, y también en España y Portugal<sup>112</sup>.

Por otro lado, el convencimiento de su papel como intelectual, o, dicho con otras palabras, de defensor de la función salvadora de la literatura, va creciendo a la vez que su reconocimiento. Así, diría en el discurso de recepción del premio, el *Discurso de Caracas* (2001):

El orgullo del escritor de hoy tiene que consistir en enfrentarse a los emisarios de la nada -cada vez más numerosos en literatura- y combatirlos a muerte para no dejar a la humanidad precisamente en manos de la muerte. En definitiva: que a un escritor le podamos llamar escritor. Porque digan lo que digan, la escritura puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible ([2004] 2008: 205).

---

<sup>111</sup> A continuación, señalará los siguientes ejemplos: “En España, los primeros y casi únicos por mucho tiempo fueron dos críticos espléndidos: Juan Antonio Masoliver y Mercedes Monmany. Hoy día sus lectores en nuestro idioma forman tumultos” (Heredia, 2007: 175).

<sup>112</sup> “Paralelamente a la conquista de América, Vila-Matas se ocupa de la europea con notorio éxito, especialmente en tres países, España, Portugal y sobre todo la plaza fuerte de Francia, imprescindible para la irradiación internacional” (Herralde, 2005: 16).

Hemos visto a través de este tramo de la obra de Vila-matas cómo el autor se consolida lentamente en el sistema literario a lo largo de los últimos años del siglo XX y su poética se va fraguando de manera transversal en la obra narrativa y periodística. Al mismo tiempo, su autopresentación más oficial (en el paratexto de los libros) o más oficiosa (en el epitexto: entrevistas, fotografías de la prensa, etc.), contribuye a la coherencia de su obra, de modo que todo el paratexto acompaña a crear una imagen heterodoxa. Después de ciertos vaivenes en la recepción en España y en el extranjero, alcanza al fin una posición incuestionable en el campo literario. Ahora bien, se mantiene la lucha por distanciarse de la necesidad de éxito, al tiempo que se persigue y se alienta esa necesaria comunión con los medios y el lector para persistir en la eficacia de su propuesta literaria. El mismo movimiento irregular hacia los premios y reconocimientos contribuye a la configuración liminar de la figura de Vila-Matas.



### 1.3. Consolidación del yo escritor: 2000-2022

A través del previo recorrido en la autorrepresentación de Vila-Matas, hemos comprobado cómo el escritor, si bien parte de un estatuto social favorable, integrado en el entorno intelectual y artístico de la Barcelona de la transición, no pretende erigirse en figura central en el sistema ni en escritor influyente en la sociedad, más allá de posicionamientos concretos e irónicos sobre alguna cuestión (como la playa y el veraneo). Sí busca forjar en cambio una figura de escritor exigente y heterodoxo con alcance público pero selecto, desde cierta impersonalización y hasta visión autoparódica que le permita acceder a su destinatario ideal, que es el lector literario. Así, desde una postura lateral y desdibujada, persigue una figura de horizontalidad en la comunicación literaria, bien mediante la obra narrativa, bien desde sus artículos (de crítica más manifiesta) buscando el lector afín, el otro en el que reflejarse.

La figura de Vila-Matas se solidifica en el siglo XXI a través de la intensificación del *escritor* en el texto y el incremento del juego entre realidad y ficción: el personaje de Vila-Matas trenza alianzas en el entorno literario y artístico y se expande cada vez más no solo en el sistema literario sino también en el espacio virtual, en la red, y a través de propuestas intermediales donde su discurso se alinea con el artístico. Del mismo modo, hay una progresiva búsqueda más explícita de la “verdad” como un valor comunicable y compartible, y una imbricación con el discurso crítico que se vuelve también autocrítico. Todo ello, unido a la recepción e influencia de Vila-Matas en nuevas hornadas de escritores, lleva a Vila-Matas a configurarse en un tótem literario que ejerce de auténtica bisagra entre la vanguardia y el siglo XXI, y se vuelve un escritor representativo de la última modernidad, a la vez que mantiene su aura de personaje extraño y escritor de minorías. Vila-Matas llega a convertirse en un símbolo influyente de una manera de hacer literatura, donde metonímicamente el nombre corresponde a un tipo de literatura, que instiga a la creación literaria como mirada, juego y reto permanentes más allá de la realidad aparente.

En cuanto al reconocimiento, es a partir del año 2000 cuando podemos considerar que Vila-Matas se ha consolidado en el panorama literario, tanto español

como internacional. Precisamente después de obtener el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, de gran prestigio, por *El viaje vertical*, a partir de aquí los premios se irían acumulando, tanto en España como en Francia, Italia, Portugal, Chile y México, de manera que recibirá premios por muchos de sus libros, especialmente por los llamados de la 'catedral metaliteraria': *Bartleby*, 2000 (Premio Ciudad de Barcelona, Prix du Meilleur Livre Étranger), *El Mal de Montano*, 2002 (Premio Herralde de Novela, Premio Nacional de la Crítica, Prix Médicis), *Doctor Pasavento*, 2005 (Premio RAE, Premio Letterario Mondello). Y los premios continuarán con *Exploradores del abismo*, 2007 (Premio Gregor von Rezzori) *Dublinesca*, 2010 (Prix Jean Carrière, Premio Bottari Lattes), *Aire de Dylan*, 2012 (Premio Editores de Euskadi). A partir de 2012, a la vez que su obra se diversifica cada vez más (penetrando en el mundo del arte, por ejemplo, en *Kassel no invita a la lógica*, 2014, o *Marienbad eléctrico*, 2015), no obtiene premios tanto por obras concretas como diversos reconocimientos importantes por la totalidad de su obra: el premio Formentor de las Letras, en España (2014), el premio FIL de literatura, en México (2015), el Premi Nacional de Cultural de la Generalitat, (2016), el premio Feronia de Italia (2017), el Prix Ulysse de Francia y el del Lisbon Festival Film (2017), el Premio Internacional de las Letras en España (2022).

Dentro de este período de franca expansión de su literatura y progresivo afianzamiento de la marca Vila-Matas como sello de prestigio, podemos diferenciar dos bloques: la eclosión metaliteraria en los primeros años de 2000, y a partir de 2007 la eclosión intermedial y crítica.

La primera década del 2000 estará marcada por la exploración de los límites de la literatura, la tensa provocación en el seno de la comunicación literaria, lo que se ha llamado juego metaliterario pero que en realidad va mucho más allá e incluye también el juego del otro y la radical ambigüedad. Aquí podríamos incluir las novelas que parten de *Bartleby y compañía* (2000) hasta *El mal de Montano* (2002), así como diversos libros periodísticos publicados en paralelo y algunos juegos literarios como *Y Pasavento ya no estaba*, *De la impostura en literatura* y *Ella es Hemingway, no soy Auster*, todos ellos de 2008.

Por otro lado, en la segunda década del 2000 (más concretamente desde el 2007) se acrecienta la conciencia de escritor y se afianza el peso de la llamada

“literatura expandida” (Krauss, 1979; Pato, 2012). Por un lado, el autor se hace decididamente crítico de su obra y la comenta, la antologa, esboza teorías sobre ella y hasta inserta la crítica en la ficción haciendo emerger un género nuevo, la “ficción crítica”. Al mismo tiempo, en lo que podríamos llamar “eclosión intermedial” o “literatura expandida” abre la literatura a nuevos campos, siendo el campo artístico el caballo de batalla más singular que ha dado en esta segunda década del nuevo siglo. Así, incluiríamos en este periplo los siete libros narrativos publicados en el período, desde *Exploradores del abismo* (2007) a *Montevideo* (2022). Ahora bien, para abordar la totalidad de la significación de su última obra, no habría que dejar de lado tampoco la importancia de todos los libros complementarios: *Dietario voluble* (2008), los libros de entrevistas *Vila-Matas pile et face* (Gabastou, 2010, traducido en España en 2013 como *Fuera de aquí*) y *Ese famoso abismo* (Iglesias, 2020); las antologías de su obra primera, sus relatos y sus ensayos respectivamente *En un lugar solitario* (2011), *Chet Baker piensa en su arte* (2011), *Una vida absolutamente maravillosa* (2011) e *Impón tu suerte* (2018). Y, no menos importante, los libros periféricos *Perder teorías*, de 2010 (publicado en paralelo a *Dublinesca*, también de 2010, como un apéndice de él), “Bastian Schneider” (2017a), así como los dos libros centrados en el arte contemporáneo *Marienbad eléctrico* (2015) y *Cabinet amateur* (2019).

Sirva este resumen como muestra del hercúleo trabajo realizado por Vila-Matas durante el nuevo siglo para llevar a su figuración literaria cada vez más lejos y ponerse a sí mismo a prueba constantemente, en el doble filo entre la exposición y la dinamitación de sí mismo, en la confluencia con la imagen del otro, en la intersección con otras artes, en la búsqueda de la verdad a través de lo literario.

a) Eclosión metaliteraria. El mito Vila-Matas se hace libro  
(2000-2007)

Al iniciar el año 2000, se ha reduplicado en Vila-Matas el empeño por explorar los límites del discurso literario, y por encarnar la aventura literaria hasta sus mayores extremos, sean estos el exceso o el silencio. En estos años llevará a cabo los textos que le darán la mayor fama y que habrán de identificarle en lo sucesivo, *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005), textos que serán llamados “catedral metaliteraria” (Pozuelo Yvancos: 2010), expresión que luego se solidificará para hacerse una expresión habitual. Con la publicación de estas obras Vila-Matas culminará el proceso de su autorrepresentación, y también recibirá el mayor reconocimiento exterior. (A fecha de febrero de 2023 casi la mitad de los premios que figuran en su página web Premios tienen que ver con las obras de este primer lustro del nuevo siglo<sup>113</sup>.)

En las portadas de estos libros continuará predominando la estética antigua, la conexión ineludible con la modernidad, y también la problematización del sujeto y el significado último, puesto que la imagen nunca indica hacia la misma dirección que el título (ni tampoco al argumento del libro). En el corazón de estos textos hallaremos la compleja relación entre el lenguaje y la realidad, desde la figura del “escritor”, que será la que conduce el relato<sup>114</sup>. Así, *Bartleby y compañía* (2000) explora la literatura en los límites del silencio; *El mal de Montano* (2007), inversamente, lleva la fiebre literaria al otro extremo, a la superabundancia, y *Doctor Pasavento* (2008) indaga en la tentación y posibilidades de disolución del yo en la experiencia literaria. Entre medio, hallaremos *París no se acaba nunca* (2003), un interludio de tipo más irónico y autoficcional, puesto que narra las andanzas de un joven ego alter ego de Vila-Matas en el París de su juventud. Estas obras van a afianzar aún más al personaje *escritor*

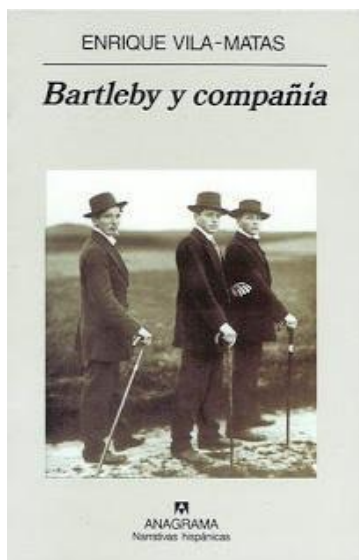
---

<sup>113</sup> <<http://www.enriquevilamatas.com/premios.html>> [consultado el 18/02/2023].

<sup>114</sup> Como ha señalado Aznar: “la ironía autorreflexiva, la tendencia autocrítica en relación con el arte de la ficción y la predilección por explotar las posibilidades paródicas de la escritura vinculan a estos autores con la fructífera descendencia de Cervantes, que no problematiza la relación referencial entre el lenguaje y el mundo como entidad objetiva y conocida, sino que cuestiona la noción de realidad y sus leyes lógicas” (2019: 339-340). A su vez, Olalla Castro ha hablado en su trabajo de la escritura “intersticial” en estas obras y los “entre-lugares” híbridos que esta crea (2014: 159).

que puede identificarse como símbolo del riesgo literario en España, personificando una literatura que es una aventura que ensancha los límites de la experiencia lectora. El mismo autor ha subrayado posteriormente en *El viento ligero en Parma* (2004) la voluntad de llevar en estas tres obras la interrogación sobre sí misma de la literatura moderna hasta el paroxismo:

En realidad Doctor Pasavento fue el final de un recorrido muy calculado, un recorrido en tres estaciones (Bartleby, Montano, Pasavento) que vendría a resumir la evolución histórica de la literatura del yo, y que podría enunciarse así: no mucho después de que en la escritura empezáramos con Montaigne a “buscarnos a nosotros mismos”, comenzó a desarrollarse una lenta pero progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje (*Bartleby y compañía*), y el temor a que éste nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad. A principios del siglo pasado la carta ficticia en la que Hofmannsthal en nombre de lord Chandos renunciara a la escritura, precedería a una escritura sin freno (*El mal de Montano*), pero también a casos de gran lucidez como el de Fernando Pessoa que percibió muy pronto que la materia verbal no podría ser nunca una materia plenamente transparente y consciente de esto se fraccionó él mismo (*Doctor Pasavento*) en una serie de personajes heterónimos: toda una estrategia para poder adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado ([2004] 2008: 214).



*Bartleby y compañía* (Anagrama, 2000)

La primera de las obras mencionadas, *Bartleby y compañía*, mantendría la estética ya consolidada, en una fotografía que señala a tres personajes que se detienen para observar al lector. Directamente enlazado con *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), en su condición de falso ensayo con genealogía narrativa, este compendio de escritores “del no”, tentados por el silencio de la escritura, conseguiría una gran repercusión en el ámbito literario, en la estela del “preferiría no hacerlo” de Herman Melville, y con Kafka y Walser en el centro de los referentes. Diversos críticos -Oñoro Otero (2015), Sánchez-Mesa (2015)- han destacado el silencio como tema fundamental a partir de esta obra; un silencio que es el horizonte donde se refracta la palabra literaria.

La aparición de la novela vendrá acompañada por una puesta en escena de autor donde se refuerza la paradoja y el misterio. Podremos verlo en *La Vanguardia* (Barranco, 2000), anunciando que tal vez se trata del mejor libro que ha hecho y también que puede tratarse del último. En el artículo, que presenta el epígrafe “Coqueteos de un impostor”, revelará que ha “colado” entre el casi centenar de autores cuatro o cinco que “no existieron”. En cuanto a la recepción, recibirá en seguida reseñas elogiosas como la de Masoliver Ródenas , donde define las obras de Vila-Matas como “progresivamente dominadas por el vértigo”:

nuevo don Quijote, es incapaz de distinguir entre realidad e invención, para identificarse no solamente con autores cuya biografía se confunde con la leyenda, sino con personajes que suplantán al autor o se confunden con él (2000: 3)<sup>115</sup>.

*Bartleby y compañía* se acabará afianzando en poco menos que un fenómeno literario, y estará en la lista de los más vendidos en *La Vanguardia* en esa primavera<sup>116</sup>. Y popularizará la frase incluida en *Bartleby el escribiente*, de Melville, “Preferiría no

---

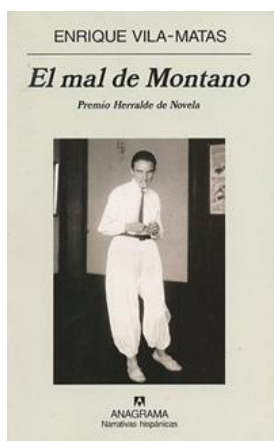
<sup>115</sup> “También ahora se nos propone el rostro de una biografía en la que se confunden los escritores, los personajes, el narrador y el lector ‘viajero más lento’. El narrador, Marcelo, escribe su diario en los meses de julio y agosto de 1999. Es un diario y al mismo tiempo “un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestre mi solvencia como rastreador de bartlebys”. Lo que se propone en las ochenta y seis notas que integran el libro es reunir “a un buen puñado de escritores tocados por el mal”, por “la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos escritores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca, o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura”.

<sup>116</sup> Estará en la lista de los más vendidos el 24 de marzo, 7 de abril y 5 de mayo de 2000.

hacerlo”, que es la elegida como lema intertextual para explicar el fenómeno del silencio voluntario de la escritura<sup>117</sup>.

En cualquier caso, desde *Bartleby y compañía* se confunden cada vez más en Vila-Matas vida y literatura, persona y el personaje, como puede reflejarse en el documental *Vila-Matas & CIA* (2000) y la imagen que proyecta en sus amistades. Joan de Sagarra lo define como “un personaje literario” y creador de su propia figura. Usa hasta una expresión muy sorprendente: muy consagrado con sus libros y manera de escribir” pero también “muy privado, muy kafkiano”, “una sombra que desaparece”<sup>118</sup>.

En los años siguientes continuaremos con el binomio entre la creación narrativa y el enfoque teórico. *El mal de Montano*, premio Heralde de Novela 2002, supondrá un nuevo reto para el lector. Y con él desmentirá la propia expectativa generada en numerosas entrevistas y programas donde el autor hablaba de su pavor a caer en el mismo síndrome *Bartleby* del que trataba el libro y no poder continuar escribiendo. El héroe de la novela, Montano, será el reverso de los Bartlebys y sufrirá de una quijotesca “enfermedad de la literatura” de la que no puede liberarse<sup>119</sup>. Esta vez la portada, en su primera edición en Anagrama, muestra una joven ambigua con camisa y bombachos blancos, “Mujer de un pintor”, que vuelve a ser de August Sander.



*El mal de Montano* (Anagrama, 2002)

Como explica el mismo autor a Sánchez-Mesa (2015: 782), la idea de esta portada fue del propio Vila-Matas, que la eligió por lo “provocadora” que le parecía;

---

<sup>117</sup> Lema que todavía en la obra *Montevideo* (2022) aparece en clave irónica, como parte del pasado del escritor de la que no puede jamás liberarse.

<sup>118</sup> Minuto 43.

<sup>119</sup> En realidad el libro, sabremos después, se creó a partir de una conferencia sobre enfermedad y escritura que le hicieron en la Fundación Ciencias de la Salud de Madrid (Villar, 2013).

destaca Vila-Matas cómo el trabajo de Sander era famoso por mostrar un compendio de la sociedad alemana durante la República de Weimar (referente que nos remite una vez más a la década de los veinte en el apogeo de la modernidad y las vanguardias). La acogida fue especialmente buena. Y Masoliver Ródenas en la reseña “El nuevo Don Quijote” destacaba la audacia del escritor unida a la lucidez de su mirada:

Hay aquí una osadía que roza casi el exhibicionismo y la provocación, alimentada por la fértil convicción de que la suya es una escritura única en la literatura española. Es, sin duda, la novela más audaz del escritor barcelonés, y los riesgos que decide correr son infinitos (...) Pero este desbordamiento es una estrategia, la que conduce al escritor al vértigo desde el que contempla con delirante serenidad el espectáculo del mundo y de la literatura (2002: 12).

Con este libro Vila-Matas obtendrá un gran reconocimiento (por parte de Pozuelo Yvancos, Llovet, Senabre, Nadeau y otros tantos críticos) y ganará el premio Herralde de Novela. En dicha ocasión el autor definirá su obra como una arriesgada “reflexión sobre el destino de la literatura”<sup>120</sup> en un intento de devolver a la literatura su papel épico de modernidad. El libro volverá a tener buena acogida y a estar entre la lista de los más vendidos en diciembre de 2002.

Durante estos dos años la figura de Vila-Matas ha ido ganando consistencia, y empiezan a despuntar en él las armas críticas, a ejercer él mismo de crítico de su obra en las entrevistas, aunque aquí solo se trate de leves apuntes, aclaraciones terminológicas, no de valoraciones generales sobre su obra<sup>121</sup>. Destacan del período especialmente dos entrevistas: el texto escrito “La realidad ganará siempre al escritor realista” (Vidal-Folch: 2002) y la entrevista en formato audiovisual por Luis Ordóñez “Enrique Vila-Matas” (2002).

En la primera podemos ver cómo el personaje Vila-Matas se ha afianzado en su propia postura, y no solo aparece la ya consabida crítica a la escritura realista, definiendo su actitud como “manía persecutoria al realismo español”, sino también la conciencia retrospectiva del uso que ha hecho de dicha aversión para construir su

---

<sup>120</sup> En “Vila-Matas gana el Herralde”, Xavi Ayén afirma: “Hasta hace poco, era el único escritor en toda España que no tenía ningún premio, pero las circunstancias han hecho que se acumulen” (*La Vanguardia*, 5 de noviembre de 2002).

<sup>121</sup> “Vila-Matas se convierte, a través de la máscara de sus personajes, en su propio crítico y, sobre todo, en crítico de sus críticos” (...) confirmando la ‘verdad’ y la autonomía de su mundo” (Castro, 2014: 161).



propia poética y lugar. Así, comienza a ser consciente de sus propias estrategias para construirse como escritor y que le han ayudado a encontrar un lugar:

Me ha sorprendido y divertido mucho la extrema violencia con la que yo arremetía contra estos molinos de viento que me había buscado y que me han sido siempre de gran utilidad (...). En mi caso, en el realismo español encontré una gran mina (risas).

En las respuestas a Vidal-Folch, Vila-Matas comenta también como un crítico la estructura de *El mal de Montano*, mencionando las palabras de Pozuelo Yvancos y opinando que “lo más singular tal vez sea la estructura”, así como los géneros sin fronteras que contiene. Asimismo, en la entrevista con Luis Ordóñez observamos a Vila-Matas hablando con desparpajo y el cabello algo revolucionado, manteniendo su postura de *enfant terrible* y llevándola también al sistema literario: “no estoy pendiente de lo que dicen todos estos burros”, “ya he dejado de ser un escritor español”, “para mí es una liberación total”. En fin, para la publicación de *El mal de Montano* encontramos a un Vila-Matas que lleva a cabo un producto extremadamente cerebral y radical, en una cruzada literaria donde lleva al lector y al crítico hasta el borde del precipicio de la interpretación literaria, a la vez que provoca al sistema literario que presumiblemente no va a entenderle.

Por lo demás, huelga decir que la carrera frenética hacia el reto literario continúa su ritmo y solo un año después el autor iba a publicar *París no se acaba nunca* (2003). Se tratará esta vez de un alto en el camino de la experimentación de los límites de la literatura entre lenguaje y silencio para hacer una evocación irónica de sus años de juventud.



*París no se acaba nunca* (Anagrama, 2003)

La portada original es un fragmento de la foto “Pont des Arts” de Kertesz (París 1927), donde observamos el famoso puente en su antigua limpidez. Y con dos personajes también ambiguos e intrigantes, semiocultos y combinando el blanco y negro en sus atuendos<sup>122</sup>.

El libro suscitará un gran interés: de entrada acaso el hecho de apuntalar el nuevo proyecto revisando París, mito de tantos escritores como Hemingway, podía atraer un lector más amplio, enamorado de París o de su cultura. Pero, por encima de todo ello, el gran acierto del libro constituirá la ironía, *leitmotiv* fundamental, puesto que el narrador ha de escribir sobre la ironía, y la usa como llave para acceder a una visión del mundo más lúdica<sup>123</sup>. Además, en la obra también domina la autoironía, que le hace ejercer una mirada humorística sobre el yo de su juventud, sus poses y sus aspiraciones; una revisión paródica que reforzará la antimitografía ya habitual, llevándola al paroxismo, entremezclando la realidad con la ficción y borrando las fronteras que puedan colindar entre la autobiografía y el ensayo literario<sup>124</sup>.

En realidad se trata de un libro antirromántico, pero que parte del presupuesto romántico para después desestructurarlo. Así, con el título asociado a Hemingway y al aire nostálgico parisino, cualquier lector pudiera pensar que se va a tratar de una evocación sentimental, pero después la sorpresa por el registro que aparece a continuación será mayor, la puñalada al lector más certera. La fórmula operada en este libro tan metaliterario y autoficcional como irónico resultará convincente para una gran parte del público lector, cosa que podemos observar en dos ejemplos evidentes: la excelente recepción del libro en Francia<sup>125</sup> y el hallarse entre la lista de libros más

---

<sup>122</sup> Como indica Sánchez-Mesa (2015), el fotógrafo en este caso se trata de Kertesz, figura capital en el ensayismo y periodismo fotográfico, y que se relacionó con los dadaístas en su etapa parisina (1925-1936). Continúa el discurso de las portadas buscando fotografías evocadoras de otra época y de una radical ambigüedad y provocación intemporal. Las sucesivas portadas de otras ediciones del libro seguirán esa misma orientación.

<sup>123</sup> Sabremos después también que en el origen real del libro está un encargo sobre una conferencia sobre la ironía y un viaje a París tiempo después del viaje a París de su juventud.

<sup>124</sup> “He trabajado con el material de los hechos verídicos. Pero hay una lábil frontera entre ficción y realidad. Por eso en el libro alguien dice: ‘Un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles’” (Entrevista con López Vega, 2003).

<sup>125</sup> En “El París literario aplaude la última novela de Enrique Vila-Matas” (Firmado por Oscar Caballero) se da el siguiente resumen de la recepción francesa del momento: “*Le Monde* presenta a ‘un hombre para quien la literatura es una cuestión de vida y muerte –aun cuando se trate de ‘una actividad absurda’– y que no cesa de repetirlo desde su primer libro”. “ ‘París es una amante’, titula Mathieu Lindon en Livres, suplemento de Libération”. Y a la definición de autobiografía prefiere la de autobibliografía. Según Lindon, “la ironía, en la pluma de Vila-Matas, ironiza sobre la ironía”. Para *Le Figaro Littéraire*, la

vendidos en *La Vanguardia* entre noviembre de 2003 y 2004. En cuanto a las diferentes entrevistas concedidas durante el 2003, destaca cómo se muestra a sí mismo como figura de carne y hueso y como “enfant terrible”. Así, le dice a Sergi Pàmies (2003): “En *París no se acaba nunca* he tenido que hablar de tres cosas de las que no suelo hablar en mis libros: de mujeres, de dónde salía el dinero y de mi realidad política de entonces”. Y en la entrevista con Xavier Ayén (2003) explica cómo “tenía miedo a escribir y a las mujeres” y cuenta que vivió en la buhardilla de Marguerite Duras y le pagaba un precio “simbólico” de 100 francos al mes o al menos “yo quise entender que era simbólico, porque no pagaba el alquiler”. Todo ello contribuye a una imagen antimitomana del escritor en París, y convencerá por su agudeza y por el equilibrio del producto resultante, que conjuga experiencia y reto literario. Para Ana Rodríguez será “su novela más perfecta” hasta el momento (2003: 339). Y Massot definirá a este Vila-Matas como “indemne a la rutina de la fama, arriesgando el salto al vacío, buscando los límites del abismo en cada libro literalmente nuevo” (2007: 327).

Durante los mismos años el autor publica una serie de artículos en diversos formatos: *Aunque no entendamos nada* (J.C.Sáez Editor, Chile, 2003b), *Extrañas notas de laboratorio* (El otro, el mismo, Venezuela, 2003c), *El viento ligero en Parma* (Sexto Piso, México, 2004). Resulta curioso que todas estas obras salgan a la luz en América Latina y que en cambio en España, aunque se publicara *Desde la ciudad nerviosa* (Barcelona, 2000b) no se vuelvan a publicar ensayos hasta 2008, muestra de que el interés por Vila-Matas en España comienza a ser mayor en términos narrativos pero no llega a la veneración de la que era objeto ya desde tiempo atrás en América Latina.

Muchos artículos de esta época tratan sobre la literatura en sí: constituyen la declaración de principios poéticos, como “Aunque no entendamos nada”<sup>126</sup> (2003b), donde destaca la incertidumbre y la sombra que supone adentrarse en la escritura, o “Oiga, ¿qué le encuentra a la literatura?” (2003b), que defiende la literatura, o “Escribir es dejar de ser escritor”, donde vuelve a los motivos de la escritura, como en

---

originalidad de Vila-Matas “consiste en el empleo constante de la autoironía, ingrediente rarísimo en el paisaje literario” (*La Vanguardia*, 8/11/ 2004).

<sup>126</sup> Publicado en *Letras Libres* en 2001 y en *El País (Babelia)* en 2003, antes de ser incluido en *Aunque no entendamos nada* (2003b)

“Mastroianni-sur-Mer”, y explica que quería ser libre pero también que quería emular a Mastroianni y ser escritor y tener “una mujer estupenda” ([2004] 2008:144) pero también lanza una oda al oficio de la escritura, por más que suponga renunciar a una parcela de vida.

De estos años, previos a la culminación de su etapa de paroxismo literario con *Doctor Pasavento* (2005), destacan una entrevista y un coloquio: la entrevista con Rodrigo Fresán “La casa de la escritura. Conversación con Enrique Vila-Matas” (2004)<sup>127</sup> y la charla en el Instituto Cervantes de Utrecht con José Zepeda (2004).

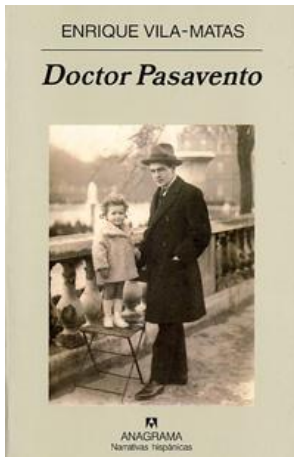
En la entrevista con Rodrigo Fresán queda clara la identidad de Vila-Matas como “escritor de escritores”, que concentra en la figura del escritor “mi tema, todos mis temas.” Destaca la visión ambivalente de sí mismo, la mezcla de “satisfacción y angustia” con que vive los premios y la alegría por seguir su propio camino. En cuanto al personaje, si bien el año anterior se afirmaba en la entrevista con Ayén con relación a Rimbaud (“Mi mito es Rimbaud, pero mi biografía es domiciliaria”), ahora destaca en sí mismo la convivencia de temperamentos: el de Picasso “infatigable, hombre-máquina”, Dalí “esa compulsión delirante y exhibicionista de llamar la atención sobre mí, sobre mi personaje”, “una actitud que con el tiempo he justificado como necesidad de llamar la atención sobre mí para ver si de una puta vez me leían”. Y por fin “está la tercera faceta, que es la más secreta, y que es la que en el fondo adoro: la vertiente Duchamp, que es la de la indiferencia hacia el arte”, la que él afirma que más admira y acabará triunfando sobre las demás. Curiosamente, Vila-Matas primero se compara con escritores cuando se trata de elegir entre experiencia o arte, pero luego elige a artistas para ejemplificar su manera de exponerse ante la realidad; sirva ello de indicador de su autovisión como artista global. De hecho, en la charla en Utrecht se intensifica la identificación con Duchamp, llevando la comparación más lejos e identificando obra y persona: “Haré como Marcel Duchamp”; “mi obra sea yo mismo”.

En estas dos entrevistas se autodibuja como máximo mito de vida entregada a la literatura, por más que en realidad no se conozca bien a sí mismo, o precisamente por eso, porque personaje y vida han quedado totalmente entremezclados: “Lo cierto es

---

<sup>127</sup> Publicada después en la página web del autor, cosa indicativa de su interés por ella.

que muchas veces me he visto como si yo fuera un imitador de Vila-Matas”, dice a Fresán (2004).<sup>128</sup>. En este mismo sentido hablará en Utrecht (2004) sobre la literatura como “tabla de salvación para escapar del absurdo absoluto de no saber quiénes somos”.



*Doctor Pasavento* (Anagrama, 2008)

*Doctor Pasavento* se nos presenta como otro hito incuestionable en el autor. El título ya resulta altamente sugerente de una realidad literaria a caballo entre lo trascendente y lo ligero, lo lúdico. Así, se conjuga la gravedad del “Doctor” con ese apellido relacionado con el verbo “pasar” y en el sustantivo “viento”:

- ¿Pasavento es “pasa el viento”?
- Sí, ese “pasa el viento” y suena a palabra imponente y evoca a alguien que en efecto es casi invisible, pero de esto último -para ser sincero- me he dado cuenta ahora...

(Gabastou, 2013: 165)

Esa plurisignificatividad que exhala el título se ve subrayada por la inquietante fotografía de la portada, en el estilo ya habitual de Vila-Matas, donde vemos a un hombre de época con su niñita pequeña de pie en una silla; de fondo, el jardín de Luxembourg de París. En la foto se concilian también la gravedad (el hombre, vestido

---

<sup>128</sup> Continuación: “En realidad, trato de hablar lo menos posible sobre lo que soy y lo que siento. No me resulta fácil decirlo. Me resulta más sencillo ponerlo por escrito. Tengo una gran confusión al respecto. Casi prefiero que me vayan definiendo los demás... Hasta no hace mucho yo creía que escribir equivalía a empezar a conocerse a sí mismo; pero a medida que va pasando el tiempo me doy cuenta de que nunca sabré quién soy por culpa de escribir” (Fresán, 2004).

de negro y con sombrero) y la ligereza (la pequeñez y volatilidad de la niña, el agua de la fuente que vemos detrás). La identidad del hombre de la portada puede dar lugar a equívocos: el lector puede inferir que se trata del “Doctor Pasavento” del título, o bien de Robert Walser, referencia ineludible del libro. Finalmente se nos revelará que se trata de Emmanuel Bové, autor mencionado de manera secundaria, y su hija, que a nada trae colación en el libro. La elección, si bien desconcertante, resulta del todo coherente en la poética del libro: si el tema aquí es la identidad escurridiza, la desaparición del yo, no podía tampoco la portada dar muestras de una identificación semántica estable.

Que la literatura vila-matiana surge del juego paradójico con la realidad queda claro en la entrevista con Josep Massot: aquí se hará patente el proceso de escritura de la novela, donde “hubo momentos en los que la novela la escribía la realidad misma” y también la paradoja en su modo de identificación con Walser:

Siempre admiré su extraña decisión de querer ser como todo el mundo, cuando en realidad no podía ser igual a nadie, porque no deseaba ser nadie, y eso era algo que sin duda le dificultaba aún más querer ser como todo el mundo (Massot, 2005: 41).

En ningún lugar se duda del genio de Vila-Matas, por más que su análisis se conjugue en matices diversos. Así, para Masoliver Ródenas se trata de su novela “más ambiciosa y profunda” (2005: 6) y Jordi Gracia (2005) habla de una literatura “maniática, obsesiva” pero también de una “brillante novela experimental de humor y escritura” que se sabe burlar de las “paranoias identitarias”.

Poco aparece en cambio en los medios durante el 2006. Sabemos que recibe el Premio Lara y después en abril de 2006 tuvo un colapso renal que le puso en una situación crítica, y sobre el que literaturizaría en el futuro como un motivo que supondría un antes y después en su vida<sup>129</sup>. Ahora bien, ya el 24 de septiembre de 2006 ha formado parte del Festival *Hay* de Segovia. El titular de *El País* del mismo día dice “Vila-Matas provoca colas”, motivo por el cual comprobaremos que vuelve a estar en forma, con humor y gran seguimiento del público<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> De ello sabremos, entre otras cosas, por la mención que hará a ello su amigo Joan de Sagarra en *La Vanguardia* (2006) donde revela que tenía que viajar con él a Trieste y acabó en el Vall d'Hebron.

<sup>130</sup> “El barcelonés Enrique Vila-Matas ha sido una de las estrellas indiscutibles del festival, y el público ha hecho largas colas para asistir a los actos que protagonizaba. En la noche del viernes, se encaró con

En estos años Vila-Matas ha alcanzado la cima de su propia autorrepresentación como artista del riesgo, que hace comulgar su personaje o escritor, el *escriptor* o yo figurado y la persona, cosa que lleva a su creación hasta la aventura literaria más compleja, y finalmente ha de mudar de piel, con el colapso y la posterior recuperación.

Hacia el año 2007, pues, Vila-Matas se acerca a una noción de final provisional: ha culminado no solo el cénit en su propia representación de artista *dandy* y metaliterario, sino que también ha alcanzado el estado de mayor reconocimiento en la recepción crítica. En este sentido, destaquemos la aparición de la primera tesis sobre Vila-Matas, por Cristina Oñoro Otero “El universo literario de Enrique Vila Matas. Fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna”. En su tesis, Oñoro se hacía eco de la escasa atención académica que había recibido Vila-Matas hasta el momento: “Como veremos, se trata de un autor que, aunque en la actualidad goza del reconocimiento del público y de los medios de comunicación, todavía no ha recibido la atención suficiente de la crítica académica” (2007: 21), tendencia que precisamente comenzaría a invertirse desde esa primera tesis. Mencionemos también la primera antología crítica *Vila-Matas portátil* (Heredia, 2007) donde confluyen la recepción de numerosos críticos sobre Vila-Matas, la propia “autobiografía” de Vila-Matas y el documental *Café con Shandy*, dirigido por Enrique Díaz Álvarez. Aquí el entrevistador, Juan Villoro, afirma: “Tu escritura ha ido ganando una dimensión escénica”. Y Vila-Matas parece haber llegado a un punto sin retorno puesto que afirma: “mi vida la doy por terminada, ahora prefiero contármela”.

Fortuita o no la coincidencia entre el viraje personal y el viraje literario, el hecho de que el colapso físico coincida con el lugar sin retorno de la catedral metaliteraria, un proyecto explorado sobradamente en todas las direcciones, nos lleva a cerrar aquí la primera parte de la tercera etapa en la autorrepresentación del yo literario.

---

una persona del público que defendía a los autores clásicos ‘cuya calidad ha sido filtrada por el tiempo’: ‘¡No pienso morirme para gustarle a usted!’, le espetó, entre las carcajadas del respetable. Y ayer, en una mesa redonda con Eduardo Lago y Mercedes Monmany, habló de Nueva York, de ‘la vez que vi a Salinger en un autobús, pero no me atreví a decirle nada’ y de su admiración por Roberto Bolaño, ‘que tuvo la virtud de estar lejos de las mafias literarias locales y de los centros de decisión y poder’. Las aglomeraciones para que firmara sus libros eran comparables a las que tenía Ian McEwan”.

b) Vila-Matas, figura intermedial y voz crítica de sí misma  
(2007-2022)

Hemos elegido el 2007 como año bisagra para el cambio de rumbo en la trayectoria de Vila-Matas. Por un lado, acrecienta su conciencia de escritor, y va ocupando un mayor espacio virtual, dialoga con otros discursos, también artísticos y audiovisuales; además, empieza a dominar y organizar el propio material y el discurso crítico sobre él. Es en esta fecha que se inicia su página web, que desde entonces solo irá in crescendo, “su más ambicioso gesto hipertextual” (Mariana Sánchez, *Clarín*), “la más completa de la literatura en nuestra lengua” (Jordi Carrión, *Otra parte*)<sup>131</sup>. Y la expansión virtual continuará, porque poco después, aunque esto va más allá de su voluntad, se constituirá un grupo de Facebook en 2009 dedicado a seguir su obra, *Leyendo a Vila-Matas*<sup>132</sup>; después se creará el blog *Ayudante de Vilnius* (2012), que presentará las novedades de la web de manera más cronológica, así como la sección *Fotobiografía* de su página web (2012) y finalmente aparecerá también una cuenta de Twitter, @TomMir7, con el nombre “Enrique Vila-Matas / Web” (2016) que también hará de portadora del discurso de Vila-Matas y sus afinidades electivas. En este sentido, Vila-Matas desarrolla lo intermedial, incidiendo en la relación entre creación, tecnología y sociedad (Rajewsky, 2005), y combina diversas de las vías que definen la intermedialidad, desde la copresencia de productos culturales (literatura imbricada con artes plásticas y musicales) y la transferencia de un soporte a otro (de texto a performance, por ejemplo), hasta la emergencia de productos en soportes nuevos (Florenchie, 2016: 57-58), que podría consistir en este caso en la obra en marcha en la Web<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Citas que aparecerán en <<http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=9479>> [consultado el 02/09/2020].

<sup>132</sup> Grupo creado el 11 de junio de 2009: “Surgió aprovechando el alto número de firmantes que reclamaban a *El País* que EVM publicara no solo en *El País* de Catalunya, sino también en la tirada a nivel del Estado español. Todavía la era digital era muy joven. (...) El grupo ha contado con la acción de Elisa Rodríguez Court y Juan Salas como administradores [desde 2009 hasta 2021] “también la argentina Alejandra Moglia, que abandonó finalmente Facebook por motivos personales (...) se ha ido ampliando y en estas fechas rondaba los 1500 participantes y a fecha de hoy (3/01/2021) los 3500” (Explicación dada por Elisa Rodríguez Court el 03/01/2021 en la misma plataforma).

<sup>133</sup> Como he explicado en “Miguel Ángel Hernández y Enrique Vila-Matas: la escritura como performance e indagación artística” (Verdú, 2020).



Entre el año 2007 y la actualidad el proyecto fundamental de Vila-Matas es el mismo, si bien va multiplicando sus propuestas en distintas direcciones. A resultas de la amplitud de los medios disponibles que existen en estas fechas más recientes para verificar la trayectoria de Vila-Matas y su autorrepresentación (en infinitas entrevistas, artículos y material audiovisual que se puede encontrar en la red, así como numerosos estudios específicos), y para evitar una excesiva monotonía y repetición, el enfoque en este apartado no será tan cronológico como en los anteriores sino que avanzaremos por bloques de contenido, relacionados especialmente con un período concreto de dos o tres años, pero que no se pueden circunscribir únicamente a ese subperíodo sino que se conectan con la totalidad del período 2007-2022.

#### RENACIMIENTO Y FORJA DE UNA IDENTIDAD PERFORMATIVA: 2007-2010

Comencemos por el periplo que situaremos fundamentalmente entre los años 2007 y 2010, con relación al “renacimiento” después del colapso renal del año anterior que puso entre las cuerdas la vida del autor, que supondrá la aparición de una figuración autorial más humanizada pero siempre ambigua y performativa. En la elaboración discursiva de ese proceso, Vila-Matas, excepcionalmente, hace referencia no solo al “*escritor*” como figura del autor que habla en sus obras, sino también al “escritor” que hay detrás, y a la misma persona, desde un punto de vista más físico y elemental, de manera no tan circunscrita a lo intelectual. Así pues, y como no ha sucedido hasta ahora, la persona de Vila-Matas entrará en juego juntamente con la del escritor-*escritor*, aunque manteniendo su radical ambigüedad, y expandiéndose de manera centrípeta, hacia cierta autoconciencia crítica, y centrífuga, hacia lo performático. Como ha destacado Ródenas, a partir del 2007 se produce en Vila-Matas una suerte de “revisión del icono cultural en que se había identificado” (2012: 372), y a partir de aquí se priorizará la escritura como exploración dentro de una necesidad de coherencia entre persona y escritura y una mayor ambición moral.

Usamos aquí el término “performance” para hacer referencia a la figuración autorial como puesta en escena de sí misma. La RAE define “performance” como “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo

con el espectador”. Y esa vivencia de inmediatez y tiempo único centrado en su misma duración es lo que produce Vila-Matas en escena cuando tiene que llevar a cabo una conferencia o coloquio. El mismo procedimiento veremos luego cómo se transmuta en la escritura, proceso que a menudo el lector comparte en un mismo aquí y ahora.

A través de la publicación de los libros de los años 2007 a 2010, esto es, *Exploradores del abismo* (2007), *Dietario voluble* (2008) y *Dublinesca* (2010), dicha vivencia de cambio, renacimiento y refiguración performática quedará plasmada de diversos modos<sup>134</sup>.

*Exploradores del abismo* (2007) marcará su regreso al cuento. De vuelta ya de su “colapso físico”, como él lo ha llamado, y también después de su probable *colapso metaliterario*, nos atrevemos a decir, el autor continúa su poética del límite y del riesgo, esta vez volviendo al arte del relato, que había abandonado durante los últimos años, retomando cierta ligereza sin traicionar el espíritu de búsqueda. Ya el título, *Exploradores del abismo*, se relaciona con el propio abismo que viene de cruzar, el umbral del riesgo real de muerte, como se explica en la entrevista/interview “Soy un explorador de mi propio abismo” (Geli: 2007). En cuanto a los elementos peritextuales: la imagen de la portada, que se trata de “Martinique”, del 1 de enero de 1972, de André Kertész, mantiene una conexión clara con la temática del abismo también, y en dicha abstracción se insinúa la fusión del autor y lector en un mismo precipicio.



*Exploradores del abismo* (Anagrama, 2007)

La importancia de lo personal y la persona será aquí subrayada tanto por los críticos como por el propio Vila-Matas en todo el entorno hipertextual de la publicación.

---

<sup>134</sup> El mismo Vila-Matas lo destaca en la charla posterior en la biblioteca pública del Bronx: “las mismas palabras me sirven para un libro de ficción que para un libro personal” (Boullosa, 2008).

Así, en la entrevista mencionada (Geli, 2007), Vila-Matas confiesa haber sido aquí más “sentimental y tierno”. Y este aspecto viene a ser refrendado por críticas como el mismo Masoliver Ródenas, que afirma cómo “el personaje de otras novelas está sustituido ahora por la persona, y (...) se alcanza aquí un magnífico equilibrio entre lo personal y lo impersonal” (2007: 6).

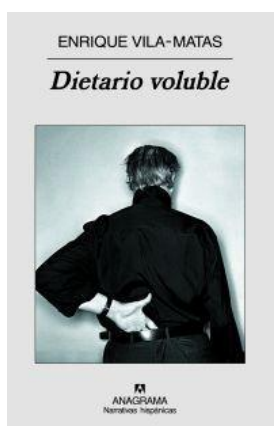
Por otro lado, el autor mantiene la ambivalencia entre el cambio vital y el literario: así, si bien en diversas entrevistas sostiene haber cambiado en lo personal pero no en lo literario, en otros lugares sí afirma un cambio de tipo más global. En una entrevista con Justo Barranco (2007) insiste en que el abismo físico le ha “cambiado personalmente, estoy seguro, pero no tanto en lo literario”. Y en otra entrevista con Ana Solanes, y que figura en el apartado “Entrevistas” de su página Web (2007) habla sobre su persona, para decir que “me he serenado. Incluso me he vuelto extraordinariamente receptivo y atento con los demás (...) hasta se habla de un renacimiento, en el amplio sentido de la palabra”<sup>135</sup>. Ahora bien, esto en sentido personal, en lo literario “no he cambiado” “es imposible extirparme el ADN literario”. Sin embargo, en la conversación con Cristina Oñoro en la universidad de Liubliana (2007), recién acabada la primera tesis publicada sobre él, confiesa cómo se sitúa intelectualmente más allá de la “catedral metaliteraria” que lo dejó “asfixiado”<sup>136</sup>.

Huelga decir que la personalización de la escritura siempre es relativa en Vila-Matas y que la mención al cuerpo pronto se volverá de nuevo simbólica y elusiva. Dicha ambivalencia entre lo personal y lo impersonal es subrayada especialmente en el siguiente libro publicado en 2008, *Dietario voluble*, un producto anfibio, que pertenece a la sección “Panorama narrativas” de Anagrama pero que en realidad contiene un dietario literario con no pocos fragmentos de artículos aparecidos previamente en los medios. El mismo título deja patente su intención de desconcertar al lector: por un lado se define genéricamente como “dietario” y por otro lado añade el adjetivo “voluble”, que anuncia la inestabilidad del género, del discurso y del sujeto enunciativo.

---

<sup>135</sup> Cambio que certificaba hasta Juan Marsé con este comentario: “A Vila-Matas lo conozco mucho, antes era un tipo insufrible, sobre todo cuando comenzaba a decirte ‘te quiero mucho’ a las cuatro de la tarde y ya no paraba hasta las tantas de la madrugada” (*La Vanguardia*, 05/11/2008, p. 41)

<sup>136</sup> Constituye actualmente el segundo vídeo que aparece en la subsección de vídeos de la página web del autor. (El primero se trata de un fragmento de la película *Tam tam* de Arrieta, donde Vila-Matas joven actor aparece en un papel secundario).



*Dietario voluble* (Anagrama, 2008)

Esta portada nos resulta significativa de la postura provocadora de Vila-Matas ante el lector, también en su parte icónica: llama la atención el hecho de que en la portada de un dietario, que aunque no biográfico sí se considera un género proclive a la intimidad, aparezca la posición del autor de espaldas y con el gesto del pistolero dispuesto al ataque. La obra-novela-híbrido aparecería presentada en una entrevista con Josep Massot en *La Vanguardia* (2008: 33), definida como fusión de ensayo, ficción y biografía, “en el que los géneros se suceden como estados de ánimo”. Y recalca la ausencia de interioridad auténtica como en otras ocasiones, con estas declaraciones:

Sobre mí no sé qué decir –dice– porque no me conozco. La literatura ha ocultado ya para siempre a la persona. Mi biografía es lo que he escrito, así que en este libro estoy y no estoy. Están los otros.

En las próximas entrevistas continúa insistiendo en cómo ha dejado de lado cuestiones tan fundamentales como la propia personalidad, el propio cuerpo o el amor para continuar insistiendo en la visión de sí mismo como cuerpo literario<sup>137</sup>. Por otro lado, en la entrevista de Santander y Abadía un mes después (2008) interesa destacar cómo a la pregunta en relación con Kafka, quien escribía “desesperado” a causa de la relación con el propio cuerpo, él replica que la única forma de superarlo es hacer “que el cuerpo sea puro texto”. En las fotos que acompañan esta entrevista, elementos que

---

<sup>137</sup> Así, en “La vida como obra de arte” (Bonet, 2008), menciona su relación con su mujer (que se han casado “hace un año después de 30 de convivencia”) y a quien “ya no le impactan nada” esas dedicatorias, dice con humor, si bien recalca su presencia como “fundamental” para la estabilidad.

configuran también su retrato público, vemos esta manera indirecta de presentarse, mediante algo, o eludiendo su propio cuerpo<sup>138</sup>.



*Dietario voluble* será para algunos críticos la consagración del “canon shandy” de Vila-Matas (Domínguez, 2008) o de su capacidad de desarrollo de “un paisaje moral” (Masoliver Ródenas, 2008: 9).

De todos modos, la relativa humanización del yo figurado en Vila-Matas no queda atrás; vuelve a aparecer en la siguiente novela *Dublinesca*, de 2010, donde hallaremos la vivencia literaria del personaje, editor en crisis y enamorado de Joyce, pero también una corporalidad más declarada y la referencia a la angustia por recaer en el alcoholismo y por que su mujer pueda abandonarlo. El título será elocuente de lo que él ha llamado “dar el salto inglés”, pasar a un mapa de referencias más inglés que francés: *Dublinesca*, que nos haría pensar en algo así como “atravesado por Dublín”.



*Dublinesca* (Seix Barral, 2010)

---

<sup>138</sup> Llega incluso a hacer equivaler el destino literario al enamoramiento, en la misma idea de destino e inexplicabilidad y contundencia: “Se llega a ser escritor por una serie de circunstancias diferentes como cuando uno se enamora”.

La portada resulta muy intrigante como todas las anteriores: en ella veremos un hombre de principios de siglo XX, con sombrero y gabardina, y un reflejo, una sombra, que excede su imagen. No poco trabajo de promoción se ha hecho con esta novela<sup>139</sup>, que además supone la primera en colaboración con su nueva editorial Seix Barral, que apuesta decididamente por un Vila-Matas ya consolidado, dejando atrás la editorial que le había acompañado en su ascenso, Anagrama. De hecho, el mismo proceso de cambio en la persona- *escriptor*- escritor en las novelas de Vila-Matas se palpará en su cambio de casa y en su cambio de editorial, coincidentes en estas fechas, metonimia de un cambio en el modo de habitar el mundo, sea físicamente sea literariamente<sup>140</sup>.

Pero esta novela sorprende sobre todo por su modo de retomar las problemáticas de carne y hueso. Así, en la entrevista con Juan Cruz (2010) explica el sueño premonitorio que tuvo cuando estuvo enfermo en el hospital y que fue de una intensidad tal que le inspiró la novela:

Soñé que me encontraba en Dublín, ciudad en la que no había estado nunca, y que había vuelto a beber y que estaba en el suelo, en la puerta de un pub, llorando de una forma muy emocionante. Lloraba abrazado a mi mujer, lamentando haber regresado al alcohol. La intensidad venía de que en el sueño, en el abrazo con mi mujer, estaba concentrada, con gran densidad, una idea de renacimiento. Me estaba recuperando en el hospital y fue como si tocara la verdadera vida por primera vez.

Por añadidura, en la entrevista el autor ha querido aclarar esta vez y de modo excepcional aspectos de su vida privada, admitiendo los cambios que se han producido en ella: de escenario (casa), de organización (editorial), de personalidad... Aunque el hecho más relevante sin duda es haber dejado la bebida. También explica a Juan Cruz cómo es una obra “francamente optimista”, porque propone en el fondo la reaparición

---

<sup>139</sup> Hallaremos hasta un trailer sugerente para la ocasión, donde la imagen del autor se ubica junto a su máquina de escribir y ante el fuego, o vagando por Dublín y al final establecerá un juego visual con el espectador, apareciendo de manera sorpresiva desde a un lado u otro de un poste, insinuando que su juego es reaparecer en formas siempre imprevistas. “Enrique Vila-Matas presenta *Dublinesca*” <<https://vimeo.com/10062279>> [fecha de consulta: 15/12/2021].

<sup>140</sup> En “Las editoriales también fichan”, Ayén menciona a Vila-Matas que ha “protagonizado uno de los casos más comentados de abandono editorial”, y cita las siguientes palabras de Vila-Matas: “Cuando los hijos son pequeños, los padres los encuentran encantadores. Cuando crecen, la cosa cambia”. (*La Vanguardia*, 06/11/10). Esta frase demuestra de manera muy evidente la autopercepción del autor de hallarse en un momento de madurez plena.

del autor. Y cómo en ella se integra la realidad de modo como no había hecho antes, hasta decir “me he vuelto un escritor realista”. El libro cosechará de nuevo muy buenas críticas, desde la de Masoliver Ródenas (2010: 6) hasta Pozuelo Yvancos (2010) que argüirá que “ha dado la novela de su vida”.

Ahora bien, diríase que en Vila-Matas el juego literario va por encima de todo, y resulta inevitable que lo literario impregne lo vital y viceversa, de modo que la confusión personaje-persona se da por parte del mismo Vila-Matas. Así, en una entrevista con Ayén, cuando este le pregunta cómo sobrevive un abstemio en Dublín, el escritor contesta: “Si habla usted de mí, ese era mi temor. Lo más lógico es que el Bloomsday fuera un recorrido por tabernas, por suerte no fue así”, a lo que Ayén pronto le recuerda: “Pero si nos referíamos al personaje...” (2010: 33).

Por otro lado, en el artículo que escribirá Masoliver Ródenas “Quiero ser extranjero” (2011: 11) aparece esta imagen, que puede servirnos como retrato simbólico del nuevo Vila-Matas, en su nuevo estudio: en ella se demuestra que ha abierto una nueva etapa en su vida, si bien la composición no nos resulta ajena a aquella antigua en su ventana de “Travesía del Mal”: acodado en la ventana abierta, en la periferia de su escritorio, rodeado de libros y con Barcelona al fondo, como en un permanente deseo de fusionar realidad y literatura.



Enrique Vila-Matas  
en su vivienda de  
Barcelona  
PEDRO MADUEÑO

La diferencia fundamental respecto a anteriores retratos es que aquí no se busca el contacto visual con el fotógrafo / espectador, sino que la mirada es lateral, no tan provocadora, a la vez que se mezclan la imagen y su reflejo, como muestra de una personalidad más sosegada pero siempre camaleónica. Recordemos aquí la imagen

tan similar y divergente que aparecía con la publicación de *Suicidios ejemplares*, en 1991<sup>141</sup>. Dichos encuadres, aunque no pertenecen del todo a la voluntad del autor, constituyen una muestra de la progresión de la imagen pública proyectada por Vila-Matas, siempre visto como una entidad libresca y sorprendente, más provocador en su juventud, más poliédrico en su madurez.



"He querido plantear distintas despedidas irónicas de la vida", dice Vila Matas

A lo largo del año 2011 aparecerán diversos retratos de Vila-Matas a plena luz del día y hasta con alguna sonrisa, extraordinariamente, cosa que denota una vivencia más diurna del mundo y una salud mantenida. La última entrevista del año, recogida en la página web en la sección "Eventos" trata se titula "Vila-Matas en estado puro", por Ernesto Ayala-Dip en *El País* y va acompañada de la siguiente imagen:



---

<sup>141</sup> Ver capítulo 1.2.



Sin embargo, si bien Vila-Matas presenta un aspecto más saludable y optimista de sí mismo, se muestra reacio a dejar atrás su autorrepresentación ambivalente y encasillarse en un lugar de madurez intachable, como observamos en la entrevista con Ruíz Mantilla (2012). Vila-Matas prefiere mantener el misterio de su identidad. Ni siquiera desea apegarse a conceptos positivos sobre sí mismo. Aquí, cuando se le interroga sobre si ahora es un ser más auténtico y más lejos del personaje, la réplica resulta contundente: “No deseo tener que excusarme de nada, ni arrepentirme, estoy más allá de tener que dar explicaciones”. De modo que aunque en otras ocasiones defiende la humildad, aquí, puestos a llevar la contraria al entrevistador, cuando se le comenta esto: “Parece hasta más humilde. ¿Lo es?” ha de contestar “No creo que lo haya sido nunca. Eso sí, soy muy vanidoso”. El mismo espíritu de contradicción aparece en el reportaje “Paseando por la infancia de Vila-Matas” (Niergas, 2016b). Aquí, tras recorrer el paraje habitual y los puntos básicos por donde circuló su infancia, acaba concluyendo que estuvo gobernada por un “aburrimiento feliz” de infancia que “pasó y pasó bien, sin más”. Sin embargo, después acaba afirmando de manera algo enigmática “siempre lo he pasado un poco mal” y también “tengo la idea de que estoy mejor que antes”, “y que antes lo pasaba mal”; “prefiero pensar que es ahora cuando estoy mejor (...) si no, me desesperaría, me volvería loco”. De modo que acabamos ignorando si tuvo una infancia feliz de verdad o simplemente prefiere no pensar en ello. Aunque, en el caso de Vila-Matas, ¿puede importarnos?

El Vila-Matas del nuevo decenio, pues, aunque muestre una representación de sí parcialmente más “humanizada”, no deja de cultivar el arte de la ambivalencia y el juego de la identidad. Ello lo podemos observar especialmente en un aspecto que se desarrollará mucho a partir de aquí, y es la dimensión performática, la puesta en escena de sí mismo visto ello no como una continuación del personaje de su juventud, sino como un juego escénico que forma parte de su misma propuesta artística, donde el Vila-Matas persona se vuelve un artífice del Vila-Matas escritor siempre que se halla en una situación de puesta en escena ante un público, sea en formato de película, documental, conferencia pública, y donde constantemente se produce una desautomatización respecto a lo esperable en situaciones similares, facilitando así la convivencia de lo irónico con lo grave. Así, diríamos que Vila-Matas domina “el arte de

la conferencia”, donde consigue metamorfosearse y ofrecer al público un instante de creación espontánea, a través del humor<sup>142</sup>. Esto mismo afirmará el autor al respecto:

Muchas veces estoy en una conferencia o charlando en un coloquio, empiezo con unas frases larguísimas, potentes, reflexivas... Y, de repente, sale el loco que hay dentro y dice algo que tiene un éxito enorme. Pero no es por lo que he dicho, sino porque es una explosión de sorpresa y se agradece lo espontáneo y lo que surge de manera creativa e inesperada, dándole la vuelta a lo que parecía tan trascendente (Muñoz, 2010)<sup>143</sup>.

En realidad, el Vila-Matas maduro asume conscientemente el trabajo de conferenciante como una parte íntegra de su propia creación<sup>144</sup>. Ello queda palpable en varios lugares: en el encuentro en el País Vasco (Bengoia, 2017), afirmará de manera contundente el lado creativo del trabajo de conferenciante, que ha de enfocar como una parte más de su trabajo de escritor<sup>145</sup>. Y en el artículo “Las entrevistas como invento” (2013g) explica cómo la misma libertad e invención con que inventaba entrevistas en la juventud se la otorga ahora para contestar a las entrevistas que le plantean.

En realidad es sorprendente la cantidad de entrevistas, coloquios, etc que ha participado en España y el extranjero desde el 2008 hasta el 2018, y que pueden consultarse en la web propia del autor en el apartado “(Museo de) Eventos”.

En todo este contexto epitextual destaca la función provocadora del texto autorial con relación a su contexto pragmático: una vez situado en un contexto y destinatario determinado, el autor transgrede las expectativas generadas o bien crea una complicidad con un público determinado, cuestión que contribuye a hacer cada

---

<sup>142</sup> De hecho, ella será un logro de su madurez; en el artículo “Sobre la angustia de hablar en público” (1999) relataba con humor el pánico escénico de sus inicios, para acabar confesando la solución múltiple entre medicamentos, humor, y asumir que “en realidad nadie está para escucharnos” (2000b: 55).

<sup>143</sup> Entrevista que también puede encontrarse en su página web.

<sup>144</sup> En realidad el procedimiento de integrar la conferencia como recurso dentro de la narrativa ya era algo presente desde bien atrás en la narrativa de Vila-Matas, como elemento estructural de la narración, recurso parcial o revestimiento”. como nos recuerda Sol Mora en la entrada correspondiente a “conferencia”. Así, “el motivo de la conferencia y, más precisamente, de su elaboración –el taller del conferenciante– ha permitido a Vila-Matas delinear su poética de fusión de géneros y mostrar al lector los entresijos de su propio laboratorio literario (...) la conferencia acaba siendo una verdadera forma de conocimiento y especialmente de autoconocimiento” (Sol Mora, 2021: 38-29)

<sup>145</sup> “cuando acudo a un trabajo de este estilo lo primero que hago es pensar que estoy en mi casa escribiendo (...) trato de buscar a través de las preguntas que me hagan pensar en algo que no había pensado nunca”, así que trata de no aburrirse, abrir “ventanas nuevas”, “hacer reír” al público.

encuentro único y que las intervenciones públicas puedan considerarse una performance del mismo autor y una experiencia artística para el público.

Así, algunos de los encuentros que supondrán una interacción peculiar con el público serán aquellos que suceden dentro de una institución artística, esto es, el museo. Destaquemos el coloquio “La tumba de Moby Dick” (con Eduardo Lago), ofrecido en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona con motivo del festival de literatura Kosmopolis (Lago, 2011). El lugar de enunciación supondría ya una expectativa de cierto formalismo cultural, si bien el desarrollo habitual de una conversación literaria se truncará con una anécdota bizarra sobre un encuentro en el cementerio de Brooklyn, y acabará incluyendo una teleconferencia en directo con un personaje sorpresa, el policía Jiménez, fan declarado de Thomas Pynchon. También resulta peculiar el encuentro en el centro Pompidou “Rosebud”, dentro del Nouveau Festival du Centre Pompidou (Gauthier, Criqui: 2009). Aquí se tratará sobre el misterio del autor y las incógnitas que plantea, y se producirá un contraste entre el marco intelectual del evento, con connotaciones orwellianas, y el desarrollo de la misma, donde destaca la capacidad de Vila-Matas de sacar a colación aspectos sorprendentes, desconcertantes, humorísticos<sup>146</sup>. En otro encuentro, en el festival Passa Porta de Bruselas, ante las preguntas incisivas de la periodista Florence Noiville (2013) para calibrar la intención de fondo del autor, Vila-Matas optará por conducir la conversación hacia lo radical y lo extravagante. Así, como en ocasiones anteriores afirma que el concepto de “verdad” es relativo a la visión de uno sobre la verdad, pero lleva el razonamiento hasta el extremo, asegurando que “todo lo que yo imagino es verdad”; de modo que marciano es real porque podemos imaginarlos y describirlos. En cuanto a la infancia y el paso a la edad adulta y la vocación literaria, Vila-Matas menciona la sorpresa que supuso el descubrimiento de los “cheyennes” en el cine, como algo “diferente de mi familia”; de modo que en la conversación concluyen que “sin los

---

<sup>146</sup> En este caso, bromea sobre la expulsión de Zidane del mundial de Alemania y, acompañado de las carcajadas del público, propone un nuevo género, los “Zinedins” como “cuentos microscópicos”. También menciona la dificultad de su traductor francés, Gabastou, de hallar el original de las citas mencionadas en sus libros, a veces modificadas, y el acuerdo final de dar todas las citas por inventadas, ahorrando así un “trabajo inútil”. No será casual cómo en el caso de Vila-Matas, el “Rosebud” del escritor con el que finaliza el programa es la “maleta roja”, el equivalente a “la joie de l’écriture” (*Leitmotiv* que recuperaremos luego en *Montevideo*).

cheyenes no habría habido una obra literaria”; y Nouville apunta aún más lejos: que los cheyenes eran “los marcianos de la época”<sup>147</sup>.

Huelga mencionar también sus apariciones públicas del año 2017 tanto en Francia como en Estados Unidos, donde observamos las estrategias cada vez más agudas de Vila-Matas para atraer la atención del público. Así, en la Fête du livre de Bron<sup>148</sup> (Bourmeau, S., Boissy, A., 2016), cuando le preguntan sobre la posible dificultad para el público, se gana fácilmente su simpatía al afirmar que en Bron el público entiende lo que le dice y fuera de ahí, en Lyon, “difícilmente me entienden”. También en la conferencia con Maurer en Boston (2016), siguiendo el formato americano de entrevista, comienza leyendo textos variados y después hay un debate con el público. Ahora bien, la primera frase destinada a ese público será precisamente la cita de Walter Benjamin “América es sobre todo una gran payasada”.

Por otro lado, en 2015, después de obtener el premio FIL, recibirá el agasajo de un encuentro más informal en Guadalajara, México, titulado “Mil jóvenes con EVM”, moderado por Sonia Hernández, que daba la oportunidad a los jóvenes de plantear sus preguntas. Esta charla resulta sumamente representativa del papel de Vila-Matas como *rockstar* incluso para nuevas generaciones. En la conversación se adaptará en registro y actitud a los jóvenes, de modo que contesta ingeniosamente sobre el proceso de paso de la lectura a la escritura que “es como alguien que ve una película pornográfica y luego quiere hacerlo”. Y en cuanto a su ética como escritor profesional, contestará de manera inspiradora para los jóvenes afirmando que lo importante es “ser fiel a uno mismo. No traicionarte nunca”. E incluso al final, cuando le aplauden, hace la V de la victoria, como una auténtica estrella del rock (Hernández, 2015).

Esta capacidad de subvertir la relación con el público desde los medios y hacer de ello un acontecimiento seductor e hipnótico puede observarse también en las crónicas que se producen después de las diversas presentaciones. Así, en la crónica que escribió Llúcia Ramis después de la presentación de *Mac y su contratiempo* en Barcelona, subraya la anécdota que resultó más extravagante de la presentación de

---

<sup>147</sup> La performance intermedial acabaría también de manera un tanto carnavalesca en la definición de lo melancólico (que sucede por la noche, hacia las 19-20) y el tono alegre (por la mañana). Vila-Matas, *Pile et face*, el libro de entrevistas ya publicado en Francia, equivaldría entonces a *Vila-Matas, matin et soir*.

<sup>148</sup> Citada en su página web en el apartado “Escritores”:  
<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escriglesiaam1.html>

*Mac y su contratiempo*: “En el mundo hay un señor indonesio que, cada vez que pierde el Barça, apunta en su blog: ‘El Barça ha perdido. A la mierda Vila-Matas’” (Ramis, 2017). Asimismo, unos días después se comentaba el “overbooking” de la presentación en Madrid (Bonet, 2017) y cómo Vila-Matas “allí donde va toma el territorio (...) y recuerda que la inteligencia sirve para divertirse”. Unos días después, en la presentación del mismo libro en Zaragoza, Luis Alegre lo definía justamente como “imán de rarezas” y dotado de una “infinita capacidad de sorprenderme” pese a conocerse desde hacía 30 años” (Alegre, 2017)<sup>149</sup>. En suma, vemos cómo hacia 2017 ha asumido sobremanera su capacidad camaleónica y el mismo lugar condiciona su creación performática, cosa que el público y los medios valoran positivamente, de modo que el destinatario y el emisor se retroalimentan mutuamente. Todavía en la presentación de *Montevideo* se subraya su cualidad performática, de manera que después de la presentación en Sevilla se tildará el encuentro como “la enésima genial performance” (Blanco, 2022).

Vila-Matas, pues, no solo sorprende literariamente sino que también desconcierta desde la puesta en escena de su persona-personaje, y hace de dicha coincidencia la esencia de su arte, un arte hecho de palabras que se desarrollan desde el presente de la enunciación.

Esa misma imagen performativa puede apreciarse en las imágenes del libro de artista en torno a Vila-Matas creado por Lisbeth Salas y prologado por el mismo Vila-Matas. Aquí Vila-Matas afirma escribir para “divertirse” si bien la innovación está conectada a la “creación de un universo moral”. En cuanto al libro en sí, “se inscribe en estas coordenadas, las mismas por las que mi moral de escritor se relaciona con una moral de la forma (...) lo mismo puede decirse de las descripciones que hacen estas fotografías de Lisbeth Salas acerca de mi vida” (Salas: 2009: 5-6).

---

<sup>149</sup> Ya no se lo notan las “ganas de ser diferente” sino que la capacidad de sorprender aparece con “naturalidad” (La celebración acabaría, sorpresivamente, con el canto de “Cumpleaños feliz” dentro de la librería, puesto que coincidía con la onomástica del autor).



Barcelona, calle Mallorca (*Infinitamente serio*, pp. 48-49)

Por tanto, la puesta en escena del mismo personaje, en tiempo real o bien a través de todas las huellas paratextuales, participa de un mismo impulso lúdico y que a la vez aspira a una subversión moral, a una persecución de la verdad en sus meandros y claroscuros siempre en metamorfosis.

#### LA AUTOCRÍTICA COMO SEÑA DE IDENTIDAD 2011-2019

Por otro lado, si algo comienza a caracterizar el Vila-Matas del segundo decenio del nuevo siglo es su rol de crítico de sí mismo<sup>150</sup>. Vila-Matas no solo lee, gestiona y administra en su página web gran parte de los comentarios que aparecen sobre él sino que también elabora poéticas que aplica a su propia obra, eligiendo los términos que la definen retrospectivamente y seleccionando los aspectos de los críticos que le han resultado más adecuados a su propia visión de su obra, reificando mediante el autocomentario toda su propia poética y contribuyendo a cohesionar poética y paratexto, peritexto y epitexto, epitexto oficial y oficioso<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Rasgo señalado también por Pablo Sol Mora: "En realidad, en Vila-Matas siempre ha habido un crítico literario disimulado en un narrador, pero –rasgo típico del que es fundamentalmente un poeta, en el sentido etimológico, antes que un crítico–, la crítica que ejerce está subordinada a sus propios fines poéticos, creadores. Su interés no radica en la elucidación y juicio de una obra en sí mismos (objetivos naturales de la crítica), sino en la exploración de las posibilidades de esa obra para la propia (...) En este sentido, su inferioridad es indiscutible, pero la redime el hecho de que puede, ella también, aspirar a ser parte de la literatura, así sea subordinada. ¿Cómo? Del único modo en que un texto se vuelve literatura: mediante el cultivo esmerado de la forma (2021: 41).

<sup>151</sup> Así, aunque muchas de los textos periodísticos sobre Vila-Matas no corresponden a la autoría o responsabilidad del autor (reseñas, entrevistas, artículos académicos...) al integrar en su discurso

En este sentido, los procedimientos usados sintetizan a la perfección los explicitados por Ródenas como propios del escritor de la Modernidad, y herederos del romanticismo; autorreferencialidad que Ródenas distingue entre “autopoética” (o capacidad de explicitar el propio pensamiento literario) y “autocrítica” (como el análisis más concreto a partir de la referencia a la propia obra). Así, si bien la “autopoética” es más común desde el romanticismo hasta la actualidad, pasando por Unamuno, Baroja o Ferlosio, la “autocrítica” no es tan habitual, e incluye en ella Ródenas a escritores del siglo XX como Buero Vallejo o André Gide, si bien destaca la importancia que ello reviste a partir de los años setenta, especialmente en autores como Vila-Matas<sup>152</sup>.

Ciertamente en Vila-Matas estos procedimientos ya se venían dando desde siempre, y en los años anteriores también lo habíamos visto aparecer, como en el centro Pompidou, cuando definía su poética como el paso de la “ficción radical” a la “aproximación a la realidad” (Gauthier, Criqui, 2009), o cuando en su entrevista colectiva para los lectores de la página de Facebook (Junio 2010) explicaba que su renovación literaria se produce “cada 15 años”, “no cada 7, como la gente cree”. Como en todo, la visión crítica de su arte siempre oscila entre la gravedad y el desconcierto. Lo mismo sucede con la publicación del libro *Perder teorías* (2010b) que acompañaba a la publicación de *Dublinesca* (2010a), un libro que se proponía dar las claves poéticas de su propia obra para luego desmontarlas y advertir contra los peligros de la teoría misma y reivindicar las bondades de “quedarnos con la intuición”. Esto es, se acercaba a una defensa de la teoría para después desacreditar el concepto de teoría misma, remontándose a los teóricos franceses que tanto le marcaron en su juventud.

Pero si algún año debemos elegir para señalar el momento en que Vila-Matas se integra definitivamente con el discurso crítico sobre sí mismo es el 2011. En este año se llevarán a cabo varias publicaciones por Mondadori donde se recupera su obra -en ediciones de bolsillo que inauguran la “Biblioteca Vila-Matas” y resultan claramente

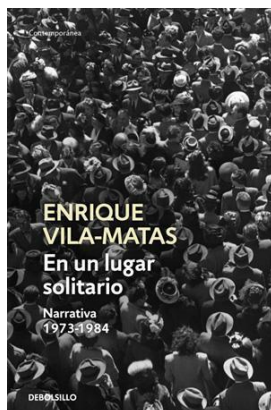
---

poético la relación con todo ello se produce una mutua influencia que en general redundará en una mayor solidez del discurso poético y de la figuración del autor en los medios. Dicha perspectiva queda respaldada también desde el epítexto académico y el periodístico. Así, Manuel Vicent afirmará en *El País* (2019) que “hubo un incierto día en que Vila-Matas asumió que un novelista había que dejar de ser escritor para convertirse en supervisor, crítico y personaje en el interior de su propio relato”. Mario Aznar, por otra parte, en su tesis sobre Vila-Matas y la “ficción crítica” (2019) se ha dedicado a profundizar en la vertiente crítica de Vila-Matas y cómo esta es en realidad inseparable de su poética ficcional.

<sup>152</sup> Y cita como ejemplos preclaros *Desde la ciudad nerviosa*, *Bartleby el escribiente* y especialmente el prólogo a *En un lugar solitario* (2011), del que hablaremos a continuación (Ródenas, 2018: 10).

indicativas de la consagración del autor (Genette, 1987: 26): una antología de relatos, *En un lugar solitario* (Narrativa 1973-1984) -que incluye los orígenes escritores de Vila-Matas y un prólogo donde da la visión actual de su obra-, la antología de relatos, *Chet Baker piensa en su arte*, que incluye un relato inédito con vocación de asentamiento de principios poéticos, y una antología de ensayos, *Una vida absolutamente maravillosa*.

El prólogo a *En un lugar solitario*, “No hay que hacer nada luego”, será el momento donde Vila-Matas asentará las bases de su trayectoria literaria según su punto de vista actual. Se trata de un producto paratextual fundamental, que podríamos entender como “autocomentario” según la terminología de Genette (1987: 354): un texto cuya responsabilidad se deriva explícitamente del autor y se produce tardíamente, para hacer una valoración retrospectiva de su carrera. La portada del libro, que presenta a una multitud vista desde arriba, ya resulta representativa al respecto, puesto que nos recuerda al hombre de las multitudes de Poe o al *flâneur* que sabe emerger por encima de la contemporaneidad y tejer su punto de vista único. Se retoma aquí el título que el autor inicialmente había pensado para su primera novela, *En un lugar solitario* y no *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, que condensa el punto de vista de sí mismo dentro del campo literario, transitando siempre por un lugar aparte.



*En un lugar solitario* (Debolsillo, 2011)

En cuanto a la explicación que da respecto a su propia trayectoria, tanto aquí como en la entrevista con Ruiz Ortega (2011) explica la vivencia ardua de su camino hacia el reconocimiento, cómo fue siguiendo su ambición sin concesiones al contexto y cómo sabía que lentamente acabaría siendo reconocido. Seguiría para ello el consejo



de Paula de Parma: no preocuparse de lo que hacían sus contemporáneos, y preocuparse solo de su propia obra. Lo más más interesante de este prólogo en realidad será cómo plantea su inevitable consagración, a pesar del no reconocimiento inicial, persistiendo en el empeño poético hasta que el mundo acepta la propuesta. Este lema se mantendrá a partir de ahora, con voluntad programática, como también podremos ver en el texto “Impón tu suerte”, que encabezará la antología de relatos *Riesgo* (2017) y a su vez dará título a su antología de artículos (2018), haciendo de ello el credo de su autodefinición, y consolidando aún más con ello la propia autoconciencia crítica, que le hace a la vez sujeto y objeto de su propio proyecto<sup>153</sup>.

En este prólogo Vila-Matas describe también la forja de su personaje-escritor y cómo le sirvió crear un personaje con el que ahora ya no se identifica del todo<sup>154</sup>. En cuanto a la función de la escritura, subraya que escribe para “indagar”, con buscar lo nuevo, y no para conocerse mejor, porque precisamente escribe desde esa impersonalización, ese carnaval de la identidad, aspirando a un rol ético, de implicación universal, lejos de lo psicológico<sup>155</sup>. Y realmente Vila-Matas pugna porque su persona sea indiscernible, y por tanto inaccesible a los críticos. La misma crítica Carolina Gómez-Montoya en su entrevista (2012) observa la condición de resbaladizo que percibe en el autor de estudio:

Mientras más intento descubrir y dar una estructura al mundo literario de Vila-Matas, menos sé de él y de su obra. Es cada vez más ilegible y más resbaladizo, como un pez escapando con una pirueta imprevista, y es que en Vila-Matas la letra esconde siempre el misterio de su borradura<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Dichos juegos rizomáticos han sido destacados por Olalla Castro: “el extraño caso de Enrique Vila-Matas nos resulta interesante como teóricos de la literatura porque, al contrario de lo que estamos acostumbrados a hacer nosotros (...), ese mago que nos sorprende con sus trucos, para inmediatamente después, a veces, incluso, para justo antes de hacerlo, explicarnos con detalle cómo procede a realizar sus juegos de manos” (Castro, 2014: 158).

<sup>154</sup> Incluso menciona aquí el aspecto de la bebida, que le llevó a “la clase de tipo en que temporalmente me convertí a mediados de la primera década de este siglo y que afortunadamente ya no soy, o al menos eso quiero creer” (2011a: 19).

<sup>155</sup> “Porque, si se piensa bien, yo siempre he escrito ocultándome, dando falsas pistas y al mismo tiempo ofreciendo al lector aspectos insólitos de mis diferentes personalidades, todas verdaderas. Nada me molestaría más que saber quién soy (...)” (2011a: 14). En “Grandes tarados sin sentimientos” (2011) habla también de que un “escritor que no escribe es, de hecho, un monstruo merodeando la locura” (2018: 365).

<sup>156</sup> Y en otras entrevistas como la de Ruiz Mantilla (2012), el propio autor afirma su voluntad de hacer “autobiografía inventada”, y la imposibilidad de acceso a su mundo psicológico de facto: “Pero yo me transformo continuamente, cambio, por eso es difícil acercarse a mí, me cuesta a mí acercarme a mí

En cuanto a su destino literario, en el programa de TVE *Pienso, luego existo* (2013) se se describe como rompedor, en un sentido lingüístico y literario; manifiesta no poder soportar el “aburrimiento cotidiano”, lo previsible, sea la “realidad oficial”, una conversación tópica en un taxi o un estilo literario. De todo ello surge la necesidad de un arte que lleve siempre la contraria, que sorprenda hasta a uno mismo: “Me ha movido sobre todo siempre la idea de no aburrirme en el arte”.



*Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos* (Debolsillo, 2011)

Durante el mismo 2011 se publicará la antología *Relatos selectos*, apadrinados por el nuevo relato “Chet Baker piensa en su arte”, subtitulada dentro del texto mismo como “ficción crítica” (2011b). En este caso, pues, se ha llevado el ejercicio de la crítica, la autocrítica y la metacrítica hasta el extremo, hasta el punto de hacerlo funcionar como un texto de ficción<sup>157</sup>.

Con la portada, volvemos a otro de los temas habituales en las fotografías, la mujer sensual y decadente, de perfil, manteniendo la ambivalencia entre lo delicado y lo agresivo, lo intelectual y lo sensorial, ambivalencia que de modo lateral connota también de algún modo la ambivalencia genérica del texto que da título al libro.

El relato “Chet Baker piensa en su arte”, que aquí inaugura la antología de relatos anteriores, se presenta como un ejercicio de “literatura radical”, ya que planteaba el reto de un crítico en Turín que se propone construir una “bomba literaria” que concilie la faceta de la dificultad y la de creación. Si bien pasaría parcialmente

---

mismo.” Con Florence Noiville (2013) afirmaríamos también: “Me obligo a contradecirme para ir en contra de mis propios gustos”.

<sup>157</sup> Cuestión que ha inspirado especialmente la tesis de Mario Aznar (2019), de modo que su tesis también respaldará y dará base teórica a la nomenclatura creada por el autor.

desapercibido en el momento de su primera publicación, para el autor será un texto fundamental y que desde entonces reivindicará, hasta que el año 2021 se publicará de nuevo, esta vez de manera autónoma, y en Wunderkammer, y recibirá un poco más de atención, entendido a la luz de las últimas obras y del aspecto autopoético desarrollado en obras paralelas<sup>158</sup>.

A lo largo de los próximos años se puede apreciar cómo se va acendrando el rasgo de autocritica de diversos modos. Elijamos los más llamativos: por ejemplo, la conferencia que tuvo lugar en la BNE (2012), “La levedad, ida y vuelta”:

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

Así, adopta alguna de las interpretaciones dadas hasta el momento sobre la propia obra, como la “indagación sobre el sinsentido” con relación a Oñoro (2007; 2015), o la “automitografía” que proponía Andreu Jaume (2011), y al indicar que ahora trata de la “búsqueda de la verdad” sugiere la manera en que desea ser leído y acaba suponiendo un punto de orientación a los futuros críticos de su obra. En realidad, la imbricación entre el yo crítico de Vila-Matas y el discurso de los críticos sobre él puede ser vertiginosa, en un círculo de influencia mutua infinita; así, el bucle metacrítico llega a su cúspide en entrevistas como la siguiente con Lina Meruane (2013):

Esto lo resaltó Christopher Domínguez (...); él anota que yo he hecho un trabajo de crítico dentro de la ficción y creo que dice que eso no es normal, porque o escribes ficción o eres crítico. Dijo que yo había hecho, quizás no deliberadamente, el trabajo de crear un canon y que lo había hecho de una forma peculiar, a través de narraciones. (...) Es tremendo, pero me gusta.

---

<sup>158</sup> De él dirá Sonia Hernández (2021): “los títulos publicados por Vila-Matas se me presentan como una sucesión de círculos concéntricos, desde un núcleo esencial”. Y en palabras propias: “la esencia del Vila-Matas de los últimos años: la convicción de persistir en una literatura ambiciosa, pero tratando al tiempo de acercarse a la realidad del otro, eso sí, huyendo de la introspección autobiográfica, y en aras de una literariedad absoluta y comunicable” (Verdú, 2021).

Lo que está claro es que Vila-Matas está interesado en los tecnicismos y lee crítica e interactúa con ella, por mucho que afirme que no quiere hablar como un teórico<sup>159</sup>. Se mantiene al día con los términos al uso en teoría y crítica literaria y sobre las últimas teorías sobre su propia obra y se adscribe a unas teorías o términos determinados. Así, en una entrevista con Rovecchio (2014), a raíz de la publicación de *Kassel*, asume el término de Sánchez Robayna según el cual el logro mayor de Vila-Matas ha sido “ficcionalizar el yo”. Más recientemente, en la presentación de *Montevideo* le hemos visto adscribirse al término “narrativa pensamental” de Sobejano, o a “figuraciones del yo” de Pozuelo Yvancos, para referirse a ese yo con el que se identifica su figura, señalando un buen arco crítico para tener en cuenta (Oñoro, 2022). Así, no desea que le categoricen como “autoficción”, ni siquiera como “escritura del yo”, sino en todo caso como “yo figurado”<sup>160</sup>. En este sentido, resulta interesante cómo asimila la teoría elaborada sobre él a cargo de Pozuelo Yvancos *Figuraciones del yo en la narrativa: Enrique Vila-Matas y Javier Marías* (2010), de modo que en diversas ocasiones afirma la importancia de su “voz”, que aparece transmutada en diferentes narradores, a los que llama posteriormente “avatares”, para huir del subjetivismo implícito en los “heterónimos” pessoanos (Graell, 2022).

También ha destacado en la entrevista con Thirlwell cómo algunos han tildado su obra de automitográfica (si bien en otros lugares desmentía esa etiqueta, como hemos visto previamente), en el sentido como ello se puede relacionar con el ambiente metaliterario de la segunda parte del Quijote, donde es real y no es real:

Muchas personas inteligentes me dicen que a partir de *Bartleby y compañía* lo que he ido escribiendo es una especie de automitografía, es decir, algo parecido -salvando

---

<sup>159</sup> Así, en la entrevista con Mantilla (2012) niega que él pueda ser posmoderno y, aunque se muestra reacio a considerarse teórico, explica que es “una definición universitaria” y la plantea de manera formal de este modo: “Clasifica la sucesión de la modernidad, viene a definir el fin de las vanguardias, de ciertos ideales, de compromisos estéticos, la mezcla, que trabajamos sobre lo ya hecho, en este sentido, ironizo en la novela [*Aire de Dylan*] sobre el tinglado cultural en que estamos metidos”. Y al final acaba afirmando: “no quiero hablar como un teórico porque me pierdo siempre”.

<sup>160</sup> Ha negado la autoficción en muchas ocasiones. Como por ejemplo en la publicación de *Mac y su contratiempo*: “no hago autoficción”, “el único libro que hice de autoficción es *París no se acaba nunca*.” “Yo escribo siempre enmascarado” (Ayén, 2017). Sin embargo, y acaso por llevar la contraria a los críticos, a menudo ha usado el término “semificción” para definir sus propios relatos, e incluso también para clasificar su obra *Kassel*. Y así bautizó una sección de relatos publicados en *El País* en agosto de 2012 (<<http://www.enriquevilamatas.com/textos.html>> [22/02/2023]).

todas las distancias insalvables- a la atmósfera metaliteraria que originó el segundo tomo del Quijote (Thirlwell, 2022: 45).

Sin embargo, y como es lógico, la figura del escritor como crítico de sí mismo nunca es asumida públicamente por el autor. Así, en el encuentro que se produce en La Coruña (Sedane, 2015), subraya el hecho de no haber “usurpado las funciones del crítico”, “pero sí he establecido un canon”, a través de su reivindicación lectora.

Ahora bien, la idea del escritor crítico en sí es destacada por Vila-Matas, cosa que podemos ver también en la siguiente entrevista (Gascón, 2017):

Ahora he leído el fragmento de Benet que dice que el escritor es un crítico frustrado. Es interesante porque le da la vuelta al tópico con unos argumentos nada convincentes, para mí. Yo creo que le falta darse cuenta de que el narrador puede hacer crítica dentro de la obra <sup>161</sup>.

Al respecto, cabe mencionar la consagración de su página web, que gestiona su amiga Elena González-Moro (Gabastou, 2013: 249). La página constituye una auténtica biblioteca en marcha sobre la obra de Vila-Matas, y es una creación análoga al resto de su obra, no solo por su estructura laberíntica, su repositorio infinito de entrevistas, artículos y material audiovisual en torno a Vila-Matas y su obra; también en cuanto al despliegue de material complementario a la obra, en un gesto hipertextual de gran modernidad (como el apartado “Versión disidente de Historia abreviada de la literatura portátil”<sup>162</sup>). Podemos ir más allá aún: el hecho de reunir toda esta propia autoenciclopedia babélica resulta un modo más de constituirse en crítico de sí mismo, puesto que el alcance de la web supone una reflexión y reflejo poliédrico sobre la misma. El propósito obvio de la web es ordenar y dirigir la información existente en torno a él, y también administrar material para aquellos que estudian su obra (como aquí mismo hemos hecho). Como el mismo autor ha explicado (Scott, 2018), en Google uno se ve “deformado” “en manos de otros” y es por ello que con la ayuda de su amiga

---

<sup>161</sup> También en la entrevista con Anna María Iglesia en *El Asombrario* (2017) el autor observa su propia literatura como una clase de escritura, dando la razón a lo afirmado sobre él en el documental de La 2: “En Página 2, el programa literario de La 2, han llegado a decir que el lector de mi libro se enfrenta a una especie de *masterclass* sobre escritura literaria. Creo que de algún modo han sido intuitivos, ha sido como si hubieran captado el perfume de un profesor barcelonés que nunca ha sido profesor, pero ejerce involuntariamente de esto”.

<sup>162</sup> <[http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_haliteraturaportatil.html](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_haliteraturaportatil.html)>.

Elena tomó la iniciativa de crear un website que “interviene en el caos de Google”. Hay que precisar de todas formas que “lo que caracteriza a internet no es el tiempo, sino el espacio” (Fernández Mallo, 2020), por lo que las conexiones digitales provocan conexiones sincrónicas infinitas, creando la sensación de yuxtaposición, que es lo que sucede con la web de Vila-Matas y potencialmente con todo el arte de Vila-Matas -que Pozuelo Yvancos relacionaba ya desde 2007 con la metáfora de la red, de “tejido de Links” (2007: 38)- de modo que los diferentes lenguajes se relacionan entre sí a modo de “literatura expandida”.

La importancia de la web se irá consolidando especialmente a partir del año 2018. Por un lado, en las entrevistas de este año el autor explicitará la importancia de la web en su concepción artística, afirmando que “está considerada como la mejor web de escritor en lengua española” (Ginatta, 2018). El mismo blog de Vila-Matas *Ayudante de Vilnius*, construido como adyacente a la página web pero con un formato más cronológico y a modo de noticias, recoge las diversas menciones en algunos medios sobre su website en su entrada del 25 de abril de 2018, encabezada por la cita de Dominique González-Foerster, “Vila-Matas despliega en su website una estructura paralela a la de sus novelas”. El interior de la entrada comprenderá los múltiples referentes que legitiman la importancia otorgada por el mundo literario a su web, como los siguientes: “La página web de Vila Matas es una biblioteca completa” (Mónica Gómez Vesga), “La web de Vila Matas es un laberinto maravilloso” (Susana Sánchez, *Argumentaria*), “La web de Vila-Matas, su más ambicioso gesto hipertextual, un universo de cajas chinas” (Mariana Sánchez, *Clarín*), “La página web oficial del escritor, probablemente la más completa de la literatura en nuestra lengua” (Jordi Carrión en la revista *Otra parte*)<sup>163</sup>.

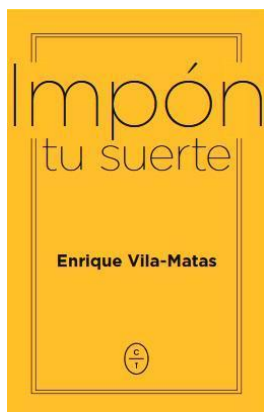
De hecho, incluso el blog resulta un amplificador y portavoz sobre las novedades de la obra en marcha vila-matiana, pero también contribuye a definir y precisar el credo poético del autor, aunándose a diversos referentes críticos. Así, a lo largo del 2019

---

<sup>163</sup> <[www.blogenriquevilamatas.com/?p=9479](http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=9479)> [fecha de consulta: 15/03/2020].

hace aparecer a Juan Benet en su reclamo de “la conjunción entre metafísica y novela” (1969)<sup>164</sup> y a Roland Barthes, que aboga por una “lengua fuera del poder”<sup>165</sup>.

Finalmente, debemos mencionar necesariamente la aparición de la crítica en sus artículos de *El País* de la sección *Café Pereg*, que aparecerán por fin recogidos en el volumen *Impón tu suerte*, en 2018, en una primera edición y luego en otra mejorada.



*Impón tu suerte* (Círculo de Tiza, 2018)

El hecho de convertir sus artículos en un objeto externo e independiente dará más visibilidad a los procedimientos mediante los que estos artículos se llevan a cabo. El arte vilamatiano, pues, en su complejidad y en su esencia cada vez más transfronteriza, sigue alcanzando zonas más extensas de influencia en el campo literario. El artículo que da título al libro, y que anteriormente hemos visto encabezando la antología *Riesgo*, incidía en la necesidad de apostar por el riesgo y por el propio camino literario hasta que llegue la hora que el entorno literario acabe validando la propia propuesta.

Huelga precisar que en los artículos *Café Pereg*, tanto los recogidos aquí los años siguientes (2019 hasta el presente), observaremos múltiples huellas de sus

---

<sup>164</sup> “Habrá que buscar la conjunción entre metafísica y novela”: “Llamo novelista al poeta, al hombre que con la palabra ha querido recrear, inventar, e investigar; y hay otro individuo que con un conocimiento derivado de las leyes de la palabra, las leyes del logos, con el que existe un paralelismo, aunque distanciado, que es el pensador, el filósofo, el metafísico. Tarde o temprano, habrá que buscar la conjunción entre metafísica y novela” (Entrada del blog, 20/10/2019 <[blogenriquevilamatas.com/?p=11689](http://blogenriquevilamatas.com/?p=11689)>).

<sup>165</sup> “Escuchar a la lengua fuera de poder”: “A nosotros solo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura” (Entrada del blog, 30/12/2019 <[blogenriquevilamatas.com/?p=11827](http://blogenriquevilamatas.com/?p=11827)>).

principios poéticos. Propongamos ahora solo algunos ejemplos: sobre tendencias literarias en la actualidad, afirmará en el “Cuéntamelo todo” (2019), no sin sorna, las posibilidades disponibles, todas ellas hiperbólicas y descritas con gran distancia, por lo que podríamos pensar que no se identifica con ninguna de ellas:

Cinco tendencias esenciales en la narrativa del siglo XXI: la de quienes no tienen nada que contar; la de quienes deliberadamente no cuentan nada; la de quienes no lo cuentan todo; la de quienes esperan que sea Dios quien lo cuente todo; la de quienes dejan el relato de la totalidad en manos de ese anónimo gran “Idiota de la Red” del que el sábado nos habló Olga Tokarczuk<sup>166</sup>.

También hay que destacar su artículo sobre Ribeyro (2019) donde expone por qué los autores no deberían hablar de sus propios libros, y explica cómo intenta eludir a las preguntas y, al revés, “simular que explico algo”: “proponía Ribeyro tener presente que una buena obra no tiene explicación, una mala obra no tiene excusa y una obra mediocre carece de todo interés”<sup>167</sup>.

Precisamente por las mismas fechas colaboraría en un volumen sobre Ribeyro de Seix Barral, que esconde una descripción de su propia trayectoria. En el prólogo escrito para la edición de los diarios *La tentación del fracaso* (2019d) describe *Prosas apátridas* como un «volumen inclasificable, genial e injusta y misteriosamente poco celebrado» y *La tentación del fracaso* como “uno de los más fascinantes diarios literarios del siglo pasado”, el aura del fracaso siempre merodeando y a veces dignificando el proceso mismo de creación. Y el proceso que describe en Ribeyro se adecuaría muy bien con su propia evolución como autor: alguien que desde empezar pretendiendo “conocerse a sí mismo, acaba situándose admirablemente a las puertas de su propia disolución como personaje” (2019: XVI).

En cualquier caso, lo relevante de la lógica de toda esta producción crítica y autocrítica, es la necesidad de Vila-Matas de controlar su propio discurso y llevar la contra a todos, hasta a sí mismo. Esto puede verse en algunos momentos de las

---

<sup>166</sup> Tres años después, con la publicación de *Montevideo*, se retomará esta coda en el arranque de la novela, y constituirá una suerte de *leitmotiv* del libro. En las entrevistas y presentaciones repetirá también esta clasificación, para mostrarse sobre todo identificado con la segunda, “la de quienes deliberadamente no cuentan nada”: “Bueno, debe de haber más de cinco [risas] pero la más interesante es la de no decir nada deliberadamente” (López, 2022).

<sup>167</sup> Otros artículos con interés metapoético, que comentaremos más adelante: “Laberinto de clichés” (2019b), “Dar continuidad a la sorpresa” (2019e), “Aquello que Nietzsche gritaba” (2019f).



recientes entrevistas. Así, cuando Anna María Iglesia le interroga sobre su relación con algunas obras de Dominique González Foerster, con estas palabras: “¿hasta qué punto este tapiz es metáfora de tu obra: un espacio constituido de libros y citas, es decir; un espacio adonde solo hay texto, donde el autor ya no está?” él puntualiza en otra deriva, interpretando literalmente la noción de “autor”: “No creo que tú pienses que no hago una obra de autor. Precisamente entre los peligros que ha de sortear la literatura está, aparte de su propia desaparición, la muerte del autor, del texto, y del lenguaje” (2020: 45). En cuanto a *Aire de Dylan* y las críticas que recibió de Raquel Taranilla, “no hay crítica a la posmodernidad en *Aire de Dylan*”, afirma, le es “indiferente” (85). Y cuando ella le enfrenta con una frase suya de 2001 sobre “literatura en estado puro”, Vila-Matas contesta de modo tajante: “El arte puro puede que sea como el azúcar puro, insufrible. Así que preferiría hablar de un arte ligeramente menos puro” (59)<sup>168</sup>.

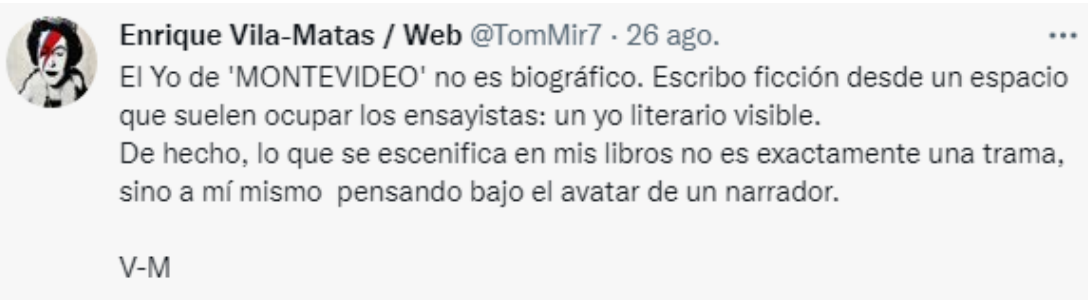
Añadamos como coda que esa capacidad autocrítica se ha exacerbado con la publicación de su último libro, *Montevideo*. En él ha hecho confluír el *escritor* dentro del libro y el escritor que comenta el libro, para insistir en diversos lugares en las claves mediante las cuales ha de leerse: desde el rechazo de la etiqueta autoficción, puesto que es un término “redundante”<sup>169</sup>, y en la inclusión de su obra como “pensamental”, al decir de Sobejano<sup>170</sup>. Ha repetido también en diversos lugares que le parece muy bien la terminología usada por Álvaro Enríque, según el cual ocupa “un yo literario visible”, el mismo que usan los ensayistas y los poetas (Engel, 2022). Inclusive, ha explicado desde su twitter cómo ha de entenderse el yo figurado de la obra, de modo que, como hecho inusual hemos podido leer un tuit firmado por Vila-Matas donde da las claves de su lectura:

---

<sup>168</sup> Y luego lo amplía así: “en veinte años ha habido tiempo para que dejara atrás cualquier idea de literatura pura, pero sigo apostando por una prosa a tumba abierta en la que los límites se confundan (...) Ahora bien, ya no profetizo cómo será esa literatura del futuro (..) intuyo que no se ajustará a mis deseos (..) y sí en cambio cada vez más a las exigencias del mercado del libro”

<sup>169</sup> En la entrevista con Anna María Iglesia (2022) dice: “La ficción expulsa la autoficción porque, desde mi punto de vista, es una redundancia. Últimamente, además, han comenzado a utilizar la autoficción para denigrar a los autores que la practican, poniéndolos todos en el mismo grupo. En Francia ya no hay este debate. Allí no se utiliza la autoficción como forma de denigración”.

<sup>170</sup> En la entrevista con Antón Castro (2022) explica: “Gonzalo Sobejano, el crítico literario, me invitó a la Fundación Luis Goytisolo, que está en el Puerto de Santa María, y había hecho una lista de escritores de mi generación: Álvaro Pombo, Javier Marías, Luis Goytisolo y yo mismo. Y nos llamaba narradores ‘pensamentales’: narradores que unen pensamiento y ficción en la narración”.



Ahora bien, más allá de las visiones críticas parciales sobre su obra, Vila-Matas también ha desarrollado una evolución sobre su autovisión como artista, y ello se ha cifrado en la comparación con algunas figuras de alcance universal. Así, en diferentes ocasiones a lo largo de los años también vuelve al mito sobre las contradicciones de su autovisión de artista y cómo si bien antes oscilaba entre Rimbaud (la aventura), Picasso (constancia) y Duchamp (lo lúdico) ahora ya desde el artículo / conferencia “La levedad, ida y vuelta” (2012) resultarán solo Picasso y Duchamp los términos de comparación: “Ser el activo Picasso y producir todo el tiempo, pero también ser el inactivo Marcel Duchamp, y prodigarme lo menos posible, y hasta quitarme de en medio –suicidarme o desaparecer, vamos- como Rigaut y Jacques Vaché, también como Cravan, todos ellos artistas sin obra” (Gabastou, 2013: 210). Lejos de la antigua identificación con el aventurero Rimbaud o el exhibicionista Dalí, el Vila-Matas maduro se mantiene en la contradicción de desarrollar su trabajo minuciosamente y de cara al público o mantenerse en la retaguardia. Aquí confluyen la visión propia como artista y la paradoja entre la búsqueda y el rechazo del reconocimiento, permanente en su obra.

#### RECEPCIÓN CAMALEÓNICA DE SU OBRA Y RECONOCIMIENTO 2008-2019

Hay que decir que, por más que Vila-Matas goce de cierto reconocimiento desde el cambio de siglo, la recepción de su obra no deja de ser camaleónica y contradictoria, especialmente en España, como el mismo escritor ha persistido en recordar.

A modo de ejemplo, ya en 2008 recibe la “Legión de Honor” francesa, pero cuando va a recibirla en España, como explica con humor Joan de Sagarra, se le trata como a un total desconocido. ¿Humor o realidad? La duda ya nos resulta bastante

relevante<sup>171</sup>. Eso sí, el titular de *La Vanguardia* que recogería la otorgación del premio, sí le daría una relevancia a la cuestión: “Vila-Matas destaca como paradigma de verdad y compromiso literarios. Y, con buen criterio, se distingue por ello su trayectoria”<sup>172</sup>.

Ahora bien, indudablemente en sus declaraciones también persiste una reticencia considerable respecto a la crítica española y su papel respecto a él, y en los años siguientes ello se expresa sin ambages, especialmente cuando se halla fuera de España, seguro del reconocimiento que sí halla en otros países o en algunos círculos. Así, ya en 2011 afirmaba:

La verdad es que las cosas con parte de los críticos españoles (muchos estaban ya hace treinta años cuando empecé a comprender en qué paisaje cultural me movía) y con una parte de los escritores españoles (a decir verdad los más zafios entre los vulgares y los vulgares, amigos de los paletos son muchos) siguen yéndome tan mal como al principio, nada ha cambiado en este aspecto; lo que sí ha mejorado y mucho ha sido el reconocimiento en el extranjero (Crespo, 2011).

Por otra parte, en su conversación con Valeria Luiselli en Xalapa, México (2012) afirma que muchos críticos siguen sin entender su obra y anclados a un pasado de tradición literaria rígida (“los realistas madrileños” era como un insulto nunca he sabido lo que eran, “pero eran mis enemigos”, dice). Y comenta otros ejemplos grotescos; por ejemplo, cuando le han pedido antes de una charla que “no se te ocurra ser posmoderno” o “no menciones a gente que no conoce esta gente”. Cuando esta le pregunta sobre su relación con España y otros escritores, afirma que “eso fue un estímulo”, y que cuando descubrió que “los críticos no comprendían nada de lo que hacía, eso me estimuló enormemente” y pensó “voy a insistir, pero más”.

---

<sup>171</sup> En el suplemento *Vivir en Barcelona* Joan de Sagarra narra lo siguiente: “El martes había ido a Madrid para asistir a la entrega de las insignias de caballero de la Legión de Honor (...) a Enrique Vila-Matas, mi primo Enrique, el famoso escritor catalán, insignias que debía imponerle el también caballero de dicha orden (...) embajador de Francia en España. (...) Llamamos y nos abrió un guardia civil, con tricornio incluido, que nos preguntó qué deseábamos. Enrique, tras identificarse, le dijo que venía para que le pusieran una medalla. Entonces, el guardia civil, un tanto sorprendido, le dijo a Enrique: ‘Y cómo sé yo que usted es quien dice ser’ (Sagarra, 2008: 10)

<sup>172</sup> Editorial de *La Vanguardia*, 03/07/2013. En un artículo anterior de Joan de Sagarra en torno a la cuestión sobre la posible otorgación de la legión de honor francesa a Bob Dylan, aparecen unas interesantes palabras de Vila-Matas: “la fama de contestatario y antimilitarista de Dylan es un absoluto malentendido”, “siempre ha sido alguien que sólo ha pensado en sí mismo”. “Encaja perfectamente con la Legión de honor”, concluye Vila-Matas (Sagarra, 2013: 7). Diríase que ese comentario se refiere a sí mismo indirectamente también.

Todo el tema del contraste de recepción será el que ahonda en las diferentes entrevistas transoceánicas, como en la de Violeta Serrano en Buenos Aires (2014) y después con Rodrigo Pinto en Chile (2014). Abunda aquí la cuestión del sistema literario, del que parece sentirse más cómodo para hablar desde la lejanía y admitir sus discrepancias con el sistema español: “Donde me muevo mejor es en el ambiente francés porque conozco más a los que escriben, a los críticos y a los escritores, a todos. Casi tanto o más que a los españoles. Pero también me interesa, por ejemplo, el sistema inglés” (Serrano, 2014). Podría decirse que hay cierta manía persecutoria sobre los críticos españoles que se ve reforzada con sus mismas declaraciones. Ahora bien, que hay una percepción y autopercepción diversa desde España o desde fuera es palpable en algunas muestras concretas. Veamos solo algunos ejemplos de ello: el libro de entrevistas con André Gabastou *Fuera de aquí* sería publicado primero en Francia en 2011 y dos años después en España en 2013, hecho que indica el interés prioritario por Vila-Matas en Francia. Además, los aspectos peritextuales del libro (promovidos tanto por la editorial como por el autor) sitúan de modo diverso el libro en el sistema literario en que se insertan. Así, en la edición francesa el libro se llamará *Vila-Matas pile et face* [Vila-Matas cara y cruz] y en la portada predominará el negro, en una visión más simbolista del autor como adalid de la modernidad y la ambigüedad. Pero en cambio el título español será *Fuera de aquí* hace alusión en cambio al entorno cultural español, donde el autor siempre se ha sentido en un lugar aparte.



*Vila-Matas, pile et face* (Argol, 2011) / *Fuera de aquí* (Galaxia Gutenberg, 2013)

La imagen de esta portada, seleccionada de manera unívoca por Vila-Matas (Sánchez-Mesa, 2015: 773) se trata de un fotograma de la película de Burckhardt y Denby “The Climate of New York” (1980) y vemos a un personaje algo descuidado pero elegante, en la azotea de un edificio, donde apenas puede ser visto, podría decirse que por encima de los demás, pero al mismo tiempo en un lugar periférico, no oficial, desprovisto de honores y de visibilidad. Por otro lado, en la entrevista a Caballero (2013) explicita la diferencia de recepción entre un país y otro: el libro estaba pensado para el público francés, y por ello se mostró “muy desinhibido”, y cita haber tenido una veintena de reseñas críticas sobre el libro, cosa que no espera obtener en España. Habla de la diferencia del “establishment” literario en Francia y España y cómo en Francia se interesan por su obra los profesores de la Sorbonne, y se prepara para un éxito relativo en España. Sin embargo, en la página web del autor se registran 31 artículos en torno a *Fuera de aquí*, ya sean reseñas o entrevistas [a fecha 25/02/2023].

Por otro lado, y para continuar sus reconocimientos franceses, recibiría el título de “oficial del orden de las artes y las letras” en 2013, y también en el mismo año aparece seleccionado entre “las diez grandes voces de la literatura extranjera” en *Le Magazine Littéraire* (Agosto 2013) -de hecho será el único autor español seleccionado como fundamental del momento presente-. La consideración en Francia se vería reflejada en un peculiar titular de *ABC*: “Vila-Matas, el rey de Francia”:



Portada de *ABC cultural*, 04/01/2014

Y si asociamos el titular a la fotografía, diríase que el autor se huelga de tal identificación disidente con el país vecino. Cuanto menos, la portada señala a Vila-Matas como eterna figura que se vive como periférica en el contexto español, y contribuiría al mito del escritor español de culto y “excéntrico”. Y dicha reputación ha de divertir cada vez más a Vila-Matas, “rey de Francia”, que ha conseguido ser muy valorado en un país que él también valora mucho más intelectualmente que su país de nacimiento. También, poco después, comprobaremos que la publicación de *Marienbad eléctrico*, libro sobre la relación con Dominique González-Foerster, tendrá lugar en Argentina, México y Francia un año antes que en España (2015 y 2016 respectivamente), cosa que demuestra que la tendencia no se aleja tanto de aquella subrayada en el momento de obtención del Premio Rómulo Gallegos (2001).

Pero a pesar de la mayor canonización de Vila-Matas en Francia (y Latinoamérica<sup>173</sup>) que en España, resulta obvio que ha habido interés creciente en el mercado español por él y que la edición en España del libro de entrevistas está nutrida de un amplio abanico de fotografías y documentos del archivo personal del autor, que pueden aproximar al personaje, aunque nunca desvelar el misterio básico que ya aparecía subrayado en la oscuridad de la edición francesa. Así, en el artículo en *La Vanguardia* del 7/11/2013, “Fuera de aquí es la historia de un estilo”, aparece esta imagen de archivo, subrayando la condición de Vila-Matas como imán atractor de periodistas y fans a medida que nos adentramos en la segunda década del siglo XXI.



El escritor Enrique Vila-Matas, en una foto de archivo (*La Vanguardia*, 7/11/2012).

---

<sup>173</sup> Cuestión estudiada en el volumen especial de *Pasavento* titulado *Vila-Matas transatlántico* (Ríos Baeza, 2018). Al respecto, hemos dedicado anteriormente un artículo a la conexión de Vila-Matas con Piglia, Pitol y Aira (Verdú, 2016).

De todas maneras, hay otros elementos objetivos que nos muestran que la percepción del autor con relación a la recepción extranjera tiene visos de realidad: los primeros congresos íntegramente sobre la figura de Vila-Matas han sido realizados fuera de España, 2012, diríase que en lugares de exilio intelectual, primero en Suiza (Neuchâtel, 2007), luego en Francia (Perpignan, 2012) y luego en México (Puebla, 2012).

Y la recepción en el extranjero suele ser de gran admiración y adhesión, siempre en círculos determinados. De este modo, Vila-Matas va a ser mencionado en diversos medios como el mejor escritor español vivo. Al hilo del Festival Internazionale della Letteratura de Perugia de 2015 se dirá que está “considerato il più grande scrittore spagnolo vivente”<sup>174</sup>. También va a recibir muy buena acogida en la prensa anglosajona: no solo el libro *Kassel no invita a la lógica* recibe buenas ventas y críticas, sino que además aparece en un artículo firmado por Shaj Mathew relacionado con el manifiesto de David Shields *Reality Hunger* (2011) y el escritor es referenciado de este modo: “the sexagenarian Barcelona-based writer who, with over 20 novels to his name, is perhaps the most prolific yet least-known of them all” (Mathew, 2015: 82).

Por otro lado, en España no ha llegado a recibir un premio a nivel nacional de importancia, como el Cervantes, o el Nacional de Narrativa. Ahora bien, sí ha ido llegando el reconocimiento a la totalidad de su obra, por más que sea desde lugares periféricos (Premio Formentor 2014, Mallorca, Premio Nacional de Catalunya, 2016, Premio Internacional de las Letras 2022, Murcia)<sup>175</sup>. El premio más importante recibido hasta el momento sin embargo ha venido desde Latinoamérica, con la obtención del Premio FIL en lenguas romances, en 2015 (siguiendo el camino ya trazado por la obtención del premio Rómulo Gallegos en 2000).

Sobre las intervenciones que realiza en la recepción de diversos premios, mencionemos cómo en todas ellas potencia el componente performativo: en la recepción del Premio Formentor, “Un paseo en la vida” (2014), recuerda el día en que

---

<sup>174</sup>

<<http://www.perugiatoday.it/eventi/cultura/festival-encuentro-letterature-spagnole-perugia-8-maggio.html>>  
[fecha de consulta: 05/02/2021]

<sup>175</sup> Ver <<http://www.enriquevilamatas.com/premios.html>>

de niño visitó con su familia el hotel y a la hora de irse lloró con desesperación por no querer abandonar el lugar, señalando líricamente y humorísticamente que esas lágrimas eran una especie de nostalgia por el futuro, puesto que conocería a Paula de Parma, mallorquina, y además recibiría en el futuro ese premio<sup>176</sup>. Y subraya en la intervención las dificultades y dudas para encontrar un lugar propio y la necesidad de ‘mostrarse’ en la misma inseguridad:

Con el tiempo, las propias dudas sobre mi lugar me han servido para sentirme más cercano de ese personaje único de diferentes personalidades que, narración tras narración, ha ido asomándose tímidamente: alguien ansioso por encontrar un espacio, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera...

Asimismo, en una entrevista con Nuria Felip poco después explica cómo el reconocimiento tenía que llegar tarde, pero llegó antes en otros lugares (...) aunque “a mí me ha divertido mucho que fuera así” (2014).

En cuanto a la concesión del premio FIL, los ecos de tal premio llegarán necesariamente a los medios de España, aunque de un modo en general templado. Su éxito será celebrado por habituales como Joan de Sagarra (2015) destacando la condición mestiza de Vila-Matas. A su vez, Vila-Matas en la columna “A la espera de reconocimiento” de la misma entrevista (2015: 45) explica con el habitual humor la conexión intensa que tiene con México y cómo se encuentra más comprendido en París, Nueva York, Milán, México DF y Buenos Aires. En cuanto a las preguntas sobre felicitaciones, hay una respuesta algo grotesca al respecto:

He sabido que me felicitó Mascarell, pero fue por Twitter. Como no tengo Twitter, me he enterado por otras personas. En el fondo, he tenido más suerte en esta ocasión que en el 2001 cuando el Rómulo Gallegos, el otro gran premio latinoamericano. Entonces recuerdo que me felicitaron por email tanto Chaves como Fidel Castro, ellos mismos, directamente. De mi país, ni un saludo. Pensé que no me decían nada porque lo

---

<sup>176</sup> El texto continúa así: “la escena de mi llanto ha venido siendo puntualmente evocada en familia a lo largo de estos cincuenta años. La versión paterna sostuvo siempre que mi negativa de joven adolescente reveló tan sólo debilidad por los hoteles lujosos. Pero nunca estuve de acuerdo con esto, sabiendo como sabía que lloré porque me sentía vivamente conmovido por tanta belleza y porque, por mucho que faltaran doce veranos para conocerla, intuía que en la isla vivía Paula de Parma. (...) Y quién sabe si no llegué incluso a intuir que no valía la pena irse teniendo esta cita inexcusable con ustedes hoy medio siglo más tarde”.



consideraban un premio de izquierdas. Entonces era todavía un ingenuo en algunas cosas...

El discurso de recepción del premio FIL, que tendrá lugar en Guadalajara el 28 de noviembre de 2015, se titulará “El futuro”, y defenderá el imperio del arte difícil, recogiendo el intento de Marcel Duchamp de “reconciliar arte y vida, obra y espectador”, y ampliando la noción de futuro de manera que abarca tanto los ecos de Chernóbil como los emigrantes de Siria, En la crónica, que se publicará al día siguiente en *La Vanguardia* (Massot, 2015), se recogerán las voces de algunos críticos como Christopher Domínguez Michael que subrayan el espíritu de vanguardia de Vila-Matas y su “imaginación insólita”: “Hoy quisiera ver en Vila-Matas a un símbolo de la universalidad de Barcelona, a una garantía del cosmopolitismo hoy vacilante de aquella ciudad”.

En fin, la consolidación tan esperada en la Península, si no llega en España, llegará en Catalunya, con la concesión del Premi Nacional de Cultura el 2016. Como reza el artículo de Geli al respecto (2016), este premio es el tercero por el conjunto de su obra, después del Formentor (2014) y el FIL (2015), “por su trayectoria intelectual y literaria de reconocido prestigio internacional”; y el segundo premio catalán, después del Ciutat de Barcelona el 2001 por *Bartleby y compañía*. En la crónica sobre la recepción del premio, que tuvo lugar en Tarragona, teatre Metropol, el 8 junio, veremos cómo Vila-Matas vuelve a usar las armas de la ficción para persuadir al público.

El escritor Enrique Vila-Matas ha recordado cuando Tarragona le dio el primer premio, un galardón escolar, que le hizo vivir muchos años de la idea de ser escritor hasta que descubrió que era el único concursante del premio, ha bromeado, y ha celebrado que este reconocimiento le queda "muy cerca de casa", por lo que ha traído a la gala a familiares y amigos<sup>177</sup>.

Ahora bien, en la crónica publicada en *La Vanguardia* el día siguiente<sup>178</sup> veremos cómo se habla poco de la trayectoria del autor y el conjunto parece más un acto político

---

<sup>177</sup> En “Cultura, refugiados y catalanidad, reivindicaciones de los Premis Nacionals de Cultura 2016”. En <[https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cultura-catalanidad-reivindicaciones-premis-nacionals\\_0\\_924209396.html/](https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cultura-catalanidad-reivindicaciones-premis-nacionals_0_924209396.html/)> [25/02/2023].

<sup>178</sup> “De Lluïa a Clara Segura”, *Cultura, La Vanguardia*, 9/06/2016, pág. 38.

de reivindicación de la cultura catalana. Vila-Matas posa en segunda fila, junto a Santi Vila, quien parece muy interesado en mostrar su cercanía con Vila-Matas<sup>179</sup>.

Ciertamente, el fenómeno Vila-Matas, en proceso de consagración oficial, suscitará interpretaciones muy distintas en España, desde la impostura que esconde una actitud comprometida de Gracia (2015) hasta la completamente apolítica que reflejará Olmos (junio 2016)<sup>180</sup>. Y hay también algunas figuras que manifiestan su aversión por Vila-Matas. Así, Luis Racionero, cuando trata de resumir sus libros recomendados, deja caer el siguiente comentario despectivo: “Las cosas raras de Vila-Matas no van a ninguna parte ni consiguen hacerme sonreír” (2015)<sup>181</sup>. Pero también sigue habiendo afinidades electivas constantes. Y durante los últimos años el universo Vila-Matas se expande y llega a crear una auténtica corte de seguidores y discípulos (hasta hablaremos de un fenómeno de “vila-matización del mundo”), y hay una parte considerable de la crítica interesada en su creación. Pero el reconocimiento sigue sin ser unánime en España. Así, en un artículo de 2019, Xavi Ayén afirma ser Vila-Matas quien más merece el premio Cervantes, el cual sabemos ha quedado finalista por “una indiscreción de Ida Vitale”<sup>182</sup>. Continúan realizándose tesis doctorales en torno a su obra: Julia González de Canales, Julie Zamorano, Olalla Castro, Mario Aznar, Felicidad Juste Mompel, Laura Pache Carballo, que quedan justamente registradas en su blog y en su página web<sup>183</sup>.

Pero la recepción siempre continuará siendo algo ambivalente. Ello queda muy claro en el momento de la actuación “Bastian Schneider” en París: el acontecimiento tendrá lugar en el Collège de France de París, con toda la importancia social y

---

<sup>179</sup> En cuanto a la polémica habitual sobre premios catalanes a obra hecha en castellano, Vila-Matas se limita a afirmar, en ánimo poco beligerante: “Creo que hay que distinguir entre literatura y cultura catalanas y los premios de la Generalitat lo son a la cultura que se hace en Cataluña, son unos reconocimientos para construir en vez de destruir”.

<sup>180</sup> Ya Joan de Sagarra en su entrevista destacaba de él la siguiente afirmación “Sigo alerta, procurando huir de la patria y la religión” (2015). Al respecto, Albert Olmos se decantará hacia un lado, tildándolo de “autor apolítico por experiencia” y Jordi Gracia dirá que “Todo es mentira”, y verá en él un hombre secretamente comprometido por su tiempo.

<sup>181</sup> *La Vanguardia*, 19/12/2015, p. 27.

<sup>182</sup> *La Vanguardia*, 15(11/2019, p. 35. El ganador ese año 2019 fue Joan Margarit.

<sup>183</sup> Mario Aznar, *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas* (2019), Felicidad Juste Mompel *Ficciones para una teoría de la novela: la poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas* (2019), Laura Pache Carballo, *La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas* (2019). Entrada del blog, 16/11/2019 <<http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=11721>>. Quedarán recogidos en el apartado “Libros en torno a la obra de Vila-Matas”: <<http://www.enriquevilamatas.com/librossobrevm.html>> [06/05/2021].

académica que ello supone (donde han enseñado, entre otros, Barthes, Bourdieu, Foucault), y el reconocimiento francés. En cambio desde España se recoge el evento de manera más bien parca en su ciudad natal. Así, el corresponsal en *La Vanguardia* Rafael Poch (2017), demuestra no haber entendido el concepto ni el propósito de la obra, cuando la interpreta de manera plana como una simple muestra de la obsesión literaria del autor, y además identifica literalmente autor con personaje. El tono es sorprendentemente despectivo, en contraste al éxito que observa en la sala, cosa que da la razón a Vila-Matas sobre las suspicacias de la recepción en su tierra, justo en el momento de ser presentado en la gran institución francesa:

Confieso no haber leído nada de Vila-Matas al que mi asesor y confidente literario despachó como “buen escritor sin interés”. (...) Así que sin conocerle de nada, sospecho que Vila-Matas es un escritor lúcidamente agobiado por su propio oficio. Atrapado en la telaraña de la miseria de la cultura, podríamos decir. Eso fue lo que pareció que Vila-Matas transmitía en su lectura en cuarenta y ocho apuntes del College de France (...) El esfuerzo de Vila-Matas, amarrado a ese duro y banal destino, quizá sea asumirlo radicalmente. Su lectura, en una sala casi llena, gustó. Al final apareció una Marlene Dietrich cantando una de esas feas canciones de tono andrógono que ilustran la incompatibilidad de lo teutón con lo sensual.

El autor de estas líneas no ha entendido algo tan fundamental como que el Vila-Matas que actúa no es el equivalente a la persona. Tampoco ha entendido o no ha querido entender la propuesta de juego literario que supone la canción. Podemos saber que el autor de estas líneas es especialista en política internacional. La pregunta que podemos hacernos respecto al sistema literario catalán es: ¿por qué enviaron de corresponsal a París para este evento a alguien que ni siquiera había leído a Vila-Matas?

Sin embargo en otros países la recepción continúa siendo de peso, como en la entrevista inglesa en *Tin House* (Scott, 2018), donde se define a Vila-Matas como “el padrino de la vanguardia española”:

The heavyweight champion of paradox, the pioneer of parasitical writing, the disinterrer of lost authors, the crazy godfather of the Spanish avant-garde, the crypto-torchbearer of

high modernism, (...) Hovering somewhere between plagiarism and homage, autobiography and multiple personality disorder...

En fin, la recepción de la obra durante la segunda década del siglo XXI continúa siendo de naturaleza camaleónica, especialmente esquiva en su lugar de origen, aunque con algunas parcelas de auténtico reconocimiento. Para alguien que nunca ha hecho concesiones ni al mercado, ni al lector, ni a la actualidad política, tenía que ser así: autor de un gran éxito entre unas minorías, no excesivamente aplaudido en su propio país, con un reconocimiento que se desarrolla en terrenos extranjeros y se va desplazando lentamente al país de origen. No deja de ser una *rara avis* del sistema literario, una figura que vive en la perpetua difuminación, siempre a un paso del estrellato y a otro al borde de la desaparición<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> Huelga precisar que, en la fecha de cierre de nuestro trabajo, estamos observando un gran aplauso crítico de la última obra de Vila-Matas, *Montevideo*, de la que se ha llegado a decir: “El mejor Vila-Matas en mucho tiempo. Hay distintos modos de leer, pero si no te gusta una novela como *Montevideo*, no pasa nada, pero entonces es bastante probable que, simplemente, no te guste la variante más libre y desatada de la literatura” (Marqués, 2022). (A lo largo de la promoción de la novela durante el mes de septiembre de 2022, ha aparecido en programas televisivos, de radio, y ha merecido una gran atención en los medios).

## LITERATURA EXPANDIDA 2014-2017

En cualquier caso, con mayor o menor aceptación, durante estos años el arte de Vila-Matas expande sus vías de ramificación y va constituyendo un proyecto transfronterizo, intermedial y mediático, que multiplica las vías de acceso al receptor, haciendo de su obra periférica y a la vez en continua expansión. A este fenómeno Vila-Matas le ha llamado “literatura expandida”, adoptando el término de un estudio de Ana Pato al que le dedicará un artículo con este mismo nombre (2017c) que después retomará para referirse al equilibrio entre “ficción, ensayo, autobiográfico y falsamente autobiográfico” (Correa, Heredia, 2020), y que en *Ese Famoso abismo* lo relacionará con su contacto con Dominique González-Foerster y después con Tote King (Iglesia, 2020: 169-170).

En realidad, como han estudiado Mario Aznar (2019) y Cristina Oñoro (2022), el término “campo expandido” proviene de una obra anterior de la teórica del arte Rosalind Krauss (1979), que en el análisis de algunas prácticas escultóricas abogaba por un arte fuera de categorías pétreas, en diálogo con otras disciplinas. El término tuvo cierto auge en los años ochenta en el medio artístico, pero solo más recientemente se ha aplicado propiamente el adjetivo a la literatura, para hacerla “literatura expandida” (Oñoro, 2022). La expresión “literatura expandida” se ha usado entonces de manera más reciente para señalar “las formas literarias que se expanden hacia la intermedialidad en el ámbito de la recepción, y en la relación entre las prácticas artísticas visuales y lo literario. (Juanpere, 2018: 108). Y justamente Ana Pato la ha usado para referirse a las obras de Dominique González-Foerster, la gran colaboradora de Vila-Matas; “se trata de «uma nova forma de literatura — não mais circunscrita à palavra ou exclusivamente à comunicação linguística, mais pluridimensional” (2012: 40).

Con relación a esta cuestión, también hemos hablado de “lo intermedial” en la obra de Vila-Matas para señalar las relaciones entre obra tecnología y sociedad, o una “hermenéutica de los soportes” (Méchoulán, 2014) que está basada en la idea de la simultaneidad y produce una dilatación del presente (Méchoulán, 2003). En el caso de

Vila-Matas ello englobaría una parte de lo llamado “literatura expandida” (imbricación de literatura con artes plásticas y musicales), como la importancia de la performance en su creación o la parte de soporte tecnológico con que se complementa la obra, que tendría que ver con la página web como obra en marcha y expansión infinita de su obra en la red<sup>185</sup>.

En cualquier caso cuando hablamos de “literatura expandida”, “literatura transfronteriza”, “intermedialidad”, todo ello nos sirve para apelar a una obra que busca una ampliación de sus límites a través de la experimentación e interconexión con diferentes lenguajes artísticos, términos más o menos indicados para aludir a la progresiva capacidad de la obra vila-matiana para confluir con otros artistas y disciplinas y desarrollar nuevas experiencias artísticas, dentro de un entorno cada vez más amplio e internacional, si bien en un circuito determinado. Ello se producirá especialmente entre los años 2014 y 2017, aunque también antes y después<sup>186</sup>.

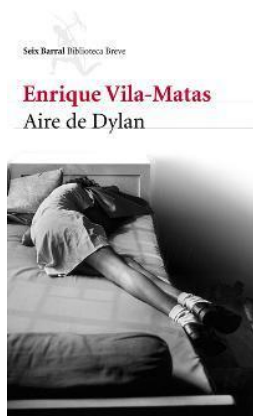
Así, hagamos mención en primer lugar del momento de publicación de la novela *Aire de Dylan* (2012), que acercará los componentes imprescindibles de Vila-Matas a una órbita de mayor ligereza y con relación al cine, el teatro y la música. El asunto fluctúa entre el punto de vista del joven escritor-artista Vilnius en contraposición a la severidad del arte de su padre, Lancaster, recién fallecido; con el añadido de un contexto donde importa el teatro, la puesta en escena, el cine<sup>187</sup>. Se inicia así la fase de la obra vila-matiana en que saldremos de la mera conexión intertextual para ampliarla con lo intermedial.

---

<sup>185</sup> Para Florenchie, más allá de un uso determinado de los medios técnicos, el interés de lo intermedial estriba en que, al ofrecer un discurso “metamediático” resulte una vía de “reflexión abierta sobre la sociedad democrática” (2016: 68).

<sup>186</sup> En un estudio anterior hemos investigado la relación de la escritura de Vila-Matas con la performance artística, en paralelo a la obra de Miguel Ángel Hernández (Verdú, 2020).

<sup>187</sup> Como explica Oñoro (2014), en esta obra el teatro forma parte de la trama (donde se desarrolla una versión postmoderna de la tragedia de Hamlet), pero también de la estructura de la obra. Sin obviar que se concilian aquí la “ilusión de espontaneidad” y el “arte de la máscara y el simulacro” para llevar la paradoja del teatro a un nivel más existencial propio del arte posmoderno: “Comme l’écrivait le philosophe Gilles Deleuze, le sens n’est plus donné à l’avance mais doit être *produit*. Telle est la tâche de l’écrivain d’aujourd’hui et Vila-Matas le sait bien : produire du sens ; ne pas abandonner le plateau ; continuer à attendre Godot. Continuer à jouer *hic et nunc*, à conter et à raconter même en sachant que nous sommes dans une pièce de théâtre et que, derrière la scène, il n’y a plus rien. Nous pouvons alors conclure que l’éloge du masque et du théâtre présent dans *Aire de Dylan* est finalement la façon qu’a Vila-Matas de répondre à la tragédie postmoderne de la perte du sens” (Oñoro, 2014: 33).



*Aire de Dylan* (Seix Barral, 2012)

Destaca el título con connotaciones musicales y de ligereza, novedad en la “marca Vila-Matas”, en contraposición a una fotografía que sugiere cierto peso existencial pero manteniendo el aroma a juventud, fotografía que aparece en la galería de imágenes de la web del autor como “Recuerdo inventado (hacia 2777)” , En la entrevista en *El País* con Marcos Ordóñez (2012a) afirmará cómo “Dylan es paradigma del artista moderno” y que el propósito de la obra se basa en la no intención: “No me he propuesto satirizar nada. En la literatura (y en la vida) acepto todas las tendencias, salvo, claro está, las totalitarias. Intento mantener una apertura mental extrema”. Para Masoliver Ródenas, del texto destaca su condición múltiple, el regreso a sus años de formación, marcados por su afición al cine y al teatro, y en definitiva “la búsqueda de autenticidad y de la realidad última, el desencuentro generacional y una literatura sin etiquetas, vivida como una liberación y una condena, como una indagación y una revelación” (2012: 10).

Esta vez la presentación en Barcelona tendrá lugar en la librería +Bernat en *streaming* y constituirá un fenómeno *avant la lettre*: será la primera vez que se hace una presentación *streaming* en la ciudad, ignorantes todos de que eso vendría a ser un fenómeno habitual no muchos años después (Corominas, 2012). En el vídeo que aún podemos recuperar aún hoy hallaremos a Vila-Matas junto con Jordi Corominas, escritor y presentador, la librería (y personaje de la novela) Montserrat, y Elena Ramírez, directora de la editorial Seix Barral. El tono es de creatividad, de la

imbricación realidad- ficción, en total complicidad<sup>188</sup>. Además, se incluye el público en la órbita literaria lúdica que se está creando. De hecho, cuando empieza a intervenir el público, les llaman “interrumpidores”, haciéndose eco de la novela, donde aparecen unos personajes así llamados que interrumpen el discurso del joven Vilnius.

Después de esta primera incursión indirecta en lo intermedial, la temática de las siguientes obras están directamente relacionada con el arte, cosa que incrementará su imagen de artista total y adalid de la “literatura expandida”. En 2014 y a raíz de la publicación de *Kassel no invita a la lógica*, Vila-Matas va a ofrecernos una imagen ligeramente distinta de sí mismo; retomando la figura del *flâneur que ya aparecía* en libros de los años 90 como *Desde la ciudad nerviosa* o en *El viajero más lento*. Sin embargo ahora ya no se tratará de una bisagra entre dos épocas sino en defensa del arte contemporáneo, una exaltación del momento presente, vida y arte fusionados en exaltación gozosa, a raíz de su experiencia en la feria de Kassel. Es esta su manera de no repetirse, de buscar otros caminos del arte y también otros caminos para sí mismo como figura de autor.



*Kassel no invita a la lógica* (Seix Barral, 2014)

Al respecto de la portada, el autor ha dicho: “El libro habla de un «paseante solitario» (como tantos de mis libros porque soy un *flâneur*), pero la portada rompe con la lógica de mis portadas: no hay seres humanos, sólo en posición vertical el palacio de la Orangerie, de Kassel” (Sánchez-Mesa, 2015: 791). Aquí el auténtico protagonismo,

---

<sup>188</sup> Domina también el tono de burla hacia su propio personaje cuando Vila-Matas afirma que el protagonista quiere ser él mismo, reivindica la autenticidad, “no ser posmoderno”, “algo ridículo”.



pues, es el del contenido del paseo y todo lo que la reflexión suscita en su vivencia, más allá de una lógica racional.

Y además en *Kassel...* la confusión entre escritor y obra se ha producido de manera literal, porque tenía que mostrarse como escritor en un restaurante chino, constituyendo una performance declarada de sí mismo, y acceder a ese juego artístico le consolida más en su rol de autor contemporáneo dispuesto a llevar el arte más allá de sus márgenes. Más allá de las apariciones públicas que hemos ya calificado como “performance” de sí mismo, esta vez constituye obra encarnada de performance artística dentro de una exposición, cosa que le sitúa ya no solo en la performance como acto performativo (Austin, 1962), sino en la performance como intersección artística dentro de la literatura expandida. Mieke Bal ha definido la *mise-en-scène* como “una mediación entre una obra de teatro y un público múltiple (...) una sección de tiempo y espacio ficticios, delimitada de forma diferente que puede dar cabida a las actividades ficticias de los actores, que representan sus papeles para construir una trama” ([2002] 2009: 132). Dentro de esta *mise-en-scène*, tendría lugar la “performance”, que sería inmediata y única. En Kassel, pues, se construye una puesta en escena que aloja una performance, dentro de un espacio artístico construido y ficticio, mecanismo que después se reproducirá en otras ocasiones (como en Bastian Schneider).

En cualquier caso, después del fenómeno de *Kassel no invita a la lógica*, Vila-Matas pasa a ser una referencia de autor imbricado en el acto artístico vitalista. Así, en un artículo de Ayén aparecería esta frase de Vila-Matas como resumen de la actitud del autor: “La vida de uno tiene que ser puro arte” (Ayén, 2014: 40). Y Peio H. Riaño (2014) titula su artículo al respecto “Vila-Matas hace del arte contemporáneo un acto de felicidad contra resentidos”.



“Enrique Vila-Matas, escritor y objeto artístico en Kassel (EFE)” (Riaño, 2014)

Por extensión, hasta la misma escritura de *Kassel...* puede verse como performance que apela al lector, cuestión transversal en Vila-Matas, que ya ha sido estudiada y que retomaremos más tarde (Oñoro, 2016; Verdú, 2020)<sup>189</sup>.

Siguiendo por ahora con la idea de performance artística y única, en la órbita de la “literatura expandida”, añadamos que después de la publicación de *Kassel...*, a partir del mes de marzo vemos cómo empieza a potenciar sus encuentros artísticos públicos, tanto con Chus Martínez, personaje del libro y comisaria de la feria de Kassel, como con Dominique González-Foerster.



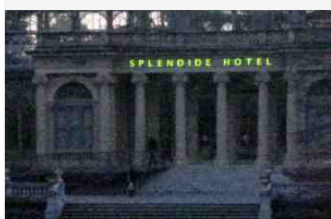
**Barcelona, viernes 28 de marzo, 18:00 h.**

**REPENTINO ENCUENTRO de Vila-Matas con Chus Martínez** (personaje central en [Kassel no invita a la lógica](#)).

**Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani.**

C/Sant Adrià 20. Sant Andreu, Barcelona.

(Delante de la biblioteca de Can Fabra, cruzando la calle, y dentro del recinto industrial de la Fábrica de Fabra i Coats)



**Madrid, 13 de marzo, 19:00 h.**

**SPLENDIDE HOTEL**

[Encuentro Dominique Gonzalez-Foerster / Vila-Matas](#). Museo Reina Sofía, Auditorio 200, con motivo de la inauguración (en el Palacio de Cristal del parque del Retiro) de la instalación *Splendide Hotel*.



**Barcelona, jueves 6 de marzo, 19:30 h.**

Presentación de [Kassel no invita a la lógica](#).  
Ignacio Vidal-Folch conversará con el autor.

[Librería LAIE](#), Pau Claris, 85. Barcelona

De la página web de Vila-Matas, apartado “Eventos”

<sup>189</sup> Oñoro (2016: 161) ha destacado cómo en *Kassel* se dan varios niveles artísticos paralelos: instalación artística, coincidente con la que se produjo de verdad; una conferencia pronunciada durante su participación allí, un libro, y todo un contenido multimedia que ha ido publicado en su web. La superposición se puede producir por un uso de la escritura relacionado con el “aquí y el ahora” y ligado a la no le (169). Por nuestra parte, en otro lugar hemos explicado cómo el uso de lo intermedial en Vila-Matas “no es floritura ni entretenimiento, sino que vehicula el proceso de lectura en cuanto interroga sobre el sentido y lo hace comunicable” (2020: 103). Huelga decir que hay un factor azaroso en la imbricación de Vila-Matas con el arte, porque *Kassel* surgió de una invitación a participar en la feria de Kassel como escritor, y *Marienbad eléctrico*, asimismo, es en el origen un encargo de la editorial Bourgeois, que conocía su cercanía a la escritura de Dominique González-Foerster. Sin embargo, coincide con el deseo siempre explícito en Vila-Matas de percibir el arte de un modo global, como experiencia vital fundamental, en la línea de Duchamp, con quien se ha comparado desde su juventud.

*Marienbad eléctrico* (2015) sobre las relaciones entre DGF y Vila-Matas, se publicaría en castellano en 2016 (inicialmente fue un encargo para la editorial francesa Christian Bourgois) y contribuye a la visión de Vila-Matas como abanderado del arte en general y hasta a jugar con la idea de que él mismo encarna el arte. En un artículo de *La Vanguardia* podremos incluso leer el título provocador: “¿Es Vila-Matas una obra de arte?” (Ayén, 2016: 39). Allí, se cita a Vila-Matas confesando que “cada vez que nos reunimos Dominique y yo, somos conscientes de habernos convertido en instalación... y acaso en arte”.

En cuanto a lo audiovisual, las conexiones con el cine, que ya eran habituales en los orígenes artísticos de Vila-Matas y que configuran también su universo poético<sup>190</sup>, vuelven a hacerse más explícitas en los mismos años: en 2014 colabora en un libro de Errata Naturae y escribe sobre la serie *Breaking Bad*; en 2015 hace lo mismo con la serie *Mad Men*<sup>191</sup>. Y sobre todo, la línea transmedial y fronteriza se solidifica en 2015 y 2016 con el estreno doble de los documentales (ambos dirigidos por Emili Manzano) *Extraña forma de vida* (2016), un repaso al personaje Vila-Matas visto en su trayectoria y por testigos diversos, así como *El día de la sípia* (2015), En estas películas entran en juego muchos elementos: la importancia del lenguaje cinematográfico como portador del espíritu vila-matiano, el repaso del destino literario de Vila-Matas, subrayado por el título de una obra de Vila-Matas, pero que se asocia a su recorrido entero: *Extraña forma de vida*, pero también el interés por el arte en sí, como se observa en la coalición Barceló-Vila-Matas en *El día de la sípia*; una complicidad artística que les lleva a decidir el nombre sobre la exposición de Barceló, *Sipiescas*, en conjunción con el libro *Dublínescas* de Vila-Matas. *El día de la sípia* es un retrato de la ambigüedad del personaje en tiempo presente, a raíz de la visita de Vila-Matas a Barceló en París para que este le pinte un retrato (o antirretrato, por el modo como deja que la lejía descomponga la figura del rostro de los retratados). Lo más interesante es el modo como Vila-Matas, a través de sus paseos, monólogos y diálogos parisinos profundiza en el personaje que ha creado de sí mismo, ambiguo y metamórfico, al unísono de la

---

<sup>190</sup>Oñoro ha subrayado esta conexión íntima de la poética de Vila-Matas con el cine de la *nouvelle vague*, especialmente en cuanto atañe a Godard y su uso del azar, así como las desconexiones entre acción y reacción de los personajes, o la tendencia autorreflexiva y autorreferencial (Oñoro, 2012: 100, 104).

<sup>191</sup>V.V.A.A. *Breaking Bad*. Errata Naturae, Madrid, septiembre 2013. Jorge Carrión (ed), *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Errata Naturae, Madrid, marzo 2015.

analogía de la sepia: “la fotografía d’una sípia en el mateix moment d’utilitzar la seva capacitat d’adaptació per mimetitzar-se amb l’ambient local”.

Por último, en el documental completo (que era el proyecto original) *Extraña forma de vida*, podemos acceder, como en documentales anteriores, a distintos testigos sobre la figura de Vila-Matas, algunos ya habituales como Martínez de Pisón o Cristina Fernández-Cubas: en ellos se aúnan la valoración de la obra de Vila-Matas junto con las apreciaciones sobre su personaje, puesto que son indisolubles. Fundamental resulta el testimonio de Martínez de Pisón, que asegura cómo desde su juventud era “el escritor”, tenía “la pose del escritor” y aunque no se hablaba mucho de él e incluso recibiera algunas críticas demoledoras “se había inventado una nueva narrativa”<sup>192</sup>.

En definitiva, ambas películas contribuyen a imbricar con más fuerza a Vila-Matas dentro de la órbita de la “literatura expandida” y se dibuja de manera magistral la ambigüedad que suscita el personaje, si bien *El día de la sípia* resulta de corte más intimista (a través de su voz y su figura, ya paseante, ya retratada o en conversación con una sola persona) y en cambio en *Extraña forma de vida* se trata de un retrato coral donde se habla en gran parte de su recepción, de su caracterización.

Más allá de lo puramente cinematográfico, la colaboración con Dominique González-Foerster llevará al proyecto “Radicalmente no original”, puesta en escena del texto “Bastian Schneider”<sup>193</sup>, tanto en París (nada menos que el Collège de France)<sup>194</sup> como en Lisboa, en el festival de cine Leffest (2017)<sup>195</sup>. La performance original tuvo lugar en París el 24 de marzo de 2017 en el Collège de France. El autor aparecerá hierático en escena, leyendo el texto “Bastian Schneider”, un personaje que es recolector de citas del autor, que afirma que no existe la originalidad y se identifica con

---

<sup>192</sup> En el documental se destaca también su primera crítica, la que recibió de un jesuita en su colegio, donde este le escribió que “no era realista” y le advirtió contra los peligros de no detentar una “efectiva labor en la sociedad”. Por todo ello se aprecia cómo Vila-Matas labró su destino como artista, escapando de lo que le esperaba (abogado, político), usando el castellano como lengua de ficción, creando una imagen constantemente en desconcierto, una “caricatura de sí mismo” en una “épica legendaria” como afirma Martínez de Pisón. El final del documental resulta oscilante, como si tuviera que pensar realmente lo que fuera a decir, hasta que afirma: “Pase lo que pase, lo correcto es largarse”.

<sup>193</sup> Podrá leerse dentro de la nueva edición de *Doctor Pasavento* (2017a).

<sup>194</sup> En <<https://www.college-de-france.fr/site/evenements-culturels/Enrique-Vila-Matas.htm>>

<sup>195</sup> El evento original tuvo lugar en París el 24 de marzo de 2017 en el Collège de France, después con una repetición / variación en Lisboa el 26 de noviembre, en el Lisbon & Sintra Film Festival (2017i), y recibiría un premio por la conferencia / performance sobre Bastian Schenider.

una máscara, “larvatus prodeo” [avanzo enmascarado<sup>196</sup>]. En paralelo, a su lado se irán produciendo apariciones de González-Foerster, disfrazada bien de Kafka, bien de Dietrich, forjando entre los dos una apología a la extrañeza y al baile de identidades, en texto y en cuerpo<sup>197</sup>. La obra se repetirá con variaciones en el Lisbon & Sintra Film Festival, el 26 de noviembre (2017i) donde se vuelve a presentar la misma pieza, con algunas variaciones: las apariciones de Dominique González-Foerster se completan con una “canción ligera francesa basada en Kafka” que le ha pedido Dominique a Vila-Matas para esta ocasión<sup>198</sup>. Si bien la parte teatral aquí es leve, se ha mostrado visualmente el contenido del texto y de hecho obtenido un premio en un festival de cine, cosa que conecta sorprendentemente con sus aspiraciones de juventud.

Pero si hay algún hecho destacable para observar cómo su literatura ha salido de los goznes de lo literario para acceder a lo artístico, hay que mencionar el ciclo de conferencias donde participará en el CENDEAC de Murcia entre los días 30 y 31 de octubre de 2017, con gran protagonismo y en un ambiente de absoluta porosidad creativa<sup>199</sup>. No es casual que este centro impulsor del arte contemporáneo y su conexión transversal con otras creaciones artísticas elija a Vila-Matas para inaugurar el ciclo, haciendo de él un escritor-brújula, un icono de la vindicación del arte en perpetua renovación. El primer día consistirá en unas conferencias sobre el arte de Vila-Matas, donde se argumentará primero verbalmente por Miguel Ángel Hernández y después

---

<sup>196</sup> Esta frase se toma de René Descartes. (Ver capítulo 2.2)

<sup>197</sup> En una entrevista en la radio, DGF presenta su obra como una “literatura expandida”, mientras él es un “cineasta sin pantalla”; habla de Vila-Matas como “uno de los pocos escritores que buscan una manera más contemporánea de hacer arte (como Auster, Lillo) y le llega a llamar el “Baudelaire del siglo XXI” (“Vila-Matas, une obsession littéraire” *Radiofrance, France culture*, 23/03/2017).

<sup>198</sup> El texto es el siguiente:

“au petit matin de l’air dans mes poches bien loin de tout  
Je te suis mon bien aimée qui comme moi  
N’avait nulle part où aller  
Je suis allongé sur l’herbe  
Et la liqueur me sent bien  
J’ai éliminé les mystères  
Et je prévois ma destinée  
N’avoir rien  
Et être toujours étranger  
au petit matin de l’air dans mes poches bien loin de tout  
Je te suis mon bien aimée qui comme moi  
N’avait nulle part où aller”

<sup>199</sup> Aquí tiene lugar la primera edición del ciclo *Perfiles*, organizado por el CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).

visualmente por Fernando Castro Flórez (Hernández, Castro, 2017) las conexiones de su obra con el arte. Para Miguel Ángel Hernández, escritor, profesor y crítico de arte, la obra de Vila-Matas “activa la obra de arte” de una manera diferente a la crítica, puesto que muestra la experiencia artística en su devenir, y la obra se convierte en mirada, performance, siguiendo el mandato de la Vanguardia. Por su parte Fernando Castro Flórez invitará a un río ininterrumpido de imágenes y referencias, que incluyen el malditismo, el complot, la Vanguardia, el situacionismo, el telquelianismo... para subrayar el gesto vila-matiano como portador de la función básica del arte contemporáneo: la ruptura permanente e inactual, el conflicto logo-icónico, la paradoja de exponerse y esconderse a la vez, y acabar: “No hay nada más subversivo que la literatura”. En su reacción a este round de dos profesores y críticos de arte sobre su obra, Vila-Matas, da buena muestra de su ambivalencia: tras elogiar las ponencias y afirmar que poco tiene que añadir, se contradice diciendo que “no es que sea modesto, pongo esta voz pero es todo teatro”. En cuanto a su esperada conferencia del día siguiente, afirma que el título “Teatro de variedades” “es un truco para poder hacer lo que me dé la gana” y luego confesar que leerá el texto de Bastian Schneider. Después de estas dos grandes glosas sobre su obra, la conferencia del día siguiente presenta una gran expectativa; que después romperá en la conferencia “Teatro de variedades” (2017h), donde no leerá simplemente el texto prometido sino entremezclará múltiples textos e ideas sobre la esencia de las conferencias. Los fragmentos elegidos constituirán declaraciones de principios: “No leeré más emails” (2016d): “semificción” que niega el papel del lector, e “Impón tu suerte”<sup>200</sup> texto rotundo y en la línea de las vanguardias, y “Modo avión” (2017g), publicado el mismo día, y que ha escrito en el reciente viaje hacia Murcia, donde imagina un diálogo con el vecino de viaje sobre el futuro de la literatura. De aquí acaba pasando a “Bastian Schneider”, que acaba siendo “la conferencia ausente”, puesto que ha decidido no leerla, sino que comenta cómo fue en el College, con la intervención de Dominique González-Foerster, y explica la facilidad de colaboración con ella, en contraposición a la historia con Sophie Calle, exagerando teatralmente lo dificultoso de su encuentro. Por último, se explica cómo ha ido una visita esa mañana al órgano de la catedral, donde ha acudido con sus

---

<sup>200</sup> El texto publicado como prólogo al libro *Riesgo* (Vila-Matas et al., 2017).

anfitriones ha sido un diálogo un tanto beckettiano, donde Miguel Ángel Hernández ha sido visto como un experto organista y Vila-Matas una personalidad de la política murciana. En fin, aunque el encuentro no constituye propiamente una representación teatral, va más allá de una simple conferencia, por el juego creado respecto al lector/público y la mención a las situaciones literaturizables que se producen en tiempo real.

Finalmente, el ciclo de su movimiento de conexión con el arte se verá culminado por el autorretrato pictórico que supuso la exposición en la galería londinense Whitechapel, de la que él sería curador, y el posterior libro construido como diálogo con dichas obras, *Cabinet d'amateur, an oblique novel* (2019a)<sup>201</sup>.



*Cabinet d'amateur* ( La Caixa Collection & Whitechapel Gallery, 2019)

*Cabinet d'amateur* (cuya estética como producto se asocia a la colección de la que forma parte) se trata de una novela en imágenes, una autobiografía literaria, una poética concentrada, una nueva manera de construir la figura del autor, esta vez a través de obras de arte y su justificación sobre las mismas. El título es una declaración de intenciones sobre su relación subjetiva con el arte y sobre la persistencia en la ruptura genérica; se trata de un libro “oblicuo”: sin una disposición lineal, en una relación indirecta entre capas de sentido y lenguajes diversos. En el texto, Vila-Matas justifica los motivos de selección de las obras y la poética que subyace a todo ello (las cursivas son nuestras):

---

<sup>201</sup> El título de la exposición, como explicaba el autor, se trataba de un homenaje a Georges Perec, 40 años después de su libro *Un cabinet d'amateur*, comenta en una entrevista con Mariana Sáñez (2019). Y, añade en la misma entrevista, que al elegir los cuadros, decidió hacerlo como una suerte de ‘autobiografía literaria’, o también como escenas de una novela: “

Lo que mostraba mi *Cabinet d'amateur* era el esqueleto de esa *biografía literaria* (...) las seis obras allí *reunidas explicaban oblicuamente mi trayectoria literaria*. Y era como si toda la *historia de mi estilo* pudiera ser contada sin tener que hacer el esfuerzo de ir más allá de aquellas seis obras allí expuestas (...) una especie de brevísima *poética* cifrada de mi obra, donde la forma era el contenido, y el contenido era la forma (2019a: 38-39).

Cuenta también aquí el procedimiento usado, a través de la convicción de que las imágenes que nos atraen se relacionan mediante un 'hilo secreto' con el propio pasado, de modo que, tras la selección inconsciente, podemos dar una explicación personal de las propias inclinaciones, desde la "bruma de la identidad"<sup>202</sup>.

Ahora bien, los medios no siempre hallarán una comprensión cabal de la obra; por ejemplo, en *El Mundo*, se dirá: "Vila-Matas se encuentra a sí mismo en seis obras de arte"<sup>203</sup>, cuando para Vila-Matas la parte más auténtica de su arte es precisamente el perderse: "La autenticidad procede de ser fiel a una sola cosa: la ambigüedad de la experiencia" (2019a: 38). Eso sí, todos los cuadros configuran de alguna manera su retrato de artista, en su relación con alteridad, la impostura, la máscara.:

- *I.G.* (1993): en este retrato de Gerhard Richter encontraremos a una mujer de espaldas. Esta imagen nos remite a sus inicios (y también a la portada de *Dietario voluble*), cuando vio una actuación de Miles Davis y le impresionó, como su gesto de empezar a escribir los primeros libros de manera experimental sin tener en cuenta al lector.
- *Milonga* (1980) de Carlos Pazos: un juego de autorrepresentación, del que Vila-Matas se nutre. Nos cuenta que la escena se basa en una impostura: "una ficción sobre la supuesta crisis por la que estaba atravesando el artista al cumplir treinta años" (Massot, 2019), cosa que nos evoca la impostura de Vila-Matas en su obra inicial y su desesperación en busca del personaje y la obra. Añade:

---

<sup>202</sup> "De algún modo el *Cabinet d'amateur* (...) reflejó bastante bien mi inclinación como escritor por la meditación, por la *indagación*, por el *revés del fotograma realista*; mi tendencia a una tarea de tinieblas que exige salir siempre en busca de la emoción no visible, sino de *la emoción emboscada* (...), un tipo de emoción que surge cuando el realismo se desfonda y aparece en su lugar el núcleo duro de lo esencial, *la nebulosa del ser verdadero*, *la bruma de la identidad profunda* que es siempre extraña y extranjera" (2019a: 42).

<sup>203</sup> <<http://www.elmundo.es/cataluna/2019/01/18/5c422c4421efa046578b465c.html>> [fecha de consulta: 28/04/2021]



Es bien curioso: su actitud de derrotado por la melancolía era exactamente la figura que yo había estado buscando componer (...) cada vez que me apoyaba en la barra de uno de los tantos bares nocturnos de la ciudad. Era así, tal como se deja ver Pazos en su fotografía-ficción, cómo quería yo que me vieran, supongo para que me creyeran un artista romántico vencido a temprana edad.

Así, las líneas dedicadas a esta fotografía señalan el gesto inicial de Vila-Matas, y el gesto de una generación desorientada, pasado el franquismo<sup>204</sup>.

- Por último, las obras de Barceló y Gursky funcionan como dos reversos de la misma moneda. Así, *Une poignée de terre*, (1989) de Miquel Barceló, nos presenta un puñado de tierra desde una visión cercana, y para Vila-Matas simboliza la “calidez de la ‘tierra natal’”. Dicha obra la contrapone a *Tebas, Oeste* (1993), fotografía de las ruinas de esa ciudad, por Andreas Gursky. Esta sería el reverso de la imagen anterior, lo aéreo, desde la posición de “los ángeles”, para advertirle de la “relatividad de esa impresión conmovedora a veces de creernos cerca o en nuestra propia tierra”. Así pues, estas imágenes ilustrarían la ambivalencia de Vila-Matas respecto a procedencia, origen, nacionalidad, cuestiones siempre mencionadas oblicuamente en sus artículos y novelas.

En definitiva, si *Cabinet d'amateur* debe brindarnos un retrato oblicuo, indirecto, de Vila-Matas, a propuesta de este mismo, el retrato sería el de un artista que ha buscado siempre un lugar sombrío y experimental, de espaldas al público (*IG*), que ha hecho de su persona un personaje y ha pasado por la desesperación fingida, mientras afilaba sus armas en pro de la impostura (*Milonga*) hasta que finalmente ha podido ir acompasando la respiración, hallando su lugar en el mundo (*La lección respiratoria*), con una poética para la que no hay límites entre la realidad y la ficción, puesto que el arte crea la realidad (*Petite*), y manteniendo una postura a la vez cercana (*Une poignée de terre*) y distante (*Tebas, Oeste*) con cualquier noción de pertenencia a un lugar, asociemos a este simplemente la tierra o también la población correspondiente a este

---

<sup>204</sup> También destaca las obra *Petite* de 2001, videoinstalación donde unas figuras fantasmales aparecen en las paredes bajo la mirada de una niña y que parece alumbrar las contradicciones entre realidad y ficción, la creación como “un arte de la evocación, un arte de la aparición” (5) O el vídeo de Dora García *La lección respiratoria* (2001) donde una mujer y una niña van acompasando su respiración progresivamente. (2001), cuestión que se conecta para Vila-Matas con la necesidad de alcanzar un ritmo más lento: “Si se puede entrenar para ir cada vez más deprisa, también debe ser posible un entrenamiento de la pausa absoluta” (50-51).

espacio, huyendo de cualquier identificación psicológica o nacional. El hecho de autorretratarse a través del arte concede a su poética un trazo más universal. Si en el pasado se autodefinía con relación a escritores o artistas, ahora el trasvase llega a realizarse con objetos de arte.

En cuanto a lo genuino de su preocupación sobre el papel del arte en la actualidad, queda claro en diversos encuentros en que es invitado, como el encuentro con Gonçalo Tavares en el festival Kosmopolis (Iglesia, 2019), donde tratarán su visión común de la literatura, vista como un “aventurarse” e ir de un lugar a otro, y como una experimentación que siempre lleva el arte más allá. En este sentido, Vila-Matas explicará cómo la literatura es conservadora frente a otras artes, donde hay más facilidad para probar: “ensayar en la literatura está complicado, por eso permanece en un plano conservador, pero no tanto cuando se comunica con las otras artes, teniendo en cuenta que son ampliación de la literatura, salvo la música”. Para Tavares esto mismo se produce en el caso de Vila-Matas, que hace una literatura que va “ganando espacio”. Ese mismo tono amistoso y la defensa del arte prevalecerá en otro encuentro el mes siguiente, acompañado de Alicia Kopf e Ikañi Esteban, en el marco del Festival Internacional de las Letras de Bilbao (Esteban, 2019). Tanto Vila-Matas como Kopf convienen en la necesidad de crear como un proceso de investigación que presta atención a lo real y sigue la curiosidad por lo nuevo. Mantiene Vila-Matas que la “búsqueda” sucede hoy en el arte más que en la literatura, cosa que también defiende Kopf, que procede del mundo de Bellas Artes y asegura que el arte visual en seguida incorpora nuevas ideas, mientras que en literatura hay una demora de treinta años aproximadamente. El arte está relacionado con el museo y la exposición y la literatura con la comunicación íntima y la industria editorial, arguyen; por eso es más fácil innovar en arte y más difícil en literatura.

En el caso de Vila-Matas, sin embargo, arte y literatura se fusionan a menudo en la paradoja entre los mecanismos más artísticos y los literarios. Como explicará poco después en el festival artístico Brama en Blanc de Guix, El Masnou, al que es invitado también en un entorno familiar de taller de artista: él se considera “un artista, alguien que hace cosas”; y se muestra permeable a la presencia, las ideas, y receptivo ante

cualquier manifestación artística; hecho que se demostrará con el diálogo que se producirá con el público y la conexión espontánea con el músico Rodrigo Ensemble<sup>205</sup>.



Fotografía de la página web de El Masnou<sup>206</sup>

En definitiva, la “literatura expandida” en Vila-Matas es una realidad que viene avalada por su propia autopoética y autocrítica, así como por los trazos textuales y experienciales que acompañan la trayectoria del último Vila-Matas, imbricada con artes visuales y proyectos intermediales. Así, esta literatura pluridimensional expande su tejido en conexiones cada vez más amplias y complejas con su entorno<sup>207</sup>. La comunión de intereses con el contexto cultural contemporáneo es tan grande que incluso podríamos hablar de “vila-matización del mundo”.

#### VILA-MATIZACIÓN DEL MUNDO (2012-2022)

En realidad, las conexiones del arte de Vila-Matas con otros artistas, la interacción con ellos y el efecto que provoca va siendo tal que podríamos incluso dar la razón al propio Vila-Matas cuando afirma que su obra actual se parece a la segunda mitad del Quijote (2012). Pero en nuestro caso no lo afirmaríamos solo por la condición autoconsciente de la obra, como el autor acredita, ni solo por la argumentación autocrítica del autor, sino más bien en cuanto percibimos huellas de que el mundo se ha “vilamatizado”, igual que en el caso del Quijote.

---

<sup>205</sup> FULLET\_BRAMA\_2019\_2.indd (elmasnou.cat) [fecha de consulta: 01/05/2021]

<sup>206</sup> <<https://www.elmasnou.cat/actualitat/noticies/vila-matas-i-rodriguez-martin-reflexionen-sobre-els-nous-i-lenguatges-artistics>>

<sup>207</sup> En el cierre de este trabajo todavía hemos podido saber cómo Vila-Matas participa en el Festival Arco de Madrid de 2023, junto con Dominique González-Foerster con una instalación llamada “Farmacias distantes” inspirada en él mismo (*El Confidencial*, 23/02/2023).

Y si no, ¿cómo la Oficina de Salud de Médicos le pidió un texto sobre la relación entre literatura y enfermedad, cosa que acabaría desembocando en *El mal de Montano*?<sup>208</sup>, ¿cómo recibe una invitación tan peculiar como ir a Kassel a permanecer en un restaurante chino? ¿Y cómo resulta el elegido para la primera sesión de un encuentro sobre arte en Murcia (2017), que acaba desembocando en un encuentro donde no se sabe quién es más vila-matiano, si los anfitriones o el personal de la catedral de Murcia? ¿No nos hallamos pues, con la segunda parte del Quijote aquí, cuando el personaje que fabula se ve superado por su entorno que fabula sobre él o siguiendo los mismos procedimientos que él? Los “encargos” que Vila-Matas recibe (“Oído en Bocaccio”, colaborar con Dominique González Foerster, Kassel...) acaban siendo tan fructíferos para su arte, que pueden hacer sospechar de unos hilos cervantinos que mueven la realidad, o realmente ficción y realidad se han trenzado en la trayectoria de Vila-Matas. Y en cuanto a la influencia que provoca, ¿cómo pueden aparecer de manera tan natural obras como *París no se acaba nunca districte cinqè*<sup>209</sup> (Enric Farrés-Duran, 2015), *Voyage avec Vila-Matas* (Anne Serre, 2017), *Me llamo Vila-Matas como todo el mundo* (A.G.Porta, 2019)? O, ¿cómo la trilogía *Nocilla* de Fernández Mallo culmina con unas viñetas donde un diálogo entre el autor y Vila-Matas nos llevan al súmmum del icono lúdico y metaficcional también para los nuevos novelistas? (Fernández Mallo, 2009: 169 y ss.)<sup>210</sup>. ¿O cómo el artista rapero Tote King puede afirmar de manera tan rotunda su admiración por Vila-Matas? (2020) ¿O cómo Mario Aznar, estudioso de la obra de Vila-Matas, acaba publicando una novela, *Too late* (2022), que es una ficción sobre su propio encuentro con Vila-Matas? Vila-Matas atrae el juego ficcional, las casualidades, las afinidades electivas. De hecho no parece aleatorio que David Guzmán en el documental “Univers Vila-Matas” (2017c)<sup>211</sup> explique cómo él parece encarnar una “manera de vivir ‘vila-matiana’”; añadamos que

---

<sup>208</sup> Explicado en la librería *Nollegiu*, 9 marzo 2018.

<sup>209</sup> Libro del artista Enric Farrés- Duran (2015) cuya presentación puede verse aquí: <<https://youtu.be/uLiWMhy95w>> [30/10/2020].

<sup>210</sup> Ver al respecto el artículo de Gil González (2013).

<sup>211</sup> En el documental, Vila-Matas, desde una puesta en escena muy cotidiana, desde su entorno doméstico y su barrio, explica cómo antes tenía que reflexionar mucho para saber sobre qué hablar, y ahora más bien “podría comentarlo todo”, “todo se ha vuelto comentable”, “hay una comunión entre lo que yo escribo y el mundo”.

Vila-Matas constituiría una fuente de inspiración para que otras personas puedan vivir también del mismo modo.

El fenómeno de expansión de los mecanismos vila-matianos de confusión realidad-ficción habían comenzado mucho antes, también desde las “entrevistas inventadas”, género que se volvió contra su mismo creador, así, ya en 2008 encontrábamos una “entrevista anticipatoria” como experimento académico-creativo (Arroyo, Fernández, 2008). Y más adelante se llevaría a cabo una entrevista totalmente falsa (Bartual, 2012) donde se conduce al colmo de lo absurdo la idea del escritor como espía, por lo que Vila-Matas acaba siendo Gunter Grass y un espía de la Stasi.

A destacar, su cada vez más asidua colaboración con diversos escritores, y cómo se refuerzan mutuamente en su poética y afinidades electivas. Así, Vila-Matas formará parte de la *Orden de Finnegans*, escritores que una vez al año acudirán a celebrar el Bloomsday a Dublín, y que dará como fruto el libro *Lo desorden* (2013), y diversas colaboraciones y presentaciones con los autores del grupo.

Por otro lado, se suceden a menudo lo que podríamos llamar “vila-matadas”, donde sus habituales procedimientos de crear confusión y entremezclar fantasía y realidad se producen, se amplían o se exportan y toman cuerpo en el encuentro con otros artistas y escritores. Eso sucede en diversas ocasiones, especialmente en colaboraciones con medios relacionados con el arte y el cine. Así, en febrero de 2015 Vila-Matas participa en la presentación de *París no se acaba nunca districte cinquè* (Farrés-Duran, 2015) que resulta toda una bizarrería: es un libro de artista generado a través del título de una obra de Vila-Matas: pero que acaba constituyendo algo muy diferente: un paseo autobiográfico por el distrito quinto barcelonés y los hallazgos que este le suscita. Ahora bien, lo más curioso es lo que se produce en la presentación del libro, donde se cruzan las identidades y en un momento dado no se sabe quién es el presentador ni quién es el autor<sup>212</sup>. Una misma atmósfera de sorpresa y auténtica

---

<sup>212</sup> Primero el chico interroga a Vila-Matas sobre el libro, como si fuera su autoría, cosa que deriva en un absurdo, porque le pregunta sobre cuestiones que él no ha dicho y por tanto no puede justificar: si ha nacido en el Raval; sobre el método y la realidad como construcción; sobre el pastiche: hasta que Vila-Matas le dice “Me parece que presentamos tu libro, pero no el mío”. Luego se invierten los papeles y Vila-Matas parodia la parodia anterior, tomando el mismo inicio de entrevista que había tomado Farrés Duran: el célebre inicio de la entrevista de Soler Serrano a Pla. Y hasta llega a preguntarle a Farrés sobre la escritura de *La asesina ilustrada*, supuesta primera novela del autor según el libro. Al final el público no sabe a qué atenerse: comentan “el libro es muy abstracto”, “no podemos preguntar sobre el

vivencia artística compartida con el público parece producirse en el encuentro entre Dominique González-Foerster y Vila-Matas en el Centro Pompidou de París en ocasión de la presentación de la retrospectiva sobre la artista (2015). Allí también se produce un espectáculo más allá de la simple conferencia, donde escenifican su amistad y los motivos que se vuelven fuente de inspiración artística, como lo chino (que se concretó en la performance en el restaurante chino y en un viaje a la China). El momento culminante del encuentro resulta cuando ella le sorprende a él regalándole una llave que corresponde a la “habitación de Vila-Matas”: la habitación 19 de la exposición, de la que solo él tendrá la llave. Asimismo, le advierte de que es una habitación que “existe y no existe a la vez”, que es “mejor que no entre” pero le da la llave igualmente. (Y efectivamente en la exposición había un espacio con ese título y cerrado, destinado únicamente a Vila-Matas)<sup>213</sup>. Por otro lado, en el libro de Anne Serre, *Voyage avec Vila-Matas* (2017), continúa también el juego de invención que se va replicando en los espejos de los lectores de Vila-Matas. Así, como explica en la entrevista en la radio, mientras ella afirma “Yo he inventado a Vila-Matas en este libro”, él sostiene “Yo he inventado una frase de Anne Serre que he incluido en la conferencia”, y añade “no es una venganza sino mi respuesta”<sup>214</sup> (2017b).

En cuanto a acontecimientos de los que participa o que inspira, veamos a modo de ejemplo los que lleva a cabo en 2016<sup>215</sup>: en marzo Marie-Pierre Bonniol prepara una exposición sobre “máquinas solteras” donde dialoga con la obra de Vila-Matas, en septiembre participa en una reunión de OuLiPo en París, con Marcel Bénabou y otros históricos, en diciembre forma parte de un encuentro en torno a la figura de Walser ... Sirvan estos ejemplos de su insobornable dinamismo y conexión con otros artistas.

---

libro porque no sabemos de qué trata”. En cualquier caso, podemos apreciar en el vídeo la hilaridad general de los presentes, donde parece reinar el espíritu “shandy” (Farrés-Duran, Vila-Matas, 2015).

<sup>213</sup> Según la charla en Pompidou, la secuencia estaba inspirada en una película sobre una habitación que había desaparecido. Pero en *Montevideo* (2022) vuelve a surgir la cuestión de la habitación cerrada, detentando aquí un papel central, inspirado en el misterio de “La puerta secreta” de Cortázar, que en la novela se corporeiza de manera singular. Y en esta ficción la artista le ofrece al autor la habitación, para que le sirva de fuente de creación, después de inspirarse ella por el relato sobre Montevideo.

<sup>214</sup> También llega a explicar aquí una anécdota curiosa: “durante muchísimo tiempo tomé una pastilla para controlar el pánico escénico” “sumial”. Y una vez en Milán alguien les dijo: “ustedes se nota que están muy tranquilos desde que murió Franco”.

<sup>215</sup> Ver página web de Vila-Matas: “Museo de Eventos” (2016).

Lo que queda claro es que el Vila-Matas del segundo decenio constituye un símbolo de la Barcelona culta y cosmopolita. Será una de las personalidades retratadas por Outumuro para la exposición en el Palau Robert, *Retrats*, también de 2016, una muestra que contiene a 80 retratos de figuras representativas de la ciudad<sup>216</sup>. Este será el retrato que aparecerá en la exposición: una imagen de artista tan sobria como sugerente, proyección de una figura tan elusiva como consolidada.



Vila-Matas ya es a estas alturas un sólido fenómeno, con seguidores declarados. El mismo autor habla del fenómeno de seguidores en el artículo de Manrique Sabogal “Foster Wallace, Bolaño, Houellebecq o Vila-Matas y el club de los escritores de la mitificación exprés” (2018), en fechas similares a la publicación de la traducción al castellano de la novela *Voyage avec Vila-Matas*, de Anne Serre. En dicho artículo, Vila-Matas parece consciente del fenómeno de mitificación, en el que él mismo ha caído de ambos bandos, y conoce el entusiasmo que genera ser fan pero también los peligros que entraña, cuando uno se siente presionado por ello “porque a muchos adoradores sólo les interesa lo que un día leyeron de ti y quieren encontrar siempre eso en lo que haces. O bien esperan de ti que seas tan inteligente y simpático como ellos y te exigen mucho” (Sabogal, 2018).

Como imágenes que atestiguan el fenómeno fan de Vila-Matas, el extremo ha llevado a que se pueda hallar la fotografía de este graffiti<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Teresa Sesé, “Una exposición en el Palau Robert reivindica al Outumuro retratista”. *La Vanguardia*, 20/09/2016, p. 34.

<sup>217</sup> Se encuentra actualmente en el índice de la página web del autor <<http://www.enriquevilamatas.com/indice.html>> [26/02/23].



Graffiti. (Página web del autor).

Y la huella de la admiración continúa entre los escritores más jóvenes, a veces en términos generacionales: el escritor Jesús J.Prensa relata en clave cómica su procesión al cementerio de Larra con la compañía de Vila-Matas, aunque esta sea simbólica, puesto que van acompañados de un ejemplar de *Dublinesca*. Y se autodenominan “generación del 89”, a la que dan por comenzada y acabada el mismo día (Prensa: 2020). Ahora bien, dicha admiración a veces se halla teñida de aspectos más agridulces: otra escritora, Raquel Taranilla, apoyaría su explicación sobre su novela ganadora del Premio Breve de Seix Barral de 2020 (*Noche y océano*) a través de su admiración por Vila-Matas y la crítica a la visión negativa de la juventud que este hace en *Aire de Dylan*, según Taranilla. Los periodistas aprovecharían para subrayar en los titulares las declaraciones polémicas, sabedores del efecto que causaría en el escritor y en sus seguidores, con este titular: “Mi novela nace de la rabia contra Vila-Matas” (Ayén, 2020). En el contenido del artículo, Taranilla rebajaba en seguida las expresiones duras (“adoro a Vila-Matas [...] se trata de una reacción que me provocó esta novela concreta”) pero los periodistas ya habían tomado nota de lo anterior, en frases como esta: “Mi libro es la respuesta a *Aire de Dylan* (...) que me cabreó muchísimo, me sentó como una patada en toda la cara“. Sea como fuere, lo que demuestra el episodio Taranilla es que la mención a Vila-Matas de por sí interesa a los periodistas, y ya equivale a una literatura tan consolidada como problemática, aunque



la mención a su obra sea más o menos gratuita, como nos parece en este caso<sup>218</sup>. La cuestión no dejaba de resultar paradójica, especialmente porque la novela de Taranilla aparecía en la misma editorial que ahora publica la mayor parte de su obra Vila-Matas, Seix Barral, cuya directora probablemente no preveía la discusión posterior. En cualquier caso, Vila-Matas se ha convertido ya en una referencia ineludible para indicar la permanencia de una literatura del juego y la dificultad, sea para recibir el homenaje de jóvenes escritores, sea como punto de fuga del mercado editorial, donde una polémica en torno a su obra puede suscitar interés y ventas, visto que Vila-Matas ya es un fenómeno mediático entre una minoría, valga la contradicción.

Por último, mencionemos algunos libros especialmente representativos de la confluencia de Vila-Matas con artistas y escritores en los últimos años: dos recreaciones ficcionales de la figura de Vila-Matas y dos prólogos del propio Vila-Matas.

Por un lado, *Me llamo Vila-Matas, como todo el mundo*, de A.G. Porta (2019) se trata de un libro de corte lúdico y dadaísta, donde se produce un diálogo muy rápido entre dos personajes, y uno dice llamarse Vila-Matas “como todo el mundo”. Aquí la identidad múltiple de Vila-Matas, refractada en obra, escritor y personaje, aparece llevada al paroxismo desde la creación literaria, y desde una figura muy amiga, Porta. La obra parte de un diálogo verídico entre Vila-Matas y Porta, cuando Vila-Matas ha sido invitado a participar como actor en un teatro alternativo de Broadway. Sin embargo, una vez allá, la responsable del proyecto, Allison, ha desaparecido, y no consiguen dar con ella. A la salida, Eduardo Lago y Vila-Matas (o sus proyecciones textuales) fantasean sobre la posibilidad imaginaria de que todo lo sucedido cristalice en dos obras: *Buscando a Allison* y *Off Off Off Broadway*. Dicho libro que incluye el juego metaliterario afín a Vila-Matas es asumido por la misma autopoética del autor en el modo como el libro aparecerá citado en la página web del autor como “Libros sobre la obra de Vila-Matas”<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> Además, en esta batalla por la atención del lector en el espacio público, Vila-Matas mantiene sus eternos aliados, así que la reacción de Masoliver Ródenas no tarda en llegar, que la calificará de un “empacho de parodia” contra la “mitificación literaria” y una “plúmbea exhibición de lectura”: “lo parodiado se convierte en parodia y acaba por caer en esa verborrea que ella ve en los académicos” (2020).

<sup>219</sup> <<http://www.enriquevilamatas.com/librossobrevm.html>>. Aquí incluso se encontrará el enlace a una entrevista entre Arranz y Porta en la Revista de Occidente (2021), donde queda explícita la intención y la poética de la obra de Porta.

Por otro lado, y en un sentido un poco diferente, destacará el prólogo de Vila-Matas para el primer libro del rapero Tote King *Búnker* (2020), que atestigua de las relaciones entre ambos, después de dos años de correspondencia. Tote King ya preludiaba la influencia de Vila-Matas en su arte mucho antes de conocerse en persona. Así, en el año 2009 Tote afirmaba “Me encantan Vila-Matas y los Coen”<sup>220</sup>. Y en el interior del tema “Otras mentes” del disco *El tratamiento regio* (2013), Tote afirmaba “Vila-Matas es mi estilo”<sup>221</sup>. También en 2018 Tote King publicaba el álbum *Lebron* que incluía el tema “Bartleby & CO”<sup>222</sup>, un claro homenaje a Vila-Matas, puesto que replicaba el título exacto de su libro y la temática sobre la creación. El tema incluso se inicia con unas palabras de Vila-Matas en voz-en-off: “el riesgo es fundamental a la hora de escribir”<sup>223</sup>.

El prólogo de Vila-Matas, al libro, “El tiburón salió del agua”, aparecería también publicado en un artículo de *Babelia, El País*, en marzo de 2020. Aquí no solo Vila-Matas muestra su adhesión y admiración por el rapero, sino que el arte de ambos fluye como vasos comunicantes, como veíamos también en *Marienbad eléctrico* con Dominique González-Foerster. Vila-Matas, influido por el aura juvenil de Tote, habla aquí de su “humor cabrón” y de “una pasada la conjunción de literatura centroeuropea y el fraseo rapero más canalla”, como valoración general de su obra (2020b: 15). E incluso al final usa la expresión de “esa única grieta se cuele nuestra amistad y la eternidad” (2020b: 18)<sup>224</sup>; fusión que también puede verse representada en esta fotografía, donde ambos presentan una actitud simétrica, con cierta modesta arrogancia:

---

<sup>220</sup> <<https://elmundo.es/metropoli/2009/12/17/musica/1261045380.html>> [fecha de consulta: 15/08/2022].

<sup>221</sup> <[https://youtu.be/DLf\\_Pu-wXCE](https://youtu.be/DLf_Pu-wXCE)> [fecha de consulta: 26/02/2023].

<sup>222</sup> <<https://youtu.be/f-WVAuzlCME>> [fecha de consulta: 26/02/2023].

<sup>223</sup> Hasta *La Vanguardia* se hizo eco de esta confluencia entre autor y músico, y el periodista Pol Masvidal entrevistaría a Vila-Matas al respecto (2018), donde Vila-Matas afirmaría categóricamente: “Es el mejor tema hasta ahora de Tote y me tiene a su lado, es un rapero único en España”.

<sup>224</sup> En el interior del libro, Tote King se impregna a su vez de la literatura de Vila-Matas, mencionando a personajes y autores emblemáticos para Vila-Matas como Bartleby, Agamben, Kafka, Benet. Así, estas palabras bien habría podido escribirlas Vila-Matas: “ Si algo puede sublevarme son ese tipo de escritores que, debido a que quieren funcionar bien en la cultura de masas, se presentan como hombres sencillos, personas que de ninguna manera deben ser vistas como intelectuales. Ellos escriben historias por el placer de contarlas, y punto. Sobre todo nada de asustar a la clientela. En oposición a estos lacayos del mercado (...) va emergiendo una tradición culta y con gusto por el complot y lo clandestino que rechaza la inocencia narrativa...” (Tote King, 2020: 43).



Enrique Vila-Matas y el rapero Toteking: MASSIMILIANO MINOCRI / EL PAIS

“Enrique Vila-Matas y el rapero Tote King” (En Vila-Matas, 2020b).

Asimismo, por las mismas fechas Vila-Matas escribiría también un prólogo para el libro de Inés Martín Rodrigo *Una habitación compartida*, un libro de entrevistas a mujeres escritoras (2020i). En dicho prólogo vemos también a un Vila-Matas permeable a las cuestiones culturales más candentes (tanto la música actual como el feminismo más contemporáneo) y a la vez cómo se adscribe a aquello que refuerza su propia figura. Si con Tote se habían atraído en su mismo interés por el mundo “vila-matiano”, en el caso de Inés Martín Rodrigo Vila-Matas ensalzará su figura como persona “especializada exclusivamente en entrevistar a las mentes más avanzadas o progresistas de la literatura contemporánea” (2020i: 15)<sup>225</sup>.

Para acabar esta cuestión, no podemos dejar de mencionar la *opera prima* de Mario Aznar, *Too late* (2022), donde el profesor y crítico Aznar, tres años después de dar por finalizada su tesis, recrea su encuentro con Vila-Matas, aplicando el contenido teórico de su trabajo, el concepto de “ficción crítica”, a su misma obra. La obra refleja literalmente la entrevista que se llevó a cabo entre Aznar y Vila-Matas, en cuanto a las palabras de Vila-Matas se refiere, y de hecho se tratan aspectos que hemos señalado aquí en diversos lugares, como el “aforismo de Zürau” de Kafka y el arte como negatividad, o la fusión del autor con el crítico, pero Aznar creará una atmósfera

---

<sup>225</sup> Dará la casualidad de que también lo había entrevistado también a él, el 19 de febrero de 2017, así que de algún modo confluye el aprecio por la escritora con el sentirse parte del mundo literario de calidad encarnado por la autora.

fantasmagórica y apocalíptica para escenificar los interrogantes que suscita la obra de Vila-Matas. El Aznar de la novela, en su entrevista, además de corporizar la paradoja del crítico que es y no es un escritor, trata de investigar a fondo al Autor Vila-Matas para descubrir si en el fondo subyace en él un crítico y el autor Vila-Matas no existe; abismo que lleva al fracaso del Aznar personaje en su carrera y a la desaparición final de Vila-Matas personaje en el futuro apocalíptico. Al final Aznar se dice que él se había comportado como un detective y Vila-Matas “no parecía tanto un delincuente indeciso como un delincuente indecible”. Y se pregunta si no es él, el Crítico, quien lo había imaginado todo y sus sospechas son “atisbos de una retorcida ficción” (2022: 181). Nueva vila-matización del mundo, pues, donde lo indecible del mundo vila-matiano acaba asaltando al crítico y este en vez de desvelar al crítico acaba convirtiendo al crítico en duda de sí mismo. *Too late*: siempre es demasiado tarde para perseguir un enigma literario, y a la vez debe ser necesariamente tarde, para dialogar sobre lo ya dicho y escrito, y continuar adelante, aún cayendo en las “trampas para críticos” y “trampas para lectores”, parece decirnos Aznar. Y, sobre todo, la obra de Aznar incide en continuar la “vila-matización del mundo” a través no solo de la “literatura expandida” sino también ejerciendo la “crítica expandida” de la que hablaba en su tesis<sup>226</sup>. La obra tendría cierta repercusión, es favorablemente reseñada en varios medios<sup>227</sup>, es finalista del premio Tigre 2022 y también es mencionada por Vila-Matas en su página web, como la de A.G.Porta, en el apartado “libros sobre Vila-Matas”, cosa que garantiza la recepción positiva del autor sobre estas obras y la capacidad de reflejar su quintaesencia<sup>228</sup>.

---

<sup>226</sup> “¿Puede la crítica literaria convencional abordar el análisis, la comprensión y la valoración de estas obras multimediales y pluridimensionales? Si en la producción de una instalación participan artistas plásticos, músicos, escritores y performers, o en la de un hipertexto lo hacen programadores informáticos, escritores y diseñadores gráficos, ¿con qué herramientas podemos emprender nuestra aproximación al texto? ¿Hace falta, quizá, una crítica expandida?” (2019: 554-555).

<sup>227</sup> <https://www.zendalibros.com/too-late-la-metamorfosis-de-una-tesis-doctoral-sobre-vila-matas-a-ficcion/>

<sup>228</sup> En <<http://www.enriquevilamatas.com/librossobrevm.html>> aparece incluso la referencia a una crítica sobre el libro que afirma lo siguiente: "Ningún libro sobre Vila-Matas se acerca a la originalidad que hay en TOO LATE, el magnífico artefacto literario de Mario Aznar, publicado por La Navaja Suiza". Pedro Pujante, *La Opinión de Murcia*.

## SITUARSE / ESCONDERSE EN EL MUNDO, 2017-2022

Las dos novelas siguientes de Vila-Matas, *Mac y su contratiempo* (2017) y *Esta bruma insensata* (2019), estarán situadas en Barcelona, como *Aire de Dylan* (2012), y presentarán algo más de conexión con la realidad cotidiana de la ciudad o con los conflictos que se producen en paralelo en la realidad catalana, por más que a menudo solo se trate de la situación contextual. Eso sí, ello coincidirá con un momento de proliferación de artículos en *Café Pèrec* con una vocación un tanto más particular, donde Vila-Matas llega a inmiscuirse en problemáticas de la actualidad local o global, sea la crisis, la independencia de Catalunya o la llegada del covid'19. Todo ello llevará a algunos a preguntarse por su alcance como figura política o moral, cosa que él siempre negará categóricamente, considerando sus opiniones como un hecho banal o casual y que no tienen que ver con su apuesta literaria.

Mencionemos en primer lugar las novelas en cuestión: en 2017 se publicará *Mac y su contratiempo* (2017), ambientada en el mismo barrio de Vila-Matas, dando otra vuelta de tuerca a lo metaliterario, pero también con el trasfondo político de la crisis. La portada esta vez resultará abstracta, también apuntando a cierta modernización y despersonalización, como veíamos en *Kassel*.



*Mac y su contratiempo* (Seix Barral, 2017)

El titular de la primera entrevista con el autor sobre el nuevo libro reza lo siguiente: “En la literatura no hay progreso, solo repetición” (Ayén, 2017). El epígrafe señala que se trata de “la nueva novela de un autor de culto”. Se comenta aquí la temática de la novela, el propósito de un personaje insignificante, Walter, que pretende rehacer la novela de su vecino Sánchez, una novela fallida del pasado. En realidad se

inspira en una obra real de Vila-Matas, *Una casa para siempre* (1988), cosa que nos introduce ya en el bucle metaliterario grado tres<sup>229</sup>. También hay un acercamiento a la actualidad político-social, porque se mencionan los mendigos del barrio y se hace referencia a la crisis; si bien Vila-Matas arguye al respecto: “No pretende ser político, pero lo es, porque todo es político. Mi punto de vista es irónico y paródico, crítico en el fondo”.

Su autoconstrucción en esta novela, pues, se fragua de nuevo sobre figuras de la ambivalencia, y volviendo del revés todos los lugares comunes literarios: por un lado, la portada y el título señalan hacia una temática actual y de alcance universal. Sin embargo, conociendo el argumento y el juego intertextual, sospecharemos luego que se da *automitografía*, al construir el libro sobre su propia trayectoria literaria. Ahora bien, después comprobaremos cómo esta trama autoargumental se urde a través de la ironía y la parodia, cosa que nos aleja de la automitografía propiamente dicha. En cuanto a la *autoficción*, se trata como siempre de un espejo cóncavo: aunque juega con elementos propios, predomina la abstracción y el planteamiento puramente literario, negando además la autoficción como categoría. Por otro lado, aquí lleva la contraria a su credo de llevar la literatura siempre más lejos, insistiendo en que no es tan importante la novedad como la *repetición* con variaciones. (Pero huelga decir que la afirmación de la repetición es de hecho una innovación en la trayectoria de Vila-Matas). Además, si bien aparentemente el hilo para ejemplificar dicho procedimiento es metaliterario, luego sabremos que eso es falso, porque no se basa en la imitación de los estilos de ciertos autores, como afirma el yo textual. Por último, pese a que hay presencia de la contemporaneidad en su obra, ni afirma ni niega que su literatura pueda ser *política*.

Sea como fuere, hay que decir que con la publicación de *Mac y su contratiempo* aparece por fin la imagen de Vila-Matas en el semáforo de *La Vanguardia*, (en su color verde que marca la aprobación del periódico hacia la conducta de tal personaje

---

<sup>229</sup> Como le explica a Ayén, solo ha usado “su esqueleto, la biografía muy rota de un ventrílocuo que asesina a un barbero”; pero se trata igualmente de una gran autoironía, puesto que en *Mac* se dice que “su autor la escribió muy borracho”. Hay elementos supraliterarios, donde se dan pistas falsas para el enfoque literario de la novela, como por ejemplo, se indica que en la novela de Walter cada capítulo está escrito “a la manera de un gran autor: Borges, Hemingway, Schwob, Cheever, Chesterton...”, cosa que Vila-Matas no realizó en su novela original, como comenta también en la entrevista.

público); ello supone una especie de carta blanca definitiva para el afianzamiento de su figura en el sistema cultural barcelonés.

**LOS SEMÁFOROS**

**Enrique Vila-Matas**  
ESCRITOR

● El autor barcelonés (68) demuestra en su recién publicada *Mac y su contratiempo* por qué es uno de los grandes nombres de la literatura mundial, con un juego de espejos que se interroga por el ejercicio de la escritura. **PÁGINA 32**



La recepción del libro será amplia y representativa del interés que suscita el libro. Además de la atención en los medios y vida cultural (entrevista en *Página 2*, de RTVE, presentación multitudinaria en la Biblioteca Agustí Centelles de Barcelona, luego en Madrid, País Vasco y Zaragoza)<sup>230</sup>, recibirá excelentes críticas por algunos de sus más conocedores críticos, como Ana Rodríguez-Fischer, quien afirmará que “retorna el mejor Vila-Matas” y destaca la “intensidad y la calidad” de su mirada y donde la “claridad, el rigor y la belleza son el verdadero compromiso del escritor” (Rodríguez-Fischer, 2017), o Domingo Ródenas, que considerará aquí palpables “la audacia y la imaginación” como divisas máximas de su naturaleza de “escritor subversivo” (Ródenas, 2017). Asimismo, aparece también en *La Vanguardia* un reportaje de Xavi Ayen sobre ciudad, realidad y ficción, y entre las novelas elegidas para trazar un mapa literario sobre Barcelona aparecen tanto los escritores best seller Dan Brown e Idefonso Falcones como otros escritores entre los que figuran Juan Marsé y Enrique Vila-Matas, con su *Mac y su contratiempo*, erigiéndose así en novela representativa de la realidad literaria de Barcelona. Riesgo y realidad al unísono, parece que Vila-Matas está logrando ocupar el lugar tan ansiado entre lo minoritario y lo reconocido.

Dos años después publicará *Esta bruma insensata* (2019), novela que suscitará una expectativa especial, puesto que el tema del *procés*, tres días donde se proclamó la independencia en Catalunya en octubre de 2017, muy polémico en Catalunya, aparece como “telón de fondo”. Ahora bien, y desde el momento en que nos fijamos en

---

<sup>230</sup> <<http://www.enriquevilamatas.com/eventos2017.html>>.

la portada, ese telón pierde centralidad, ya que la referencia se fusiona con la alusión indirecta a las torres de Nueva York.



*Esta bruma insensata* (Seix Barral, 2019)

El autor será el primer interesado en relativizar la cuestión y presentar el procés como simple contexto, ya desde la primera entrevista (Ayén, 2020): “No soy analista político, soy una persona discreta en estas lides, frente a los chillones”. Así, asegura cómo la proclamación de la República fue una simulación, algo como una estructura de ficción, un relato”. Dicho barniz de ironía gustará a lectores y aficionados: nótese que sale en el semáforo del mismo día 3 de abril, anunciando lo positivo de su posición; de ella dirá Joan de Sagarra que se trata de “la novela más audaz para el lector más inteligente” (2019).

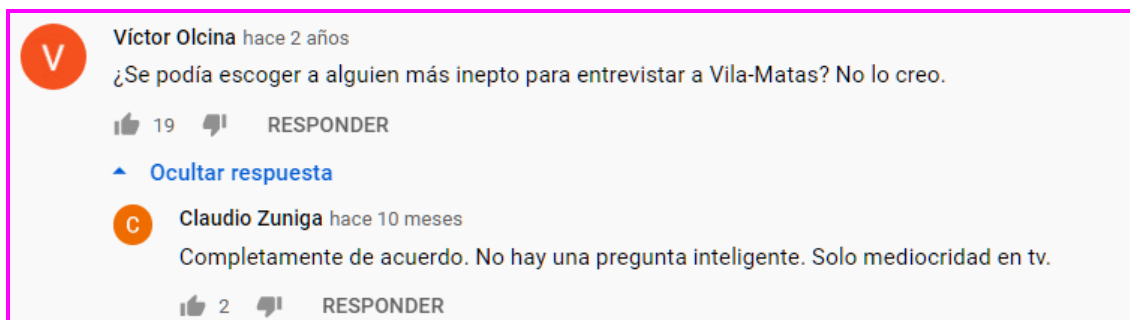
La novela gozará de buena aceptación y recepción en el mundo académico en general. En España recibe el interés de la mayoría de los medios (*El País*, *La Vanguardia*, *El Periódico*...) con apreciaciones como “Un espléndido artefacto literario” (Urrutia, 2019), “Una obra maestra” (Orovio, 2019), “Un Vila-Matas perfecto” (Gómez, 2019)... Con solo alguna crítica más templada como la de Pozuelo Yvancos, que señalará cierto estancamiento en su obra: “la fórmula metaliteraria está siendo una pequeña cárcel para el autor” (2019). Ahora bien, la atención social que se le preste no será enorme especialmente en España, tal y como menciona este tuit de Mario Aznar que aparecerá citado en el blog de Vila-Matas:



Esa bruma insensata me parece una novela extraordinaria, a la que quizá no se le ha prestado la atención que merece. En mi opinión, ahí desembocan algunas de las mejores apuestas del Vila-Matas de los últimos años.

[Mario Aznar en su Twitter. 28-3-21]<sup>231</sup>

Lo cierto es que la novela suscita lecturas muy diferentes dependiendo de dónde se ubica el énfasis del entrevistador. Por ejemplo, la entrevista con Vigorra (2019) reviste especial interés: quizás no tanto por las preguntas, sino por la reacción elusiva de Vila-Matas a ellas y por las reacciones de sus fans. Así, cuando le pregunta si le afecta más el clima político o la tramontana, contesta que “la tramontana”, y algunos de los seguidores virtuales vila-matianos manifiestan enfado sobre el entrevistador en estos términos: “pobre tonto”, “váyase al infierno”.



Comentarios a la entrevista con Vila-Matas colgada en Youtube (Vigorra, 2019).

De todas maneras, no son casuales las preguntas sobre su posición política, puesto que precisamente el año anterior ha publicado algunos artículos en *Café Pèrec* al respecto, como “Independencia individual” (2018b), donde ha reivindicado con humor una actitud al margen de cualquier extremismo, mientras que en “Que corra el aire” (2018c) ha hablado de la necesidad de ir más allá de “los nacionalismos y extremos y la asfixia mental” y escribir dando “un aire extranjero” a lo que escribimos. Por todo ello, a nuestro parecer, si bien mantiene su actitud neutral, coherente con su voluntad de

---

<sup>231</sup> Publicado en el blog de Vila-Matas. Así mismo, sigue el interés mayúsculo en Francia y América Latina. El escritor mismo procura señalar en su blog, con el título “La crítica francesa se vuelca en grandes elogios para ‘Cette brume insensée’, de Vila-Matas” (07/08/2020) en <<http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=12255>>, cosa que refuerza el mito de la mala acogida en España y buena en Francia y América del Sur. Esa buena acogida ciertamente se verá en los ejemplos aducidos en el blog, como en el artículo Vila-Matas, écrivain sans frontières” (Fabienne Dumotet), “une très fine réflexion”, “un grand et drôle roman” (blog La viduité), o “Vila-Matas, antibrouillard” (Florence Noiville).

eludir la posición de escritor comprometido, se adivina aquí cierto concernimiento por la actualidad (que retomaremos en el capítulo siguiente).

También durante el año 2020 encontraremos cierto diálogo con la realidad pandémica, tanto en los artículos como en su archivo fotográfico de la web, también llamado *Fotobiografía*<sup>232</sup>. En ellos deja constancia de las dificultades en que se vivía, pero aprovechando la ocasión para mostrar cierto desdén crítico por cualquier postura que pueda parecer tópica o irreflexiva. Así, en “La insistente”, del 31 de marzo de 2020, en pleno confinamiento, advierte contra el pasar el tiempo con lo que llama “futilidades” como (y esto sorprende en un escritor) “llevar una bitácora-tostón de nuestro confinamiento”, para no querer acordarnos de que “hemos de morir”. Después del confinamiento, el 12 de mayo, argüirá en “Dos tardes con Bioy” si “en lugar de “una experiencia que nos ha hecho más ricos”, ¿no podríamos decir a veces que “una experiencia nos ha hecho más pobres”?, advirtiendo que muchos no han meditado más sino menos en la pandemia. A medida que se va produciendo la desescalada, que para esta fecha estaría en Catalunya en la fase 1, aparecen otro tipo de cuestiones en los artículos de la sección *Café Pereg*. Así, el 26 de mayo 2020 publica el artículo “Contra la manía de amontonarse” donde encuentra la parte positiva a la existencia de “distanciamiento social”, que puede llevar inclusive al rediseño de espacios públicos. Y después, ya en 2022, continúa advirtiendo contra las prisas que están invadiendo de nuevo la sociedad en “Acelerados y paseantes” (31/05/2022), aprovechando para reivindicar una vez más la figura del *flâneur*, de alguien que exhibe despreocupación, lo que para Walter Benjamin significaba elevar una protesta contra la aceleración.

Ahora a los acelerados, aunque la pandemia siga ahí, los tenemos de vuelta, desesperados, familias completas buscando cafeterías, grupos salvajes sin mascarillas y con actitud enérgica, pero en el fondo deambulando errantes, nerviosos por las calles recuperadas, delatando que se sienten más cómodos si todo los lleva a estresarse. Ya no piensan en la pandemia, y tampoco demasiado en Ucrania. Los canales de televisión, los medios, cada vez más acelerados, les hurtan información y han sustituido esos “desgastados temas” por la Viruela (o el Anís, no se sabe) del Mono.

---

<sup>232</sup> <<http://www.enriquevilamatas.com/fotobio9.html>>.

Las siguientes fotografías acompañarán irónicamente el proceso de la pandemia en la sección *Fotobiografía* de la página web<sup>233</sup>: observaremos una con el título de “Hogar”, que ha de tener que ver con el confinamiento<sup>234</sup>, y otras con mascarilla que aducimos a las primeras salidas, “Crep Nova”, en clara referencia a cuando se está normalizando la situación, pero ha de salir siempre siempre con mascarilla en mano.



En cuanto al ritmo de participación en eventos literarios, durante el año 2019 vamos a encontrar ya muy pocos eventos en su página web, preludiando cierto cansancio digital prepandémico. Ahora bien, si la figura Vila-Matas implica los diversos cauces disponibles para el autor del siglo XXI y al mismo tiempo la crítica constante a la adopción irreflexiva de los hábitos que el sistema promueve, el Vila-Matas digital ha llegado a su cénit en 2019, justo antes de la pandemia. Así, máximo precursor de la presencia de en las redes, precisamente en la época de la pandemia y el superávit de experiencia digital, Vila-Matas decide dar un paso atrás, minimizando su participación digital en el mundo literario, si bien todavía mantiene activo su Twitter y su blog. Así, en la entrevista con Ruíz Ortega (2020) afirmará lo siguiente provocadoramente:

Sobre mi vida en días de pandemia, debo decir que de pronto me vi muy agobiado al comprender que trataban de hacerme comprender que si era escritor tenía que

---

<sup>233</sup> <<http://www.enriquevilamatas.com/fotobio1.html>> [consultado 30/05/2021]

<sup>234</sup> El confinamiento domiciliario en la primera ola de la pandemia tuvo lugar en España del domingo 14 de marzo al domingo 2 de mayo, con una duración total de dos meses y medio.

comunicar, crear, producir, ser puro Zoom, puro *streaming*, ser locutor de mí mismo, permitir que mi casa se convirtiera en un plató de televisión y yo me pasara días sin poder escribir una línea. Hasta que reaccioné. Ahora por fin sólo me dedico a escribir.

De este modo, podemos constatar consultando la web que la pista digital de Vila-Matas se pierde ligeramente a partir de este año: en el año 2020 ya no aparecen eventos publicados en su página web (como no aparecían desde abril de 2019); de hecho, se opta por la desaparición de esa sección de 'Eventos', que ahora solo se puede consultar como "(Museo de) Eventos", de manera que se observa una deserción parcial y provisional del escenario público<sup>235</sup>, con solo algunas apariciones puntuales o recomendaciones de libros durante el 2020-2021. Tampoco observaremos la actualización habitual en la sección dedicada a entrevistas, dentro de "TEXTOS", con una excepción: "Una estupidez formidable y universal" (Alfonso C. Villeda), de noviembre de 2020, después de dos años de no publicarse ninguna. Y tras ello solo una nueva entrevista para *The Paris Review* (Thirlwell, 2020) y luego ya no observamos más hasta mayo de 2022. Vila-Matas siempre ha de llevar la contraria, y en la época de máximo auge digital se mantiene en la retaguardia.

Eso sí, mientras persistía en cierto silencio mediático provisional, sí ha ofrecido a lo largo de los años 2019-2020 dos entrevistas fundamentales, a las que tendremos acceso en otoño e invierno de 2020 respectivamente: una con Adam Thirlwell en *The Paris Review* y otra con Anna María Iglesia en el libro *Ese famoso abismo*. En *The Art of Fiction*, Adam Thirlwell presenta a Vila-Matas como "un intenso e ingenioso delirio textual que ha hecho de él uno de los escritores más originales y celebrados en lengua española" (2020)<sup>236</sup> y dibuja su trayectoria desde una infancia marcada por la lectura a una formación vanguardista y marcada por el espíritu de libertad del sesenta y ocho para alcanzar, sorprendentemente, el reconocimiento, pero sin nunca darse a conocer del todo. En cuanto al libro *Ese famoso abismo*, puede leerse para iniciarse o para profundizar en Vila-Matas: se trata de una sinfonía de motivos e ideas, que van pasando de una época a otra de manera Shandy. Entrar en *The Paris Review* supone

---

<sup>235</sup> Fecha de la consulta: 26/02/2023.

<sup>236</sup> En el original: "The writing of Enrique Vila-Matas is marked by a dazzling array of quotation, plagiarism, frames, self-plagiarism, digressions and meta-digressions: an intense and witty textual delirium that has made him one of the most original and celebrated writers in the Spanish language".

acceder a una suerte de canon de escritores admirados y admirables (como subrayaría en Ruiz Ortega, 2020) y la conversación con Anna María Iglesia, joven periodista muy presente en la vida cultural barcelonesa, y en una editorial con vocación joven también, WunderKammer, implica un canonizarse y un conectar de nuevo con la estética de lo moderno. Por otro lado, la promoción de *Ese famoso abismo* ha tenido un ritmo diferente al habitual debido a la pandemia, de modo que se presentó por Instagram el 18 de enero de 2021, sin la presencia del autor, únicamente entre la periodista coautora, Anna María Iglesia, y el periodista Álvaro Colomer. Lejos queda la semivirtualidad de la que se hacía alarde en la presentación de *Mac y su contratiempo*. En el momento de publicación de este libro la virtualidad ya es una realidad. Y de tan virtual el evento ya no necesita ni de la presencia del autor<sup>237</sup>. Eso sí, el libro acaba atrayendo como siempre signos interpretativos opuestos. Lluçia Ramis se hará eco de la presentación, con las siguientes palabras: “En él hay mucha ficción, (...) una ficción que no le interesa desmontar. Y por eso, en *Ese famoso abismo* no habla de temas políticos, ni de religión, ni de nada que salga de lo literario. Es una postura hacia el público, no le gusta la exposición” (Ramis, 2020). En la misma línea, se dice que “Vila-Matas es, tal como lo refleja, pura literatura” (Ares, 2020). En cambio, en otros medios se habla más bien de confesión, en términos psicoanalíticos, entendemos que para atraer la atención mediática: “Enrique Vila-Matas, ante el diván y frente a ese famoso abismo”<sup>238</sup>.

Otro aspecto que queda claro en estas entrevistas es la dualidad permanente entre mostrarse públicamente y esconderse, dualidad que le ha acompañado desde el principio de su carrera. En *Ese famoso abismo* también expresa cierto tedio por las entrevistas (curiosamente ello se sostiene desde una entrevista) y dice “en los últimos tiempos me incomoda esa vertiente pública” y parece envidiar a su amigo A.G. Porta “especialista en el tema de la felicidad de no explicar sus libros” (Iglesia, 2020: 22-23). Por otro lado, el autor disfruta del reconocimiento que supone el hecho de que le

---

<sup>237</sup> Un año y medio después se llevará a cabo la presentación de Montevideo de manera 100% virtual, en el mismo canal, esta vez con la presencia del autor.

<sup>238</sup> <[https://www.eldiario.es/cultura/enrique-vila-matas-divan-frente-famoso-abismo\\_1\\_6501443.html](https://www.eldiario.es/cultura/enrique-vila-matas-divan-frente-famoso-abismo_1_6501443.html)> (*El diario.es*, 13 diciembre 2020) donde se incluye esta frase, proveniente de la agencia EFE: “El escritor barcelonés Enrique Vila-Matas se confiesa como aquel que se sienta en el diván, en el libro *Ese famoso abismo*, en el que la periodista cultural Anna Maria Iglesia ejerce de irredenta psiquiatra literaria para obtener una confesión en toda regla, donde asoman recuerdos, anécdotas e influencias”.

llamen de los medios, como expresa a Ruiz Ortega con relación a ser entrevistado en *Paris Review*, cosa que vivió como “un acontecimiento”. En la entrevista con Thirlwell acaba expresando abiertamente la contradicción intrínseca de publicar: cómo por un lado le gusta sentirse admirado y por otro lado prefiere no exponerse, sentirse como “un impostor”, aunque reconoce divertirse en público:

Quizás, quizás la publicación y la literatura sean contradictorias. Por un lado, quiero que me lean y admiren, y por el otro que descubran que soy un impostor. No me gusta que me vean, pero si me ven me siento halagado... No debería publicar nada (en el fondo tengo un gran pudor), pero me lo paso bien si me veo obligado a mostrarme en público, etc. Quizás soy histérico y obsesivo al mismo tiempo. Y quizás mi amigo-enemigo lo era aún más (2022: 73-74).

Y ciertamente en ambas entrevistas, tanto la de Thirlwell como la de Anna Maria Iglesia, el escritor se muestra parcialmente a la vez que sigue perpetuamente ocultándose, como había hecho desde un principio, cuestión que permite cerrar la configuración del personaje-escritor Vila-Matas de manera circular. Así, aunque en *The Paris Review* parece lamentarse de que la gente no le crea en las entrevistas, “quienes me conocen saben que detesto mentir” (Thirlwell, 2022: 11), en *Ese famoso abismo* comienza preguntando “¿Tengo que decir la verdad?” y cuando Iglesia le aclara que no él afirma “Entonces, mucho mejor” (Iglesia, 2021: 17). Y más adelante, en otro lugar, hablando de sus múltiples voces, desacredita él mismo la veracidad de su respuesta:

Pero hay que entender que en mí (...) hablan siempre muy distintas voces y no creo que deban tomarse al pie de la letra ninguna de las declaraciones de las mismas porque corresponden siempre a los más diversos avatares (61).

Entonces, ¿en qué quedamos? ¿Debemos creer ese desconcierto en *The Paris Review* por la incredulidad de los lectores en las entrevistas? ¿O se trata de una impostura más el sentirse desconcertado? Vila-Matas suele argumentar la cuestión de la ficción como un camino para encontrar la verdad, aunque, ¿funciona eso también para las entrevistas? El término “impostura” (definido por la RAE como “fingimiento o engaño con apariencia de verdad”) también se utiliza de manera ambivalente, como

por ejemplo en la entrevista de Thirlwell, donde se situaba al lado de escritores como Cervantes, Kafka y Becket, que “lucharon con un esfuerzo titánico contra toda forma de impostura” (2022: 11). Nuestra sospecha es que lleva la impostura tan lejos que hasta puede negar completamente el uso de la impostura mediante otra “hiperimpostura”, o bien afirmar exactamente lo contrario<sup>239</sup>. Por otro lado, y aunque se desvincule y a la vez no de sus propias palabras, siempre muestra un gran interés en fusionar vida y literatura, hasta llegar al punto de expresarlo de este modo:

Vida y literatura han ido siempre en mí tan unidas que me es difícil aceptar que mi literatura proceda de los libros; más bien procede de los libros que están en la vida, y no olvidemos que los libros forman parte de ella” (Iglesia, 2021: 20).

Y en realidad siempre que habla de vida y literatura llega a una paradoja insalvable: hay que acercar literatura y vida, pero sabiendo que es imposible después pretender dar el salto a la vida, forzar el otro lado del espejo, porque entonces se producen “resultados calamitosos”, como sucede en el Quijote<sup>240</sup>. Por eso, afirma, “la autenticidad siempre permanece en un estado fetichista, jamás se puede cruzar el espejo a su encuentro. De ahí que todas las novelas sean imperfectas” (Iglesia, 2021: 130). En este sentido, otro tema que se repite es el del disfraz, la variación de identidad, que es otro modo de despersonalización desde la multiplicación. Así, Thirlwell incide en su afán por actuar, vestir, disfrazarse... Y le recuerda cómo le gustaba disfrazarse de Dietrich y actuar como ella de joven; cosa que él aduce a su afán de “crear realidades” nuevas y cómo alterar la identidad es un modo de hacerlo (Thirlwell, 2022).

En esta construcción tan anfibia, refractada, múltiple y vacía a la vez también se subrayan otras contradicciones: por ejemplo, entre nomadismo y “viaje alrededor de la

---

<sup>239</sup> Véase la entrevista de Niches (2021) donde se le pregunta cuánto de impostura hay en sus novelas y en la entrevista misma. La respuesta de Vila-Matas es que en ambas el 100%: “No romance, 100%. Nesta entrevista também. Acho que de ambas as partes”.

<sup>240</sup> Al respecto, ha dicho Mario Aznar, con palabras que nos parecen muy acertadas: “En lugar de enfrentar un espejo a la vastedad de la Pampa, Vila-Matas propone enfrentar dos espejos que dialogan entre sí a un mismo nivel, de modo que lo inconmensurable de la representación no quede supeditado a la altura o la anchura del marco, sino a su profundidad. Es como hacer coincidir el mapa y el territorio, pero en lugar de reduciendo y mutilando el territorio, hacerlo ampliando las dimensiones y posibilidades del mapa” (2018: 13).

propia habitación”, entre la escritura “que interroga” y las exigencias del mercado, entre la pulsión por el éxito y el fracaso; en realidad una contradicción muy íntima y total entre lo positivo y lo negativo, entre la “fe en la escritura” y el rechazo”. Como él mismo afirma “hay en esas negaciones (...) una pasión por lo que se niega” (Iglesia, 2022: 26)<sup>241</sup>. Parece que, en resumidas cuentas, su apuesta es escapar de su yo individual para acceder a un yo impersonal que a la vez sea portador de sus ideas personales, como en un nuevo Pessoa. Así se definía a sí mismo en la misma entrevista (32): “Mi yo arroja sólo una sombra, pero esa sombra no implica la no existencia del yo. Fantasmal y quijotesco. Así me veo.” “Sé que soy y por tanto sé que puedo ser cualquiera y que ese es el espíritu que me anima y el que me lleva a explorar el mundo de una manera diferente, lo que no deja de ser una declaración radical de libertad (32).

De todas maneras, si habíamos pensado que el “último Vila-Matas” podía ser un adalid de la postura de Salinger de esconderse y refugiarse del mundo, de nuevo íbamos errados. Con la publicación de *Montevideo* y su promoción (2022) pronto averiguaremos que no había sido solo el covid el motivo del aislamiento, sino también una enfermedad y posterior trasplante de riñón, tras cuya convalecencia el escritor volverá a la escena pública con entusiasmo renovado. Esta vez el escritor optará por no hablar de “colapso” sino por explicar la situación real de su persona, para evitar malentendidos.

---

<sup>241</sup> También subraya con insistencia la importancia de escribir “desde la humildad” (25), o quitar importancia a lo que hace uno mismo. “Quiero parecerme a mí mismo, un tipo adscrito a lo que alguien llamó la demente sabiduría y que, si no recuerdo mal, consiste en creer en lo que hacemos y que esto no nos importe mucho, pero no lo suficiente para que nos importe tanto, de modo que en cualquier momento lo podamos dejar y, sin embargo, podamos también seguir creyendo firmemente en ello” (27). Pero esa misma humildad se plantea desde una posición conflictiva, cosa que la hace en realidad más autoconsciente, más compacta, y a la vez menos espontánea, así, recuerda una frase famosa que reza “El problema de la humildad es que no puedes presumir de ella” (160), asumiendo ya que mencionar mucho la propia humildad es en realidad absurdo por alardear de ella. En cuanto a su percepción sobre el hecho de estar en la lista de los Nobel, hace una analogía curiosa con otra actividad que sabemos que no es de su agrado, con gran habilidad, porque insinúa que el acceso al premio es algo externo y que ni siquiera va con su personalidad, al igual que la natación: “aprendí a nadar en una piscina (por imposición familiar) y luego se me olvidó nadar. Lo mismo me pasó con el Nobel: aprendí a encontrar natural estar en la lista breve de los candidatos y luego olvidé que estaba en ella” (162).





*Montevideo* (Seix Barral, 2022)

La nueva obra, cuya portada sigue la estética un poco más arquitectónica e impersonal pero no menos sugerente de los últimos libros, es reflejo del contenido del libro, y nos insertará en un mundo sorprendente y circular, que si bien parte de Barcelona, nos desplazará por una diversa geografía de lugares amados por el autor (especialmente París, también Cascais o Montevideo), siguiendo la leyenda de la habitación secreta de Cortázar en el hotel Cervantes de Montevideo, pero también apoyándose en la habitación que Dominique González-foerster había preparado para él en París, con el objetivo de acercarse al lugar donde late la extrañeza y donde se accede al momento donde la ficción viene al encuentro de la realidad (Engel, 2022).



Fotografía en el artículo de Manuel Madrid (2022)

Vila-Matas se muestra de ánimo optimista, aparece en las entrevistas con actitud abierta, renacido y rejuvenecido tras las arduas experiencias; “salí fortalecido de una experiencia tan extrema” (Castro, 2022). De nuevo se habla de él como personaje y de él se dirá: “Vila-Matas confirma ser él en sí mismo el gran personaje de la literatura española, jugando a ser y no ser, y riéndose de todos y, sobre todo, de sí mismo” (Madrid, 2022). Y a la expresión “Preferiría no hacerlo”, lema muy exitoso que se había instaurado después de *Bartleby* se sustituirá otra nueva expresión que Vila-Matas defiende tanto en la novela como en las entrevistas: “Por simpatía, me resigno”. También se muestra satisfecho del resultado, hasta el punto que dirá “es la novela que encuentro más propia, más mía” (Iglesia, 2022) y “Sin darme cuenta, creo que he hecho mi mejor libro”<sup>242</sup>. La crítica será muy elogiosa con él, se dirá: “Vila-Matas escribe su libro infinito cada vez mejor” (Coscolluela, 2022), “transmite un auténtico furor lúdico” (Verdú, 2022), “es de lo más estimulante que podemos leer este año. Este año horrible para la literatura española” (Olmos, 2022). Por su parte, Ródenas en el balance sobre el 2022 la mencionará como una de las obras que merecen mayor atención y que muestran la “posibilidad de regenerarse o reinventarse” de Vila-Matas y cómo continúa interrogándose “sobre el modo en que la propia identidad está encadenada a la literatura” (Ródenas, 2023: 2).

El último Vila-Matas, pues, es una sombra cada vez más escurridiza, que se niega a desvelar en ninguna identidad concreta, pero también cada vez más expansiva, que recupera su propia obra en círculos concéntricos, en laberintos circulares, y consigue la paradoja de hacer su universo tan enigmático como comunicable al lector. De este modo, consigue incluso constituir una heterodoxia exitosa, manteniendo firme su apuesta literaria y multiplicando la capacidad rompedora de la misma, lejos de toda etiqueta, y consiguiendo que todo ello obtenga un lugar tan determinado en el campo literario que hasta se mencione en un programa en la TVE qué significa el término “vila-matiano” (*Página 2*, 2022).

---

<sup>242</sup> En

<<https://www.laslibreriasrecomiendan.com/entrevista/enrique-vila-matas-sin-darme-cuenta-creo-que-he-hecho-mi-mejor-libro/>> [fecha de consulta: 26/02/2023].

## Conclusiones del apartado

Hemos visto, a través del análisis minucioso de la trayectoria de Vila-Matas, tanto su autorrepresentación como su recepción en el campo literario. Para ello, nos hemos fijado en el paratexto de los libros, todo cuanto conforma su contexto pragmático: tanto en el peritexto (las fotografías, contraportadas, etc, especialmente en el caso de los primeros libros, donde hay poco material documental complementario), y también en el epitexto que rodea a las publicaciones, que ha ido creciendo en magnitud al filo de los años hasta llegar a constituir un universo prácticamente inabarcable, y que queda recogido mayoritariamente en el propio blog y página web de Vila-Matas; un epitexto formado por entrevistas escritas, audiovisuales, documentales, noticias, reseñas, fotografías, y también por las comunicaciones propias en Twitter, sin menoscabo de la relación con el mundo del arte y con otros artistas y escritores, en lo que se ha solido llamar “literatura expandida”. También nos hemos detenido en la producción articulística de Vila-Matas, desde sus inicios en *Fotogramas* hasta sus artículos habituales actuales en la sección *Café Pèrec* de *El País*. Todo ello nos ha servido para observar cómo se produce la construcción del personaje-escritor Vila-Matas, que corresponde de manera bastante precisa al planteamiento del propio Vila-Matas desde los inicios y la imagen iconoclasta que él albergaba de lo que debía ser un artista. A través de todo dicho material, observamos cómo se construye una automitografía de escritor que en realidad es una antimitografía, por lo que tiene de antiheroica, y en cuanto el yo que persigue no es más que un constructo, que escapa de sí mismo, una figuración del yo que funciona como llave de acceso al lector, como puerta que conduce a la aventura literaria.

En su manera de hacer literatura con este “yo literario visible” (último término que ha usado para expresar el uso de su yo figurado en Montevideo), Vila-Matas conjuga las armas del escritor o personaje en sociedad con las del *escritor* presente en los libros, a veces incluso incluyendo a su persona en el juego (como con las escasas pero fundamentales referencias su salud personal o a su mujer, Paula), de modo que “la hipotética distinción entre escritor y personaje, entre novela y mundo,

entre libros y realidad es indecible y afirmarla es tan artificial como su negación” (Pozuelo, 2015: 54). De esta manera, construye a conciencia primero un personaje, luego una postura de autor que es más bien una “impostura”, hecha de identidad escurridiza, ambivalente, pero proclive al intercambio artístico y a la multiplicidad de vías, para la amplitud sin límite de la experiencia de la creación. Se sigue priorizando, no obstante, el cuestionamiento de la representación del lenguaje en sí y reivindicando el imperio de la literatura y sus múltiples conexiones intertextuales. Es por ello que la imagen más habitual que se tiene de Vila-Matas es la de una figura literaturizada, “pura literatura”, un “príncipe de minorías”, y alguien inclasificable extraño a España, de modo que hasta se le ha tildado como “el príncipe de Francia” (ABC). Así, la figura de Vila-Matas convoca a través de su obra y su paratexto una paratopía muy particular, donde su propia actuación y la de los medios se retroalimentan mutuamente, donde consigue permanentemente hallarse presente y ausente del sistema, donde acaba primando la ambigüedad, la indefinición última de intenciones. Consigue mantenerse permanentemente en el centro de la creación, en contacto con las nuevas categorías artísticas y literarias y las nuevas generaciones. Y logra también permanecer parcialmente en la sombra, suscitar todo tipo de hipótesis, también de rechazos y de profundas adhesiones y deseos de seguir su huella imprecisa. Lo que está claro es que la figura de Vila-Matas consigue su propósito en el sentido de imponer su poética (al menos en un sector del público y de la crítica) y su figura y suscitar el deseo en el lector de continuar adelante y leer, perseguir su enigma.

Ahora bien, por algunos resquicios de su obra y su paratexto hemos ya observado cómo se deja entrever también a un autor que no se recrea en un aura esteticista sino que confiere un valor sagrado a la función de la literatura en la sociedad. Lejos de la tendencia narcisista de la que a veces se ha acusado a la autoficción, la propuesta vila-matiana linda mucho más con la aventura literaria que con la aventura del yo; una aventura que no busca el solipsismo sino la apertura infinita, el interrogante que incite a la lectura, el reto artístico compartido, la invitación a no conformarse con la realidad aparente e ir un paso más allá. En este sentido, consideramos que, aunque no de manera muy explícita, el reto de Vila-Matas es una

apelación permanente al otro. Por más que el autor juegue a mostrar una permanente imagen de sombra, de indefinición, de ficción literaria, al mismo tiempo está completamente inserto en su sociedad, en su tiempo, y es una llamada a permanecer despiertos, a no adormecernos con las verdades que se dan por supuestas. Y ello, a nuestro parecer, resulta indicativo de que su obra, en el fondo, apela a un significado profundamente político. En este sentido, respecto a las ambivalencias que la figura de Vila-Matas suscita voluntariamente, nos resulta útil atenernos a las advertencias de Brouillette (2014) en cuanto a la cuestión de la autonomía del arte en los artistas de la época neoliberal. Por un lado, la afirmación de la autonomía del arte mantiene a flote una creencia sagrada en el arte, orgullosa heredera de los logros de la modernidad en la consideración de la obra artística más allá de imperativos o coerciones políticas y morales. Pero al mismo tiempo, el individualismo radical del artista puede ser interesadamente promovido por el sistema, para el que la simple expresión de la “interioridad” excluye cualquier enfoque crítico o revolucionario.

Toda postura auténticamente crítica en nuestros tiempos, por tanto, ha de ser necesariamente ambivalente, voluntariamente centrada en la forma, alejada de la subjetividad, intransitiva en cuanto a finalidad última, pero también transitiva en cuanto a su relación con el lector y forzosamente dirigida a una crítica descentrada, oblicua y problemática. O en palabras de Brouillette:

Writers have been using their work to wonder about the value and relevance of conventional forms of faith in art's autonomy from political and economic imperatives and to articulate hesitant and questioning visions of their work's possible purposes -expedient and otherwise. There is, moreover, no straightforward way in which this literature is simply critique (2014: 208).

De este modo, el individualismo que se declara tal y autónomo de la política pero que huye de la expresión de la subjetividad propia, como sería el caso de Vila-Matas, constituiría el eje necesario para ejercer una visión auténticamente crítica con el sistema, genuinamente subversiva.

## 2. La literatura como arma

La literatura no permite andar, pero permite respirar. (Roland Barthes)

Literature, film, the visual arts, and music all can use parody today to comment on the world in some way (...) the parodic appropriation of the past reaches out beyond textual introversion and aesthetic narcissism to address the texts situation in the world. (Linda Hutcheon, *A theory of parody*)

Es factible ver la biografía de Kafka como un experimento que puede resumirse en una pregunta formulada a modo de quiasmo: ¿puedo vivir mi vida de tal forma que cada una de las experiencias vividas se transformará en escritura, y puedo escribir de tal forma que toda mi escritura tendrá un impacto *experiencial* transformativo en cómo vivo?

(Vila-Matas, *Segundo dietario voluble*)

## INTRODUCCIÓN

En el apartado anterior y para seguir la huella del autor Vila-Matas tal y como se configura en el campo literario, nos hemos basado en un enfoque externo, observando básicamente los elementos paratextuales, tanto los epitextuales (relación con los medios de comunicación, entrevistas, conferencias) como los peritextuales (títulos, portadas, cubiertas, contracubiertas...), sin renunciar no obstante a tener en cuenta también la figura autorial en los libros o *escritor*, de un modo muy general por ahora (profundizaremos en ello en el apartado correspondiente) ni los artículos periodísticos escritos por el propio Vila-Matas, que también retomaremos después. La perspectiva amplia, que incluía todo el contexto que rodea la publicación de la obra, nos ha permitido adquirir una visión bastante nítida de cuanto supone el “fenómeno Vila-Matas” como signo que atrae una suerte de representaciones, proyecciones y adhesiones o rechazos. Observábamos aquí cómo se solidifica una figura que tiende a respaldar la ambigüedad en la representación de la identidad y la autosuficiencia del discurso literario. Ahora bien, (y seguramente por ello), aunque el autor no muestre una voluntad expresa de posicionamiento público como intelectual, sí hay una voluntad de

compromiso con la literatura y el lenguaje como medios para acceder a “la verdad”, y ello nos parece motivo suficiente para respaldar nuestro punto de vista, y sostener que Vila-Matas constituya de algún modo un intelectual, un agitador.

Para ello, nos adentraremos ahora en la urdimbre del texto vila-matiano y desde una postura interna (imagen del sujeto enunciativo en los textos, uso de la ironía y la parodia), observaremos de qué modo la obra literaria parte de su textualidad para trascenderla, poniendo en cuestión no solo el texto sino también la sociedad en la que vive. El corpus tomado aquí será la obra literaria entera, desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) hasta *Montevideo* (2022): los textos narrativos, pero también los textos complementarios como *Perder teorías* (2010) o *Bastian Schneider* (2017), así como *Dietario voluble* (2008), que en su momento fue publicado en la sección de Anagrama Narrativas, *Chet Baker piensa en su arte* (2011), que navega entre la ficción y el ensayo pero se ha publicado como “ficción crítica”, o *Cabinet d’amateur* (2019), “una novela oblicua”. En Vila-Matas importa poco la delimitación del género, puesto que todo constituye un “pentagrama de su música” (Pozuelo Yvancos, 2010: 140), y el mismo autor no considera válida la separación entre géneros<sup>243</sup>, de modo que hemos debido tomar la totalidad de su obra como parte del mismo discurso a analizar, sin hacer delimitaciones entre ella. No dejaremos de lado tampoco los textos periodísticos, cuya clasificación no siempre es evidente, y muchos confluyen con la ficción<sup>244</sup>, y retomaremos algunos ya mencionados en la primera parte para darles un nuevo enfoque, o sacaremos a colación algunos otros en los diferentes aspectos a tratar.

Al final, el análisis de la poética y las temáticas abordadas por Vila-Matas nos acercará a una noción de literatura contemporánea que propicia un debate público auténticamente democrático; que se funda en el escepticismo (sin caer en el dogmatismo ni en el nihilismo y que permite el pluralismo), en el materialismo (respetando otros modos de vivir y subrayando lo autoirónico), en la búsqueda de la felicidad realista y basada en la perspectiva del presente (eudaimonismo) y en el ejercicio de la razón pública y la insistencia en la amistad como un modo de hacer

---

<sup>243</sup> Como explica en “El discurso de Caracas” (2001).

<sup>244</sup> Como hemos estudiado en “Autoficción y yo figurado en *Café Perec*” (Verdú, 2013b).

política. Todo ello contribuye a la gestación de una “voz democrática”: aquella que posibilita el avance hacia una “transición permanente hacia la democracia” (Castany, 2022b: 122-128). De este modo, defenderemos una postura “comprometida” en Vila-Matas desde el punto de vista estrictamente contemporáneo, basándonos y el reto que supone frente las representaciones más habituales de la posmodernidad y el neoliberalismo y en su voluntad de interrogar lo real (Florey, 2013).

El proceso de análisis en este bloque será el siguiente: primero procederemos a ubicar la figura de Vila-Matas en la escena ambigua entre modernidad y posmodernidad, para posteriormente perfilar las características y función de los pilares compositivos básicos del texto narrativo vila-matiano, un texto que no puede entenderse sin su manejo polifacético del yo figurado y la parodia. Establecida la poética fundamental del texto vila-matiano, y dejando atrás toda la cuestión sobre metaliteratura e intertextualidad, que ha sido motivo de estudio de otros trabajos, estudiaremos qué aspectos políticos y morales contiene de manera más o menos explícita, desde la postura sobre el franquismo hasta su visión de Europa y el humanismo contemporáneo. Finalmente, consideraremos la noción de obra política en un sentido amplio, y de este modo señalaremos su horizonte interpretativo, que se apuntala en dos direcciones: en primer lugar, la atención al lector y al otro, bien como *sparing* constante con el que medirse en el juego textual, bien como preocupación de orden moral; en segundo lugar, la defensa de una estética no mimética vista como un acto de subversión, que nos conducirá a una defensa del arte como instancia viva y revolucionaria en sí misma, en un sentido afín al de las vanguardias históricas.





## 2.1. La novelística de Vila-Matas, en el umbral entre la modernidad y la posmodernidad

La propuesta vila-matiana constituye un potente artefacto literario, difícil de etiquetar en un marco determinado. Producto propio de la complejidad de nuestro siglo XXI, su época de formación se remonta a los años 60, por lo que bebe de las aguas del estructuralismo francés y su poética se ha ido forjando al hilo de los debates del último medio siglo sobre la función de la literatura. Para entender bien esta obra sumamente anfibia, a caballo entre una poética metaliteraria y un contenido subversivo, resulta de utilidad ubicarla en el umbral entre la modernidad y la posmodernidad; las contradicciones en la obra vila-matiana respiran de las contradicciones del despliegue de la modernidad y posmodernidad entre los siglos XX y XXI y de la imposible continuidad sin cesuras entre ambas.

### VILA-MATAS EN EL MAGMA DE LA POSMODERNIDAD

En primer lugar, no podemos negar que la posmodernidad se trata del marco conceptual indudable para nuestra época, y para la trayectoria de Vila-Matas, que comenzó su andadura literaria en los años sesenta. Precisamente se considera que el posmodernismo nació en Norteamérica en los años sesenta, en las cenizas de las guerras mundiales, y fue acuñado por los críticos Hassan y Fiedler (Huysen, [1986] 2002: 316). En ese momento el posmodernismo se veía como una corriente ligada al movimiento contracultural juvenil, y en oposición al modernismo, que ya no se entendía como un arte rupturista sino como una institucionalización del arte, frente a la que había que imponer una nueva poética. El posmodernismo cristalizaría en los años 70, con la crisis metafísica de la modernidad y las teorizaciones filosóficas de Lyotard y su célebre *La condición posmoderna*, que postulaba la deslegitimación de los saberes y la “incredulidad con respecto a los grandes metarrelatos” ([1979] 2008: 13-14). Después, en los años 80 y 90, al unísono de la extensión del capitalismo tardío y la cultura de masas, el posmodernismo se desarrolla en su plenitud hasta desembocar en lo que se

ha llegado a llamar “hipermodernidad” (Lipovetsky, 2004). Se trata de una cultura que parte del descrédito en la representación de la realidad y acepta el imperio del simulacro y la hiperrealidad, por más que no quede clara la diferencia entre lo real y lo simulado, y donde el simulacro acaba tomando el lugar de lo real. Como ha dicho Baudrillard al final “el mapa precede al territorio” y el espacio de la simulación supone la extinción de los referentes y la inversión del signo, que funciona como negación de sí mismo ([1981] 1993): 9-17)<sup>245</sup>.

En los tiempos actuales, el posmodernismo quedaría difuminado en una cultura de la inmediatez y la virtualidad cada vez más acuciantes, pero seguiría siendo nuestro marco de referencia conceptual, a falta de una nomenclatura más estable.

La poética posmoderna se ha visto habitualmente como una intensificación de los mecanismos propios de la modernidad, dentro de lo diverso y multifacético, donde la experimentación llegaría hasta sus límites, donde la obra trataría de ir siempre más allá de sí misma, y donde la vitalidad artística coquetearía con la visión de agotamiento, fin del arte o vacío, pero sin nunca llegar a excederlos del todo. Así, si en la modernidad interesaba el descentramiento del sujeto y la alteridad, en la posmodernidad se llegará a la idea de desaparición del sujeto; si la modernidad ponía en duda la diferencia entre realidad y ficción, la posmodernidad se familiariza de manera habitual con el simulacro; asimismo, del extrañamiento como principio básico del arte modernista pasaremos a la puesta en duda de la misma obra. En fin, si en el modernismo aparecía la duda epistemológica, y la pregunta era sobre los modos de conocer la realidad, en el posmodernismo la duda ha llegado a ser ontológica y la duda ha alcanzado a la posibilidad de conocer la realidad, y lo real acaba siendo identificado como “producto resultante del artificio textual” (García Rodríguez, 2021: 106), cosa que implica preguntarse sobre qué es el mundo o cómo funciona el texto o el mundo (Mac Hale, [1987] 1991: 10)<sup>246</sup>.

---

<sup>245</sup> Oñoro en su tesis define la posmodernidad como “el estado socio-técnico en el que entran las sociedades occidentales después de la II Guerra mundial”; y clasifica las dos grandes posturas al respecto en dos bloques: la de aquellos que la consideran como un período (como Jameson) y la de otros que la definen como “un estado cultural” -Hassan, Lyotard, entre otros-, sin menoscabo de aquellos como Sontag que arguyen que “la posmodernidad ha producido una nueva sensibilidad, aprehensible de forma unitaria, y que ha articulado una poética” (Oñoro, 2007: 20-21). Puesto que aquí este no es sino un tema secundario en nuestro trabajo, optaremos por una concepción global y acumulativa del concepto.

<sup>246</sup> Asimismo, Pozuelo Yvancos ha establecido cinco características propias de la posmodernidad indiscutiblemente ligadas al texto vila-matiano: “1. Heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos

Todos dichos procedimientos, como vemos, son habituales en la poética de Vila-Matas. Irene Zoe Alameda en su estudio (2007: 53) destaca los siguientes rasgos que lo sitúan en la península de lo posmoderno: escepticismo, intertextualidad, legitimación de la propia escritura a través del juego entre realidad y ficción, ausencia de síntesis conclusiva y de pretensión de explicar el mundo; irreductibilidad final de la obra, en el sentido derridiano<sup>247</sup>. Asimismo, Cristina Oñoro ha consagrado su tesis doctoral al análisis sobre la poética postmoderna en la obra de Vila-Matas (2007). Oñoro, en su libro posterior, *Juegos, ficciones silencios*, resume así la poética posmoderna asociada al autor, en una visión sintética que asumimos (2015: 22-23):

Entiendo por 'poética posmoderna' una constelación de valores y un repertorio de procedimientos puestos en práctica (...) no sólo por escritores, sino también por filósofos, sociólogos, arquitectos, psicólogos, músicos o historiadores. Esta poética revela una nueva sensibilidad y una nueva cultura (...) que ha implicado la deslegitimación de los valores heredados de la tradición moderna, entre ellos el concepto de historia o el de autor. (...) A su vez, los tres conceptos clave que la distinguen (...) serían, a mi modo de ver, la muerte del sujeto, la concepción del texto como palimpsesto intertextual y el simulacro: en la poética posmoderna el sujeto desaparece, el texto se dispersa y la obra se sustrae del espacio de la representación favoreciendo una estética del simulacro.

Respecto a los rasgos mencionados y a su aplicación en Vila-Matas, poniendo solo algunos ejemplos de la cuestión, es obvia la relación de la escritura de Vila-Matas con la desaparición del sujeto, ya sea en el modo como Vila-Matas permanentemente escapa de una identidad textual, como ya hemos visto en el apartado anterior, ya sea en el interés por la cuestión, como en *Doctor Pasavento* (2005), ya sea en numerosas declaraciones al respecto, como en "Mastroianni-sur-mer": "Escribir es hacerse pasar por otro, escribir es dejar de ser escritor o de querer parecerse a Mastroianni para

---

estéticos. 2. Fungibilidad y mercado editorial. 3. Predominio de la privacidad. 4. Desconfianza hacia la literariedad. 5. Carácter metaliterario y subrayado de la convención" (Oñoro, 2007: 131).

<sup>247</sup> Irene Zoe Alameda sigue la teoría de Lyotard en *La condición postmoderna*, donde, a falta de discursos legitimadores en el mundo posmoderno, los enunciados se aceptan o no según las normas de juego entre los "jugadores", o participantes de un acto de habla. "Todo enunciado debe ser considerado como una jugada hecha en un juego (...) hablar es combatir, en el sentido de jugar, y (...) los actos del lenguaje se derivan de una agonística general. (...) sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores" (Lyotard, [1979] 2008).

simplemente escribir, escribir lo que escribirías si escribieras” (2000b: 192). Asimismo, para Vila-Matas los límites entre literatura y realidad se confunden, como ha explicado en el “Discurso de Caracas” (2001): “Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera” ([2004] 2008: 200-201). Sirvan también de ejemplo los numerosos juegos textuales en que ha participado, en el aura de lo performático y lo intermedial, como el encarnar su discurso en Bastian Schneider, el intertextual, o el hecho de que haya inspirado obras como *Me llamo Vila-Matas, como todo el mundo* (Porta, 2019) y su interés por el tema de la “impostura”, asociado al fingimiento y los juegos textuales en torno al sujeto<sup>248</sup> y Asimismo, el texto se pone permanentemente en duda a sí mismo, como sucede en *Bartleby y compañía* (2000), en su sendero de investigar la “literatura del no” desde una serie de notas a pie de página, o en el caso de *Mac y su contratiempo* (2017), donde el yo textual se propone repetir y mejorar el texto de juventud de Vila-Matas, *Una casa para siempre* (1988).

Por otro lado, del posmodernismo se ha destacado cómo supuso la ampliación del concepto de cultura, en cuanto ya no se trata de algo elitista sino de alcance más popular, en la línea de la revolución sesentayochista, acercando la Alta y la Baja cultura (Huysen, 1986). Así, Barth lo definía como un “esfuerzo multidireccional por superar el agotamiento de los modelos culturales de la modernidad” (1980: 15) en el sentido de “estética del modernismo elevado” (21). Por su parte Hutcheon ha considerado cómo el posmodernismo ha partido de la base de la autonomía estética y la reflexividad del modernismo para arraigar en un mundo concreto histórico, social y político, y se trata de un fenómeno contradictorio que manifiesta las contradicciones del capitalismo tardío y supone un diálogo con el pasado en la luz del presente, un reto al “humanismo liberal” ([1988] 2000: 4):

Postmodernism may well be, as so many want to claim, the expression of a culture in crisis, but it is not in itself any revolutionary breakthrough. It is too contradictory, too wilfully compromised by that which it challenges (230).

---

<sup>248</sup> Ver al respecto la novela *Impostura* (1984), y también la participación en la obra conjunta con Echenoz *De la impostura en literatura* (2008).

Esa misma evolución podemos ver en Vila-Matas de modo *sui generis*, puesto que si bien en los inicios se gestó como un escritor exquisito y de minorías, tal y como lo veíamos en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), después ha tratado de forjarse una identidad más móvil, y además en un registro autoparódico (como en *París no se acaba nunca*, 2003) o más humanizado (*Dublínescas*, 2010) al tiempo que se ha constituido en un signo intermedial, accesible a diferentes públicos.

Vila-Matas, el eterno moderno, lo es desde la esfera del posmodernismo en que se ha visto crecer como escritor, en la constante reelaboración textual y su interés por la creación de una cosmogonía literaria propia. De hecho, en las explicaciones de Barth (1967) sobre el texto literario diríase que está hablando de Vila-Matas y no de Borges:

Sus ficciones son no solamente notas al pie de página de textos imaginarios, sino posdatas al cuerpo real de la literatura. (...) ‘Todo escritor’, dice Borges en su ensayo sobre Kafka, ‘crea sus propios precursores’ (Barth, [1967] 1980: 179-180).

#### ¿QUIÉN QUIERE SER POSMODERNO?

Sin embargo, el posmodernismo implica también connotaciones peyorativas en algunos sentidos. “Nobody likes the term”, afirma Fokkema (1984: 3). Así, cuando se forjó la palabra no era del agrado ni siquiera de los que supuestamente formaban parte de tal poética. Para Barth, el término resulta “grosero y levemente epigónico” e implica “una especie de decadencia pálida y agónica” (Barth, 1980: 15, 18). Y no pocos críticos han despreciado el papel del posmodernismo, como puro manierismo del modernismo, tanto Eagleton como Jameson o Gonzalo Navajas en España, quien ha afirmado: “es un arte informe, indeterminado, carente de signos designativos precisables” (2000: 268). Huyssen, en su intento de restituir el sentido sobre el movimiento, comenta cómo se ha asociado posmodernismo a ideas tan variopintas como destrucción de la idea de verdad, nostalgia del pasado, banalidad, superficialidad; se le juzgó “decadente”, “inferior”, “neoconservadurista”, “fraude”, “populista”... Por su parte, Lyotard habla del “marasmo posmoderno” como resultado de un incremento de lo individualista, “la hipertrofia de una cultura cuyo objetivo es la negación de cualquier orden establecido” (1984: 83) y el callejón sin salida de una sociedad regida por el culto al consumo, el

tiempo libre y el placer<sup>249</sup>, que da lugar a una cultura “sin innovación ni audacia verdadera, que se contenta con democratizar la lógica hedonista” donde prima “el vacío, la repetición, la desubstanciación” (106, 125).

Vila-Matas mismo se muestra ajeno a la identificación con el posmodernismo, Así, ha rechazado el apelativo de posmoderno en más de alguna intervención pública<sup>250</sup>. Además, en “Impresiones de abstemia” (20003b) hace un relato paródico de un encuentro con un posmoderno, equiparando borrachera con posmodernidad y sobriedad lúcida con modernidad. Ser abstemio tiene sus ventajas porque, a pesar de haberse convertido en “un muermo” es capaz de mantenerse impertérrito ante las desatinadas preguntas del supuesto posmoderno (que quiere averiguar si él engrosa de las filas de los posmodernos o de los “anticuados” modernos), hasta que consigue dejar al posmoderno *knocked-out*<sup>251</sup>. En otros lugares en cambio se muestra ligeramente benevolente con el “posmodernismo” como lugar en que estamos inmersos de algún modo, o levemente indiferente. Así aparece en conversación con Iglesia cuando se le pregunta sobre la supuesta crítica al posmodernismo en *Aire de Dylan*:

La crítica a la posmodernidad no pasó en ningún momento por mi cabeza, ni antes ni después de redactar *Aire de Dylan*. El libro no critica a nadie ni a nada, y aún menos a la posmodernidad, que es algo que siempre me ha resultado indiferente (2021: 85)<sup>252</sup>.

En cuanto a las palabras de muchos de los críticos más asiduos de Vila-Matas, si por un lado mantienen como innegable su adscripción al posmodernismo, la ambivalencia es total en algunos casos, como en el de Ródenas, cuando al caracterizar

---

<sup>249</sup> “El posmodernismo aparece como la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo Nuevo, el triunfo de la anti-moral y del antiinstitucionalismo, el fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano” (Lyotard, 1984: 105).

<sup>250</sup> Como en el encuentro en la Universidad de Barcelona del 17 de febrero de 2009, en conversación con Llovet y David Roas, donde afirmaba “no soy posmoderno”, más bien “moderno”. <<http://enriquevilamatas.com/eventos2009.html>> [27/02/2023].

<sup>251</sup> Así, a la pregunta “¿ciudad o barrios periféricos?” El responde “megaciudad”; a “¿obra o texto?”, “hipertexto”; a “¿sexo o erotismo?”, “cibersexo.” Las respuestas son más ‘posmodernas’ aún que las preguntas, pero la actitud de ironía lúcida le va a la zaga, devolviéndole triunfante a la modernidad a la que pertenece. Él mismo concluye el artículo diciendo: “Mi amigo, antes de marcharse, dijo que volvería. Quedó perfectamente retratado. Porque la idea de que volverán la suelen tener únicamente los posmodernos. Pensé en una frase de R., que hasta entonces no había entendido bien del todo: ‘Sólo como modernos podemos aspirar a un futuro agradable’” ([2004] 2008: 93-95).

<sup>252</sup> No obstante, la adscripción a la posmodernidad por parte del autor siempre será relativa al tema y al matiz de la conversación.

a Vila-Matas cita términos claramente posmodernos como el “desorden ontológico” o por ser un novelista “of the exhaustion, según la expresión de John Barth (...) que ha ido acechando la idea de la extinción, del acabamiento (...) mientras experimentaba con estructuras narrativas abiertas y rigurosas” (2002: 155, 158). Pero luego acaba afirmando que “el tipo de rechazo del molde realista de Vila-Matas lo emparenta con la inquietud artística de los años veinte más que con la de los sesenta y setenta” (168)<sup>253</sup>.

#### UN POSMODERNO BASTANTE MODERNO

¿Por qué Vila-Matas y muchos de sus críticos rehúsan equiparar su arte al posmodernismo? O, mejor aún, podríamos preguntarnos, inversamente: si el posmodernismo es la continuidad lógica y la exacerbación del modernismo<sup>254</sup>, ¿qué elementos del modernismo se consideran perdidos en el paso de este al posmodernismo y que para Vila-Matas son irrenunciables?

El posmodernismo, en su formulación más habitual, se relaciona con la “ruptura del orden lineal, la metasignificación y la cultura de la divergencia en cuanto a sus procedimientos. Pero la diferencia más importante nos parece con respecto a la concepción de la relación entre arte y sociedad: el posmodernismo se caracteriza por el cuestionamiento del sistema analítico-referencial y cierta visión de imposibilidad de trascendencia (Navajas, 1987). En cambio en el modernismo, aunque se asuma ya la puesta en duda de lo mimético en el arte, prevalece una creencia genuina en el poder subversivo del arte en sí mismo, una posibilidad de encontrar la trascendencia más allá de la idea de simulacro.

En el caso de Vila-Matas resulta muy llamativo. En este sentido, los críticos que han insistido en su relación con la modernidad, han argüido por un lado “el tipo de rechazo al molde realista” (Ródenas, 2007: 168), que no es exclusivo de la posmodernidad y procedía de la crisis finisecular y la poética de la modernidad y las

---

<sup>253</sup> En la misma línea Masoliver Rodenas (2002a: 126) afirma: “Vila-Matas ha creado un mundo narrativo que ha acabado por suplantar al mundo real: no sólo piensa narrativamente, sino que vive narrativamente en el mundo que ha creado”.

<sup>254</sup> Entendemos globalmente por “modernismo” aquí de manera muy sucinta no el entendido como tal latinoamericano, sino globalmente el arte que viene a romper la tradición, para inaugurar una nueva tradición de la ruptura, *grosso modo* entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y de manera transfronteriza, que incluiría al simbolismo francés, la literatura de Kafka, Joyce o las vanguardias.



vanguardias<sup>255</sup>; por otro lado, la constelación de referentes habituales en Vila-Matas no hace más que confirmar tales apreciaciones:

Si evito la noción de posmodernidad es porque Vila-Matas ha vinculado todo su universo de referencias literarias a la herencia de un tipo de novela y de escritura que no se podría calificar de posmoderna, antes bien se edificaría en vínculo necesario con la tradición de la modernidad de las vanguardias narrativas: Robert Walser, Kafka, Valéry, Borges, W.S. Sebald, son modelos que han realizado en sus obras una tradición de la que Vila-Matas se siente heredero y en íntima relación con la clausura que estos autores realizaron del ciclo de la novela realista (Pozuelo Yvancos, 2007: 35).

Pero por encima de todo han destacado también la visión de la literatura por parte de Vila-Matas, su lucha por “la salvación de la literatura contra su abaratamiento y mercantilización” y la libertad que reivindica en sus novelas, que supone “la rebeldía contra las convenciones heredadas” con las que quiere “penetrar profundamente en la verdad” (Ródenas, 2007: 167,169), así como “el brillo de lo auténtico”, la “concepción fuerte y exploratoria de la escritura, que es la propia de la modernidad y ante la que la posmodernidad se mostró no ya escéptica sino desdeñosa” (Ródenas, 2012: 387). Más recientemente, Olalla Castro ha sostenido asimismo que aunque el autor pertenezca indudablemente a la contemporaneidad y haya asumido ciertos recursos y tonos posmodernos, la temática profunda de su obra corresponde más bien a la modernidad: “No sólo no existe en Vila-Matas un deseo de ruptura con la tradición moderna, una

---

<sup>255</sup> Cuestión que Ródenas desarrolló ampliamente en su estudio inicial *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, en que se ocupaba de señalar la genealogía vanguardista de algunos mecanismos propios en la novela actual como la autorreferencialidad y la metaficción: “A comienzos del siglo XX semejante espejo [stendhaliano] dejó de interesar a los artistas (...) la silueta del novelista y su novela invaden el espacio que antes pertenecía al cambio o la pintura del personaje, y el espejo que es la propia novela acaba reflejándose, abismáticamente, a sí mismo” (Ródenas, 1998: 11-12). Como apuntaba también Ródenas en su estudio, la narrativa de los años veinte, como la de Unamuno o Azorín (herederos de Cervantes) integraría dichos procedimientos, que se retoman en la narrativa posmoderna y con la influencia del *nouveau roman* y el *Tel Quel*. En este sentido, diferencia diversos tipos de metaficción: la “discursiva o enunciativa” que desbarata la ilusión ficcional), la diegética (donde la voz del narrador introduce una interpretación autorreferencial) y metaficción metaléptica, que señala “la fractura entre niveles ontológicos”, todas ellas presentes en la novela vanguardista y heredera de ella, señalando así el puente entre la modernidad y la posmodernidad (1998: 15).

proclamación de “nueva era”, sino que su escritura hace alusión constante a la modernidad más crítica, a un escepticismo que no quiere adoptar el papel fácil de la renuncia total al sentido, ni mucho menos de la celebración irresponsable del vacío” (Castro, 2016: 66).

Ciertamente, Vila-Matas se manifiesta como fervoroso defensor de la literatura y su papel en el mundo contemporáneo, especialmente en los discursos de recepción de premios. Así, ya lo habíamos visto en el “Discurso de Caracas”, con el cambio de siglo. Pero también, en el Discurso “El futuro”, de recepción del premio FIL en 2015 habla sobre cómo “siempre he escrito en la necesidad de encontrar escrituras que nos interroguen desde la estricta contemporaneidad, en la necesidad de encontrar estructuras que no se limiten a reproducir modelos que ya estaban obsoletos hace cien años” (2015e).

#### EN EL UMBRAL DE LA (POST)MODERNIDAD

Sin embargo, no nos resulta útil tratar de polarizar la figura de Vila-Matas en el eterno debate entre modernidad y posmodernidad, del mismo modo que tampoco consideramos que haya cesura real entre modernidad y posmodernidad, considerándolos ambos un mismo ímpetu auténtico del arte.

De hecho, tampoco nos parece que haya que denigrar por completo el concepto de “posmodernismo”, puesto que hay en su formulación y en su conexión con los tiempos contemporáneos algunos elementos de indudable interés que merece la pena destacar. Así, Huyssen reclama cómo el posmodernismo supo ir más allá del elitismo y la Gran División que había en el modernismo entre arte elevado y cultura de masas, así como la distancia respecto a los asuntos políticos (1986), apertura que observamos también se produce en Vila-Matas. Por otro lado, si bien el arte se ha democratizado, como explica Lipovetsky (1986) y podríamos lamentar que haya perdido gran parte de su fuerza subversiva, al mismo tiempo se ha integrado en la economía de mercado necesariamente y eso ya es algo que no podemos soslayar: sin el entramado de editoriales, presentaciones, ferias, encuentros, junto con la necesaria perpetua promoción y autopromoción mediáticas, no es concebible la presencia de la literatura en el mundo. Ahora bien, esta por supuesto deberá ponerse en disposición de

vigilancia constante si quiere evitar que su espíritu crítico se diluya completamente en los mecanismos del mercado (Brouillette, 2014).

De hecho, incluso el postestructuralismo, base intelectual del joven Vila-Matas, tiene su genealogía procedente tanto del modernismo como del posmodernismo, pues, como explica Huyssen (1986), aunque se incluyera dentro de los *post* como el posmodernismo, en realidad supone una línea continua de la modernidad y su análisis.

En realidad, podríamos considerar que se trata de un mecanismo reduccionista el hecho de tildar a un escritor bien de “moderno” bien de “posmoderno”. El mismo John Barth reivindicaba la no inclusión de etiquetas de esta suerte :

Los artistas de verdad, y los textos de verdad, acostumbran a ser más bien aproximada que ortodoxamente modernos, postmodernos, formalistas, simbolistas, realistas, surrealistas, políticamente comprometidos, estéticamente “puros”, “experimentales”, regionalistas, internacionalistas, o lo que vds quieran” (1980: 16).

Al final, pues, no importa tanto delimitar los términos “modernismo” y “posmodernismo”, puesto que ambos términos son extensiones de un mismo concepto: la modernidad como “tradición de la ruptura” que incluye la negación constante de sí misma, motivo e hilo conductor de la modernidad occidental desde el romanticismo hasta la actualidad (Octavio Paz, 1974)<sup>256</sup>, una visión del mundo que intenta romper constantemente: con las expectativas genéricas, con las expectativas del público, con la complacencia burguesa, e incluso consigo misma. La modernidad exalta el cambio y lo convierte en su fundamento, al igual que la estética clásica había hecho de la imitación su razón de ser<sup>257</sup>, de modo que contiene en sí la conciencia de pérdida de unidad cultural a la vez que la asunción de insuficiencia de los propios proyectos, una crítica a la par que una inmersión en la sociedad de masas. También para Marshall Berman (1982), el modernismo literario se erige paralelamente a la modernización de la sociedad, y se caracteriza por la autorreferencialidad y por la revolución permanente. Por encima de todo ello, Berman subraya la necesidad de asumir la modernidad en su

---

<sup>256</sup> “La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo” (Paz, [1974] 1995: 50).

<sup>257</sup> Berman refiere también cómo otros autores han hablado en términos parecidos, como H. Rosenberg (“The tradition of the new”) o Renato Poggioli (“cultura de la negación”) (Berman, [1982] 1991: 9).

condición contradictoria de fragilidad. Ser modernos es “vivir una vida de paradojas y contradicciones”, formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” ([1982] 1991: XII)<sup>258</sup>.

La modernidad, pues, cubre un espectro de posibilidades que abraza la posmodernidad entera, motivo por el cual muchos autores consideraron y consideran el período completo como modernidad, incluyendo el tiempo presente. Mac Hale también ha explicado la continuidad entre moderno y posmoderno como un “cambio de dominante” (1987: 7-10) donde se pasa de la duda epistemológica a la ontológica, pero no hay un cambio radical entre ambas, sino un diálogo que puede ser enriquecedor más allá de las sirenas de lo apocalíptico. Algunos autores han hablado incluso de los tiempos contemporáneos como “modernidad radicalizada” según Giddens o “modernidad incompleta” o “proyecto inacabado” según Habermas (Jameson, [2002] 2004: 20-21). Inclusive el mismo defensor del posmodernismo, Huyssen, 25 años después de su fundamental ensayo, habla en 2010 del “declive del debate sobre el posmodernismo”, si bien sigue pensando en que hay que huir de cronología lineal de moderno y posmoderno” ([2010] 2011: 9). Ahora el debate sobre modernismo y posmodernismo le resulta “completamente provinciano” y propone pensar la modernidad de manera más global y preocuparse por el avance de la globalización como principal significante de nuestro tiempo<sup>259</sup>.

En definitiva, después de una noción algo apocalíptica de posmodernismo e hipermodernidad que aparecía en los textos de Lyotard (1984) o Lipovetsky (1986), en los albores del siglo XXI la cuestión se ha ido reformulando y ciertamente han ido apareciendo otros nombres que tratan de otorgar nueva vitalidad al

---

<sup>258</sup> Cita completa: “Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asimos a algo real aun cuando todo se desvanezca” ([1982] 1991: XI).

<sup>259</sup> Para Huyssen, pues, lo importante ahora es cómo integrar la tradición y lo local con la globalidad, cómo pensar una *weltliteratur*, o mejor aún *weltkultur*, cómo puede circular globalmente la cultura sin ser globalizada ni despersonalizada. Sería interesante, afirma, recuperar de la modernidad la importancia de cierto engarce entre estética y política y su cosmopolitismo y retomar las ideas de alta y baja cultura para pensar otros parámetros sobre la literatura mundial, asumiendo los parámetros diversos y relativos respecto a otras culturas, más allá de la cultura de masas ([2010] 2011: 43).

modernismo-posmodernismo: la “transmodernidad” de Rosa María Magda, la “modernidad reflexiva” de Ulrich Beck, el “ultramodernismo” de Juan Antonio Marina, “la metamodernidad” de Hanzi Freinacht<sup>260</sup> o la “postsecularidad” (Garzón, 2014). Timmer ha hablado también del síndrome “post-postmoderno” y la necesidad de una “posmodernidad humanista” (2010). En cualquier caso se hace patente el agotamiento de la posmodernidad como concepto de final de partida, y la posibilidad de reconfiguración del modernismo como línea de continuidad con variaciones, para acceder al renacimiento de un nuevo humanismo<sup>261</sup>. Por todo ello, consideraremos el modernismo como una esfera conjunta en la que estamos todavía inmersos y no una línea evolutiva. Resulta entonces una cuestión crucial recuperar los modernismos del siglo XIX y XX para afrontar mejor los del XXI. Ello, al decir de Berman, “podría ayudarnos a devolver el modernismo a sus raíces, para que se nutra y renueve y sea capaz de afrontar las aventuras y peligros que le aguardan” ([1982] 1991: 27).

En este sentido, nos interesa la perspectiva de Olalla Castro, que en su tesis sobre Vila-Matas *Entre-lugares de la modernidad: la “trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial* (2014), se ha propuesto estudiar los intersticios entre la etiqueta de moderno y posmoderno, a la búsqueda de un “Tercer Espacio híbrido”, asociado a la noción liminar que ya veíamos, donde anide el pensamiento crítico, y se constituya como “híbrido, intersticial, fronterizo” (2014: 44-45). Un espacio que deje lugar al pensamiento utópico, entre la asunción del lenguaje no mimético y el conocimiento imposible, pero al mismo tiempo dentro de una resistencia que pueda dar de nuevo luz a un “sujeto político” que se atrinchere frente al “neoliberalismo que nos engulle” (46)<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Ver el manifiesto <<http://www.metamodernism.org/>> [01/03/2023].

<sup>261</sup> Para Rafael Narbona (2021), es tiempo de dejar atrás la posmodernidad con su noción de escepticismo absoluto: “después de la posmodernidad, debería surgir un nuevo Renacimiento, un regreso al viejo e injustamente vilipendiado humanismo, con su elogio de la razón, la claridad, el optimismo, la mujer, la espiritualidad interior y la dignidad de nuestra especie”.

<sup>262</sup> La misma Oñoro preluaba esta idea ya en 2007: “Y es que, si en algo confía la literatura de Vila-Matas es en el poder de la escritura para dotar de sentido la existencia. Esa es su herencia moderna, su legado. Y ése es también su conflicto: si los libros han desaparecido, si no hay nada que decir, entonces, ¿qué será de la literatura? Su universo se ubica en esa encrucijada, intersección entre un nuevo paradigma, que mira hacia el siglo XXI, y uno antiguo, que hace girar la cabeza hacia el siglo XX” (2007: 267).

Y es también desde esta perspectiva que nos planteamos la obra de Vila-Matas una obra tan literaria como política, tan exigente a veces como otras buscando complicidades con el público, tan contemporánea como anacrónica. Vila-Matas es hijo de la posmodernidad pero con una voluntad muy marcada de alinearse con la modernidad, de construir un discurso no reduccionista, emparentado con la contemporaneidad y a la vez en resistencia permanente a ella<sup>263</sup>.

#### VILA-MATAS, (POS)MODERNO Y ANTIMODERNO

La sombra de la modernidad, como hemos visto, es amplia, e incluye no solo la canonizada, sino aquella modernidad “negativa”, más allá de la “normativa”, aquella más crítica, y que se acaba fusionando con la “posmodernidad crítica” más allá de la “posmodernidad triunfal” (Castro: 2014).

En realidad, podríamos alinear el discurso de Vila-Matas en las filas de los “antimodernos”, descritos por Antoine Compagnon (2005) como “el colmo de lo moderno” y donde las estrategias de la negación ya presentes en el modernismo se encarnan de manera muy explícita, para reforzar aún más su naturaleza moderna, aunque sea mediante la negación de sí misma:

El antimoderno es el reverso, la otra cara de lo moderno, su ambivalencia (...) Sin el antimoderno el moderno estaría abocado a su perdición, porque los antimodernos son la libertad de los modernos, o los modernos más la libertad. Al rechazar cualquier tiranía del pensamiento, al adoptar ante cualquier alternativa una auténtica actitud crítica, no son ni literaria ni políticamente ni de derechas ni de izquierdas (...) Modernos desengañados o contrariados, y reaccionarios con encanto, los antimodernos son *el colmo de lo moderno*” ([2005] 2016: 252).

---

<sup>263</sup> Como ha explicado Ródenas, el gesto autorreflexivo de Vila-Matas sería el rasgo que le une a la modernidad, pero también el puente que enlaza modernidad y posmodernidad en su gesto más subversivo y en la tradición de la ruptura mencionada por Paz: “Este gesto autorreflexivo ha sido connatural a gran parte de los escritores modernos, que antes o después, dentro y fuera de sus obras literarias, han reflexionado sobre las motivaciones, las finalidades, los procedimientos y los principios (o la ausencia de todo eso) de su propia actividad creativa (...) el prurito de la autocrítica, seria o burlesca, o el deseo de exponer la poética que se practica (o que se recusa) es muy anterior, por supuesto, pero desde el romanticismo el afán por defender obras, actitudes y principios estéticos a contrapelo de la norma clasicista hizo que el ejercicio del ensayo de expresión de intenciones o de autopoética fuese más frecuente” (2018: 7-8).

Para Compagnon, los más insignes representantes de la modernidad siguen la estela del mundo moderno, pero sin por ello dejar atrás el pasado. Avanzan con su tiempo, pero se muestran suspicaces con la modernidad y con sus grandes mitos. Ante el progresismo idealista, son partidarios de la contrarrevolución, y son políticamente ambiguos; ante los fuegos fatuos del progresismo, dinamitan las ideas ilustradas; su arma moral es el pesimismo, su rémora de un mundo sin dioses aparece en el uso de la transgresión; su estética es la de lo sublime, donde tienen cabida la pluralidad de toda belleza y fealdad; si figura retórica más característica, la vituperación. Todos dichos rasgos podemos relacionarlos sin duda con Vila-Matas, en la órbita de la modernidad negativa o posmodernidad crítica. De hecho, incluso en *Montevideo* aparece mencionada la “antimodernidad” de Compagnon con relación a Baudelaire, hecho que demuestra el interés indudable del concepto para el mismo Vila-Matas que lo encarna<sup>264</sup>.

En cuanto a los aspectos estilísticos, podríamos hallar en Vila-Matas huellas de la actitud llamada por Compagnon *contrarrevolución*, o actitud que se niega a la revolución social, tan propia en Baudelaire y Rimbaud<sup>265</sup>, así como la *antiilustración*, como reacción indignada ante la idea de progreso. En este sentido, en *Dietario voluble* Vila-Matas cita con evidente placer a Flaubert cuando afirma de manera provocadora:

¡Ah! ¡Los hombres de acción! ¡Los activos! ¡Hay que ver cómo se cansan ellos y nos cansan a los demás por no hacer nada. ¡Y qué vanidad más boba! (2008a: 244).

Asimismo, hallamos en Vila-Matas ecos de la llamada *vituperación*: caracterizada como la voz de una “vitalidad desesperada”, la mezcla de provocación y desesperación, que tanto caracteriza a Baudelaire y Rimbaud. Su figura central sería el oxímoron, la antimetábole; su tono, el énfasis y la ironía<sup>266</sup>.

---

<sup>264</sup> “No le gustaba la vida moderna, pero al mismo tiempo se sentía fascinado por ella. Era muy ambiguo, nos dice Antonie Compagnon (...), porque su antimodernidad representaba en realidad la modernidad auténtica, la que se resistía a la vida moderna pese a estar irremisiblemente comprometida con ella” (Vila-Matas, 2022: 59).

<sup>265</sup> Así, en *Mon coeur mis à nu*: “Il y a dans tout changement quelque chose d’infâme et d’agréable à la fois, quelque chose qui tient de l’infidélité et du déménagement. Cela suffit à expliquer la révolution française (...) 1848 ne fut charmant que par l’excès même du Ridicule” (Baudelaire [1868] 1999: 406-407). Y en *Une saison en enfer*: “Je me suis armé contre la justice” (Rimbaud, [1873] 1991a: 218).

<sup>266</sup> Dicha figura se podía apreciar perfectamente en los simbolistas, como se observa en “Le bateau ivre”:

Oh! Mes amis! –mon coeur, c’est sûr, ils sont des frères :

En Vila-Matas la vituperación será matizada por la ironía y la distancia intelectual, y el tono es menos ampuloso, pero también podemos señalar algunos trazos de esta actitud de increpación al lector: así, aparte de los numerosos artículos demoleedores sobre las playas, la ciudad de Barcelona o la estupidez general que ya hemos comentado, veamos un ejemplo en *Dietario Voluble*, donde narra cómo, en un aeropuerto, se propone odiar a todos los que le rodean, y lo explica así: “En Occidente cada día somos todos más estúpidos, etcétera” (2008a: 81). Al final “aclara” que odia sólo “como entretenimiento”, para pasar más rápido el viaje. Asimismo, el artículo “Si no fuera por la crisis” habla en estos términos de la crisis española: “Un país de vociferantes en podios de cáscaras de gambas. Lo único bueno es que ya podemos irnos de puente eterno” (2011a).

Como Baudelaire, “el único moderno que no nos parece anticuado”, Vila-Matas se propone asumir la contemporaneidad en su condición más primigenia y poder dar fe de sus contradicciones, siempre manteniendo la vista atrás en la tradición de la modernidad. Y Vila-Matas ha destacado de Baudelaire precisamente eso que él también privilegia, no tanto “lo moderno” en sí sino “su esencia”, perceptible “en el interior de los instantes, en la volatilidad y precariedad de estos” (2012b: 223).

#### EL NO LUGAR DE VILA-MATAS

¿Cuál es el lugar de Vila-Matas, pues? Ya hemos hablado de su pertenencia a un “no lugar” (Augé, 1992), a un umbral de indefinición más allá de lo identitario y lo histórico. Y hemos mencionado también ese Tercer Lugar que describe Olalla Castro (2017), como un lugar fronterizo, con toda la carga política que ello supone. Nos atrevemos a decir que el lugar de Vila-Matas está de hecho en la inadecuación profunda dentro de la posmodernidad, en el deseo y a la vez la imposible adscripción a la modernidad<sup>267</sup>. En ello es indiscutible su filiación con el (post)estructuralismo francés,

---

Noirs inconnus, si nous y allions ! allons ! allons !  
Ô malheur ! je me sens frémir, la vieille terre »  
(Rimbaud, [1895] 1991b: 140).

<sup>267</sup> En la Coruña con Xavier Sedane, dentro del ciclo *Encuentros con Escritores*, en marzo de 2015 desacredita el término posmodernismo, lucha contra él, puesto que identifica posmodernismo con ir “hacia el progreso” y ahora le parece “más inteligente ir hacia lo rechazado”, “por eso planteo un retorno al Modernismo, un retorno imposible” (Sedane, 2015).



que también partía desde el contexto posmoderno de la época de los 60 para reivindicar de modo muy esencial la dinámica de la modernidad, realizando una auténtica “arqueología de la modernidad” (en términos foucaultianos) y una denuncia de la visión mimética del arte para exigir un arte crítico y problemático con la representación de la realidad. Ahora bien, resulta revelador también que en una época donde el arte parece agotado, Vila-Matas multiplique sus espejos para atraer la atención del lector, y al tiempo continúe afirmando sin cesar la pertenencia al esplendor de la modernidad y la vanguardia. Vila-Matas se trata pues de un moderno en sentido amplio, en la modernidad total crítica que llega hasta hoy, que es al mismo tiempo antimoderno, “el colmo de moderno” para Compagnon. ¿Qué es la obra de Vila-Matas sino un ponerse en duda a sí misma permanentemente, como el arte de la modernidad?

Este gesto nos parece el gesto posmoderno sublime: construir mediante su personaje y su obra literaria un puente ficticio hacia la modernidad para poder así vencer la acronía y situarse al lado de Kafka, Joyce, Pessoa, Rimbaud, los surrealistas, más allá de la inevitable distancia que separa dos épocas. Solo desde este trampantojo o paradoja irresoluble se puede entender el complejo universo de Vila-Matas. Desde esta falla entre lo moderno y lo posmoderno, desde este lugar liminal, cargado de exigencia formal, potencia crítica y de fuerza subversiva, cerca y lejos del lector al que reta, se desarrolla la obra de Vila-Matas, nutriéndose constantemente de la realidad y de los interrogantes que su relación con la literatura suscita.

En definitiva, más allá de su genealogía moderna, de su cercanía a un posmodernismo crítico como describen Hutcheon (1988) o Castro (2014), Vila-Matas anhela seguir el latido del tiempo, enfrentarse a la complejidad de la realidad y buscarle un sentido, tal y como destaca Agamben ha de ser el papel del intelectual contemporáneo hoy, aquel que percibe la oscuridad de su tiempo y le interpela como algo que le concierne (2008: 13), sin dejarse amilanar por todas las voces agoreras que avisan constantemente de la muerte de la literatura.

Recordemos que en el “Discurso de Caracas”, Vila-Matas defendía el oficio de la escritura reivindicando sin descanso la literatura como aquello que “puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible” ([2004] 2008: 205).

## 2.2. Pilares compositivos en la obra de Vila-Matas

Una vez situada la poética de Vila-Matas, en este umbral entre la modernidad y la posmodernidad, precisemos los pilares compositivos que caracterizan la naturaleza de su voz, y que centraremos en dos elementos fundamentales: por un lado, el yo figurado irónico, como materia prima del discurso vila-matiano, un yo alejado de la subjetividad y que encarna la figura autorial en el texto y se convierte en el mecanismo fundamental que moviliza el discurso; por otro lado, la parodia y lo grotesco, como prisma fundamental en la mirada, que causa un extrañamiento e invierte las categorías, incidiendo en el humor y la transgresión<sup>268</sup>.

Huelga decir que bajo la mirada paródica e irónica puede traslucirse un nada despreciable trasfondo crítico y moral. En ello seguimos las premisas de Florey, para quien la poética del *engagement* literario contemporáneo sigue dos registros, el de la literatura autorreflexiva y el de lo burlesco (Florey, 2013: 173-190).

Así, el yo figurado irónico personaliza y actualiza un discurso tan escéptico como reflexivo y el humor y la parodia constituyen una forma de poner el mundo del revés, de cuestionar la realidad establecida, con mecanismos literarios y lejos de cualquier solemnidad. Con todo ello, el juego literario consigue mantener el pulso de un arte que es reto permanente al lector e interrogación sobre la realidad, pero desde la complicidad y la risa.

Dichos pilares permiten además que la obra de arte vila-matiana represente en gran medida la “obra abierta” que reivindicaba Umberto Eco: “una obra que pueda plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser “obra”, esto es, sostiene una coherencia interna, un proyecto de artista determinado dentro de una órbita de radical ambigüedad ([1962] 1985: 34), y propicia así la interpelación al lector, la agitación literaria y el diálogo textual infinito.

---

<sup>268</sup> Otros autores como Papa Mamour Diop (2015) han destacado como elementos fundamentales en la poética de Vila-Matas la intertextualidad, el mestizaje genérico y la búsqueda de la novela total. Sin negar dichos elementos, para este estudio vamos a priorizar los elementos que nos parecen constitutivos de su voz y necesarios para establecer luego el alcance de su visión sobre el mundo.

a) El yo figurado irónico en el texto de Vila-Matas. Función y evolución del *escriptor*

En segundo lugar, al hablar de espacio biográfico, pese a que muchas de sus formas son consensuadamente autobiográficas o por lo menos, autorreferentes, lo hacemos no simplemente por voluntad de inclusividad sino por una decisión epistemológica que, como anticipamos, parte de la incoincidencia esencial entre autor y narrador, resistente inclusive al efecto de 'mismidad' que puede producir el nombre propio.

(M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*)

El Yo textual de Vila-Matas puede considerarse el material fundamental de su construcción literaria. Se trata de un yo que corresponde al yo enunciativo del texto y que encarna la figura del escritor en el texto. Si bien la referencia pragmática a menudo señala hacia el autor del texto, resulta una construcción textual que posibilita el juego literario a través de la creación de la función autorial, y que requiere de un lector para que descifre sus actos de habla (Ohmann, [1972] 1999: 29). Este yo textual, como partícipe del modernismo, presenta cada proyecto narrativo como parte de un impulso sagrado hacia la obra de arte, que pretende conseguir un nuevo planteamiento inédito, en un compromiso con la literatura como arma de releer el mundo. A la vez, como perteneciente a la órbita posmodernista, plantea la escritura como escenificación, como juego de espejos infinito que siempre parece pretender llevar al lector más lejos.

En este sentido, la escritura de Vila-Matas escenifica a la perfección la crisis del sujeto en la cultura occidental (hecho que además ha explicitado en *Doctor Pasavento*). La idea de realidad, de trascendencia, de sujeto integrado, se ha visto dinamitada, consecuencia de los "filósofos de la sospecha", Max, Nietzsche, Freud, como ha ido reflejando el arte de la modernidad. Ahora bien, el sujeto escindido se manifiesta en la autoconciencia de su crisis mediante la escritura, mostrando el proceso de autoconciencia de su propia falibilidad:

El sujeto moderno se convierte en fundamento de sí mismo y de su acción, un resto de anhelo ambivalente de la propia desaparición, que únicamente en la escritura encuentra una satisfacción precaria (Bürger, Ch. y Bürger, P., [1996] 2001: 330).

Algo parecido afirmaba Jacques Lacan, que llevaría el psicoanálisis hasta su abismo lingüístico al sostener que lo real es aquello que no se puede expresar como lenguaje, lo que no se puede decir ni representar (Lacan, 1953a). Por ello, el sujeto moderno se inscribe para Lacan dentro de la conciencia de su imposibilidad de representación, de modo que “lo que me constituye como sujeto es mi pregunta” (Lacan, 1953b: 181) y el sujeto textual conforma una instancia poco fidedigna, alejada del yo auténtico o del “Moi” (Lacan, 1977).

En realidad, precisemos que la obra entera de Vila-Matas está atravesada por la influencia del estructuralismo francés. No solo su juventud transcurrió con la mirada puesta en París e incluso viviendo en París, sino que también su teoría crítica le acompañaría siempre, por más que asegurara haber dado el “salto inglés” en *Dublinésca*. Las referencias a Roland Barthes y Maurice Blanchot son constantes en la obra de Vila-Matas, y también algunas veces la de Lacan. Asimismo, las cuestiones fundamentales del estructuralismo conforman el epicentro de la literatura de Vila-Matas, esto es, la asunción de que la realidad humana está estructurada a través del lenguaje, la problematización de las relaciones entre texto y realidad, texto y autoría (Viñas, 2002). Ello explicaría también la filiación tan profunda de Vila-Matas con el mundo intelectual francés y la recepción entusiasta que este siempre ha tenido allí.

De Barthes sería precisamente la máxima más célebre del momento, “la muerte del autor” que este preconizaría en 1968. (Y de hecho el texto fundacional de Barthes se halla recogido en la página web de Vila-Matas)<sup>269</sup>. Para Barthes, la escritura es el lugar donde se pierde “toda identidad”, (Barthes, 1984: 63) para acceder a un sujeto alejado de la persona, a un lugar impersonal donde el lenguaje se “performa” a sí mismo. En realidad, la muerte del autor, dictada en 1968, y reforzada por Foucault en 1969 con el texto “¿Qué es un autor?” no era discernible respecto al espíritu del 68: constituye un gesto simbólico donde el autor toma “la apariencia de un poder patriarcal que es urgente derrocar o expulsar gozosamente” (Díaz, 1981: 63). Quien ha muerto, entonces, es el autor en sentido convencional, el yo exhaustivo, que controla la visión del mundo. A cambio, aparece una instancia textual polimórfica que reta al lector; una instancia que se construye a menudo desde el *hic* y el *nunc*, que ya no son fidedignos

---

<sup>269</sup> <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbarthes.html>> [fecha de consulta: 07/03/2023].

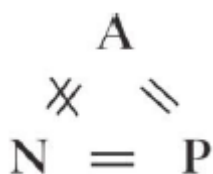
sino problemáticos: “el sujeto que escribe despista todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura” (Foucault [1969] 2010: 13).

Así pues, este yo vila-matiano heredero del estructuralismo francés subjetiviza el enfoque y lo impersonaliza a la vez, pone en escena la disolución del sujeto y del pensamiento único e invita al lector a compartir la experiencia literaria.

Huelga decir que, si bien a menudo el yo enunciativo está en primera persona y equivale a la figura del escritor (en un sentido genérico como “función de autor”), en algunos casos no será así, y la función autorial se conjugará en tercera persona (como en *Dublinesca*), o se repartirá entre diversos personajes y sujetos enunciativos (como sucede en *El viaje vertical* o bien en *Aire de Dylan*). En cualquier caso, siempre hallaremos en el texto la huella de una voz que corresponde a la función del autor en el texto y que, si bien no equivale nunca a una confesión autobiográfica al uso, muestra el desarrollo de una conciencia en su devenir.

Además, en Vila-Matas la figura autorial que aparece en el texto literario tiene mucho que ver con la proyección de la figura de escritor en sus artículos y entrevistas, y a menudo aparecen en la trama de la novela menciones a hechos reales que corresponden a la trayectoria pública del autor, como la participación en un congreso en Suiza (en *El mal de Montano*) o en la Documenta de Kassel en (*Kassel no invita a la lógica*).

Este yo se ha relacionado a menudo con la autoficción, término que ha suscitado numerosos debates en los últimos años. La autoficción, recordemos, se trata de un neologismo acuñado por Doubrovsky, como una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Casas, 2012: 53). La autoficción señala la ambigüedad esencial en un texto a caballo entre la ficción y la autobiografía, y parte de una contradicción básica, como indica Genette: “Soy yo y no soy yo” aquel que se ve en el texto, cosa que se puede resumir en la fórmula triádica siguiente ([1979] 2004: 161):



Así, se constata una identidad nominal y semántica entre autor y personaje, a la vez una identidad lingüística y sintáctica entre sujeto de enunciación y sujeto de enunciado, marcado por el “yo”, pero no hallamos equivalencia pragmática entre autor y narrador, de modo que el autor no se identifica necesariamente con las aseveraciones del texto, aunque sean asociadas a su yo. Lejeune (1975) simplificará la cuestión en el modo de lectura que suscita, un “pacto ambiguo” que juega con el desconcierto del lector, deriva continuada en líneas generales por Manuel Alberca en España (2007). Para Alberca, dicho pacto ambiguo, a caballo entre la ficción y lo autobiográfico, supone la convivencia en el texto de elementos contradictorios, susceptibles de “vacilación interpretativa” (2007: 33), si bien los relatos “se presentan inequívocamente como ‘novelas’, es decir, como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad de autor, narrador y personaje” (2007: 158).

Todo ello podría aplicarse perfectamente a Vila-Matas en un sentido general, puesto que en numerosas ocasiones el personaje, además de representar la voz autorial, se llama Enrique, como en *Lejos de Veracruz*, *Paris no se acaba nunca* o *Kassel no invita a la lógica* (en estas dos últimas además de Enrique es también Vila-Matas). Dichas definiciones bordearían la escritura de Vila-Matas sin llegar a coincidir totalmente con ella. Por un lado, la identidad nominal entre narrador y autor no suele darse: tenemos a Stein en *Al sur de los párpados* (1980), a Riba en *Dublínescas* (2010a), a Vilnius y Lancastre en *Aire de Dylan* (2012), a Simon Schneider en *Esta bruma insensata* (2019b)... Por otro lado, los hechos en su narrativa presentan concomitancias puntuales con la trayectoria del autor, pero la ambigüedad se desmiente a menudo con otros elementos claramente ficcionales, que rompen este posible equívoco al distanciarse explícitamente de lo autobiográfico; sin ir más lejos, el narrador de *Bartleby* (2000a) se describe como “jorobado”, el de *El mal de Montano* (2002) está casado con una agente literaria y el de *Hijos sin hijos* (1993) afirma tener

“once hijos”, mientras que el narrador de *Montevideo* (2022), si bien pasó la juventud en París, afirma haberse tenido que ganar la vida vendiendo droga.

Pero veamos la autoficción en un sentido más complejo, siguiendo a Philippe Gasparini: “Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia” (Casas, 2012: 193). En este sentido, huyendo de una definición reductivista y haciendo hincapié en la “problematización” entre experiencia y escritura, la autoficción en sentido amplio podría aplicarse a Vila-Matas, de hecho no solo para las novelas sino para los artículos periodísticos, como hemos demostrado en otro lugar (Verdú, 2013). Sin embargo, aunque el término autoficción en este sentido da cuenta de la ambigüedad enunciativa, tampoco aporta gran cosa a la comprensión global de Vila-Matas aplicarle las terminologías “autoficción”, “metaficción”, “autonarración<sup>270</sup>”, “heterografía<sup>271</sup>”, “semificción<sup>272</sup>” o lo que fuere. El mismo estudioso de la autoficción en España, Manuel Alberca, ha acabado abominando del término “autoficción”, que de tan amplio ha resultado un cajón de sastre, hasta el punto de defender un género de características más unívocas, la “antificción”, como género que claramente se reivindica autobiográfico y ha renunciado a la ambigüedad (Alberca, 2014).

La misma trayectoria respecto al término autoficción se puede percibir en la relación de Vila-Matas, que va desde cierta aceptación matizada y relativa del mismo hasta el hartazgo y rechazo total, si bien el horizonte final es opuesto al de Alberca y la nota constante en Vila-Matas constituye en señalar la ambigüedad de la autoficción como esencia de la novela moderna, por lo que el vocablo es redundante e innecesario. Así, en 2002, cuando el sistema literario español no se hallaba tan saturado por el vocablo “autoficción”, sostenía en *Babelia*: “Después de todo me dedico

---

<sup>270</sup> Como han estudiado Schmitt y luego Gasparini: “La autonarración del siglo XXI se inscribe [...] en esta aspiración a una palabra singular, libre, desconectada de los circuitos político-económicos, autónoma. Frente a la conducta formateada que exige el mercado, opone una búsqueda individual, obstinada, sinuosa, insegura, interminable. En la cacofonía del falso debate público, abre espacios interiores de retrospectión, reflexión, comunicación e incluso silencio” (Casas, 2012: 209).

<sup>271</sup> Definida por Forest como “Espacio total en el que se abole la separación de los géneros y donde se encuentra vertiginosamente planteada la cuestión de las relaciones entre realidad y ficción” (Casas, 2012: 216).

<sup>272</sup> Término usado por Vila-Matas, como se ha mostrado anteriormente. En <http://www.enriquevilamatas.com/textos.html> [fecha de consulta: 22/02/2023].

a las ficciones y sobre todo a las autoficciones y gracias a ellas me enmascaro día tras día” (2002: 24). Pero solo tres años después matizaba escépticamente:

A decir verdad, yo preferiría que no surgieran más Doubrovskys, pues no veo necesario que haya que darle nombre a todas las variantes del supuesto nuevo género y digo ‘supuesto nuevo género’ porque de hecho ya Dante o Rousseau lo practicaron (2005b: 26).

Además, el autor ha bromeado constantemente con la proporción de lo autobiográfico en su trabajo. Así, en el libro de entrevistas *Fuera de aquí* (2013) ha dicho, hablando de *Extraña forma de vida*: “Todas mis novelas tienen un veintisiete por ciento de autobiográficas. Menos esta, que no pasa del uno por ciento” (2013: 111).

Ya en el año 2022, y extenuado del debate sobre la autoficción, escribe el artículo donde sella definitivamente su separación de ella: “La Ficción expulsa a la autoficción”, donde afirma que las *autoficciones* “como las flores del Ártico, no existen”, y que hay que volver a hablar en términos de *Ficción* “pura y dura”, puesto que la ficción siempre ha contenido una sombra de realidad. Y aquí retoma la antigua pregunta para contestar esta vez de manera radical más allá de la *boutade*:

En todos los relatos hay un ineludible fondo personal. Lo recuerdo a veces, en cuanto me llega la pregunta cliché por excelencia.

–Y dígame, ¿cuánto de autobiográfico hay en su autoficción?

–Nada de autoficción, por dios, qué manía. Sólo hay Ficción a secas, sin más, como en la Biblia, detrás de la cual también estaba alguien creando algo, en primer lugar, para sí mismo. ¿O no oyó usted decir que el lenguaje no es algo que represente la realidad, sino algo que la hace y la deshace desde una irrevocable subjetividad? (2022e).

Durante la promoción de *Montevideo* (2022), Vila-Matas se ha continuado ocupando de zanjar la cuestión de la autoficción. Y no solo rechaza el término para su literatura por redundante y mediático, sino que también denuncia cómo se usa el término en España para devaluar algunas creaciones de contemporáneos.

Efectivamente, Serge Doubrovsky acuña el término en 1971. Y no lo hace para atacar a nadie, como hacemos aquí ahora. Como es lógico, hay autoficciones muy buenas y otras que son muy malas. Por lo que a mí se refiere lo que hago y quiero hacer es



escribir ficción desde un espacio que suelen ocupar los ensayistas: un *yo literario visible* (Iglesia: 2022).

En fin, si bien el término no resulta del todo alejado a la lógica del texto de Vila-Matas, hay otros términos que resultan más afortunados para describir su literatura y su voz literaria, y con los que el autor de hecho ha mostrado también más adhesión, como este último “yo literario visible” o la “novela pensamental” de Sobejano (2003)<sup>273</sup> o especialmente la “figuración del yo” de Pozuelo Yvancos (2010)<sup>274</sup>, algo menos citada por Vila-Matas en los últimos años pero que nos parece la definición más completa que se ha dado hasta el momento de este procedimiento narrativo. Así, Pozuelo Yvancos recalcaría que el sujeto que aparece en la obra no es tanto la proyección del autor-persona ni el juego con sus circunstancias personales, sino más bien la conciencia del autor-escritor que se muestra en su devenir. Este sujeto sería en cambio una entidad proteica, “un fingimiento, una representación, algo que sin serlo, o sin serlo de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal” (2010: 23). La voz autorial que aparece constituye no tanto la sombra de la biografía del autor sino una voz reflexiva que nos acerca a las marismas del ensayo, una voz que “no es novelesca, pero no deja de ser narrativa, si bien proyecta sobre su materia una mirada típicamente reflexiva que provendría del ensayo” (2010: 151)<sup>275</sup>.

Ahora bien, en la línea de nuestro trabajo, además de la “figuración”, el término *escritor* desarrollado por Maingueneau (2014)<sup>276</sup> nos resulta apropiado, ya que permite explicar cómo se produce en Vila-Matas la confusión entre la instancia del escritor-*persona*, la del *escritor-autor*-“puesta en escena de sí mismo” y la del *escritor-escritor*, o figura autorial implícita en el texto<sup>277</sup>. Y es que no es solo el

---

<sup>273</sup> Citado en la promoción de *Montevideo* (Engel, 2022).

<sup>274</sup> En el encuentro en Boston, “European voices” (Maurer, 2016), rehúye que sea “él” el que habla en la obra, “eso es totalmente ridículo” y afirma que su “voz es la del ensayista o poeta”, se trata de un “ensayista que usa la narración de apoyo para el ensayo”, en la misma línea que garantizaba Pozuelo Yvancos. En la charla arguye también que se trata de “ficción pensamental”, “thinking fiction”, según la estableció Sobejano.

<sup>275</sup> El propio Pozuelo Yvancos ha propuesto recientemente una variación del término: en vez de “figuración del yo”, arguye, se puede usar el término “autofiguración”, distinguiéndose así claramente del término de “autoficción” (2021: 16).

<sup>276</sup> Véase al respecto el capítulo 1.

<sup>277</sup> En realidad ya Barthes hablaba en “La mort de l’auteur” también en estos términos (la cursiva es nuestra): “le *scripteur* moderne naît en même temps que son texte; il n’est d’aucune façon pourvu d’un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n’est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il

desarrollo del yo enunciativo lo que nos interesa, sino también el juego textual de exhibición y ocultación del yo autorial. Huelga decir que el yo textual que aparece en sus obras acostumbra a ser un escritor, en su defecto un pensador, un editor, un lector, cuestión que potencia la ambigüedad de las fronteras entre persona, escritor y *escriptor*. Para hablar del yo textual, pues, mantendremos la expresión “figuración del yo” que nos parece oportuna, matizando que engloba esta perspectiva del *escriptor* en su concreción textual. A dicha expresión le hemos añadido el apelativo “irónica” puesto que se trata de un elemento imprescindible en Vila-Matas.

Para Marchese y Forradellas ([1987] 1997: 221), la ironía consiste en “decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar” y “presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado”. Y para Hutcheon, la ironía aporta una dimensión crítica “marcando la diferencia en el corazón de lo similar” (1995: 4).

Así pues, podemos considerar el yo figurado de Vila-Matas como un yo irónico en general, puesto que este organiza el discurso pero siempre desde la puesta en duda de la misma voz y el mismo discurso, en un proceso comunicativo que tensa las relaciones entre enunciado e interpretación. Como advierte Hutcheon, la ironía es inseparable del contexto social e histórico y desarma las relaciones entre texto y lector<sup>278</sup>. En el caso de Vila-Matas, la ironía está siempre presente, aunque va adquiriendo modulaciones diversas al tiempo que va variando el contexto histórico, y alcanzando cuestiones diversas en función del sistema literario o social en boga. Por añadidura, para Hutcheon, la ironía puede ser estable (fácilmente traducible) o “inestable”, o difícilmente traducible, la auténticamente peligrosa y subversiva, que sería la asociada al discurso de Vila-Matas, puesto que genera un artificio difícil de desactivar de modo unívoco (1995: 204). En cuanto a los mecanismos que Hutcheon asocia a la ironía, destacan los siguientes, muy propios del discurso vila-matiano: cambios de registro, exageración y exposición incompleta, contradicción e

---

n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement ici et maintenant" ([1968] 1984: 66).

<sup>278</sup> “Irony is one discursive strategy that both cannot be understood apart from its embodiment in context and also has trouble escaping the power relations evoked by its evaluative edge” (1995: 90).

incongruencia, literalización y simplificación, repetición y mención ecoica, o repetición en eco de lo dicho anteriormente para distanciarse de lo ya dicho (1995: 156).

Retomaremos ahora de modo sucinto la trayectoria literaria de Vila-Matas para observar la evolución de su voz figurada, representada en la figura del “*escritor*” y en sus múltiples mecanismos irónicos. Para ello nos será útil fijarnos en la trayectoria intelectual de Roland Barthes y en la evolución de su noción de función autorial, en muchos aspectos similar a la de Vila-Matas. La escritura de Roland Barthes resulta de hecho el espejo invertido con que se identifica y con quien dialoga a menudo el texto de Vila-Matas<sup>279</sup>. No olvidemos que Barthes era un crítico que era también escritor, y Vila-Matas es un escritor que no deja de ser crítico. La escritura vista como continuidad, como indiferenciación entre libro y crítica, y entre palabra y mundo, gobierna la escritura tanto de Vila-Matas como la de Barthes, quien decía ya en 1966 en “*Critique et vérité*”: “Le livre est un monde. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l’écrivain devant le monde” ([1966a] 2002 2002: 795).

Desgajemos algunas de las perspectivas posibles sobre el yo figurado vila-matiano al filo de las nociones de Barthes y el reflejo que podemos hallar en las obras de Vila-Matas: en primer lugar, observaremos el yo figurado como máscara; después, la importancia concedida al lenguaje en sí como “aventura” y cómo ello se concreta en una escritura performativa; por fin, nos fijaremos en cómo el lenguaje alberga un “carrusel” de discursos contradictorios y complementarios.

Todo ello aparecerá por supuesto matizado por una mirada irónica que mediante la exageración, la repetición, la contradicción, etc., se distancia constantemente de lo que afirma, manteniendo la ambigüedad perpetua del discurso.

## FIGURACIONES DEL ESCRITOR. EL YO Y LA MÁSCARA

Para empezar, recordemos cómo el Barthes de 1953 (En “*L’écriture du roman*”) señalaba la naturaleza artificiosa del yo autorial, y asumía que el narrador de la

---

<sup>279</sup> Incluso en *Montevideo* aparece la mención a “el fantasma del escritor” del que hablaba Barthes, personificado en muchos jóvenes que quieren ser escritores, y deambulan y se comportan como escritores pero no escriben” (2022: 83).

modernidad no ha de ser en tercera persona: el yo debe dominar el discurso, pero un yo que no tenga la pretensión de mostrar un sujeto coherente, instancia ya disuelta en la (post)modernidad<sup>280</sup>. El yo ha de ser una entidad construida dentro del magma del texto, que señale su propia máscara y artificio. Aquí ya Barthes tomaba la consigna de Descartes que luego retomaría Vila-Matas: “Toute la Littérature peut dire: ‘Larvatus prodeo’, je m’avance en désignant mon masque du doigt” ([1953] 1972): 33)<sup>281</sup>.

Cabe recordar que numerosos teóricos de la postmodernidad han hecho uso de la expresión “máscara” para referirse al yo autorial; así, para Paul de Man “el yo es reemplazado por su (des)figura y el cuerpo del texto es una máscara que sustituye como la prosopopeya a la persona convocada” (Casas, 2012: 15). Y para Philippe Forest, el Yo “no se deja confundir con ninguna de las máscaras que multiplica el relato” (Casas, 2012: 233). Es decir, el texto poblado de máscaras ahuyenta la posibilidad del acceso a la persona y desplaza a esa máscara el foco de atención. Cabe recordar que en la etimología de “máscara” está el significado de la propia persona, y en esa paradoja se sumerge una literatura como la de Vila-Matas: la de multiplicarse y desaparecer, fundirse con la ficción o con una retahíla de máscaras literarias. Veamos las obras en que juega con el yo literario como máscara a lo largo de su obra.

En los libros de la primera época de la obra de Vila-Matas (1968-1984) se produce un deslizamiento constante en la figura del sujeto enunciativo, que, bien se muestra difuminado, bien se producen desdoblamientos y parodias respecto al mismo, bien se trata de un yo transformista o impostor. En cualquier caso, domina aquí la vertiente lúdica en la manera de inscribir el sujeto enunciativo textual, como destacaba Oñoro en su trabajo (2015). El sujeto enunciativo textual, añadamos, oscilará entre

---

<sup>280</sup> Como diría después en una frase que se ha hecho célebre y que también recuperará Vila-Matas, “quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe” (Barthes, [1966b] 1977: 41).

<sup>281</sup> Como explicará Pablo Sol Mora, en la entrada sobre “máscara” en su *Diccionario Vila-Matas*: “Las palabras son del joven Descartes, que las adoptaría como divisa, y manifiestan su intención de conducirse con cautela y secreto en el camino que se había trazado luego de sus famosos sueños del 10 de noviembre de 1619: la búsqueda personal de la verdad mediante el uso de la razón. La rearmaría en el *Discurso del método*, donde se define a sí mismo como un hombre que avanza solo y en la oscuridad. El larvatus prodeo cartesiano aparece aquí y allá, de manera explícita o encubierta, en la obra de Vila-Matas y se ha convertido en una especie de clave” (2021: 126).

diversos mecanismos lúdicos: la identidad andrógina, la parodia del escritor, la autoparodia del yo y el suspense paródico.

Resulta especialmente relevante el juego textual que se produce en sus tres primeras novelas, que suponen la puerta de entrada a su identidad como escritor. En ellas aparece una voz ambigua andrógina que conviene destacar: el juego con la identidad femenina será la llave de acceso a una futura identidad múltiple, siguiendo también el dictado de Barthes que en “La mort de l’auteur” afirmaba:

La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe ([1968] 1984): 63).

Así, en *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) encontramos una voz indefinida, que oscila entre la primera y la segunda persona, que se habla ante el espejo y a la vez se propone un viaje en la noche de la escritura<sup>282</sup>. Aquí el yo figurado se tratará de una proyección de Vila-Matas, y en su viaje literario e hipnótico, en un texto escrito como una salmodia, sin signos de puntuación, encontramos también algunos elementos comunes al Vila-Matas persona, como su veraneo pasado en una casa de la costa barcelonesa, su infancia aburrida en una ciudad de posguerra, su genealogía de familia burguesa y su necesidad de huir de allí. Ahora bien, la mujer en el espejo que ya anuncia el título constituye el otro yo de Vila-Matas, la Elena a la que cita constantemente y que desea huir de ahí<sup>283</sup>, como el yo escritor, que desea liberarse de todo lastre histórico y biológico para construir su propio universo a través de la escritura.

La segunda novela, *La asesina ilustrada* (1977), plantea un juego de identidades paralelo al de marcos textuales, de modo que una narración se encuentra dentro de otra hasta que, en el corazón del artificio, hallamos que la auténtica voz correspondiente al sujeto enunciativo se trata de una mujer, Elena Villena, la responsable última del artefacto y de las sucesivas muertes que se han producido en la

---

<sup>282</sup> Inicio de la novela: “Elige tu mejor aspecto que la noche está nublada te dirás acodado al balcón que da al paseo...” ([1973] 2011a: 61).

<sup>283</sup> “Elena esta noche ya no piensa más que en marcharse y así con las primeras luces del alba abandonará la torre de sus padres y se irá lejos por los caminos del exilio como la madre de Rojas” [1973] 2011a, 100).

obra, incluida, acaso, la del lector. Así, de nuevo el texto nos acaba llevando a una identidad femenina, aquí con mayor énfasis, ya que no sabemos hasta el final que el yo enunciativo y sujeto que manipula la trama es Elena Villena (cuyas iniciales corresponden a Enrique Vila-Matas), que es definida como “pálida y terrible máscara” ([1977] 2011a: 167) ante la que se siente fascinada la investigadora Cañizares y ante cuya seducción fatal caen todos cuanto se aproximan<sup>284</sup>.

Asimismo, en la tercera novela, *Al sur de los párpados* (1980) aparece una auténtica parodia del proceso iniciático de un joven escritor en busca de su estilo<sup>285</sup>. En la primera página se nos dice, parafraseando a Montaigne: “Soy yo mismo la materia de mis libros, y estos surgen de mis sueños” ([1980] 2011a: 121), hecho que ya nos indica el camino por donde se va a adentrar su poética, donde la búsqueda de la obra constituye la novela en sí, que es poblada de elementos teóricos, como el deseo del autor de alcanzar la región de “mito artístico”<sup>286</sup> o de romper “la demarcación entre los géneros” (224) dentro del aura de lo “polifónico”<sup>287</sup>. Pero nos interesa ahora el juego textual que se produce, ya que su voz es contrapunteada por otra voz, la de Eva, que acaba apoderándose del relato y lo reescribe:

Stein, me agotas, pero seguiré, no obstante, oponiendo a tus frases mis observaciones, aun cuando reconozco que no dispongo de la suficiente habilidad verbal que me permita distinguirme de la tuya (por el contrario, yo misma suelo quedarme atrapada en la miserable trampa de tus descripciones (...), pero sé que, al término de tu relato, mi risa será mi victoria (285).

---

<sup>284</sup> Al mismo tiempo, encontramos una burla de los escritores y sus afanes: Juan Herrera, el autor consagrado, gusta de los juegos de impostura, y es descrito irónicamente por él mismo, poco antes de morir súbitamente, como un escritor que transmite “una experiencia no tanto personal como colectiva y generacional” pero al mismo tiempo “su desaparición no deja un hueco importante en la historia de la literatura española” ([1977] 2011: 128). Mientras tanto, la obra de Vidal Escabia, escritor y crítico de segunda fila que ha aparecido muerto también tras leer el manuscrito “La asesina ilustrada” que contiene el libro, es descrita por Villena como una “burda palabrería”, “un revoltijo monótono, aburrido” (118), y a quien acusa de plagiar a los demás.

<sup>285</sup> Veremos cómo aparece la frase de origen nabokoviano que será habitual en Vila-Matas: “en la biografía de un escritor lo mejor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo” ([1980] 2011a: 242). Esta frase la veremos citada por ejemplo en el artículo “La lengua rota de Ferdinand Céline” (1982e). Y a fecha de verano de 2022 dicha frase constituirá el tuit fijado en la cuenta de Vila-Matas @TomMir7 [Fecha de consulta: 20/08/2022].

<sup>286</sup> “Descubrí a tiempo que esto exigía el esfuerzo de saber verme a mí mismo como personaje de ficción, pues se trataba, en suma, de arriesgarme y exponerme, intentando acceder desde el sórdido infierno de mi existencia personal a la región del mito artístico” (212).

<sup>287</sup> “Ensamblaría polifónicamente las vivencias que sacudían al narrador mientras escribía con aquellas de las que él informaba” (259).

En la constitución de su yo escritor, Vila-Matas nos está indicando que es él la materia de sus libros: al difuminar el yo enunciativo, al confundir la figuración del yo escritor con un sujeto femenino, señala la búsqueda de un estilo como motor de su literatura, más allá de cualquier identidad personal.

En los siguientes libros, *Nunca voy al cine* (1982) e *Impostura* (1984) el narrador acostumbra a ser en tercera persona, y se tematiza de otro modo la cuestión del escritor como máscara, como impostor. Especialmente interesante resulta *Impostura*, que plantea el tema de la usurpación de la identidad, donde un desmemoriado en un manicomio es identificado de manera opuesta por sus supuestas familias. Sin embargo, más allá del enfoque temático de la impostura, Vila-Matas desconcierta al lector en cuanto a yo enunciativo del texto, porque Barnahola, un personaje secundario y ayudante del médico que trata al amnésico acaba atrayendo el protagonismo del relato, a la vez que va perdiendo su identidad y se deja atraer por el usurpador de personalidades ajenas, el señor Bruch, y desea servirle. Al final, el narrador testigo resulta el médico de Barnahola, que, una vez ya fugados a Brasil, decide relatar la historia que Barnahola le ha contado. Barnahola pasa aquí de personaje secundario a foco de atención, y acaba ejerciendo de sirviente del señor Bruch en un ambiente paradisiaco; el narrador, en una pirueta conceptual, lleva al lector de la servidumbre doméstica a la parodia de la vocación literaria, puesto que Barnahola se mantiene feliz por ser un “perfecto enano subordinado” y se acaba afirmando que escribir es “el más noble pero implacable de los amos” ([1984] 2011a: 474).

Lo que llamaremos “autoparodia del escritor”, que hemos visto ya anunciado en *Al sur de los párpados*, y que consiste en la autodenigración del yo figurado escritor, lo hallaremos también en diversos libros de la segunda y la tercera etapa. De la segunda (1985- 2000), destaquemos *Lejos de Veracruz* (1995) y *Extraña forma de vida* (1997), donde hay una búsqueda existencial y literaria de un yo narrativo, que presenta conflictos sentimentales y familiares, pero cuyo destino al final se acaba perfilando de manera nítida respecto al horizonte literario. Por un lado, *Lejos de Veracruz* explora la literatura como viaje al fin de la noche, como alucinación, como fuente de irracionalidad, como camino al sin sentido. En este caso el escritor inicialmente es un

no-escritor, es un viajero empedernido, una suerte de Rimbaud- Quijote *post-la-lettre* que ve a su hermano escritor sedentario y a su otro hermano pintor como figuras parasitarias, exentas de sentido. Eso sí, huelga aclarar que el protagonista se llama Enrique. Y que hay dos Enriques: el que vive la aventura mexicana y el que la escribe. El Enrique del principio desprecia tanto la literatura como la pasión desbocada de sus hermanos por Rosita Boom Boom Romero. Pero el Enrique posterior acabará perdiendo el oremus por la mujer y el alcohol en una espiral infernal; espiral que, una vez atravesada, da acceso al deseo de escribir y nunca más volver a Veracruz. Accedemos así al yo enunciativo *escritor* que abre y cierra el círculo, escribiendo la historia desde Mallorca, cuando ya se ha convertido en un ser que ha optado por la escritura antes que por la experiencia. Al final, Veracruz supone una idea de escapada de la vida cotidiana; una idea ambivalente y simbólica, porque no sabemos ni siquiera si el *escritor* ha estado allí, ya que defiende más bien la idea de la trascendencia a través de la escritura<sup>288</sup>.

La autoparodia, la impostura y la ambigüedad en la configuración del yo narrativo son mecanismos que aparecerán también en la novela *Extraña forma de vida* (1997). El yo figurado se trata de nuevo de una figura grotesca, que incluso se hace llamar Cyrano por su “exagerada nariz” ([1997a] 2013: 15), tiene un hijo descrito como “tonto” y “horrendo” y se define como un “payaso por amor” (45). Aquí un escritor coquetea con la idea de la fuga y llevar una existencia alocada, al son de la lunática Rosita y del bolero de Amalia Rodríguez que le retrotrae a esa pasión perdida. Sin embargo, mientras planea la escapada, mientras se plantea realizar una conferencia rompedora sobre espionaje y literatura, los tentáculos de su vida cotidiana le siguen aprisionando, con el deseo de mantener una vida serena y equilibrada al lado de la fiel Carmina y su hijo. De manera que todas las tentativas de fuga mental y literaria acaban desembocando en la conveniencia de mantener la misma vida de siempre. Eso sí, el viaje que al final se ha alcanzado es un viaje literario. El autor decide cambiar de estilo literario y dejar atrás el realismo y atreverse con la invención más disparatada. Esta novela sigue en la órbita de *Lejos de Veracruz*, en cuanto se alumbró un destino

---

<sup>288</sup> El inicio de la novela ya resulta instigador en el sentido de una poética de la ambigüedad, ya que ignoramos por qué sendas nos va a arrastrar el autor: “No todo el mundo sabe que a Veracruz y a sus playas lejanas no pienso en la vida nunca volver” ([1995a] 2007: 11).



literario desde un yo figurado escritor visto con tintes cómicos y donde una duda amorosa vulgar sirve de excusa argumental para plantear una duda de índole más literaria, sobre si vale la pena arriesgarse por la literatura y hacer de ella una experiencia total. Al final la “extraña forma de vida” no es otra que la escritura: la elección de la vocación de escritor como espía, como ladrón y transformador de realidades.

Por otro lado, en *El viaje vertical* (1999), novela escrita desde una inusual tercera persona, hay una interesante confusión de voces. El protagonista es Federico Mayol, septuagenario que desea convertirse en otro, a raíz de verse expulsado de su domicilio por su mujer, cosa que le hace replantearse su entera identidad: “Soy un patriota catalán. Soy un católico que no va a misa. (...) Pero, ahora que lo pienso, qué raro llamarse Federico” ([1999] 2006: 23). Pero al mismo tiempo la historia está atravesada por la voz de Julián, artista de la familia y alter ego de Vila-Matas. El personaje de Mayol realiza un viaje iniciático, a una edad poco usual, y con efectos opuestos a los habituales: en vez volver desea perderse, y su mentalidad se metamorfosea de hombre práctico a artista, o a aprendiz de artista y literato: “yo solo soy un principiante, el principiante más lento” (153), hasta que la vida imaginada se transmuta en literatura.

Como sucedía en las obras iniciales, aquí no sabremos quién es el dador del relato hasta el final, cuando encontramos a un personaje secundario que ha conocido a Mayol: Ribera, el nuevo marido de Rita, ex del sobrino pusilánime de Mayol, Pablo. Ribera primero aparece como sutil comentarista, y poco a poco esta voz va tomando presencia hasta que se revela como auténtico escritor del relato: este Ribera es el que ha decidido ser autor y aprovechar la historia del tío y el sobrino, transcribir la historia de Mayol como testigo. Hay tres figuraciones del escritor aquí, pues: el sujeto enunciativo que transmite la historia, aunque lo hace de modo muy discreto y solo perceptible al final, el protagonista Mayol, cuyas motivaciones seguimos y acaban configurando un universo literario, y el joven Julián, hijo de Mayol y artista, a quien Mayol al principio desprecia y luego emula, cuyas reflexiones a veces resultan muy representativas. En cualquier caso, el destino literario de Mayol acaba constituyendo un antiaprendizaje, donde se va desprendiendo de sus principios burgueses antiguos en

aras de la incertidumbre y la libertad, y termina sucumbiendo en el abismo pessoano de la ficción:

Se durmió y se preguntó por qué no hemos de ser nosotros –hombres, dioses, mundo-sueños que alguien sueña, situados siempre fuera de lo que existe, y se preguntó por qué no ha de ser ese alguien que sueña o piensa alguien que no sueña ni piensa, súbdito él mismo del abismo y la ficción (241-242).

Destaquemos también *Una casa para siempre* (1988) como punto intermedio entre el relato paródico iniciático del escritor y la confección de relatos cortos donde el yo figurado se multiplica en diversas voces. Aquí un ventrílocuo persigue a un posible asesino que acaba siendo su enemigo y que le acaba secuestrando su voz. Entonces tendrá que ser “uno y muchos”: el hombre que aconseja a su hijo no tener familia, el estudiante drogado que se ve sumergido en un apuro delante de su amigo y su casera... En definitiva, aunque se trate de un libro de relatos, el ventrílocuo, figura metafórica de la voz del artista, es el hilo conductor del texto, que se multiplica en diversas voces. Y lo importante ya no es aquí las peripecias narradas sino la capacidad de fabular, de fundirse con el otro, de seguir alejándose, cosa que se subraya en el penúltimo relato, “La fuga en camisa”: “Entonces sentí que definitivamente me separaba, me exiliaba de mí mismo, y una multitud penetró impetuosamente en mí (...) Yo soy uno y muchos y tampoco sé quién soy” ([1988] 2018: 114-118).

Asimismo, en los libros de relatos de *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993) aparecen una serie de proyecciones de la necesidad de huida de un escritor, o de personajes heterodoxos vinculados al deseo de creación. De hecho, *Hijos sin hijos* se abre a tantos puntos de vista que hasta alberga el de un mosquitero, con la parcialidad que ello supone (en “Un alma desocupada”). También observaremos el paralelismo sorprendente entre vejez y escritura, puesto que la escritura ha de ir relacionada a la improductividad, a cierta necesidad de independencia. Vemos así la importancia que se confiere a la figuración del yo *escritor*, siempre pasado por el filtro irónico del que hablábamos antes (Hutcheon, 1995), con mecanismos como la contradicción, la incongruencia, la exageración y los cambios de registro.

A partir de la tercera etapa (2000- 2022), observemos la evolución e intensificación del arte del yo figurado con relación a la máscara, en el juego metatextual que se produce en algunas obras, especialmente en el uso de la contradicción junto con la “mención ecoica” (Hutcheon, 1995), que supone distanciarse de lo dicho anteriormente en un uso desdoblado e irónico del yo narrativo. Nos fijaremos especialmente en *París no se acaba nunca*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*.

Así, en *París no se acaba nunca* (2003a) nos hallamos ante tres voces: por un lado el Vila-Matas del presente enunciativo que narra en una conferencia la ironía las vivencias parisinas de su juventud, por otro lado el Vila-Matas del pasado reciente, que en el mes de agosto se ha desplazado a París y recuerda su juventud; por último, la voz del escritor joven y sus peripecias, aunque siempre subsumida por la voz y perspectiva del narrador Vila-Matas maduro. Así, constituye una autoparodia del relato de formación, y también del *París era una fiesta*, de Hemingway, donde el yo textual sí es muy cercano a Vila-Matas, en la narración de su juventud parisina, “revisión irónica de los dos años de juventud que pasé en esa ciudad y en los que (...) fui muy pobre y muy infeliz” y donde “tenía, pues, miedo escribir y miedo a las mujeres. La ironía habría podido ayudarme pero, como apenas la conocía, esta no podía hacer nada por mí” (2003a: 96). En esta visión un tanto desencantada y desmitificadora del joven Vila-Matas, que mueve a risa, vemos la mano del Vila-Matas maduro que, desde su posición de escritor consolidado, trata a su antiguo yo con burla y condescendencia, pero a la vez hay cierta estilización, cierta impostura en esta mirada retrospectiva. Por todo ello, aunque la escritura aquí esté más cerca de lo autobiográfico, vemos imposible el acceso a una interioridad auténtica o una reflexión íntima sobre su juventud: se trata, una vez más, de un juego literario, donde se contempla la propia juventud desde una clave de parodia y no de nostalgia.

Salto para confesarles a todos ustedes que me siento afortunado de no añorar mis años de aprendizaje como escritor. (...) no hay mucha grandeza, belleza o intensidad en los minutos de mi juventud dedicados a la escritura. Lo sé, es deplorable. Pero esa es mi suerte, vivo sin nostalgia (136).

Se trata en el fondo de una voz que sigue ocultándose y que refuerza el mito de Vila-Matas, aunque sea desde la antimimografía. Cuando acaba la estancia y deja París, aduce motivos muy poco heroicos como el frío y la lluvia y el poco dinero, cerrando así con humor la parodia de la propia juventud.

Por otro lado, la senda del juego literario relacionado con el yo textual que hemos llamado “autoparodia del yo escritor” llega al *súmmum*, puesto que Vila-Matas llega a concebir textos que constituyen una ruptura de planos narrativos constante, y donde la intriga que domina el relato es el mismo suspense textual, el tratar de averiguar quién es el dador del relato y por qué. Dicha técnica, que ya aparecía en la segunda novela de Vila-Matas *La asesina ilustrada* es llevada a su máxima esencia en *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005). En dichas novelas intensifica los mecanismos de abstracción literaria y catapultización y dinamitación del yo literario desde lo irónico, hasta la llegada del colapso de esta vía narrativa.

*El mal de Montano* supone la culminación del suspense textual o “suspense paródico<sup>289</sup>”, donde la intriga constituye entender el propósito del autor y a dónde nos llevan el marco narrativo y las diversas figuraciones del yo, que se contradicen entre sí. El epígrafe de Blanchot ya nos da la clave: “¿Cómo haremos para desaparecer?”, cosa que ya indica que vamos a viajar en la senda de la difuminación del yo textual. Hay aquí un cambio constante de la expectativa, del marco narrativo, del sujeto de enunciación: el discurso se torna entonces un organismo inestable; una confederación de yoes y de discursos como variaciones de un mismo tema: el “enfermo de literatura”, nuevo Don Quijote que ha perdido el sentido de la realidad, que tiene la “manía de verlo todo desde la literatura” ([2002] 2007: 22). En la primera parte (“El mal de Montano”) se nos presenta un diario-novela de un estudioso hastiado de literatura, después de haber escrito un anterior libro sobre la negación, que se preocupa sobre su hijo, escritor que se encuentra bloqueado y ya no puede escribir. En la segunda parte (“Diccionario del tímido amor a la vida”) se produce un giro y descubrimos que esa historia no era más que la fábula que ha inventado el padre, escritor que no tiene hijo y que había caído en un atolladero creativo él mismo y que sí tiene una obsesión con la literatura. Ahora esta parte se presenta como “verdadera”, y aparecen elementos

---

<sup>289</sup> Término que desarrollaremos en el siguiente apartado.

muy cercanos al escritor Vila-Matas (es un “narrador de amplia y conocida trayectoria”, 106) y un “enfermo de mal de Montano (...), ágrafo trágico y parásito literario” (113), aunque las referencias no corresponden biográficamente del todo al autor, como no podía ser de otro modo. Así, dice que su mujer es “agente literaria” y su libro anterior se llamaba “Nada más jamás”, (106). Aquí la novela-ensayo del escritor se transforma en diario, se alterna con un fragmento del diario de su madre, y desemboca en un supuesto diccionario sobre diaristas donde se reflexiona sobre el género diarístico y sobre intimidad e impostura. Eso lleva a la investigación sobre diarios, como género que muestra la personalidad; paradójicamente, mediante este interludio de subjetividad nos alejamos cada vez más de la identidad del protagonista, que resulta progresivamente más imprecisa. Todavía se produce un tercer giro, en la “Teoría de Budapest”: una conferencia-performance que se plantea las opciones disponibles entre la palabra y la actuación, so pretexto de haber sido pasto del clásico engaño entre la mujer y el mejor amigo, personificado aquí en el *sanchesco* Tongoy. Pero no sabemos si el conferenciante es una voz fidedigna o no; y de hecho a cada giro narrativo nos es más problemático creer en ella. Tras el cuarto giro (“Diario de un hombre engañado”), la interioridad de un hombre se nos muestra al desnudo, y sin embargo ya no nos podemos creer nada, tanto se ha desacreditado la voz narrativa reiteradamente. El yo figurado ha caído en la impostura emocional, admitiendo que “has expulsado del diario todo tipo de sinceridad” y hasta se burla de sí mismo: “te interrumpes, te parece estúpidamente literario y estúpidamente falso lo que estabas escribiendo” (253-254). Así, pretende hallarse sumido en la desesperación, pero expresa explícitamente su propio fingimiento. Y cuando ya parece que no queden más vueltas de tuerca disponibles, el último giro, “la salvación del espíritu” devuelve a la literatura un papel épico y el narrador-personaje, tras convencerse de que resulta preferible pensar en la muerte de la literatura antes que en la literatura de la muerte, se dirige a la cumbre de una montaña suiza, a Matz, para participar en un debate el futuro de la literatura, y, a pesar de la decepción del encuentro en sí, su voz se disuelve entre la de otros tantos escritores que allí se encuentran suspendidos, en una resistencia silenciosa, afirmando que “con Praga nunca podrán” (316), aunando en una sola frase la supervivencia de la literatura a través de algunos insignes representantes, y la sombra de Kafka como el

timón que alumbra el horizonte. *El mal de Montano*, pues, supone una burla de la literatura como intimismo y expresión de conflictos emocionales y sobre todo un reto constante al lector, con el extrañamiento y ruptura de expectativas constante desde la mención ecoica. El yo dibujado aquí es un artefacto narrativo que provoca el deseo de entender a dónde se va a ir a parar; al final, la ironía intimista se hace a un lado para desvelar el auténtico propósito del texto: enarbolarse en una cruzada literaria, más allá de lo individual, para defender la función de la literatura en los tiempos presentes.

Finalmente, *Doctor Pasavento* (2005) retoma la idea de desaparición implícita en *El mal de Montano* desde el epígrafe, situando la idea de la subjetividad conflictiva desde Montaigne a Blanchot. El protagonista y “yo figurado” oscilará entre la multiplicación y la ausencia del yo: se trata de un escritor, Andrés Pasavento, que ansía desaparecer, y abandona el trayecto que le iba a llevar a una conferencia en Sevilla sobre “la realidad bailando con la ficción en la frontera” junto al escritor Bernardo Atxaga, para ausentarse. (El personaje menciona estar separado y tener una hija que murió por problemas de drogas, cosa que le separa de la figura del autor). Se convertirá en Doctor Pasavento, supuesto psiquiatra americano que investiga la esencia de Robert Walser, el escritor que rechazaba la fama y murió en silencio en la nieve junto a un sanatorio de Suiza. Pero Doctor Pasavento también a veces es interpelado por una suerte de doble fantasmagórico y reflejo de su conciencia, Doctor Ingravallo, que se presenta ante él para ponerlo en cuestión. A través de un baile de identidades deslizantes, nos movemos en una fuga literaria a través de España, Francia, Italia y Suiza, cada vez más lejos, persiguiendo una desaparición cada vez más dudosa, al filo de la identificación con escritores como Kafka o Walser o incluso Erasmo, a los que va recordando mientras sigue sus pasos; al final vemos que el protagonista se halla en Lukowono y se hace llamar D. Pynchon. Al final, el escritor Andrés Pasavento se ha dinamitado en diversas voces y ha cristalizado su fuga hacia adelante, desapareciendo del mapa de lo mediático, enriqueciéndose en lo pequeño. De este modo, se va urdiendo el relato divagatorio y humorístico, salpicado inevitablemente de referencias al tema de la crisis del sujeto en la modernidad y la dificultad de encontrar la propia identidad y de convertirse en otro, o comunicarse con otro. En *Doctor Pasavento*, pues, carecemos de lugares y personajes estables y la voz

narrativa huye constantemente de sí misma, sin lograr nunca desaparecer del todo. El personaje Doctor Pasavento ilustra la obsesión occidental por el ego y profundiza en la idea de desaparición del sujeto que ya aparecía apuntada en el libro anterior.

El individuo de hoy en día, falto de unidad, no puede ya desear nada, pues no es ya individuo de los de antes, ya no es sujeto capaz de pasiones, ahora sólo es un manojo de percepciones, una especie de hombre fragmentado, que es nada y al mismo tiempo una carcajada desesperada ([2005] 2008: 140).

Sin embargo, la identidad permanece en la preocupación constante sobre este tema, aunque sea desde la “exposición incompleta”, la “incongruencia” y el “cambio de registro” (Hutcheon, 1995); y en este caso Vila-Matas tematiza la cuestión y se plantea la cuestión desde su negativo, su paradoja: “Sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo”, dice al principio ([2005] 2008: 11); y luego persiste en la misma idea: “A mi me parece que (...) la pasión por desaparecer es al mismo tiempo un intento de afirmación del yo” (194). Aunque, más allá de todo ello, la historia de apariciones y desapariciones lo que viene a ilustrar es la paradójica relación entre el sujeto y el texto: de qué manera un escritor desaparece detrás de su propio discurso, se configura paradójicamente en sus esfuerzos por desaparecer<sup>290</sup>.

Por otro lado, podríamos hablar de “libros de la crisis” para señalar aquellos donde el yo figurado se hace portador también de la crisis personal de salud sufrida y de cierta volubilidad normalmente ausente en el texto de Vila-Matas. Así, en *Dublínescas* (2010) y también en parte en los anteriores *Dietario voluble* (2008) y *Exploradores del abismo* (2007), encontraremos el yo figurado en una deriva más humana, más corpórea y hasta vulnerable, y un interesante juego entre la realidad y la ficción, en el engarce entre su figura autorial o *escritor* y la persona; ello siempre manteniendo la perspectiva irónica, desde la exageración y los cambios de registro.

---

<sup>290</sup> En realidad, y como curiosidad, esta frase-gancho de la primera página del libro “sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo” ([2005] 2008: 11), parece heredera del libro de Christa Bürger y Peter Bürger *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, publicado por Akal en su traducción española en 2001, en años cercanos a la gestación de *Doctor Pasavento*, libro que forzosamente debía interesar al autor, en la frase que habíamos visto ya: “El sujeto moderno se convierte en fundamento de sí mismo y de su acción, un resto de anhelo ambivalente de la propia desaparición, que únicamente en la escritura encuentra una satisfacción precaria” ([1996] 2001: 330).

En lo que concierne a *Exploradores del abismo*, el yo figurado dador del conjunto de relatos que habla en el primero, “Café Kubista”, trata sobre la vuelta al relato, su colapso y recuperación y cómo los relatos bordean el abismo y lo exploran, siguiendo el espíritu de Kafka. Los exploradores que se trazan aquí “son personas no especialmente modernas, pues por lo general desdeñan el hastío existencial tan en boga, y más bien son gente anticuada y muy activa que mantiene una relación desinhibida y directa con el vacío”; el yo literario señalará a continuación irónicamente que el “colapso físico” lo llevó a una “rápida pérdida de peso” y luego también a “hacerle perder peso en sus razonamientos” (2007: 13). Y hay que destacar que en el libro hay numerosos *alter egos* de personas que se están recuperando de alguna dolencia (“Niño”, “Materia oscura” o “Así son los autistas”): unos puntos de vista que navegan siempre en el umbral de lo extraño y el riesgo. La dinámica entre realidad y ficción y los juegos de autor son llevados a su culminación en “Porque ella no lo pidió”: El relato consta de tres partes que nos ubican en niveles narrativos distintos: primero, en “El viaje de Rita Malú”, Rita Malú intenta imitar a la artista Sophie Calle, y hace de investigadora y perseguidora, hasta que se encuentra con su propio fantasma en la isla de Pico. En la segunda parte, “No juegues conmigo”, encontramos la historia enrevesada del alter ego de Vila-Matas y Sophie Calle, donde esta le propone que escriba una historia y ella la vivirá. Él se entusiasma en seguida (la historia constituye la primera parte), interpretando que “con aquella propuesta lo que Sophie buscaba era la desaparición del autor, precisamente lo que en mis últimos textos decía yo tanto desear y que no acababa de atreverme a llevar a cabo, limitándome tan sólo a difuminar mi identidad en mis escritos” (2007: 235), pero después ella no cumple lo prometido y no lleva a cabo el viaje escrito por Vila-Matas, cosa que bloquea creativamente al escritor. Ahora bien, en el texto aún hay una tercera parte, “El embrollo mismo”, donde el alter ego acaba afirmando que en realidad Sophie nunca le hizo esa propuesta, que fue él quien pidió a Ray Loriga que intercediera para que ella le llamara y propusiera, para así realizar su sueño, el del “escritor que se atreve a vivir lo que ha escrito” (261). En esta nueva versión de la historia aquí finalmente él se niega a llevar a cabo el experimento. Final, pues, que, junto con el título del relato, podría hacernos pensar que realmente Sophie Calle nunca pidió este relato a Vila-Matas. Pero



los términos en que Vila-Matas plantea la cuestión en diversos lugares<sup>291</sup> nos hace sospechar que esta tercera parte, llamada “El embrollo mismo”, supuestamente ha de mostrar la realidad, pero sucede exactamente lo contrario: constituye una suerte de venganza literaria donde devuelve el proyecto de ficción al terreno de ficción y logra así cerrar el complejo episodio.

Asimismo, en lo que concierne a *Dietario voluble* (2008), se trata de otro producto difícil de clasificar, entre diario y narración, puesto que mantiene las convenciones propias del diario literario (con entradas cronológicas y desde un yo muy cercano al autor) pero el contexto peritextual resulta contradictorio, puesto que está publicado en la colección Anagrama y en la portada se presenta una fotografía de Vila-Matas de espaldas. El mismo autor ha reconocido en *Fuera de aquí* que “todo el dietario es la creación de una personalidad ficticia, parecida en algunos aspectos a mí” (Gabastou, 2013: 183). En realidad este dietario es como la cara B del escritor Vila-Matas; voluble porque se trata de un renacer después del “colapso físico”, y porque muestra las ideas y reflexiones que surgen a lo largo de los días, donde no hay ninguna idea fija más allá del permanente leer el mundo como un texto.

*Dublinesca* (2010) retoma el tema del “yo literario” pero visto desde una novela más narrativa y desde una tercera persona, cosa que no veíamos desde *El viaje vertical* (1999). El protagonista es un sujeto relativamente estable, Samuel Riba, editor en decadencia y en proceso de curación de una adicción al alcohol, que decide dar un vuelco a sus rutinas y sumergirse en tierras irlandesas para plantearse el tema del futuro dudoso de la literatura y abrirse poco a poco a la esperanza, literaria y personalmente hablando. Esta novela, cuyo universo ficticio es más compacto que en otras, con elementos narrativos muy concretos (un personaje que vive en Barcelona con una mujer, Celia, que le critica haberse vuelto un “hikikomori” y no salir de su habitación, un proyecto de viaje a Irlanda, un temor a recaer en el alcohol), es portadora sin embargo de las preocupaciones del escritor Vila-Matas que han ido apareciendo en sus dietarios, artículos y conferencias. El editor es equivalente aquí a la figura del escritor, ya que “pertenece a la cada vez ya más rara estirpe de los editores cultos, literarios” y “le gusta verse como el último editor” (2010a: 11). Se preocupa

---

<sup>291</sup> Como en la conferencia en CENDEAC, Murcia (2017h).

sobre el futuro de la literatura después de la Era Google, y se plantea un viaje épico a Dublín con algunos amigos, para homenajear a Joyce y oficiar un paródico “funeral de la época Gutenberg”. Pero el editor, nostálgico por el pasado y ansioso por el futuro inminente, también teme llegar el final de sus días y no haber encontrado el auténtico escritor, el que iba a justificar toda su sacrificada carrera profesional. Este hecho nos sumerge en el ambiente fantasmagórico de la segunda mitad de la novela, donde predomina la dinámica entre lo “viejo” (la vieja construcción de sí que queda atrás) y lo “nuevo” como nuevo impulso vital y literario. Así, hay un lamento por la pérdida del “genio de la infancia” (129) y un deseo de encontrar “al genio, a la primera persona que hubo en él” (209), de manera que lo primigenio de la infancia equivale a la posibilidad futura de hallar un autor que represente la autenticidad de la literatura.

En realidad, el yo figurado de este texto brumoso es más corporal y voluble que las anteriores, aunque no esté en primera persona: nos muestra sus preocupaciones sobre la salud, las relaciones con su pareja, el paso del tiempo. Ciertamente la tercera persona resulta un ardid para distanciar levemente al personaje y poder contemplarlo con ironía a pesar de su vulnerabilidad; hay hasta un narrador implícito que en algún momento interviene: “perdón por la intromisión, pero es que necesito distanciarme algo y, además, si no lo digo reviento de risa” (307). En cualquier caso, la figura de Riba corporeiza las inquietudes y creencias de Vila-Matas: manifiesta la imposibilidad de conocerse a sí mismo, siguiendo a Blanchot aquí también: “¿Y si escribir es, en el libro, hacerse legible para todos, e indescifrable para sí mismo?” (115). El mismo yo figurado será el creador de la “teoría general de la novela” (14) que luego podremos leer en *Perder teorías*, libro de corte más ensayístico.

En definitiva, en *Dublínescas*, como en las obras “de la crisis”, aparece una vulnerabilidad mayor del yo literario, del *escritor* en el texto, representado por Riba, que desde lo personal pasa a lo universal, de la crisis de la persona y personaje a la epopeya de la literatura y el camino que le queda por recorrer. La gravedad del enfoque, por otro lado, queda matizada por el distanciamiento y los cambios de registro

en el narrador y su aproximación parcialmente irónica a Riba, siempre a través de la máscara<sup>292</sup>.

## LA AVENTURA DEL LENGUAJE

En paralelo a todas estas figuraciones del yo, reflejo del escritor y sus preocupaciones, en una coherencia poética estable en cada obra, encontraremos otras variantes del *escriptor* donde, sin dejar aparte su condición de máscara, se escenifica en el texto un yo textual más ambiguo y a la vez mantenido en el tiempo presente, que conduce al lector a través de la “aventura del lenguaje” (Barthes, [1966b] 1977: 55<sup>293</sup>) en pos de los descubrimientos que acarrea la escritura.

Roland Barthes mismo, emergiendo de la posición más radicalmente textual de los orígenes, iría evolucionando en obras fundamentales como “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1966) o *Le plaisir du texte* (1973) hacia la visión de un yo que ejerce no de unificador de un punto de vista sino de instancia textual que, desde su impersonalización, garantiza la activación de una experiencia de lectura determinada que incluye el gozo del lector:

La figuración sería el modo de aparición del cuerpo erótico (no importa la forma o grado) en el perfil del texto. Por ejemplo: el autor puede aparecer en su texto [...] pero no bajo las especies de la biografía directa [...]. Todos estos movimientos dan testimonio de una figura del texto necesaria para el gozo de la lectura (Barthes, [1973] 2007: 40).

---

<sup>292</sup> Cristina Oñoro, en su reseña a *Dublinesca*, ha insistido en la cualidad polimórfica de este yo figurado: “Pero, ¿quién es en realidad este narrador, tan poderoso y tan escurridizo al mismo tiempo? ¿Será el fantasma de Riba? ¿La voz del niño que lo abandonó tan pronto? ¿O será el hombre con gabardina, el joven del mackintosh que aparece en el capítulo sexto del Ulises y se cuelga en Dublín? ¿O quizás es Malachy Moore, el trasunto de Samuel Beckett? Tendrá que ser el lector quien elija entre éstas y otras tantas posibilidades, aunque lo más probable es que acabe decidiendo que en realidad el narrador vila-matiano orquesta las numerosas voces de estos personajes (...) en un polifónico canto fúnebre por la muerte del ‘yo’, la primera persona del singular (...) Como ha señalado Alan Pauls, la invención de este ‘yo múltiple’ en las antípodas del solipsismo –pura conectividad, una suerte de delirio colectivo– seguramente es la apuesta más fascinante de la narrativa de Vila-Matas. Y la razón por la que *Dublín* es una novela de verdadera herencia joyceana” (Oñoro, 2010: 30).

<sup>293</sup> Expresión de Barthes citada repetidamente por Vila-Matas, como en *Chet Baker piensa en su arte* (2011b: 287) y también por Doubrovsky en su definición de autoficción: “Si se quiere, *autoficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (Casas: 2012:53).

La figura del autor es aquí instancia indirecta que incita al lector a perseguir su recorrido textual y promueve el gozo, que es más activo que el placer para Barthes, pues aparece después de cierto esfuerzo intelectual. Ello abre un espacio de libertad donde el lector se podrá unir a la lectura e interpretación, “democráticamente convidado a la fiesta del sentido” (Díaz, 1981: 67).

Dicha “aventura del lenguaje” se promueve especialmente en los libros de Vila-Matas que no presentan una figura autorial muy definida pero que suponen un reto y una complicidad al lector al proponer seguirle en un andamiaje discursivo determinado. Pertenecen a esta órbita tanto *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) como *Bartleby y compañía* (2000a), en su misma disposición de falso ensayismo y espíritu lúdico y fragmentario, como algunos libros posteriores de carácter marcadamente metatextual: *Perder teorías* (2010), *Chet Baker piensa en su arte* (2011) y *Kassel no invita a la lógica* (2014), sin olvidar *Montevideo* (2022) .

En primer lugar, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, el yo enunciativo se trata de un supuesto investigador y ensayista pero que traiciona las expectativas genéricas del lector, puesto que pronto veremos que en realidad nos acerca más a la ficción. El libro es un festival de vivacidad artística, porque mezcla con total impunidad realidad literaria y fantasía, sin que las costuras entre ambas esferas sean visibles. Así, el yo figurado del texto usa un tono parcialmente académico, alternando la certeza con la suposición más descarada; en el principio de la obra comenta: “a mí me parece que esas dos escenas fueron los pilares sobre los que se edificó la historia de la literatura portátil” ([1985] 2007: 9). Después, entretiene el relato de fórmulas como “me encuentro en disposición de afirmar...” (14), e incluso aparentes contrastes de fuentes, a la búsqueda de más fiable: “No poseo más información que la ofrecida por Picabia en su libro, pero pienso que son datos suficiente y fiables para...” (26). A veces hace creíble lo increíble, cuando habla de un encuentro de *shandies* dentro de un submarino, explicado con exactitud y aparente rigor, y mencionando un personaje real de la época, el príncipe Mdivani (99). En cualquier caso, el yo enunciativo falsamente académico seduce al lector al identificarse con el espíritu de las vanguardias y avanzar con él a la zaga de una poética que le sirva de genealogía, y tras las huellas de la confabulación

de los “shandies”, artistas que tenían como norma funcionar como “máquinas solteras” (12) y que habían de conformar una sociedad secreta “alegre, voluble y chiflada”, “amantes de la escritura cuando esta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical” (15).

Retomando los conceptos de Hutcheon (1995), Vila-Matas aquí explicita el yo figurado irónico al hacer coincidir literalización con simplificación, exageración con exposición incompleta. Con dichas estrategias discursivas, tan aparentemente graves como garantes de una desfachatez quijotesca, logró y logra incluso confundir al entorno literario: la traducción alemana en su momento publicó el libro en una editorial de ensayo, y todavía hoy aparecen comentarios en diversos blogs respecto al contraste en las informaciones relacionada con el libro y la sección correspondiente al libro que aparece en la página web de Vila-Matas<sup>294</sup>. En realidad, si nos tomamos la molestia de comprobarlo, un hecho resulta relevante aquí: de las referencias bibliográficas finales, solo la mitad existen, y la otra mitad no. La confusión puede llegar al extremo porque, por ejemplo, si bien *Travels with Rita Malú* es imaginario, como también Rita Malú, sí existe el fotógrafo Man Ray, al que se le adjudica la autoría del libro sobre Malú<sup>295</sup>. Vila-Matas lleva aquí la fusión entre realidad y ficción al corazón de la gestación literaria y construye un mito propio, un modo de vivenciar la literatura. El yo figurado se convierte en una instancia movediza que circula por los libros y las escenas literarias: un yo libresco, que es uno y otro y a veces lo otro de lo otro<sup>296</sup>, llave a través de la cual uno pueda escaparse del yo y fusionarse con una idea total de la literatura. Al final el yo figurado se construye con relación a los *shandies* y a su imagen y semejanza: “todos los shandys conforman el rostro de un shandy imaginario” donde “hay grietas ya desde la juventud: grietas que irán lentamente abriéndose hasta conformar el vacío: esa única máscara...” (116). La vida para el *shandy* es el texto mismo, universo infinito en el que se ha fundido el yo figurado de Vila-Matas, “el último shandy”:

---

<sup>294</sup> Así, este blog pone en duda la persona que protagoniza la fotografía de época que en la web de Vila-Matas se asocia apócrifamente a Berta Bocado, personaje falso:

<<https://laimagendelsiglo.blogspot.com/2014/02/man-ray-retratos-iv.html>> [fecha de consulta: 24/03/2022].

<sup>295</sup> También algunos hechos de la trama son verídicos aunque no lo parezca y viceversa; así, verídico es el el suicidio de Rigaut y su creación anterior de una obra llamada teatralmente *Agencia general del suicidio*, o la obra de Miriam Cendrars *Inédits secrets* o los *Faux pas* de Blanchot,.

<sup>296</sup> En su juego de dobles, el yo se refracata hasta el infinito en fantasmas, “inquilinos negros” y *odradecks*. (Trataremos este aspecto en el apartado correspondiente sobre “el otro”).

Para el último shandy, para quien su libro es otro espacio donde pasear, el verdadero impulso cuando lo miran es bajar los ojos, mirar un rincón, bajar la cabeza hacia el cuaderno de notas, o mejor esconderla tras el muro portátil de su libro (122).

Ese mismo yo enunciativo impostor-ensayista aparece en el libro posterior *Bartleby y compañía* (2000), donde un narrador muy cercano a Vila-Matas nos cuenta en tiempo presente cómo está investigando la senda de los escritores del “No”, los que escriben o dejan de escribir, a los que llama “bartlebys”, pero a la vez lo hace desde un yo que desde la primera página se describe como “jorobado”, para señalar así cierta distancia con el yo persona y autor Vila-Matas ([2000a] 2004: 11). La impostura de este narrador queda todavía más clara un poco después cuando afirma de manera un tanto contradictoria y kafkiana:

Mi mujer y mis hijos están en la habitación contigua, llenos de vida. Tengo salud y dinero suficiente. ¡Dios mío, qué infeliz soy!  
¿Pero qué estoy diciendo? No soy infeliz, no he dejado la pluma, no tengo hijos, ni habitación contigua, no tengo dinero suficiente, no anochece (179).

Como *Historia abreviada...*, se trata de un libro muy metaliterario que fusiona ensayo y ficción, y donde el yo anfibio e hipertrofiado, que corresponde en parte al escritor y en parte no, es en realidad una voz discursiva que se puede asociar con lo marginal, lo kafkiano, lo walseriano. Por lo demás, aquí vuelve a confeccionar un marco narrativo peculiar: en este caso se trata de las notas de un oficinista que dice ser un “ágrafo” y se dedica a recoger información sobre aquellos que no escriben, y el libro es el conjunto de notas a pie de página. Durante el relato, aparece la preocupación constante sobre la posibilidad de nombrar, siguiendo la tentación del silencio de la *Carta a Lord Chandos* de Hofmannsthal (1902), para acabar abrazando la literatura, aunque sea desde la negación de sí misma, desde una voz narrativa indefinida, impostora, fusionada con lo digresivo y las notas a pie de página. La literatura, en esta visión extrema, funciona como camino de fe, que reifica todavía más a Vila-Matas como signo. Y, por añadidura, el yo figurado que parece abrazar la auténtica literatura es el que escapa a la identidad textual: el de la soltería, el de la extranjería; un yo solitario, marginal, que puebla un universo literario.

Soy CasiWatt y en mi vida solo ha habido tres cosas: la imposibilidad de escribir, la posibilidad de hacerlo, y la soledad, física desde luego, que es con la que ahora salgo adelante (65).

Por otro lado, cabe destacar también *Perder teorías* (2010b), que viene a constituir una suerte de anexo metaliterario a *Dublínescas* (2010a), donde se retoman las ideas que Ribas afirmaba haber escrito en un hotel de Lyon, por más que ahora el yo figurado ahora sea un alter ego del mismo escritor Vila-Matas, el Vila-Matas *escriptor*, que asegura aprovechar una estancia en Lyon donde queda apartado de un congreso para dejarse atrapar por “la certeza incierta como una ventaja rara” (2010b: 22) y escribir su teoría. Este yo figurado nos relata en primera persona su llegada a Lyon, su noche de insomnio, las reflexiones que hace sobre la literatura, y los comentarios que hace sobre sus propias notas cuando vuelve a releerlas. Lo más peculiar de esta obra es que las teorías son afirmadas y negadas constantemente. Y se explica el origen de dicha contradicción: su juventud parisina y su afán teórico por aquel entonces: “Me quedo asombrado de cómo se adoraba en aquellos días a la teoría y me quedo asombrado de las cosas que, con toda convicción, llegaban a decirse en aquella época” (15). Entonces acaba haciendo una apología de las teorías, pero no para usarlas de manera reverencial sino para interiorizarlas y darles una nueva vida: “Apoderémonos –hagamos nuestras, hagamos que nos pertenezcan- algunas viejas teorías que pueden resultarnos todavía hoy útiles” (18). Después, releendo un artículo propio recién publicado en la revista *Magazine Littéraire*<sup>297</sup> descubre entre líneas cuál es su propia teoría acerca de lo que “debía ser la novela del futuro”; rasgos “esenciales, irrenunciables”, que glosa en el libro, para después decidir olvidarse de todas ellas, al modo de Robbe-Grillet, ya que él escribe “desde la incertidumbre”, y “es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir” (62) y concluye (parafraseando su ya célebre frase procedente según él de Pessoa: ‘Viajar y perder países, perderlos todos’) con estas palabras:

Mi teoría de Lyon no había sido más que un acta levantada con el único propósito de librarme de su contenido, tal vez un acta levantada con el propósito exclusivo de escribir y perder países, de viajar y perder teorías, perderlas todas (64).

---

<sup>297</sup> El artículo de Vila-Matas sobre Julien-Gracq “La fría luz de Sirtes” ha sido efectivamente publicado en *Magazine Littéraire* como se muestra en su página web [fecha de consulta: 25/04/2022].

Hemos visto, pues, cómo en *Perder teorías* el centro principal del discurso es el lenguaje en busca de sí mismo, al afirmarse en la contradicción más íntima de sus enunciados. También en *Chet Baker piensa en su arte* (2011) el hilo es conducido por un crítico que divaga en torno al estadio de la literatura, y podemos seguir su voz en su discurrir en presente. Sin embargo, aquí no es solo una voz la que conduce el relato: aparecen diferentes voces, portadoras de visiones distintas del hecho artístico. De hecho, *Chet Baker piensa en su arte* resulta la creación vila-matiana donde la construcción de la trama se ha fusionado de manera más radical con la reflexión sobre el proceso de creación. El yo literario se interroga sobre cómo expresar de modo efectivo la esencia de la realidad. Para ello, hay un elaborado razonamiento sobre dos tipos de postura, la “Finnegans”, abanderada de una literatura difícil, que hace equivaler la dificultad lingüística a la complejidad de la realidad, y la postura “Hire”, que opta por una trama de fácil acceso para así comunicar mejor al gran lector. Hallamos también dos narradores en primera persona que fluctúan: en primer lugar, un crítico que en su hotel de Turín se va a dedicar a la “ficción crítica”, mientras su mujer e hijos están en Madrid: este se propone no perder la “máscara Hire” (2011b: 255) y aboga por la literatura que “no está muy segura de sí misma” (259), buscando un equilibrio entre los “gemelos idiotas (los Hire) con las almas perdidas del círculo de los ilegibles (los Finnegans)” (262). Pero después aparece otra figura proyectada, Stanley, y en este momento empieza el deslizamiento de identidades, respecto a las tendencias Finnegans y Hire en un curioso proceso inverso<sup>298</sup>. Así, Stanley, cada vez más “Hire”, se va acercando al otro, se va humanizando, y se plantea prestar atención a todos los seres, cosa que le acaba llevando al colapso, porque la atención al otro supone la dispersión infinita y al alejamiento de toda muestra de complejidad conceptual literaria (333). Su interioridad se va volviendo cada vez más sentimental y apegada al pasado, para destruirse a sí misma, de modo que acaba “sumido en una dulce melancolía” (341). Resulta curioso el contraste con la postura Finnegans, que el narrador no

---

<sup>298</sup> Así, el narrador afirma que en total hay en él 3 personalidades: un 0,2 está formado por el “modesto espacio que por ahora ocupa mi identidad en este cuarto” (323). Luego dice que el “90 por ciento” de ese 20 por ciento pertenece a Hire (324). Pero poco a poco la proporción entre ambas posturas se va invirtiendo, y la postura Finnegans se acerca a Hire, mientras que la otra Hire se aproxima a Finnegans.



rechaza sino que trata de incorporar a su arte; entonces, se aleja de la interioridad y lo individual para asomarse a lo difícil, pero, asumida esta vía, va accediendo cada vez más a lo corpóreo, lo presente, lejos de cualquier jungla subjetivista, y se mueve con más “ligereza y libertad” (337). En definitiva, estos fuegos cruzados de identidad textual y de polaridades poéticas señalan al lector una paradoja: la excesiva atención a lo emocional acaba redundando en una visión más limitada y solipsista de la realidad; en cambio, la literatura como abstracción permite una conexión con el mundo de alcance infinito. Hay aquí, pues, un alegato de una propuesta literaria, que se presenta como teoría “performada” en el texto: se defiende una literatura arriesgada pero que al tiempo se acerque a la realidad, al otro, eso sí, huyendo de la introspección, y en aras de una literariedad absoluta y comunicable.

Destaquemos también como un jalón más en la “aventura literaria” el texto *Kassel no invita a la lógica* (2014) donde observamos al paseante yo figurado de Vila-Matas en tiempo presente, dejándose abducir por el arte contemporáneo y todo cuanto le supone de vitalidad, de aire nuevo. Se ve a sí mismo como “especie de paseante errático en continuo vagabundeo perplejo” (17) que se propone en su libro mezclar “perplejidad y vida suspendida para describir el mundo como un lugar absurdo” (14). La fusión aquí entre voz narrativa y aventura textual y real es total; una poética que se muestra completamente heredera de Blanchot, cuando en *Le livre à venir* explica la diferencia entre relato y novela, cuando comenta que “le récit n’est pas la relation de l’événement, mais cet événement même” ([1959] 2003: 9-18). Como en obras anteriores, *Kassel* arranca sobre la incertidumbre que plantea el texto en torno a los mecanismos de la realidad y la ficción, y que en este caso rozan la identidad del autor y *escritor* en el texto. Así, Vila-Matas es invitado a la feria *Documenta* en Kassel el año 2012 (como sabemos sucedió en la realidad) con una propuesta extravagante: debe acudir a un restaurante chino y posar él mismo como performance de un escritor<sup>299</sup>. Una vez en Kassel, aunque llega con un estado de ánimo marcado por el entusiasmo matutino y la depresión vespertina, el entusiasmo va ganando poco a poco

---

<sup>299</sup> Huelga decir que los términos en que se plantea suponen de nuevo un juego dentro de la incertidumbre ontológica: la identidad de la persona que le contacta no está clara, y hasta bien entrado el libro no nos queda claro muy bien quien es Boston, quién es Chus, quién es Caroline, las diversas responsables o irresponsables del evento con quien ha de tratar.

intensidad, hasta que el arte contemporáneo le sumerge en un estado frenético y burbujeante, y se contagia al lector, puesto que lo abre a una mirada receptiva respecto al presente del arte. Así, acaba afirmando que la alegría es “algo que podía estar en el núcleo central de toda creación” (60). Aquí la pluralidad de sujetos y construcciones mentales ya no aparece reflejada en la voz discursiva, sino que es el mismo paseante-espectador-escritor el receptáculo de las diversas muestras artísticas que, al dialogar con él, alumbran la diversidad de sentidos, al filo del lema de la feria, “colapso y recuperación”, que corresponde también a los estados matutinos y vespertinos del paseante<sup>300</sup>. Sin embargo, también hallaremos algo del juego textual al que ya nos tiene acostumbrados respecto a las metamorfosis del yo: así, imagina ser un escritor comercial que soporte esa performance absurda y se hace llamar Pinowsky y a veces es invadido por presencias fantasmales que confunden su identidad. En cualquier caso, la experiencia en Kassel supone un viento regenerador, un “ímpetu suplementario que me ayudaría en el futuro a tener un mayor optimismo ante el arte y la vida” (212).

También hay que mencionar *Marienbad eléctrico* (2015), el libro híbrido entre relato, ensayo, diario donde explica sus relaciones con la artista Dominique González-Foerster, subrayando el concepto de admiración, la inspiración mutua y azarosa, el diálogo artístico vivo. En sus conversaciones con la artista aparece la concepción performática de la escritura como “una escritura que sepa *exponerse*” ([2005] 2006: 20), relacionado con la exposición que plantea la artista y con la figura de Rimbaud, que dejó atrás la escritura y decidió “exponerse a sí mismo” (28). Las poéticas de ambos se fusionan, tal y como observamos cuando nos relata cómo a DGF le gusta “moverse en zona de riesgo y de duda (...) en la ambigüedad (...) por las nebulosas” (37). Esta concepción performática de la escritura, donde la performance física que comentábamos en el capítulo anterior y la performance textual se fusionan, aparece asimismo en el texto “Bastian Schneider” que interpretó junto a DGF y que se publicaría como epílogo a una nueva edición de *Doctor Pasavento* (2017a): una figuración acorde con el mundo literario vila-matiano, porque el proveedor de citas o “modificador” (2017a: 448) condensa en sí la filiación literaria y el poder de la

---

<sup>300</sup> También se hace referencia al estado de salud del escritor, que acaba de superar una crisis, en estos términos, así como al estado de Europa en plena crisis moral.

intertextualidad, justificándola, ya que “abre nuevas vías y posibilidades a la novela” (444). Huelga aclarar que Schneider se trata de un ser incorpóreo, una pura ausencia de subjetividad, ligado a la aceptación de la servidumbre, metáfora de la humildad<sup>301</sup>. Hay que decir también que el texto está construido sobre el aserto de Barthes basado en Descartes, que ya aparecía en *Le degré zéro de l'écriture*: “Toute la Littérature peut dire: ‘Larvatus prodeo’, je m’avance en désignant mon masque du doigt” (1953: 33).

Me llamo Bastian Schneider y, como cabía esperar, voy enmascarado. Permanezco fiel a mi lema, *Larvatus prodeo*, la expresión de la que se sirvió Descartes para no manifestar claramente su modo de pensar. Que quería evitarse problemas y se movió en dos planos: el pensamiento explícito y el oculto (Vila-Matas, 2017a: 429).

De modo que Vila-Matas asume el dictado de Barthes relacionando la frase “avanzo enmascarado” de Descartes con la máscara, pero admitiendo que la máscara se trata de un vehículo de conducción del propio pensamiento, refractándolo, manteniendo siempre la distancia irónica.

Por último, tengamos en cuenta la estructura de *Montevideo* (2022), un juego de espejos dentro del universo de Vila-Matas, pero que, lejos del espíritu fetichista, nos conduce hacia el furor de la alegría de vivir y escribir. Así, el yo figurado o “yo visible” alter ego de Vila-Matas, desde la base enunciativa de su escritorio, nos va conduciendo a diversos espacios, y a cada lugar corresponde un estado mental, así como diferentes elementos de su obra, y en todos ellos se entremezclan realidad y ficción. Primero aparecemos en París con el recuerdo de la estancia juvenil, pero con ciertas variaciones respecto a la novela *París no se acaba nunca*: aquí se trata de un narrador que fue delincuente y que ahora trata de ser un intelectual francés cerebral a lo Paul Valery, o más bien en un cruce entre lo cerebral de Mallarmé y lo lúdico de Miles Davis. Pero la metateoría francesa le asalta de modo excesivo y le lleva al colapso creativo. Posteriormente, en Cascais nos hallamos en un estado de sorpresa y perplejidad, en un ambiente donde domina lo delirante: así, en un momento dado oye “cuatrocientas carcajadas” en la noche, sin que puedan explicarse muy bien. Pero ha de abandonar el

---

<sup>301</sup> Incluso en el discurso de Bastian Schneider, en una muestra exacerbada de autoconciencia autorial y ficción crítica, aparecen el reflejo de las palabras de Pozuelo Yvancos en *Figuraciones del yo* cuando afirma “Cuando escribo por cuenta propia, como ahora, siempre tengo la impresión de hacerlo desde el espacio que suelen ocupar los ensayistas, no desde el lugar de los narradores” (434).

lugar, nos dice, con la noticia de que su padre acaba de morir. Después, el yo narrativo nos conduce hacia el recuerdo de Montevideo, en un estado de exaltación y de curiosidad vital, donde perseguirá el enigma del hotel cortazariano; y aquí dará la clave del libro, que es de nuevo una clave discursiva conectada con la aventura del lenguaje: “Montevideo era una ciudad, pero también un estado de ánimo, una forma de vivir en paz fuera del convulso centro del mundo, un ritmo antiguo en pies descalzos” (281).

A través de todo este viaje discursivo, el yo figurado o visible consigue realizar un espejismo, que es el estar en diversos lugares a la vez: el Cascais, Bogotá o Montevideo y a la vez en París, que es el centro intelectual y moral de la conciencia, y en Barcelona, que es el punto de amarre desde el que se escribe. Dichos meandros y recovecos de la conciencia nos hacen navegar en la ambivalencia total, pero también acceder al misterio de la escritura, al puro gozo del que hablaba Barthes. Y esta vez, cuando el lector acompaña al escritor en la apertura de las puertas, sí parece haber logrado una vía de comunicación directa con el lector, donde la literatura va más allá de sí misma, como en el juego de Cortázar<sup>302</sup>, pero más allá de asesinar al lector como en *La asesina ilustrada*, lo que ha conseguido es insuflarle vida.

#### EL TEXTO COMO CARRUSEL DE LENGUAJES, COMO CAMPO DE FUERZAS

Finalmente, otra versión del yo textual vila-matiano, sin descartar los rasgos anteriores (máscara y deslizamientos del yo, performance e ironía) tendrá que ver con la convivencia polifónica de diversos discursos dentro del mismo texto, cosa que nos traslada a un campo de fuerzas dentro del mismo sistema literario, donde conviven diversas visiones de lo literario, a menudo aproximándose o incluyéndose entre sí, pero sin llegar nunca a una síntesis final.

El mismo Barthes en *Le bruissement de la langue* hablaba de un sujeto dinamitado, alejado de su inconsciente e ignorante de su ideología, pero atravesado por “un carrusel de lenguajes”:

---

<sup>302</sup> En los cuentos “La puerta condenada” que referencia Vila-Matas en *Montevideo*, y también en “Continuidad de los parques”, cuento célebre por fusionar el contenido de la lectura con el contexto pragmático de la lectura (Cortázar, 1994).

Un sujet qui n'est plus le sujet pensant de la philosophie idéaliste, mais bien plutôt dépris de toute unité, perdu dans la double méconnaissance de son inconscient et de son idéologie, et ne se soutenant que d'un carrousel de langages" (Barthes. 1984: 47).

Precisamente José-Luis Díaz (2016), en su comentario crítico al estructuralismo de Barthes, destaca la naturaleza compleja del texto literario, "atormentado, zarandeado por estrategias que lo exceden", donde conviven diferentes voces, mecanismos que entran en lucha entre sí: "No es un lugar cerrado, es un espacio completamente fronterizo: un campo de fuerzas" (74).

Esta visión del texto como campo de fuerzas la podíamos observar ya en *Dublinesca* con la dinámica entre lo viejo y lo nuevo, o en *Chet Baker*, con el enfrentamiento entre lo *Finnegans* y lo *Hire*. Pero quedará alumbrada de modo más patente en las novelas *Aire de Dylan*, *Mac y su contratiempo* y *Esta bruma insensata*.

En *Aire de Dylan* (2012) se retoma la dinámica entre lo viejo y lo nuevo de *Dublinesca* y el tipo de estructura de *El mal de Montano*, donde va alternando el punto de vista en las diferentes partes del libro y planteando la duda constante sobre la veracidad de lo narrado. El lugar de partida es el de un narrador-escritor que está en crisis y no desea escribir más. Pero acude a un congreso sobre el fracaso y allí escucha al joven Vilnius, hijo de Juan Lancastre, importante escritor recién muerto. Vilnius está obsesionado con la figura de su padre, a quien admira y rehuye a la vez, por la exigencia que tuvo lugar sobre él. Pero se da cuenta de que la presencia de su padre no le ha abandonado, y su figura invade su mente, así como su voz. Y defiende a machamartillo, junto con Débora, la cultura de la levedad, del no esfuerzo, a diferencia de la generación de su padre: la rebelión de la pasividad como resistencia a la crisis. En el final, y tras varias peripecias argumentales, encontraremos de nuevo el triunfo de la literatura, esta vez de mano de los jóvenes que viven con ligereza la creación, y que forman un triunvirato con el protagonista, que accede a trabajar con ellos: cultura de la levedad y del esfuerzo unidas en un mismo frente de literatura activa. La no identidad del sujeto literario, pues, es señalada una vez más, pero en *Aire de Dylan* ello se ha logrado narrativamente y de modo especialmente palpable. En realidad aquí encontramos al sujeto *escritor* escindido en tres: Lancastre, escritor consagrado ya fallecido, representante de la modernidad literaria, voz que aparece a

veces de entre los muertos; su hijo Vilnius, sujeto de las conferencias (o “teatros”) de índole más ligera, quien rechaza y reverencia a su padre a partes iguales, y que siente cómo la voz de su padre interfiere con su propia voz. Y, en tercer lugar, el narrador testigo y escritor, que es el menos importante pero es el que conduce y unifica el relato. Interesa aquí el cruce entre las tres voces, que se hallan en permanente contradicción dinámica. Así, en la configuración de la identidad del padre hay elementos relacionados con el escritor Vila-Matas, a quien sus amigos le llaman “el último gran moderno” (269) y sobre el que su hijo habla con sorna: “¿Era la pasión de ser postmoderno o simplemente la necesidad de ser muchos individuos para no tener que ser *él*?” (176). Sin embargo, en otros momentos hay por parte de otros personajes amigos del padre una visión admirativa sobre Lancaster que encarna una autojustificación poética del mismo autor, y que incluye la palabra “agitar”: “agitaba todo lo que podía, demostraba que se podían hacer cosas diferentes, que no había leyes inmutables en esto de la literatura, y menos aún en las leyes españolas, tan rancias” (67)<sup>303</sup>. En cuanto al narrador, si bien tiene un papel muy secundario, y vinculado a Lancaster por generación y poética, progresivamente va comulgando con el credo de Vilnius e incorporando elementos de teatro y ligereza. Y hasta se deja contagiar por su entusiasmo y acepta la propuesta de escribir una autobiografía apócrifa de Lancaster, cosa que le ayudaría a asumir un tono “autocrítico” (266)<sup>304</sup>. Podemos ver en esta obra, pues, las variadas dinámicas generacionales en torno a la escritura y la convivencia de dichas visiones en un mismo lugar enunciativo.

Por último, la dialéctica entre el autor en la sombra y el autor público se puede leer en *Mac y contratiempo* (2017) y *Esa bruma insensata* (2019). En *Mac y su contratiempo* hallamos otro juego literario de envergadura: el yo enunciativo

---

<sup>303</sup> Todavía hay un último yo figurado relacionado con Vila-Matas, el escritor y casi rival de su padre, a quien Vilnius admira, y que es definido así, en términos parecidos al escritor Vila-Matas: “su tendencia a ser muy cerebral en la escritura, no tener hijos, dedicarle a su mujer todos los libros, su elección decidida de aproximarse siempre a la verdad a través de la ficción” (274). Precisamente en *Fuera de aquí* comenta Vila-Matas que la novela monta un escenario de ficción para que desde dentro de él ejerza yo mismo como crítico literario, esta vez dirigiendo la mirada sobre mi propia obra (...) para interrogarla y ponerla en cuestión en mil y un aspectos (Gabastou, 2013: 207).

<sup>304</sup> En una entrevista con Xavi Ayen para la publicación del libro (2012) admite “no me identifico con el veterano escritor, de mi edad, porque él piensa que ha perdido el tiempo dedicándose a una obra literaria. Me parezco más al muerto. No estoy de acuerdo con la faja publicitaria que han puesto, yo no critico el posmodernismo, ¡sí el posmoderno soy yo! Solo me río de mí mismo”.

corresponde a Mac, un hombre maduro del barrio “Coyote” de Barcelona (el barrio donde vive Vila-Matas autor en el momento de la escritura, en el noroeste de la ciudad, cerca de Francesc Macià), que acaba de perder su trabajo. Mac se caracteriza también como (supuesto) escritor principiante que observa a su vecino, Sánchez, escritor consagrado y seguro de sí mismo, a quien envidia y desprecia. Comienza a escribir un diario que es a la vez una novela y donde se plantea cómo escribir un libro “póstumo, inacabado” (2017b: 11) que quede interrumpido como en los casos de muerte prematura del autor, sin que necesariamente tenga que morir, aunque manteniendo esa impostura. Mientras tanto, toma una antigua novela de su vecino, *Walter y su contratiempo*, y se plantea reescribir ese relato mejorado. Después de describirse los capítulos del libro (que, *grosso modo*, corresponden al libro de Vila-Matas *Una casa para siempre*), Mac reescribe el libro con las modificaciones que le parecen necesarias. Y finalmente Mac se fusiona con la misma historia del libro, se enreda en una historia absurda de traiciones y celos, y acaba desapareciendo, como sucedía con el personaje de la obra aquí recreada *Una casa para siempre*. Por otro lado, el “contratiempo” que aparece mencionado en el título resulta aquí engañoso, porque no hay un “contratiempo” concreto en el sentido de obstáculo argumental para el desarrollo de su vida, sino una idea de contratiempo autoimpuesto, de escritor que busca que su propia obra quede acabada e incomprensible. De este texto conviene destacar dos aspectos: por un lado, el juego constante con la identidad literaria, que es móvil. Incluso se cita la famosa frase de Barthes acerca del sujeto textual, con solo una ligera modificación: “Quien habla (en un relato) no es el que escribe (en la vida) y el que escribe no es el que es” (239)<sup>305</sup>. Así, la identidad del yo literario es inestable: se nos dice primero que es un constructor arruinado, luego un abogado al que han expulsado, en un contexto de crisis social y económica. Este, con su inseguridad, se contrapone a la figura de Sánchez, el escritor vanidoso y triunfador. Ambos en realidad constituyen tipos literarios similares al Finnegans y Hire vistos antes, por más que aquí el primero diga ser novato y el segundo consagrado; al arte de la dificultad-facilidad se suma la dialéctica entre autor en la sombra (y no relacionado con el mercado, que sería aquí Mac) y el autor

---

<sup>305</sup> La frase exacta de Barthes y que hemos citado anteriormente es la siguiente: “quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe” (Barthes, 1966b: 41).

consagrado, unido al sistema (constituido aquí por Sánchez). Por otro lado, la novela contiene abundante materia metaliteraria, en cuanto el autor construye una refracción doble sobre sí mismo, y la autoparodia llega a una cota extrema<sup>306</sup>. Asimismo, Mac se propone escribir un diario para conseguir “la muerte o huida de quien lo escribía” (153), por lo que sería el proyecto inverso al experimento de juventud de Vila-Matas *La asesina ilustrada*, y por ello afirma constantemente que tiene “la voz de un muerto en su cabeza”. Y al final Mac se acaba identificando con Walter, el personaje de la novela de Sánchez (y de *Una casa para siempre*) puesto que en la huida final hacia el sur acaba afirmando la misma frase literal: “Yo soy uno y muchos y tampoco sé quién soy” (282). De este modo, la idea de polifonía se aúna a la idea de repetición y Mac se convierte en el depositario de la voz presente y pasada de Vila-Matas, en eterna oposición y simetría a otro tipo de voces más comerciales.

También *Esta bruma insensata* (2019b) está poblada de desdoblamientos del yo que conforman auténticas dialécticas entre opuestos complementarios, y que ilustran la complejidad del situarse como escritor en el campo literario actual. Así, aquí volvemos a hallar dos figuras de escritores: por un lado, Rainer, aquel que ha triunfado, y ahora está en Estados Unidos como figura mediática, pero a costa de explotar y maltratar a su hermano Simón; mientras, Simón constituye el escritor en la sombra; el walseriano, el solitario. Pero esta vez no se trata de un escritor principiante, sino de un sirviente “intertextual” (heredero del Bastian Schneider): por una cantidad irrisoria, Simón Schneider provee a su hermano, el famoso Gran Bros o Rainer, desaparecido en Nueva York de citas literarias e ideas con las que poblar sus libros. Podríamos argüir que se trata de cierta corporeización del espíritu Flannagans insuflando modestamente de dificultad al gran Hire contemporáneo, y que Simón sería el equivalente a la figura de autor que Vila-Matas desea ensalzar. Simón ve a su hermano como “un gran tarado sin sentimientos” (236)<sup>307</sup>, alguien complejo, orgulloso “que había caído de forma

---

<sup>306</sup> En cuanto a la propia visión del narrador y su juego de espejos, para él lo que se busca no es la muerte del lector como en su segundo libro, *La asesina ilustrada*, sino la “muerte del narrador”, como explica en el reportaje de *Página Dos* (2017). O bien, como dice posteriormente en la entrevista a Antón Castro, “ahora a quien quiero matar es a mí” (2017). ¿Puede haber, pues, mayor confusión entre narrador y autor, puesto que habla indistintamente de matar al narrador o matarse a sí mismo? En el reportaje de *Página Dos* terminará afirmando que lo importante en la obra es la voz, que es “la misma y cambia en todos los libros”. Una voz, pues, que siempre es Vila-Matas y a la vez nunca lo es.

<sup>307</sup> Tal y como se definía a los escritores en un artículo de *Café Pereg* (2011c).



escandalosa en la trampa de creerse que era todo un escritor” (241) y en los últimos años había caído en el lado de la literatura Hire, de algún modo: “se había extraviado (...) en el pozo infecto de la literatura contemporánea pues hablar del mundo de forma representativa tenía que ver con el texto periodístico o sociológico y esa era la gran debilidad de toda la literatura que se hacía en los últimos tiempos” (303-304). Ahora bien, en algunos aspectos Rainer resulta un trasunto de Vila-Matas autor, aunque hipertrofiado. Así, se nos explica cómo de joven paseaba por Cadaqués “desaliñado de un modo extremo” y que perseguía a las “mujeres fatales” (81) y que aprecia y elude la fama como Pynchon. Su duda sobre la escritura en sí resulta muy vila-matiana:

La duda que, primero, había tenido entre escribir o no escribir y después, cuando ya había escrito y por tanto no podía proseguir con esa duda inicial, la disyuntiva entre despreciar a la puta escritura (...) o abrazar la fe y alegría y continuar (40).

Ahora bien, lo que más importa aquí es lo que Simón representa: la ficción tiene que ver con el legado literario, la continuidad de la literatura en el tiempo, cuestión relacionada con el caserío del padre al borde del precipicio y que se niega a abandonar<sup>308</sup>. La novela es un paseo por las nieblas de la incertidumbre hasta que el encuentro entre los dos hermanos no lleva a ninguna síntesis de posiciones, sino a la burla y superioridad de Rainer sobre su hermano. Pero, como en las anteriores novelas, hay un proceso de inversión en los términos: y aunque Rainer sea el escritor mediático, primero desaparece físicamente y luego por completo, mientras que Simón parece visibilizarse en su bruma. Por añadidura, el final es enigmático, y nos lleva a pensar en un futuro apocalíptico, donde la ficción como principio exigente ha quedado lejos, o bien lo contrario, que la ficción convencional ha quedado atrás y solo queda en pie la ficción crítica, brumosa: “me pregunto si no será que a lo mejor, como dicen algunos, a la ficción le gusta el pasado y por eso tiende a correr el riesgo de no ser ya

---

<sup>308</sup> Dicho caserón, al modo del título “una casa para siempre”, que hacía mención a la misma literatura, parece la continuidad de la conciencia familiar y literaria: mientras Rainer siente una angustia indefinible y que no es capaz ni de expresar, Simón habla del “trágico sentimiento de la vida” que le ha dejado su padre (117) y su capacidad de cubrirse con “distanciamiento” como si fuera su “abrigo favorito” (126). También entiende la compleja sensación de su hermano respecto a la autoría: “No ignoraba que esa sensación de que no es nuestro lo que escribimos ha estado ahí siempre, desde que existe la escritura” (209) y le gusta imaginar la composición de un “artefacto literario” (286).

sino cosa del pasado, que es lo que solían decir los hegelianos hablando del arte en general y Borges hablando de la lluvia (311).

Y es en esta pluralidad interpretativa donde anida el sentido de la voz narrativa de Vila-Matas, una voz plurívoca, polifónica, que alberga el distanciamiento, la contradicción, la repetición y variación ecoica en su mismo seno.

#### CONCLUSIÓN. SUJETO COLECTIVO Y BÚSQUEDA DE LA VERDAD

Hemos visto cómo el texto de Vila-Matas se construye desde el juego del yo, un yo textual que elude cualquier identidad específica, que se forja en la enunciación comunicativa, que se funda en la ironía y configura permanentemente figuras autoriales o colindantes a la autoría para cuestionar las funciones de la literatura. Así, el sujeto textual, demolido en Vila-Matas desde un principio, es reconstituido permanentemente desde múltiples ángulos: el femenino, el plural, el impostor, el mediático, el subversivo... y en el texto también aparecen corporizadas las diversas oposiciones binarias que constituyen el campo literario: entre generación joven y consolidada, entre ligereza y esfuerzo, entre éxito y fracaso, entre escritor mediático y de minorías... En cualquier caso, la identidad nunca está resuelta en una sola dirección, sino que siempre resulta polimorfa y problemática. Y este yo que puebla las páginas de Vila-Matas es el auténtico hilo conductor de toda su obra, como hemos observado, puesto que lleva el planteamiento sobre la escritura o el escritor de un concepto a otro explorando todas las posibilidades, y extendiendo sus tentáculos a los diversos estratos del campo literario, siempre desde una perspectiva relativamente despersonalizada, y desde la distancia irónica, para que el foco de atención no sea excesivamente subjetivo ni trascendental y sirva de vehículo para zarandear la reflexión del lector.

Esta cuestión sobre lo que esconde el yo figurado semi impersonal y heredero de Barthes nos lleva a una cuestión esencial, tanto en Barthes como en la modernidad como en el mismo Vila-Matas: ¿es esta actitud de máscara y juego antinhumanista? David Viñas así lo entiende globalmente en su historia de la crítica literaria, puesto que, explica, los estructuralistas muestran “desinterés por el objeto real”, domina en

ellos la “intransitividad” y se contraponen a aquellos que consideran al “sujeto humano como fuente y origen del significado literario” (Viñas, 2002: 435-436).

Ahora bien, maticemos, si se problematizan las relaciones entre lenguaje y realidad y entre lenguaje y sujeto, ello no es óbice para que no lata el deseo de construir una obra que sea un acto de fe hacia la literatura, más allá de escenificar su complejidad. El mismo Vila-Matas ha declarado que “entre los peligros que ha de sortear la literatura está, aparte de su propia desaparición, la muerte del autor, del texto y del lenguaje” (Iglesia, 2020: 45). Tal y como defendía Foucault, el sujeto individual es superado y trascendido por un “sujeto colectivo o transindividual” (1969: 45), en un acto de escritura que podemos considerar como “un signo y una verdad” (Barthes. 1966a: 783), en una red de sentidos simultáneos.

De hecho, la evolución de Vila-Matas coincide también aquí con la de Roland Barthes, que en sus obras a partir de *S/Z* (1970) reivindica el retorno discreto a la figura del autor y, al decir de Bürger “concibe la literatura como una práctica que le posibilita al yo producir o bien experimentar ‘momentos de verdad’” ([1996] 2001: 308).

También Vila-Matas ha expresado en los últimos años la voluntad de transmitir su verdad, por más que sea a través de máscaras: “Todo en mis libros es verdad, incluidas las máscaras, pues no por nada el étimo de una máscara lo lleva la persona (*prosopon*)” (Gabastou, 2013: 149). Y ha expresado la conciencia de pluralidad de voces, que no son gratuitas sino que esconden una intención determinada: “solo hay algo bien cierto en medio de tanto baile de voces y narradores volubles: nunca dejo de meditar desde una desolación moral casi germánica en el cauce de una narrativa siempre hilarante” (Iglesia, 2020: 61-62).

Subrayemos de estas líneas cómo el propio Vila-Matas aúna a su voluntad reflexiva y a sus figuraciones narrativas el aspecto hilarante, todo ello con el objetivo de llevar a cabo un alcance moral mayor. Efectivamente, sostenemos que el yo pensante domina el texto de Vila-Matas, pero con una tonalidad no solo irónica sino incluso paródica y grotesca, hecho que sostiene con más solidez la línea de navegación hacia una meditación moral.

## b) La mirada carnavalesca: la parodia y lo grotesco como transgresión

Una evidencia ha quedado clara en la poética de Vila-Matas: el desdoblamiento del yo figurado en múltiples figuras del escritor, que se alejan de lo intimista y transmiten una fundamental preocupación por la literatura. Ahora bien, si ya anunciábamos en el capítulo anterior el prisma irónico que perfila esta voz, amplíemos ahora la cuestión para definir todo el componente humorístico en Vila-Matas. Ciertamente, este yo figurado es reificado desde una mirada carnavalesca con la que consigue marcar un distanciamiento con el yo y acercarse con humor al lector, invitado principal a un baile donde trascendencia y risa se han fusionado. Desde esta mirada, todas las categorías se invierten: lo siniestro puebla inesperadamente las páginas, lo alto puede ocupar el lugar de lo bajo, las expectativas genéricas son frustradas, los personajes se metamorfosean en extremos, dobles y opuestos, el lenguaje grotesco acompaña las andanzas textuales más sublimes. Al unísono, los principios son constantemente puestos en suspenso. En pocas palabras, el texto literario se convierte en primera instancia en arma festiva, y en segunda instancia en vehículo de la transgresión.

En este sentido, la máscara constituye el símbolo unificador entre el yo figurado y lo carnavalesco: a través de la máscara la identidad se derrama, y el yo textual comulga con un yo tan comunitario como liberador:

El texto paródico se vincula al espacio del carnaval como vivificación del grotesco. La máscara no esconde un rostro sino que se funde en él, muestra el valor ambivalente del código utópico que se asume y se vive como verdadero, igualitario y liberador (García Rodríguez, E., 2013: 43).

### LA MIRADA CARNAVALESCA

Podríamos decir en términos generales que la mirada de Vila-Matas se acerca al concepto del mundo carnavalesco del que hablaba Bajtin, un mundo al revés que marca el contraste con la “normalización de la existencia”; un mundo dominado por la excentricidad, la hipertrofia, la degradación, la inversión y la máscara. Es un universo

relacionado con la “risa ambivalente”: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtin, [1933] 2005: 17). A través de la risa y las maniobras de desestabilización del lenguaje habitual, se ejecuta un juego de fuerzas de resistencia a la realidad, aunque solo sea un simulacro, aunque quede en una liberación temporal<sup>309</sup>.

Como es bien sabido, Bajtin tomó la idea del carnaval como figura de la Antigüedad que ejemplifica a la perfección la cultura popular de la risa, en su carácter universal: no era una forma artística de espectáculo teatral sino “más bien una forma concreta de la vida misma” (13); una forma que, en cualquier caso, implicaba la puesta al revés de las jerarquías dominantes, constituyendo con ello “una relativización de la veracidad instituida” (García Rodríguez, E. 2013: 122)<sup>310</sup>.

Si bien Bajtin usó esta idea para ejemplificar la poética particular de la obra de Rabelais, dicha figura resulta útil para el análisis textual de cierto tipo de textos transgresores con las categorías imperantes: el carnaval en la modernidad es un proceso textual, gobernado desde la distancia y la ironía que el autor impone, consciente de sus propios mecanismos, y donde la diferencia entre la realidad y su representación es puesta en duda. Y ya en la posmodernidad el carnaval se convierte en una suerte de revolución textual donde los límites entre la realidad y sus referentes son indiscernibles y donde la duda ontológica desemboca sobre un paisaje sobrepoblado orientado al vacío.

En este sentido, la obra de Vila-Matas puede verse dentro de este gran espectro de la poética carnavalesca, aunque en un sentido transhistórico, porque el texto es consciente de sus mecanismos y se da un juego irónico entre la realidad y la

---

<sup>309</sup> En una entrevista de Vila-Matas con Ayala-Dip, el entrevistador recoge esta misma idea: “Es un sistema muy borgiano, pero con una diferencia sustancial respecto al maestro argentino: el autor barcelonés se hace sujeto de su propio proceso de identificación literaria, de búsqueda o de encuentro con sus semejantes, con sus hermanos de fervor literario. De ahí ese *aire de autobiografía que tienen siempre sus textos de reflexión metaliteraria, aunque siempre es una reflexión irónica y en esa línea contradictoria, imprevisible y carnavalesca* (en el sentido que Bajtin daba a este término) que hace extensible también a sus novelas” (el destacado es nuestro) (Ayala-Dip, 2011).

<sup>310</sup> Cita completa: “La cultura popular de la risa —que Bajtin estudia en su libro de 1933— constituye una resistencia a los valores culturales de clase dominante, a la verdad o ideología de Estado y con ello, constituye una relativización de la veracidad instituida. El carnaval implica el entrecruzamiento festivo de voces y cuerpos hacia la instalación transitoria de un mundo invertido, donde los/as marginados/as acceden al trono por un día. Se trata de un proceso lúdico en virtud del cual ocurre un determinado desmantelamiento, más o menos explícito, de las jerarquías hegemónicas a través de la parodia y de la risa” (García Rodríguez, E. 2013: 122).

representación, pero se mantiene en pie la fe en la literatura y el lenguaje como instrumento de combate ante las fuerzas de la disolución.

Desde muy atrás hemos visto en Vila-Matas la importancia del humor. En *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), donde se citaba una máxima de *Tristram Shandy* muy representativa: “La seriedad es un continente misterioso del cuerpo que sirve para ocultar los defectos de la mente” (2007: 43). También en las entrevistas en torno a *Montevideo* vuelve a reivindicar el humor, como algo que permite escapar de la tragedia y lo solemne: “El humor es una escapada de la tragedia clarísima. El humor permite escapar. Y sobre todo huir de lo solemne, eso es terrible” (Marqués, 2022b).

Más allá de dichas declaraciones de principios, al invertir los cánones habituales, al confundir los principios y categorías, en un sentido carnavalesco, en realidad lo que se está poniendo en juego es la visión hegemónica del mundo en la sociedad, esto es, la visión burguesa y racional del hombre “corriente” occidental de nuestros días. Es al provocar, al llevarnos al abismo de un mundo donde todo es posible, donde se erige la voz de Vila-Matas como arma subversiva que invita a mirar de otro modo, a deconstruir y reconstruir categorías e identidades, en total libertad<sup>311</sup>.

Dentro de la mirada carnavalesca, podemos tener en consideración tres mecanismos, diversos y a la vez complementarios, todos ellos muy presentes en Vila-Matas. Para ello seguiremos también a Bajtin (2005: 10), quien dividía las “manifestaciones de la cultura popular” en tres categorías:

- 1- Formas rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc).
- 2- Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza.
- 3- Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc).

---

<sup>311</sup> Además, el término “carnaval” aparece de manera explícita en algunos textos de Vila-Matas. Por ejemplo, en el final de *Una casa para siempre*, el personaje que se fuga hacia la “Arabia feliz” afirma llevar “una máscara de arlequín” y que “en aquel día de carnaval” podía perfectamente “ensayar ser otro” ([1988] 2011a: 108). También en *Suicidios ejemplares* hay secuencias donde el suicidio es visto como instancia carnavalesca, medio de poner el mundo del revés. Así, ante el tedio, el aburrimiento, surge la necesidad de desembocar en el léxico del circo: “un deseo irrefrenable de dar una voltereta en el aire y componer con el barón un número de circo al final ” ([1991] 2004: 28).

En nuestro caso, aplicaremos las tres nociones al universo de Vila-Matas en sí, de modo que relacionaremos las “formas rituales del espectáculo” y la función subversiva del Carnaval popular con la “actitud carnalesca” que prevalece en la puesta en escena pública y la forja de la figura autorial Vila-Matas, que ya hemos estudiado en el primer capítulo, cuestión sobre la que ahora no volveremos. La segunda acepción del carnaval, “Obras cómicas verbales”, nos servirá para establecer la parodia como una de las materializaciones concretas del carnaval en sentido literario, en un nivel textual. Por último, lo llamado por Bajtin “diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero” coincide con lo “grotesco”, término que usaremos para unificar algunos de los mecanismos de orden más puramente lingüístico.

Dejando atrás, pues, toda cuestión sobre presentación pública, procederemos ahora a analizar los procedimientos paródicos en Vila-Matas para después observar cómo se configura lo grotesco como mecanismo textual.

#### LA PARODIA Y LO PARÓDICO

Podemos entender la parodia en general como un mecanismo textual de desestabilización y de relación entre textos, que debe contener una confrontación respecto al texto parodiado y un espíritu de subversión del mismo (Pozuelo Yvancos, 2000) y también ha de presentar un espíritu lúdico (Pueo, 2002). Las obras de Vila-Matas, dentro de su poética moderna y posmoderna, no se construyen desde el vacío sino que siempre se refieren a un texto o discurso anterior, a veces ajeno y a veces propio, con el que entran en diálogo, un diálogo que constituye una parodia más o menos humorística, y siempre una impostura textual. La parodia, como nos recuerdan Linda Hutcheon (1985), Pozuelo Yvancos (2000) y Ramos Ramos (2022), está siempre a caballo entre la admiración y la burla; constituye una “mezcla de admiración y respeto en una forma que en principio utiliza el ridículo como base” (Ramos Ramos, 2021: 14). Los textos de Vila-Matas juegan también con esta dualidad, y señalan la admiración respecto al modelo que sirve de punto de partida, pero subvirtiéndolo a menudo el sentido del original, y a veces ridiculizándolo también para intensificar el juego textual. Por otro lado, avancemos que la parodia necesita un lector para que pueda leerse como tal, dentro de los parámetros de incertidumbre.

Consideraremos dentro de parodia un abanico de procedimientos diferentes, al filo de cómo se produce esta en los textos de Vila-Matas:

PARODIA DE UN AUTOR: Una parodia evidente sería la que toma un autor y/o una obra determinados, según la ya clásica terminología de Genette, donde desde un hipertexto se hace mención a un hipotexto, dentro de más o menos complejas relaciones de intertextualidad (1982). En el caso de Vila-Matas esta parodia estará más cerca del homenaje que de la burla, si bien algunos elementos dotarán al texto de comicidad y ligereza. El uso de la parodia respecto a la tradición literaria permite a Vila-Matas “estar dentro y fuera a un mismo tiempo”, tal y como señala el carácter “bifronte” de la parodia (Pozuelo Yvancos, 2010: 203): mantiene el universo literario como referente y a la vez ejerce una lectura propia de doble grado. En los ejemplos concretos que mostraremos, la analogía literaria marca un contraste entre Alta y Baja cultura que a menudo contribuye a hacer risibles las peripecias de los personajes y acercarlos al lector.

Ello lo encontraremos fundamentalmente en las obras posteriores al año 2000, más marcadamente metaliterarias, aunque se trata de un procedimiento nuclear en la obra de Vila-Matas. A modo de ejemplo, en *El viaje vertical* aparecen algunas parodias literarias insertas en el periplo de Mayol, jubilado que vaga sin rumbo en un proceso de autodeconstrucción: a medida que su viaje se va literaturizando, en su deambular funda sus pasos con los de Baudelaire -“luto de antaño, luto de otros tiempos llevado por una transeúnte casual que cautivó a Mayol” ([1999] 2006: 66)<sup>312</sup> o con los del Quijote, cosa que ridiculiza aún más los pasos de Mayol, que está convirtiendo su existencia en un libro: “A su modo, sin ser consciente del todo, pues no pensaba en términos culturales, Mayol acababa de convertir a la transeúnte casual en su Dulcinea” (67).

Asimismo, en *El mal de Montano* (2002) se toma la referencia a Don Quijote y Sancho para sus Montano y Tongoy, dobles ridículos en la cruzada contra la desaparición de la literatura que hacen de contrapunto para restar gravedad a la trama. Tongoy acepta la misión de acompañarle usando estas palabras de modo explícito:

---

<sup>312</sup> En el poema original de Baudelaire “À une passante”: “La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse” ([1868] 1999: 68).



“Seré tu secreto escudero’, me ha dicho, pero eso sí, a cambio de una gran recompensa: el gobierno de la isla Barataria, por ejemplo” ([2002] 2007: 71-72). Y cuando el posmoderno Quijote Montano planea a conciencia usar el artificio y provocar un simulacro de escena de celos y competición entre ellos, Tongoy actúa como un auténtico Sancho y le obliga a dejar atrás esas ideas: “Deberías recordar que un escudero está obligado a devolver a su señor a la realidad, sobre todo si su señor tiene ínfulas de hidalgo” (86).

También en *Dublinesca* (2010a) se toma la figura de Joyce para ejercer de correlato paródico en la odisea dublinesca del protagonista. Sin embargo, el respeto y homenaje literario que suponen estas referencias son demasiado evidentes para corporizar de manera absoluta el espectro de la parodia. La parodia se acaba centrando en detalles concretos, como “la gabardina *macintosh*, que aparece en el sexto capítulo del *Ulysses*” y será el leitmotiv que indique la presencia- ausencia del deseado nuevo autor para el editor envejecido, y del que se comenta irónicamente si no habría que “organizar en Dublín un réquiem por la era de los impermeables de aquella marca” (2010a: 147). Más paródica será la mención a Hemingway y su *Paris era una fiesta* en *Paris no se acaba nunca*. Así, el narrador se define desde el principio, de manera completamente inverosímil, como concursante en una convocatoria de dobles de Hemingway: “Yo llevo no sé ya cuántos años bebiendo y engordando y creyendo (...) que cada vez me parezco más a mi ídolo de juventud, a Hemingway (...) provisto de una barba postiza (...), me presenté este verano al concurso” (2003a: 9). También la parodia se hace carne en la figura del escritor en presente y su mujer, que llegan a encarnar la disputa en un bar entre Hemingway y Marlowe con el siguiente relato hipertrófico: “Siguió una refriega militar, yo en mi papel de *papá* Hemingway y ella en el de Malraux. (...) Siguió una refriega terrible y yo perdí la guerra y dos dientes, y también perdí la confianza en mí y la confianza en ella” (141).

Añadamos también que el uso libre de la tradición literaria, con la abundancia de citas y referentes, a menudo trastocados como sucede en Vila-Matas, adquiere tintes subversivos en sí si consideramos que funciona como ataque a la propiedad autorial de un texto y por tanto como desafío a la propiedad y a los valores burgueses en general, “car la multivalence (démentie par l’ironie) -dice Barthes- est une transgression de la

propriété” ([1970] 1976: 51-52). El mismo Vila-Matas ha afirmado que desde siempre sentía que “no sería nadie si no era con la colaboración de los demás” (a nivel textual), y que convenía “disolverse hacia el triunfal anonimato, donde lo único sería propiedad de todos (Gabastou, 2013: 43).

AUTOPARODIA: En el caso de Vila-Matas, importa todavía más el manejo de la “autoparodia” como mecanismo fundamental de su poética. La hipertrofia paródica es referida al propio autor, lo acerca a la categoría de antihéroe, y coloca al sujeto enunciativo del texto en una posición inestable, igualándolo a los otros elementos del texto sobre los que recae la mirada carnavalesca, sea a través de la parodia o de lo grotesco. De este modo, la figura del autor queda distanciada de sí misma, ironizada, relativizada, e igualada al mundo, al que se ve con un prisma burlesco y revitalizador. Ya Bajtin mencionaba el aspecto de la fiesta popular que incluía la burla de los mismos burladores:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte ([1933] 2005: 17).

En este sentido podemos ver gran parte de los textos de Vila-Matas, donde hay una voluntad autodenigradora muy marcada desde los primeros libros. Cuestión al fin y al cabo lógica y coherente en su poética: si el objetivo es poner el mundo del revés, habrá que comenzar poniendo del revés el yo figurado y con él el prisma desde el que se observa la realidad, para que nunca nada se pueda dar por fiable.

Ello se ve de manera especialmente flagrante en *París no se acaba nunca* y *Mac y su contratiempo*, puesto que el alter ego que recibe la parodia tiene abundantes rasgos referenciales al Vila-Matas joven. Así, en *París no se acaba nunca*, en realidad la parodia a Hemingway está sujeta a la gran parodia de su yo de juventud y sirve solo de contraespejo para mostrar hiperbólicamente sus absurdas pretensiones. El yo enunciativo de la novela es irónico sobre su yo actual: “Llevo años intentando ser lo más misterioso, impredecible y reservado posible. Llevo años intentando ser *un enigma para todos*” (2003a: 17). Pero más aún sobre su yo juvenil, al que se refiere como “escritor pedante que escondía su fragilidad de principiante” (30), “no podía ser más

imbécil” (70). No olvidemos tampoco que en *Mac y su contratiempo* el yo figurado de Vila-Matas ridiculiza hasta la extenuación su obra de juventud *Una casa para siempre*, y de paso su juventud al completo. Así, se dirá de la obra de juventud de Sánchez que contenía “pasajes espesos, densos, (...) muy burros” (2017b: 29), llena de “momentos mareantes” (54) y que se notaba que lo había escrito en estado “resacoso y huevón” (53). Y también encontramos una parodia constante sobre la poética actual del escritor Vila-Matas. Así, el sobrino “odiador” de Sánchez lleva a cabo un discurso donde detalla la diferencia entre los best-sellers y la literatura que se basa en la “búsqueda ética (...) por crear nuevas formas<sup>313</sup>”, cuestión a la que el yo narrador reacciona afirmando que se trata de un discurso “completamente de bofetada” (143).

Estos dos serían los casos más extremos, aunque en realidad la práctica totalidad de la obra de Vila-Matas contiene un yo figurado autor que es parodiado, y se muestra así mismo como antihéroe, de modo que contienen autoparodias en un nivel más o menos elevado. Así, recordemos cómo el narrador de *Al sur de los párpados* se veía a sí mismo y cómo era ridiculizado por el otro yo textual, Eva, por quien es incluso parodiado en estos términos:

Me pregunté a quién estaría parodiando. A juzgar por las frases que ponía en boca del personaje, éste era, sin duda, un individuo mediocre, abyecto, ruin e indeseable. (...) El parodiado era un imbécil (...). Y , de pronto, (...), descubrí que aquel ser abyecto, grotesco, miserable, no era otro que yo mismo” ([1980] 2011a: 229).

También el narrador de *Extraña forma de vida* era un ser ridículo, contrario a la “estructura mítica del héroe”, tema en torno al cual debía impartir la conferencia, pero cuya configuración gira en torno a su opuesto, y se autodefine como “una lagartija ridícula”, “un completo desgraciado, un cobarde, un moderno” ([1997a] 2013: 89-90), un esperpento anodino, un “pobre diablo sin ‘estructura mítica’, que no era el clásico y repugnante héroe de nuestro tiempo” (89) ya que “antes de entrar en esta sala he enviado al héroe clásico a pasear por el Callejón del Gato” (19).

Tampoco las últimas obras escapan al aire burlesco: en *Dublinesca* el personaje se ve como un “viejo de mierda” al verse reflejado en los cristales de los escaparates

---

<sup>313</sup> Expresión que aparece en múltiples lugares en la obra de Vila-Matas, especialmente en el artículo “Moral del divertido” (2009a). Sobre el alcance ético y político de tal expresión, ver el final del capítulo “Estética y política”.

(2010a: 177). Y tampoco los protagonistas de *Esa bruma insensata* salen muy bien parados: del joven Rainer se afirma que era “bruto y cargante y dio mucho el coñazo a todo Cadaqués” (2019b: 166). Y el protagonista Simon dice de sí mismo que “cuanto más ridículo me mostraba ante todo el mundo, mejor lo pasaba” (98).

Esta figuración burlesca del yo textual consigue que a pesar de que el texto de Vila-Matas presente una autorreferencialidad constante, el discurso se reciba con la complicidad y benevolencia del lector. Así, sea el yo textual una alteridad o un reflejo distorsionado del autor, la clave autoirónica concita al lector a asumir una mirada crítica sobre la realidad en la que no solo el sujeto textual queda incluido sino el mismo lector también, dentro de una atmósfera lúdica y carnavalesca.

PARODIA GENÉRICA: más allá de las figuras autoriales, a un nivel más global y textual, podríamos hablar de la parodia genérica, heredera de la cervantina, que desarticula un tipo de novela, para de sus cenizas proponer un nuevo constructo más complejo. Así, el texto frustra constantemente las expectativas del lector, rompiendo la “automatización” en la percepción del objeto cotidiano, en este caso el género literario (Shklovski [1917] 1970: 60), habida cuenta que los géneros no son una instancia inmutable, “viven y se desarrollan” y sus procedimientos internos están en continua metamorfosis, con el desplazamiento del procedimiento “dominante” , creando una desincronización entre enunciado y recepción (Tomachevski, [1925] 1970: 229, 231).

De este modo, *Extraña forma de vida* incluye una intriga inicial que parece va a conducirnos hacia la novela de espías, expectativa que se diluye pronto cuando, más allá del espionaje como metáfora del escritor observador, trata de presentarse como agente secreto, y muy pronto la voz narrativa se desarticula a sí misma: “¿Tenía yo aspecto de haber sido agente secreto? No, no lo tenía. La gente no es idiota” ([1997a] 2013: 37). Esta misma novela desmiente cualquier trama relacionada con la novela amorosa, cuando vemos que el dilema de fondo no es el de elegir entre amor sereno o pasional (aspecto que solo se mantiene dentro de tópicos), sino el de la escritura.

También otras novelas vienen a desautomatizar la dinámica interna de la novela amorosa, con elementos irónicos como el supuesto trauma del autor de *Bartleby y compañía*, que, se nos dice, publicó una novelita sobre “la imposibilidad del amor” y

luego ya no puedo escribir ([2000a] 2004: 11), o la farsa de celos y traición en *El mal de Montano* (2002), por la supuesta relación entre la mujer y el amigo, que viene a ser una impostura para poder escribir como “hombre engañado”. Por último, en el final de *París no se acaba nunca*, se narra cómo Julita Grau, conocida de Barcelona, acude a visitar al protagonista a París, para después iniciar una relación, hasta que él descubre que su propio padre la había contratado para motivarlo a regresar a Barcelona; entonces, el narrador se limita a decir esto: “Lo descubrí y quedé anonadado, destrozado mentalmente. Ella lloró” (2003a: 223). El aparente dramatismo y la frialdad tonal sirven como elementos irónicos que contribuyen a cerrar el libro y a indicar de manera simbólica que el escritor incipiente depende todavía demasiado de los designios de su padre; y, fundamentalmente, este le ha cortado el grifo del dinero y ha de volver.

También otras novelas vienen a desautomatizar los mecanismos propios de la novela de viajes. De este modo, aunque *Lejos de Veracruz* o *El viaje vertical* se construyan en torno a un viaje, el viaje exterior acaba siendo de la menor importancia y en cambio lo que se enfatiza es el bucle interior del protagonista. Así, ya el inicio de *Lejos de Veracruz* se funda sobre una negación que nos pone en duda sobre si se ha realizado o no el viaje: “No todo el mundo sabe que a Veracruz y a sus playas lejanas no pienso en la vida nunca volver” ([1995a] 2007: 11). Por otro lado, en *El viaje vertical*, parodia también de la novela de formación, Mayol se muestra extrañado de verse como sujeto que viaja pero también de que el viaje no le sumerja en un estado extraordinario:

No me ha pasado nada especial desde que he salido de viaje, pensó Mayol. Aunque de forma algo vaga e imprecisa, él había confiado en que salir de viaje podía convertirle en el protagonista de una de esas historias (...) en las que una persona, al salir de viaje, comenzaba a vivir nuevas e intensas experiencias ([1999] 2006: 122).

Estos subgéneros temáticos tienen la utilidad de situar la novela en un marco de referencia determinado para luego dinamitarlo, haciendo de la ruptura de las expectativas otra vía más de transgresión. Por último, algunas novelas desautomatizan la clasificación genérica más elemental entre novela y ensayo, como ya hemos visto sucede en *Historia abreviada de la literatura portátil* o en *Dietario voluble*.

PARODIA TEXTUAL GENERALIZADA: Finalmente, tengamos en cuenta la parodia discursiva, que desarticula no un género ni una obra sino un tipo de discurso, unas ideas previas que se dan socialmente como válidas y que la parodia subvierte.

Por un lado, en lo que respecta a la trama, a menudo en los textos de Vila-Matas esta presenta giros desconcertantes y aparentemente gratuitos: la trama se enreda sobre sí misma, ironiza sobre sí, como si se tratara de la parodia de un texto inexistente con parámetros convencionales. Es en este sentido, la ruptura constante de expectativas nos conduce al “suspense paródico”, que magnifica la tensión con el lector por descubrir de qué modo se va a desenvolver la madeja. Ello corresponde a los términos usados tanto por Beltrán Almería (1994) como por García Rodríguez (2020):

La parodia se confecciona como un thriller sobre la comunicación artística, la cual será el crimen, que el lector persigue resolver y del que solo obtiene una solución abierta, ambigua y, en ese sentido, frustrada (García Rodríguez, 2020: 158).

De hecho, como advierte también la misma autora, tanto la parodia como la metáfora “comparten una estructura dual que permite eludir el objeto para mostrar únicamente su figuración” (136), cosa que permite explicar la naturaleza paródica fundamental del texto de Vila-Matas, haya en él o no hipotexto al que se refiera. Dicha cualidad se entrelaza con el aspecto irónico del narrador vila-matiano que habíamos ya mencionado; en los cambios de registro, las exageraciones, exposiciones incompletas, incongruencias, repeticiones ecoicas (Hutcheon, 1995), la voz narrativa es portadora de un discurso que constantemente se pone en duda a sí mismo. Así, como veíamos también en el texto como “carroussel de lenguajes”, la obra de Vila-Matas contiene un substrato polifónico, donde diversas voces pueblan el relato, y estas son desarticuladas sistemáticamente en el texto, no solo en su configuración y veracidad narrativa sino en cuanto teorías literarias e ideologías representan.

El término “polifonía”, definido por Bajtin como “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” ([1979] 1993: 16) aparecía ya en el primer Vila-Matas de *Al sur de los párpados*: “Pensé que ensamblaría polifónicamente las vivencias que sacudían al narrador mientras escribía con aquellas de las que él informaba” ([1980] 2011a: 259). Asimismo, el vocablo “parodia” también entra en el abanico de términos metaliterarios repetidos por Vila-Matas, como en *Mac y su*

*contratiempo*, donde se plantea la reescritura de “Dos viejos cónyuges” como “la errónea y grotesca parodia de la literatura de la dificultad” (2017b: 253).

Pero veamos también la subversión textual respecto a diversos tópicos morales y sociales imperantes: en *Impostura* (1984) todo parece indicar que se va a enaltecer la autenticidad, pero al final acaba sucediendo exactamente lo opuesto, y se encumbra irónicamente el engaño y la impostura, en un gesto de inversión carnavalesca. Asimismo, lo “normal” como categoría igualadora y benéfica es subvertido irónicamente en los relatos de *Suicidios ejemplares* (1991) y *Exploradores del abismo* (2007). Inclusive el relato metatextual “La gota gorda” de *Exploradores del abismo* nos cuenta irónicamente cómo el narrador-escritor ha hecho un esfuerzo por incorporar normalidad a su narrativa, y lo parodia con imágenes muy corporales, opuestas al lenguaje intelectual al uso: “He sudado la gota gorda con las secreciones y exudaciones de mis personajes, he hecho un esfuerzo increíble para mostrar ‘apego a la existencia normal de las personas normales’” (32). También hay una burla contra las terapias y psicologías que llevan al sujeto a su plenitud, así que en *Dublinesca* (2010a) aparece paródicamente la mención al budismo, y en *Aire de Dylan* el joven Vilnius se propone “Ser él mismo, algo que a veces simplemente conseguía tumbándose de noche en la hierba y mirando la luna” (2012: 175).

El nacionalismo catalán como elemento indiscutible en su tierra de origen es puesto del revés en *El viaje vertical* y *Esa bruma insensata*, como veremos más adelante. Y los consabidos beneficios de la literatura son puestos en duda irónicamente en *El mal de Montano*, *Dublinesca* o *Esa bruma insensata*. Incluso algo tan trágico como lo existencial o la relación con los padres difuntos son referidos de modo burlesco en *Extraña forma de vida* o en *Aire de Dylan*<sup>314</sup>.

De hecho, Vila-Matas en su uso de la parodia resulta muy posmoderno, puesto que exacerba los mecanismos de metaficción y tiene como objetivo la representación

---

<sup>314</sup> Así, en *Extraña forma de vida*, encontramos “Tu padre está leyendo a Unamuno, que es un gran pensador español y que vivió en la angustia desde el momento en que descubrió lo que yo acabo de constatar: el cielo no existe. Desde aquí abajo tu padre lo ve perfectamente, ve que el cielo es mentira y también ve que todo es una mierda” ([1997a] 2013: 57). Asimismo, en *Aire de Dylan* el fantasma del padre fallecido se erige en vehículo de polifonía textual, o más bien en su parodia, cuando se introyecta en la conciencia de su hijo con estas palabras tan sonoras como vacías: “soy el último raro en lugares donde ya no hay brújulas y soy también un incesto y un insecto, y no estoy infecto y no pienso ser el único interfecto...” (2012: 215).

en sí misma, así como los mecanismos de ambigüedad, desfamiliarización y estilización (García Rodríguez, 2020: 119)<sup>315</sup>. Diversos autores han subrayado la revitalización de la parodia como modalidad textual propia de la posmodernidad (Pueo, 2002), o como intergénero que “revela y se rebela” respecto al texto original (Yvancos, 2000)<sup>316</sup> o como estrategia discursiva con un gran sentido innovador (Ramos, 2021). La parodia postmoderna, pues, es capaz de señalar aspectos complejos del texto contemporáneo, dando diferentes lecturas posibles al mensaje, dentro de la distancia irónica: “a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity” (Hutcheon, [1988] 2000: 26).

En definitiva, si bien la parodia presenta unas características determinadas, de diálogo, confrontación y humor respecto a un texto anterior, podemos hablar de parodia de un modo muy genérico, donde la parodia se refiere a la misma textualidad, siguiendo a Hutcheon: “La ironía de la parodia no se dirige tanto hacia un hipotexto concreto como hacia la propia textualidad: al parodiar se disfraza de texto para subvertir sus propias condiciones como tal” ([1985] 2000: 89). La parodia constituye así en Vila-Matas un puro acto de enunciación especial, que parte de la parodia del sujeto enunciativo y de los géneros literarios para constituir un auténtico modo de ver la realidad. Así, la parodia, vista como hermana textual de la mirada carnavalesca, se configura en diversos niveles hasta poder entenderse como una “parodia permanente de la vida ordinaria”, aunque no puede ser simplemente “una negación total de la vida normalizada, sino una negación que simultáneamente resucita o renueva aquello mismo que niega” (García Rodríguez, M., 2021: 126). En su extremo simbólico, la

---

<sup>315</sup> Pozuelo Yvancos (2000) y García Rodríguez (2020) han tratado los estadios históricos de la parodia: en un primer estadio, en la época premoderna, se da una fusión del texto paródico con el carnaval, puesto que el individuo forma parte de la misma esfera. Posteriormente, en la parodia moderna, aparece la distancia irónica, hecho que provoca que la parodia exprese la debilidad de la representación, y esta cobre un valor fundamentalmente metalingüístico. Finalmente, la parodia posmoderna incide en los mecanismos de metaficción, porque ya tiene como objeto la representación, y no lo representado.

<sup>316</sup> “La parodia no ha sido nunca una aserción locucional simplemente paralela al texto serio, sino una acción ilocucional con consecuencias perlocucionales de burla y enfrentamiento (...) En la parodia se dan dos movimientos simultáneos: el desvelamiento (que muestra en la hipertrofia del texto parodiado su verdadero rostro) y también *desvelamiento* como ruptura del velo virginal del texto autoritario e intangible que se desea y se reconoce superior, pero que se mancilla. (...) La parodia no destruye el texto objeto, lo desplaza, ejecuta una *différence* respecto de él, pero a la vez lo dibuja, lo recorre, lo señala. La fuerza liberadora del humor radica en el reconocimiento y en el implícito homenaje al texto parodiado que se ve situado sin embargo al nivel en que puede, o quiere o simplemente está el espectador o lector del texto paródico” (Pozuelo Yvancos, 2000: 11).



parodia llega a ser el vehículo que acompaña el desarrollo de la literatura desde la premodernidad hasta la posmodernidad y que señala la falibilidad de la representación, “mirada que abre una brecha por la que penetra en el lenguaje el fantasma de la sospecha” (Pozuelo Yvancos, 2000).

En la sospecha del arte de Vila-Matas ante cualquier exceso autocomplaciente o ante la posibilidad de asentarse en géneros literarios de poética previsible o ideas preconcebidas reinantes en el entorno actual, la parodia se alza como mecanismo fundamental de una mirada crítica que va siempre a la zaga de sí misma.

## LO GROTESCO

En tercer lugar, observemos también cómo se produce en Vila-Matas el gesto grotesco a través del uso más específico del lenguaje. Lo grotesco, como explican tanto Kayser (1957) como Bajtin (1933), es un término que en principio se usó como vocablo artístico en relación con la “*grotta*” (gruta), como *sogni dei pittori*, para referirse a elementos decorativos que suponían elementos naturales sin fronteras, en movimiento, mostrando una “alegre osadía, caos sonriente” (Bajtin, [1933] 2005: 35). Después se relacionó con lo “ridículo, lo extravagante” (Kayser) para acabar ampliando sus significados de manera más compleja a partir del romanticismo. Lo grotesco resulta entonces un modo de mostrar aspectos desagradables, irracionales, o fuera de los parámetros convencionales, y supone “el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo” (Kayser, [1957] 2010: 315) y “liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales” (Bajtin, [1933] 2005: 50).

En el caso de Vila-Matas, lo grotesco engloba a la perfección los mecanismos excesivos a los que acaban conduciendo la mirada carnalizada y la parodia en sentido amplio, cuestión que se ha denominado “hipertrofia paródica” (García Rodríguez, M. 2021; Pozuelo Yvancos, 2000), y que supone la amplificación extrema de las cualidades del objeto, a través de una perspectiva singular y la artificiosidad del lenguaje. Mediante la caricatura, la exageración, la hipérbole, el exceso, se crea un contraste entre lo conocido y lo extraño, un distanciamiento lúdico o una crítica implícita

respecto de la realidad circundante, cumpliendo así el dictado estético de la vanguardia, que ha de lograr extraer al lector de su habitual percepción de las cosas, como explicaba Shklovski en “El arte como artificio”:

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles (...) Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado (Shklovski, [1910] 1970: 60).

En el caso del lenguaje “desautomatizador” de Vila-Matas, ello puede adoptar diversos procedimientos, que trataremos de describir analíticamente por separado, aunque dichos elementos conviven naturalmente y no se presentan de manera aislada.

Destaquemos como elemento equilibrador el **absurdo**, que aparece en forma de imágenes banales imprevistas e innecesarias, hipérboles o contrastes ridículos. Son huellas que nos conducen hacia una visión del mundo donde predomina lo inexplicable, lo sorprendente, en clara alianza con poéticas como la de Kafka, Buñuel o Beckett. Con ello se crea un distanciamiento irónico, motor de la risa y la reflexión. Así, en *La asesina ilustrada* (1977) el absurdo está en la declaración de intenciones extrema, donde un libro puede provocar muertes innecesarias, y todo ello se ve con frialdad y dejando voluntariamente de lado las cuestiones emocionales. Una vez comprobadas las muertes, la protagonista se aleja “dominada por una morbosa curiosidad y riéndome a solas bajo la lluvia, prometiéndome a mí misma que, aunque solo fuera por satisfacer mi curiosidad, y también mi vanidad, pasara lo que pasara *La asesina ilustrada* seguiría, durante un tiempo, circulando” (2011a: 181-182). También encontraremos otras escenas absurdas más cerca del cine mudo y el surrealismo: ataques de risa, caídas arbitrarias, contrastes complementarios entre lo cruel y lo humorístico. De este modo, *Aire de Dylan* comienza con la descripción de “un tipejo horroroso con bigote nazi que, debido al extraño impulso que le dio una piel de plátano, salió disparado del autobús en posición totalmente horizontal” (2012: 25). Y en *Historia abreviada...*, ante una disputa incomprensible entre dos intelectuales, cuando le preguntan a Kraus qué le

ha hecho Littbarski, este responde: “derramar champán sobre mi uso de razón” ([1985] 2007: 48). En *Una casa para siempre*, súbitamente el protagonista se encuentra “con un vistoso grupo de acróbatas con zancos que, vestidos de dominós o arlequines, danzaban en torno a una gigantesca bata de seda que un cartel anunciaba como procedente de Bujara” ([1988] 2011a: 33). No se percibe aquí, pues, un propósito de crear verosimilitud sino de mostrar una lógica desautomatizadora e irónica de la realidad. A menudo encontramos también la mención a elementos banales en contraposición con elementos graves que contribuyen a aligerar el orden de la realidad. Así, en *Suicidios ejemplares*, cuando un actor se queda sin trabajo se dice que junto con su madre “empezamos a recibir visitas de miembros del renacido culto de los hechiceros británicos en busca de información sobre ungüentos para volar y cosas por el estilo” ([1991] 2004: 37). Y el protagonista de *Extraña forma de vida* comenta que “siempre que sucede algo muy serio en mi vida, suelo tener una primera reacción misteriosamente idiota y absurda” (1997a: 14). Asimismo, en *El viaje vertical*, cuando el septuagenario Mayol recibe la noticia de que su mujer le abandona, él se dice que “Todo esto es por las lechugas y las berenjenas” ([1999] 2006: 17), una banal discusión sobre el huerto que había tenido poco antes. Otro elemento propio de lo absurdo será lo hiperbólico<sup>317</sup>: en *Aire de Dylan*, Débora manda esta perorata a Vilnius, que es un auténtico ejemplo de hipérbole acumulativa y grotesca:

Solo a veces eres reaccionario, único, inmóvil, picatoste, hiperegoísta, o joven viejo con voluntad de ser radicalmente hiperegoísta. Generalmente eres voluble, móvil, inventivo, osado, inestable, geométrico, indolente, errabundo, leve, volátil, miope, feo y siempre, pero es que siempre, picatoste (2012: 182-183).

También sobre lo absurdo se construye la aventura del escritor perdido por la documenta de *Kassel*, quien no entiende su posición como escritor exhibiéndose en un restaurante chino y recibe los abrazos de “una señora alemana gorda que viene con un entusiasmo descomunal” (2014: 117) o, reacio a bajar del autobús que ha de llevarle de nuevo al restaurante chino, acaba dejando pasar la línea circular completa hasta que

---

<sup>317</sup> El elemento hiperbólico del agua domina en *El viaje vertical*: a medida que Mayol se aleja en su viaje simbólico hacia la Antártida, aumentan los elementos acuáticos, donde el protagonista se sumerge, aunque sea de modo inverosímil: “chorreando por las orejas, calado hasta los huesos” (28) y más adelante “ofreciéndose impasible a los chorros de agua que descendían de los aleros” (86).

se da cuenta de que pasa “por décima vez frente al chino” (177). La hipérbole llega al máximo cuando Boston le encuentra en el restaurante “durmiendo a pierna suelta, con incultos ronquidos panza arriba en el diván de Freud” (181).

Dichas hipérboles aligeran la lectura, conducen al humor y la risa y desacralizan a los personajes y situaciones, cosa que lleva a una experiencia lectora cómplice.

Por otro lado, destacamos el uso de lo que llamaremos lo “**grosero**”, como un aspecto importante de lo grotesco, y que podemos relacionar con todos los aspectos corporales, “bajos”, que supongan la devaluación del objeto designado. En este sentido, los elementos más habituales en Vila-Matas son las imágenes corporales extremas y crueles, tanto sexuales como mortuorias, que aparecen a veces hiperbólicamente (especialmente en la primera época, aunque es un rasgo diseminado en la obra entera). Las escenas sexuales exageradas a menudo se acompañan del amor por el travestismo, y la distancia que las separa con la violencia o la muerte es muy tenue. Todos ellos son mecanismos de inversión que manifiestan el deseo de ruptura de las convenciones sociales y la provocación.

Así, en *Mujer en el espejo...*, el texto inicial vila-matiano, se nos refiere la afición por el travestí del padre y la madre del yo textual: “Mis padres sin ser artistas poseyeron el don del travestí y solían en las noches de invierno intercambiar sus ropajes para sorprenderme...” ([1973] 2011a: 76). Dicho talante no parece muy acorde con el extracto social burgués y conservador de los personajes, como tampoco su comportamiento circense en la iglesia: “Aquellos disfraces de mis padres en la capilla familiar con la sacristía utilizada como camerino y Cristo en la pared crucificado entre las rojas candilejas y las estampas del circo” (95). Con dichas imágenes se transgrede en el concepto de realismo y se entra en una poética de la inversión, cercana al universo cultural rupturista de la época de los setenta y de la relación de amistad y cercanía del joven Vila-Matas con los travestis (Gabastou, 2013). En los siguientes libros hay también escenas carnales, y las mujeres son definidas a menudo con atributos masculinos, o bien con rasgos extremos: o la superioridad y la crueldad, o la vulgaridad y estupidez. En *Al Sur de los párpados* la novia y la amante del protagonista se acaban convirtiendo en amantes entre ellas, y son descritas así: “iba vestida de

pesadilla futurista. Ya no era mujer, sino un ojo exasperado. (...) vi a Joyce andar sobre las manos, con una máscara negra sobre su nariz de carnaval” ([1980] 2011a: 275).

También desde un principio predominan las imágenes de crueldad, y la muerte acostumbra a ser súbita y absurda y es relatada con velocidad, como al descuido, resultando así cómica y simbólica. Así, en *Mujer en el espejo...* el protagonista matará a su propia madre: “aplasté su cuerpo en la pared gris cercana a su habitación en una oquedad protegida por un saliente oblicuo” y solo aclara que “mis ojos no eran mis ojos (...) se abrían y cerraban por la fuerza de la costumbre” ([1973] 2011a: 102), como si la hubiera matado por inadvertencia. Y al mismo tiempo se insinúa el incesto: “a pesar de lo cual la amé (...) y me marché pensando en cómo nos habíamos amado y en cómo sobre nosotros había caído un aburrimiento mortal tan grande...” (105). El asesinato, pues, es de orden simbólico: el hijo ha de desligarse de su pasado y sus costumbres familiares para construir su futuro, en paralelismo con el escritor en ciernes.

En *Al sur de los párpados* aparecen diversas imágenes mortuorias, ya desde el inicio, donde la imaginación fúnebre se focaliza en un paseante:

Imaginé más sucesos y todos concluían con una desdichada pirueta y la caída del desahuciado sobre el frío suelo de madera. Su nariz sangraba, y un hilo rojo y verde se deslizaba sobre la pastosa boca. Lo decapité y arrojé su cabeza al Sena ([1980] 2011a: 192).

Asimismo, uno de los personajes, Héctor, morirá de una muerte absurda y el protagonista Stein explicará que esa muerte era necesaria para que él escribiera<sup>318</sup>.

Por otro lado, las mujeres fatales y el sexo extremo van poblando las diversas obras de Vila-Matas, como en *Historia abreviada*, *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos o Lejos de Veracruz*. En esta última Rosita, la que acaba siendo amante del protagonista, se maneja de este modo: “dejándose de tanto ritual y sutileza, desabrochó de golpe mi bragueta y empuñando impetuosamente mi sexo...” ([1995a] 2007: 148) y el protagonista reconoce que “me había atrapado en la red de un salto mortal de amor y sexo” (149). Pero, además, luego se desahoga con unas prostitutas de baja ralea, en una escena que no puede ser más siniestra y degradante, también para el sujeto enunciativo:

---

<sup>318</sup> “¿Era preciso que él muriera para que yo pudiera escribir? (...) Veía crecer un cañaveral de palabras en el lugar donde había caído mi doble para que yo pudiera seguir escribiendo” (231).

Todavía hoy no entiendo por qué viendo tanto horror me entraron ganas de fornicar (...) groseramente pintada (..) con olor a ajo y cara de asco (...) dos monstruos. Cuando en un apartado de luces rojas las dejamos jodidas... (226)

Aún hay otro elemento más que lleva al culmen esta imaginación cruel de Eros-Tánatos: el acto sexual humillante, concentrado en la penetración anal. Esta aparece en diversas obras, en momentos inesperados. Así, en *Al sur de los párpados* se acaba produciendo una violación colectiva y anal de la madre del protagonista, también llamada Madre Realidad, explicada con ligereza y tintes surrealistas:

Joyce-Eva Wake daba brincos sintiendo azotado su culo por el paraguas hábilmente manejado por la madre (...) 'Puerco', dijo Senedetti a James, que había comenzado a encolar a la madre para ver si así, por fin, esta se suicidaba (...) el dolor que a la madre le causaba el desinhibido pene que le desgarraba el culo... ([1980] 2011a: 249)

La penetración anal, en un contexto denigrante y derealizador, parece, pues, tener una función similar a la del asesinato de la madre en la primera obra. Las armas se han afilado un poco más y ahora no hace falta relatar el asesinato súbito del personaje. En la penetración anal queda implícita la idea de humillar, de dominar. Y en su aplicación literaria, será la imagen que Vila-Matas usa para someter textualmente a una idea literaria: si en *Al sur de los párpados* era la poética realista la que es sometida, esta figura es retomada luego para mostrar otras subversiones literarias. Así, en *Aire de Dylan* se sodomiza a Débora, que es la representante de la ligereza:

Vio a Débora en sostén y sin bragas y de rodillas sobre una silla a la que la habían atado con gruesas cuerdas, jirones de su vestido rosa por el suelo (...), el culo en posición idónea para ser de inmediato penetrado (2012: 238).

Sin embargo ello se vivirá como una profanación que acabará conduciendo al acoso y derribo de los malhechores y al triunfo posterior de cuanto Débora representa, resultando la poética de la levedad victoriosa.<sup>319</sup> También en *Mac y su contratiempo*

---

<sup>319</sup> El mismo Vilnius que ha presenciado la escena manifiesta luego de manera explícita el carácter degradante de la misma, como muestra de la crueldad reinante en la realidad: "En ella, en la famosa vida, pensó, todo acaba pareciéndonos tan denigrante que tenemos la impresión de que no puede ser que sea todo verdadero. Y, sin embargo, todo aquello que hemos vivido creyendo que alucinábamos, pues parecía improbable tanta ignominia y degradación juntas, es precisamente lo que constituye el núcleo duro de nuestra realidad" (2012: 247).

aparece el mismo motivo cuando, en la reescritura de “Dos viejos cónyuges”, Pirelli, representante de la “complejidad” acaba violando o mejor dicho “enculando” a su amigo “Baresi”, la “sencillez” (2017b).

Mencionemos también el **vocabulario de lo degradante** (insultos, palabras despectivas) y de lo feo, aspectos ambos que sí permanecen en toda la obra, especialmente en las últimas. Destaquemos aquí también las palabras expresadas al respecto por Bajtin: “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” ([1933] 2005: 24). Para Bajtin, además, la degradación es “ambivalente, es a la vez negación y afirmación - lo inferior incluye concepción y renacimiento” (25-26). La degradación tiene que ver con la ambivalencia carnavalesca, que complementa la naturaleza metaliteraria de la obra de Vila-Matas, de modo que las siguientes palabras de Bajtin nos resultan iluminadoras:

El lenguaje ambivalente carnavalesco funciona literalmente como un columpio (...) que fluctúa desde la sublimidad trágica a la cotidianeidad cómica en un movimiento ininterrumpido que funde lo terrenal y lo divino” (Bajtin, [1979] 1993: 58).

Ante una literatura cerebral y que se cuestiona constantemente a sí misma, la profusión de los elementos degradantes será su complemento necesario, que supone constantemente la destrucción y renacimiento de todo el artefacto poético.

Destaquemos en primer lugar los contrastes ilustrativos entre lo alto y lo bajo, que llevan a la degradación de cuestiones supuestamente sublimes. Veamos de qué orden son los problemas de conciencia del protagonista de *Lejos de Veracruz*, que quedan ridiculizados por los términos usados al respecto: el personaje se dice que todo el mundo es un cerdo y no pasa nada, pero “cuando ese cerdo eres tú mismo, el asunto pierde su gracia” ([1995b] 2006: 158); sin embargo, no se preocupa por lo trascendente de sus faltas ya que “Dios no anda por ahí dando tumbos con unos prismáticos y espiándonos”. Y finalmente, se mezcla la mención a Dios con la referencia al personaje grotesco “el chulo de Badajoz”, y aparece este absurdo diálogo:

- ¿Por qué mataste a Dios?
- Lo maté porque era de Badajoz (195).

Y en *Extraña forma de vida* el personaje quiere aprender sobre los vecinos, espiarles para plasmar un cuadro realista completo de su entorno en sus obras, pero acaba peleándose con el barbero, por el suelo, rebozado de sangre y desdentado, en una escena absolutamente grotesca ([1997a] 2013: 105). Asimismo, en *El mal de Montano* el sexo se apunta como contraste y vía de escape necesaria a la obsesión literaria, de modo que el personaje, después de una agria discusión con su mujer, acaba diciendo: “Me he dado cuenta de que solo tenía una forma de salir airoso de la situación: follar sin más dilaciones con ella” ([2002] 2007: 100). Y Tongoy mismo, harto de su solemnidad literaria, le dice: “Vete a follar” (190).

En cuanto a **vocabulario insultante**, lo veremos presente desde la primera obra a la última, y suele aparecer dirigido hacia personajes o situaciones que reflejan ya la banalidad del mundo, ya la falsedad o la prepotencia, de modo que no tiene la función de resultar molesto en sí, sino de desacreditar de manera fulminante dentro del texto ciertas visiones del mundo. Dicho vocabulario además a menudo resulta exagerado y esperpéntico, cosa que contribuye al distanciamiento y a la risa.

Así, en *Una casa para siempre* (“Otro monstruo”) el padre reprende al hijo hiperbólicamente por su deseo de llevar una vida excesivamente corriente: “La vida -le dije- es repugnante. Este mundo es infame, mucoso, merluzo, tiburónico, baboso y trinitario” ([1988] 2018: 47). Y en *Hijos sin hijos* (“Mandando todo al diablo”) cuando Rita quiere abandonarlo todo y se despide de sus alumnos de piano de buena procedencia, con quienes le parece estar perdiendo su vida, les llama a las niñas “borregas” y a los padres “merluzos” y a otro chico “bobo como una lenteja” ([1993] 2012: 28).

Por otro lado, tanto en *Lejos de Veracruz* como en *Extraña forma de vida*, libros que expresan una búsqueda poética y vital, se usa a menudo la familia léxica de palabras relacionadas con “horror” para referirse a todo aquello que se desprecia, expresión de un íntimo enfado contra la banalidad, lo burgués, lo prepotente, y también la otredad entendida como exotismo superficial.

Veamos en la RAE la polisemia de la palabra “horror” de la que Vila-Matas hace gala:

1. m. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso.
2. m. Aversión profunda hacia alguien o algo.
3. m. Atrocidad, monstruosidad, enormidad. U. m. en pl.



Así, “horror” es por un lado el sentimiento que refleja el yo figurado respecto a una realidad que le es desagradable, un sentimiento que en realidad se asocia a una posición moral fuerte, que contiene la “aversión profunda hacia alguien o algo”. Y además en esa aversión, el objeto odiado es asociado también por polisemia e hipérbole a “monstruosidad”.

Observemos la recurrencia de la palabra: en *Lejos de Veracruz* se nos habla de un viaje que fue “el horror de los horrores” ([1995a] 2007: 37), que los otros son “horrorosos” y la vida “horrenda” (38), África un “horror” (45) y los turistas “horrendos” (141), “horrendo” también “tu libro” (184) y “la vida verdadera” (191). En *Extraña forma de vida* ([1997a] 2013) el propio hijo es “horrendo” (69). El mismo vocablo “horror” funciona como puente hacia la transgresión en *El viaje vertical* de Federico Mayol, quien repite a menudo “qué horror” ([1999] 2006: 17) para referir su situación de desconcierto y “horrendo” (33, 91) para referirse a su familia y la cotidianeidad de la que se está alejando. La misma novela mencionará la palabra “transgresión”, que resume el comportamiento de Mayol: “el capricho de transgredir por primera vez en su vida las normas que se suponía que debía acatar un señor de Barcelona” (91).

En las obras de la tercera etapa aparece vocabulario insultante para expresar posiciones morales; en *El mal de Montano* el protagonista muestra un desprecio profundo contra quien no tiene una visión de entrega literaria similar a la suya: afirma que “odiaba con toda el alma su discurso campechano y antiliterario” ([2002] 2007: 83). Y a sus compañeros en el congreso los llama “cretinos, escritores funcionarios de mierda, muertos” (310). Asimismo, en *Esta bruma insensata* se llama al escritor mediático Rainer “caparrudo” y “mendrugo”), a la gente de la calle “cerda egoísta” y todo lo que refleja la realidad mediática, de nuevo, “el horror” (2019b: 188, 276).

Este horror existencial y lingüístico visto como indignación humorística acaba desembocando como hemos visto en lo monstruoso: así, accedemos naturalmente también al ámbito de lo siniestro, que se puede corporizar en seres deformes, fealdad y espectros diversos, a veces asociados a los demás y a veces a uno mismo.

**Lo monstruoso** constituye la hipérbole de lo horroroso, y como en el caso anterior, tiene que ver con una profunda aversión moral, que en Vila-Matas puede

tratarse de un procedimiento satírico, descendiente de la sátira menipea, como ha estudiado Julia González de Canales (2016) o bien de otro mecanismo de autoparodia y autodenigración, donde, al mismo tiempo, se nos sitúa provocadoramente en una posición marginal, periférica, extravagante, fuera de la realidad cotidiana y la convencionalidad burguesa.

Los cuerpos deformes, lo monstruoso, la fealdad en general pueblan los textos de Vila-Matas. En su vertiente satírica, así aparecen descritos los amigos de siempre en *El viaje vertical*, degradados y animalizados:

Parroquianos de rostro abotargado, apopléticos, hocicos de bulldog, mejillas amoratadas, estúpidos ojos inyectados en sangre, enormes patillas estilo orangután (...) como para echar a correr de espanto ([1999] 2006: 34).

Asimismo, la madre de Montano y ama de casa desesperada anota en su diario cómo abomina de su marido : “Esa cacatúa”, “ese cataplasma” ([2002] 2007: 126), “en realidad es muy pero que muy feo, de cara chata, calvo aunque tenga pelo, de bigotillo mongol y manos sudadas y regordetas, mucho asco me da mi vida” (127).

Cojos, mancos, jorobados, enanos, circulan por las páginas a sus anchas como en el cine de Buñuel. Y cuando los seres deformes son los protagonistas o incluso el yo figurado, nos queda más claro aún que nos hallamos dentro de una inversión carnavalesca en la visión del mundo y los valores habituales.

Así pues, en *Hijos sin hijos* (“El vampiro enamorado”) aparece José Ferrato, jorobado y feo enamorado de un niño: alguien aislado, extravagante como un Sputnik. Y en “Una estrecha tumba para tres” el kafkiano protagonista no se siente capaz de casarse y dejar el domicilio familiar, y es denigrado y autodenigrado como “horrendo”, “muy feo” ([1993] 2012: 114), “monstruo” (124), “enano” (126). La veta de protagonistas deformes abundan en las novelas entre los años 90 y 2000: *Lejos de Veracruz* tiene un protagonista manco, parodia de Cervantes en su regreso de innumerables batallas y aventuras. El de *Extraña forma de vida* es narigudo, hecho que provoca que le llamen Cyrano. Y resulta curioso que en sus paseos por el barrio no para de encontrarse personajes cojos, analogía de una visión no idealizada de su entorno: “Tras el saludo al portero silencioso y cojo, al salir a la calle Durban, normalmente la primera persona que me encontraba era también coja” ([1997a] 2013: 85). Cojos serán el portero, el

vendedor de lotería... Frederico Mayol en su viaje también se ve rodeado de cojos, tanto el taxista Cardoso como el futuro amigo y benefactor en Madeira Esteves Terrades. En cuatro al protagonista de Bartleby, este tiene joroba, de la que dice: “Vivo a gusto en mi anomalía, mi desviación, mi monstruosidad de individuo aislado” ([2000a] 2004: 63). Y el personaje Montano se ve acompañado por Tongoy, “un hombre muy feo, una especie de Nosferatu en versión ultratétrica” ([2002] 2007: 45); el secundario Teixeira será también cojo, y su boca se describe como “inmensa uña negra con una grieta en medio” (90).

Lo monstruoso adopta un cariz moral en algunas ocasiones. En *Una casa para siempre* podemos leer el relato titulado “Otro monstruo”, donde se lleva a cabo un duelo entre padre e hijo, y configuran muecas “monstruosas”. Lo que parece un juego acaba resultando de gravedad puesto que, mientras el padre está decidido a advertirle contra una vida convencional y el matrimonio, el hijo viene a anunciarle que está enamorado, va a fundar una familia y el hijo se llamará como él. Como conclusión, se dice el padre: “Somos así, somos así de monstruosos, y nunca aprenderemos” ([1988] 2018: 49). Aquí la sorpresa de cara al lector funciona por el sentido que se otorga normalmente al vocablo “monstruo” en la relación entre padres e hijos. Se suele calificar de “monstruo” el que no expresa amor paterno-filial, y aquí es lo contrario, al padre su hijo le parece monstruoso por no seguir la senda por él indicada, de la extravagancia y la soltería.

Lo monstruoso, pues, funciona como indicador de que se va a hablar desde una mirada periférica al sistema, pero otras veces como metáfora o analogía de ciertos juicios de valor, a menudo exactamente inversos a los habituales, como en este caso.

Tengamos en cuenta también el mecanismo de **confundir la identidad humana con la máquina y viceversa**. Al decir de Kayser, “otro de los motivos característicos de lo grotesco es el del utensilio capaz de desplegar una vida propia y peligrosa (...) Motivos constantes del grotesco son los cuerpos petrificados en muñecos, marionetas, autómatas... y los rostros congelados en forma de máscara o antifaz” ([1957] 2010: 308). Se trata de un procedimiento entre lo absurdo y lo siniestro, y que produce extrañamiento, puesto que la mirada nos muestra algo que al mismo tiempo es humano y no lo es.

Esta fusión entre hombre y máquina la podemos ver en *Una casa para siempre*, contribuyendo a crear una atmósfera grotesca: “Parecía una cafetera. Unas palabras que parecían hervir en su frente subían a presión hacia su cerebro. De pronto, su cabeza comenzó a agitarse frenéticamente...” ([1988] 2018: 62). Por otro lado, el motivo del ventrílocuo y su muñeco es aquí explotado, confiriendo un aura muy inquietante, especialmente cuando el ventrílocuo y su muñeco discuten de manera agria por su mujer, cuestión que se retoma en *Mac y su contratiempo*, donde se acaba afirmando que todos los ventrílocuos tienen un “punto siniestro” (2017b: 229)<sup>320</sup>.

En definitiva, el íntimo desasosiego ante la realidad circundante se muestra mediante estos procedimientos de modo lingüístico, que invierten las categorías habituales y las desestabilizan, irrigando el texto de gran fuerza subversiva.

En tercer lugar, formaría parte también de la órbita de lo grotesco el elemento **siniestro**. Además de los cuerpos deformes y los monstruos, lo demoníaco y lo fantasmagórico constituye una pátina que recorre los textos de Vila-Matas a modo de apariciones inesperadas, e introduce un matiz más inquietante a sus páginas.

“Lo siniestro” o “inquietante” es para Freud, en un sentido tan psiquiátrico como literario, la aparición de algo íntimo que ha sido reprimido y retorna de la represión, por eso crea una sensación compleja de “familiaridad” y “extrañeza” al mismo tiempo. Para que un relato resulte siniestro, afirma Freud, debe presentar la cualidad contradictoria del *heimlich-unheimlich*; (familiar-extraño), esto es, el escritor debe ubicarnos en una realidad común, verosímil, o bien dejarnos en suspenso durante un tiempo sobre las coordenadas que rigen el mundo de ficción, para después romper con las expectativas y sumergirnos en el reino de lo inexplicable. El factor desconcierto/desdibujamiento de lo real tiene aquí un peso importante; por ello los cuentos de hadas no pueden ser siniestros y sí un relato de Hoffmann. El mapa de lo siniestro o inquietante se conforma entonces “cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad: cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece en nosotros como real; cuando un símbolo

---

<sup>320</sup> En *Al sur de los párpados* aparece la cuestión del “rostro congelado en forma de máscara o antifaz”, e incluso se ve el proceso de transformación de un rostro humano a inhumano: “Los ojos se le hundieron y apagaron como si estuvieran muertos, los labios adelgazaron, y el color de la cara se desvaneció dejando un matiz de cera de vela quemada. Una mascarilla poética y, a la vez, cadavérica” ([1980] 2011a: 197).

asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente” ([1919] 2013: página 729). En el caso de la narrativa de Vila-Matas, esta tensión entre lo familiar y lo no familiar, entre la realidad y la ficción, entre el símbolo y lo simbolizado, crea un efecto inquietante en el lector, homólogo al efecto que tendría en una persona el comprobar que las coordenadas de la realidad no se suceden como uno creyera<sup>321</sup>. Estos términos aparecen en diversas obras de Vila-Matas. En *Aire de Dylan*, se dice que mirar a Débora era igual que oír una canción, “algo muy bello, extraño, nunca oído y, sin embargo, sumamente familiar” (2012: 195). Y en *Kassel* el escritor se propone el periplo por Kassel como un encuentro con “lo raro, con lo extraño, con lo no familiar, quizás incluso con lo nuevo” (2014: 37). Asimismo, en *Montevideo* el protagonista se plantea efectuar “un viaje real al lugar exacto de lo fantástico, quizás al lugar exacto de la extrañeza”, siguiendo la indicación de Beatriz Sarlo sobre la puerta condenada como “el lugar exacto en el que irrumpía lo fantástico en el cuento de Cortázar” (2022: 121). Y de hecho tras esa puerta se hallarán elementos inexplicables, como una habitación que ahora aparece y ahora no, o una migala gigante, negra y peluda que aparece encima de una maleta roja y resulta tan arbitraria como desprovista de significado.

Por otro lado, ante la imposibilidad de sujeto estable, Vila-Matas intensifica los mecanismos de escapada, y el sujeto enunciativo se metamorfosea continuamente, a veces focalizándose en el otro, lo ajeno a él, y otras desapareciendo; en las huellas de este baile vemos cómo lo familiar se mezcla con lo extraño para crear esta sensación de malestar o inquietud. Así, en unos relatos dominados por un yo figurado similar a la persona-escritor, la aparición no solo de cuerpos deformes, sino también de locura, fantasmas, monstruos, y el elemento demoníaco, multiplican las vías de interpretación del texto como arma letal que agita al lector.

La instancia demoníaca está presente en diversos textos, especialmente de los años 90 pero también después. Vale la pena detenernos especialmente en el relato “Me dicen que diga quién soy”, de *Suicidios ejemplares*, se trata de un juego literario que se asienta sobre lo diabólico. En un viaje hacia Babàkua, dos personajes se enredan en una discusión sobre los habitantes de Babàkua. El “pintor realista” Panizo

---

<sup>321</sup> Ello nos recuerda también a la noción del formalismo ruso ya comentada de “extrañamiento”, como cambio súbito de los parámetros de realidad, que desestabilizan la lectura.

del Valle cree que son seres angelicales, y ha basado en ellos el éxito de su arte. Pero el narrador protagonista le hace ver que son “verdaderamente diabólicos” ([1991] 2004: 131) y él mismo es “un pobre diablo”, o “el pobre diablo” (144). El pánico se apodera del pintor cuando se da cuenta de que el nombre y apellidos de su vecino de viaje al revés componen el nombre “Satam Alive”, esto es “Satán vivo”. En otro lugar Vila-Matas (1989a) ha explicado cómo se trata de un juego que surgió el día que en conversación con su amigo Llovet se dieron cuenta de que tomando su nombre escrito así “E. Vila-Matas”, leído al revés daba esta extraña expresión satánica, de modo que decidió utilizarlo en un cuento. Sea descubrimiento azaroso o decisión consciente, el caso es que resulta también representativo que una de las figuraciones de Vila-Matas sea demoníaca. ¿Qué puede haber más desestabilizador e inquietante como yo enunciativo? Otros seres demoníacos aparecen por sus obras. Así, Aleister Crowley, escritor satanista real, es un personaje recurrente en *Historia abreviada de la literatura portátil*. “Te manda saludos Dante”, relato de Hijos sin hijos, está protagonizado por un niño que tiene un alma de tirano y manda “extraños saludos desde el fondo de su alma siniestra” ([1993] 2012: 214). Y en *Extraña forma de vida* el personaje del barbero resulta auténtica encarnación del mal: admite que le encanta estar a buen resguardo “mientras una serie de hijos de puta se están mojando en la calle” ([1997a] 2013: 96), y revela unas escenas de gran violencia respecto en el contexto de la guerra civil<sup>322</sup>.

Dichos elementos rompen lo familiar, muestran la otredad -en este caso el doble siniestro- como amenaza a evitar o como motor de atracción y también contribuyen a la crítica social y al deslizamiento de identidades. Resulta curioso asimismo cómo en *Montevideo* la habitación del “infierno” la constituye un lugar donde el protagonista es acosado por grabaciones conformadas por sus múltiples palabras propias en discursos anteriores. De modo que el infierno linda con el abismo del yo multiplicado. Pero es también un aviso, un recordatorio de que la disolución del Yo acecha debajo del individualismo, y con ella la disolución física del yo, esto es, la muerte.

Freud en su artículo sostenía también que lo siniestro ha observado desde tiempos inmemoriales conexión con la muerte, ya que nuestro inconsciente reprime la fatalidad de la muerte; se desea la inmortalidad, por lo que resulta insoportable la

---

<sup>322</sup> Ver el capítulo “Antifranquismo y disidencia”.

imagen de la muerte, de ahí la abundancia de fantasmas y aparecidos para representar esta ambigüedad, tales como los que pueblan el texto vila-matiano, en su deslizamiento de identidades. En los relatos de *Suicidios ejemplares*, así como en los de *Exploradores del abismo*, los personajes se enfrentan a menudo a lo sombrío, algunos para permanecer suspendidos en el limbo de la desesperación, como en “Muerte por saudade”, otros para escapar de la rutina, como en el caso de “Rosa Schwarzer vuelve a la vida. *Historia abreviada de la literatura portátil* es un libro inmerso en zonas sombrías, figuras monstruosas que se erigen en dobles del escritor: odradeks, golems, “bucarestis”. A ellos les llaman “inquilinos negros” que habitan en el interior de los artistas, seres monstruosos que surgen como exudaciones del escritor que vive en soledad y cuyas energías deben multiplicarse:

Pero concentrarse tiene sus riesgos y acaba creando odradeks, golems, bucarestis y todo tipo de criaturas que pueblan la soledad de quienes, en tensa convivencia con el doble, se aíslan para trabajar” ([1985] 2007: 88).

En cuanto al ciclo metaliterario, en *Doctor Pasavento* unas imágenes fantasmales invaden al personaje que se pierde en una fuga de la propia identidad. Y dirá que se ha convertido en “el fantasma de mí mismo en una fuga sin fin” ([2005] 2008: 359). En cuanto a su doble e inquietante Ingravallo, lo llama una “extraña y monstruosa energía” (204) que finalmente vive por él “mi verdadera vida” (387). Por otro lado, aparece aquí la ambivalencia sobre lo monstruoso, de manera que ignoramos si se trata del artista aislado o de la sociedad que no lo comprende. Así, se identifica como escritor que no escribe y se transforma en “monstruos que andan vagabundeando por los alrededores de la locura” (frase de Kafka parafraseada, 292) Pero cuando el resto del mundo empieza a ignorarlo, entonces los describe como “unos seres despreciables (...), odiosos representantes de la monstruosa e indignante indiferencia que el género humano desplegaba hacia mí” (317).

Pero es sobre todo en *Dublinesca* donde este dispositivo fantasmagórico asociado al miedo a la muerte y al ansia por la obra para combatir a la muerte aparece de manera más notoria. El protagonista, Samuel Riba, se halla en un estado de ánimo tenebroso, de “naufragio vital, de un fin del mundo” (2010a: 50), la propia casa de sus padres la ve como un “espectro doméstico” y se muestra obsesionado

con la aparición de una sombra, “fantasma superior” (20) que él relaciona con la presencia de ese Autor ideal al que toda la vida ha perseguido sin encontrarlo. Nótese la expresión “extrañamente familiar”<sup>323</sup> que usa para describirlo :

Al igual que aquél, este tipo le resulta extrañamente familiar ; es como si le conociera de hace mucho y lo supiera todo sobre él, y al mismo tiempo el hombre, que tiene todo el aspecto de ser italiano, fuera en realidad un auténtico y completo desconocido (218).

Ese espectro a veces se aparece súbitamente en la calle, otras veces desde la pantalla del ordenador, como “sombra que parece escapar de la pantalla” (163) y señala hacia un significado doble: tanto la proyección del otro yo de uno mismo como aquel que pueda llevar a cabo la realización completa del sujeto; y, al unísono, la muerte que va a venir a buscarlo y a frustrar las últimas oportunidades de ser uno mismo, lo que confiere mayor intranquilidad a la búsqueda<sup>324</sup>. En realidad, la aparición de esa sombra de un autor corre paralela a la angustia existencial del editor que ha perdido su centro<sup>325</sup> e invoca al “duende –el perdido genio- de su infancia” (217). Cuanto más avanza la diégesis, más sabemos que ese fantasma es él mismo, su otro yo no realizado, su tiempo perdido, por eso ese aura de realidad e irrealidad que desprende:

Imagina que ese fantasma que le acecha (...) es un joven principiante en el mundo de las letras (...) no sabe que a la larga le acabará dejando sepultado debajo de los libros que compondrán su obra : una obra que le impedirá tarde o temprano (...) saber quién es , o quién pudo ser (238).

En ese paraje siniestro de nieblas y alcohol joyceanos, en esa ambigua “región de difuntos” (287) su recuerdo juvenil se entremezcla con las preocupaciones de viejo editor, arrepentido de su obsesión juvenil por la “muerte del autor” y preocupado por la

---

<sup>323</sup> En realidad, resulta plausible que Vila-Matas haya leído a Freud y use a consciencia ese término, ya que aparece aquí también la mención al subconsciente: “En el fondo, aun no habiendo tropezado nunca con un verdadero gran genio, siempre respetó a la gran mayoría de sus autores, sobre todo a aquellos que entendían la literatura como una fuerza en línea directa con el subconsciente” (2010a: 218).

<sup>324</sup> “No, si ya se sabe. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada” es una frase recurrente en *Dublínscas*.

<sup>325</sup> “Mi biografía es mi catálogo. Pero falta el hombre que estaba ahí antes de que me decidiera a ser editor. Falto yo en definitiva ” (35). Aquí la ausencia del yo va relacionada narrativamente con el cambio del uso de la primera persona habitual a la tercera persona: “Le gustaría decirlo, pero no lo hará: salvo reencontrar al genio, a la primera persona que hubo en él y... se esfumó tan pronto” (129).



recuperación del autor como fe en la literatura. Al final, después de una crisis casi apocalíptica, con lluvia y recaída en el alcohol, reaparece la esperanza, en forma del joven inicial con el mackintosh- que relaciona con la “reaparición del autor” (325).

El elemento siniestro aquí tiene un carácter más grave, y junto con la desautomatización de la percepción nos conduce a zonas donde la subversión se enfoca al sujeto narrador mismo y en la posibilidad de acceder a una zona veraz.

También en *Mac y su contratiempo* encontraremos “la voz del muerto” que va invadiendo su cerebro, al igual que en *Aire de Dylan* la voz del padre Lancaster invade la de Vilnius como “fantasma” que le pide “venganza por su asesinato” (2017b: 155) o bien la voz familiar invade el ánimo de Simon Schneider en *Esta bruma insensata*.

Resulta curioso el entrecruzamiento del tema de la “muerte del autor” y el de la “muerte” en sí. De modo que, si el tema de la “muerte del autor” propio del estructuralismo francés era mencionado de manera irónica en *Bartleby*, *El Mal de Montano*, *Doctor Pasavento* y *Dublinesca*, y el “fantasma del escritor” de Barthes aparecía en *Montevideo*, dicha muerte textual se complementa con la aparición de la muerte fisiológica como una amenazante presencia entre líneas; una sombra que causa desasosiego en el acto de la lectura, pero que es salvada al mismo tiempo por el discurso literario. Eso mismo lo podíamos ver en *Doctor Pasavento*, texto entreverado de las palabras de Blanchot: “Dije que escribir es un desposeerse sin fin, un morir sin detención posible”, sentencia el narrador de *Doctor Pasavento* ([2005] 2008: 36), trayéndonos el eco de las palabras de Blanchot, quien afirmaba: “L’écritain est celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d’écrire d’une relation anticipée avec la mort”. En el momento de escritura, añade, “la voix perd son origine et l’auteur entre dans sa propre mort” ([1955] 2009: 114). Y el discurso vila-matiano muere al reducir al mínimo la subjetividad, pero a la vez magnifica el espacio literario, a través de la igualación entre la realidad y la ficción y la comunión con otras voces literarias, con el tejido interminable de la literatura. Paradójicamente, a través de esa voz henchida de literatura y teñida de la mirada carnavalesca, pueden autor y lector escaparse en el texto de la condición mortal.

Dicha contradicción fundamental entre vida y muerte, superada por la escritura, es una figura retórica clave en Vila-Matas, y tiene que ver también con su voluntaria

ósmosis entre realidad y ficción, o la poética de “la realidad bailando con la ficción en la frontera” (2001). Ese juego se mantiene dentro del ambiente siniestro en el relato “La danza de la muerte” de *Suicidios ejemplares* y su versión en *Exploradores del abismo*, “El día señalado”, donde se parte de un vaticinio onírico funesto y en ambos casos la protagonista se decide a enfrentar el maleficio, y arriesgarse a una posible muerte, en una escenografía poblada de elementos carnalescos y siniestros: vino, una pirueta, una máscara y la muerte... En ambos casos el desafío se gana por el lado de la vida, si bien en el segundo el paisaje moral es más extremo y se desemboca en la locura. En *Montevideo*, por otro lado, el personaje se enfrenta a la extrañeza y va atravesando por situaciones y elementos sombríos, sin nunca perderse en ellos, porque se trata de una obra construida desde la esperanza, e incluso al final, tras presenciar el horror de los atentados de la sala Bataclán en París, decide ensanchar la mirada e impregnarse de la “ambigüedad” del mundo, del “misterio del universo” (2022: 298-300).

Hay una parte de componente siniestro en Vila-Matas, pues, donde habita una profundidad respecto al destino humano y la muerte, pero siempre sin dejar de lado tampoco el componente humorístico y grotesco, y lo siniestro. Así, si bien evoca la muerte, nunca es un callejón sin salida, sino un recoveco sombrío tras el cual siempre se accede a un lugar más luminoso, donde se funden la escritura y lo humanístico.

Dentro de esta órbita, la figura de la máscara viene a coronar de nuevo este hilo temático. Como ha dicho Bajtin, “la máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único”, y “lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras” ([1933] 2005: 42). Puesto que la máscara es a la vez el yo y no es el yo, es el puente que intercomunica la voz figurada en el texto de Vila-Matas con la mirada carnalesca. Y sabemos hasta qué punto la metáfora de la máscara es capital en Vila-Matas y vehiculadora de su discurso<sup>326</sup>.

---

<sup>326</sup> Desde el inicio ha usado la imagen abundantemente, de manera que en *Mujer en el espejo...* se dice “el rostro de Elena era inicialmente una máscara que se identificaba conmigo” (2011a: 102). En *Dietario voluble* había afirmado “Y avanzo enmascarado. Aspiro a que alguien descubra que he perseguido siempre mi originalidad en la asimilación de otras máscaras, de otras voces” (2008a: 225), cuestión que nos recordará al *Larvatus prodeo* en el que insiste en “Bastian Schneider”.

## CONCLUSIONES

Hemos considerado la mirada carnavalesca como el instrumento fundamental para instaurar la subversión de manera textual y con los medios artísticos pertinentes, mediante la parodia y desestabilización de los textos y a través de un lenguaje desautomatizador y poblado de elementos grotescos.

En común, todos estos elementos nos conducen hacia la órbita de lo irracional y lo gratuito, sin soslayar aspectos inquietantes como el miedo a la muerte, y nos señalan el camino hacia una vitalidad literaria infinita y una complejidad irresoluble, la “obra abierta” de la que hablaba Eco (1962) que puede tener gran fuerza subversiva y a la vez niega cualquier visión del mundo definitiva: su fuerza está en su negación más que en su afirmación, en la inversión de los parámetros habituales, sean ideológicos, sean textuales; la obra de Vila-Matas, pues, como el carnaval, incluye la revolución y a la vez la niega, porque la hace textual: “la revolución es el carnaval hecho realidad; o al revés, el carnaval es una revolución frustrada o el modo más eficiente para evitar una revolución” (Mancuso, 2005, p. 94).

En definitiva, la mirada carnavalesca, sin significados últimos, así como los artificios paródicos y grotescos activan un mundo desacomplejado, bullicioso, sin verdades inmóviles, y señalan todas sus complejidades y fallas y así nos llevan a la transgresión de un modo indirecto, donde la rebelión insinúa y promueve y se incita a la rebelión y la libertad, sin proponer revolución concreta alguna<sup>327</sup>.

Siguiendo la línea de Erasmo, de Rabelais, de Cervantes, de Valle-Inclán<sup>328</sup>, la obra de Vila-Matas está pensada como incitación al lector al extrañamiento, y a extraerlo del posible entumecimiento: la inversión aparece como el mejor modo de desautomatizar la mirada del lector, a través de la risa liberadora, que va por encima de

---

<sup>327</sup> A este respecto, fijémonos en las palabras que Lancastre dedica a su hijo en *Aire de Dylan* para prepararlo para el mundo del arte. Aunque el hijo insista en el “brillo de lo auténtico”, el padre contrapone la necesidad de “Interpretar un personaje (...) hacerte pasar por lo que no eres. Fingir. El irónico y taimado carnaval. La gran fiesta de la astucia y de la mascarada. Algún día lo comprenderás” (2012: 278)

<sup>328</sup> El espejo esperpéntico marca una distancia respecto al lector, y resulta humorístico, sin dejar por ello de reflejar la realidad. Ese esperpento es nombrado indirectamente en *Extraña forma de vida*, cuando el personaje decide pasearse por el callejón del gato: “Vi el gato que había al fondo del jardín de la mansión de las sombras inmóviles. (...) Después, con los ojos del gato de la mansión de los raros, me miré al espejo y me vi cambiado” ([1997a] 2013: 198).

la realidad contemplada (lo burgués, las pretensiones y vanaglorias de los escritores, etc.) y por encima de sí misma (puesto que no quiere pecar de soberbia).

Ahora bien, por más que el carnaval sea una revolución sin revolución, la mirada carnavalesca y paródica siempre atenta contra una visión del mundo. Y es lícito entonces preguntarnos: si bien en la parodia premoderna y en Bajtin el carnaval se entendía como visión crítica de la cultura oficial y del “discurso de la fe”, el carnaval y la hipertrofia grotesca de Vila-Matas, ¿contra qué atentan? El hipotexto discursivo no está tan claro, puesto que en Vila-Matas todo es intertexto y metatexto y no hay una división clara entre el discurso propio y los ajenos. Ahora bien, el hipotexto ideológico frente al que ejecuta sus armas subversivas sí: si bien no se define respecto a una apuesta ideológica concreta, sí se define por oposición: contra el franquismo, contra los valores burgueses, contra el imperialismo, contra la ignorancia, contra el nacionalismo... como veremos en el apartado siguiente, “La literatura como arma”.

Es en el modo lingüístico y literario de plantear la subversión donde hallaremos la carga política fundamental de su apuesta. Sin dejar de lado las innumerables referencias a elementos políticos, la pátina paródica, humorística, grotesca de su lenguaje será fundamental en el modo como esta subversión textual se produce, puesto que el registro paródico permite observar las categorías reinantes y perforar las identidades aparentes. De este modo, la figuración del escritor condensará una mirada fiera que forzosamente ha de encontrar el sustento en la realidad circundante<sup>329</sup>.

Tal y como ha visto Hutcheon, la inversión que supone la parodia añade una dimensión social al arte: la relación crítica con el discurso, y a través de él, la relación crítica también con la sociedad y el mundo: “art’s critical relation to the “world” of discourse -and through that to society and politics” ([1988] 2000: 140). Para Hutcheon ([1985] 2000), la parodia posmoderna (como la de Vila-Matas, añadamos), no se trata

---

<sup>329</sup> En su trabajo sobre la posmodernidad, Oñoro ya había visto que la intertextualidad (que incluye la parodia), si bien supone un elemento definitorio de la posmodernidad, abre perspectivas múltiples sobre el hecho literario: “el contraste entre las posiciones de Jameson y Hutcheon abre una discusión fundamental: ¿la intertextualidad posmoderna es un juego lúdico-académico neutro y despolitizado o una estrategia para desvelar la ideología que ha recorrido subterráneamente nuestras representaciones del mundo?, ¿es una puesta en cuestión (estética) de las convenciones del género o una crítica (política) de los parámetros desde los que representamos lo real? La respuesta no es, ni mucho menos, sencilla” (2007: 167).

de artificio solipsista ni de “narcisismo estético” sino que dentro de su texto se hace eco del mundo circundante y por medios estéticos, para así ponerlo en cuestión:

Literature, film, the visual arts, and music all can use parody today to comment on the world in some way (...) the parodic appropriation of the past reaches out beyond textual introversion and aesthetic narcissism to address the texts situation in the world ([1985] 2000: 111, 116).

## 2.3. Aspectos morales e ideológicos en la obra de Vila-Matas

### Vila-Matas y la ambivalencia de su posición política

Una vez establecida la poética de Vila-Matas, a caballo entre la modernidad y la posmodernidad, en un duelo sostenido con el discurso literario, mediante un yo pensante y múltiple y bajo una mirada irónica y desautomatizadora, nos preguntábamos qué visión del mundo subyace y cuál es su alcance moral.

La actitud del propio autor, como ya hemos visto en el primer apartado, no puede ser más que ambivalente, puesto que conviven en un mismo movimiento tendencias y actitudes opuestas, y la escritura resulta un lugar “dinámico de indefinición”, pues se articula en torno a “dos sistemas no ligados entre sí”; uno de los sistemas “autorizado” y otro “prohibido” (Lotman, 1996: 52).

¿Puede haber un sistema “autorizado” y otro “prohibido” en Vila-Matas? Si nos atenemos a tal nomenclatura, podríamos entender por “autorizado” el moralmente válido para la autorrepresentación más habitual en Vila-Matas, esto es, el discurso puramente literario, cuya finalidad no va más allá de sí mismo. En cambio el contenido “prohibido” sería de algún modo el político y social, si bien aquí solo podríamos entenderlo como “prohibido” literalmente en el inicio de su trayectoria, en vida de Franco, por lo que las referencias habían de ser cautas o indirectas; sin embargo, la “prohibición” futura, o más bien negación o distanciamiento, será más consecuencia de un hondo convencimiento poético.

Veamos cómo se produce dicha ambivalencia con relación a sus declaraciones. Así, en la entrevista para *Tin House* de 2018, a propósito de *Mac y su contratiempo* Vila-Matas defendía la ausencia de la política en la literatura: la “gran literatura” es algo “independiente, completamente libre de política” (Scott, 2018)<sup>330</sup>. Pero solo un año antes afirmaba lo siguiente en otra entrevista sobre el mismo libro: “No pretende ser

---

<sup>330</sup> “I speak of the truly great literature, that of very few authors—is independent, completely free from politics”.

político, pero lo es, porque todo es político (...) Mi punto de vista es irónico y paródico, crítico en el fondo” (Ayén, 2017). Y es que es posible afirmar y negar al mismo tiempo la noción de política, si se considera en un sentido amplio, desde los mecanismos de la ironía y la transgresión.

De hecho, en otra entrevista de 2019, una entrevista que el autor incluye en su página web además -o sea que de algún modo valida- acepta la inclusión de su obra como indirectamente política:

Aunque es natural que no se me vea como un escritor político, lo cierto es que nunca dejé de serlo, aunque actuando de forma quizás indirecta. El centro de un libro como *Kassel no invita a la lógica* (2014) es la crisis de la Unión Europea. En *Perder teorías*, política y literatura andan del brazo. Y en *Doctor Pasavento* (2005) tal como recientemente han descubierto algunos críticos norteamericanos, parece que profetizo la guerra de Siria, lo cual, si fue así, no es para tomárselo a broma, aunque tampoco demasiado en serio (Ruiz Ortega, 2019).

Lo cierto es que la autoimagen creada por el autor presenta una tal ambivalencia que no es de extrañar que convoque reacciones dispares entre los críticos. Así, ya habíamos visto cómo Alberto Olmos (2016) mencionaba a Vila-Matas como “el autor apolítico por excelencia”, y venía a contradecir el artículo del año anterior de Jordi Gracia “Todo mentira”, donde afirmaba que “Enrique Vila-Matas se ha hecho pasar por un hombre de letras ensimismado cuando en realidad es un escritor comprometido” (Gracia, 2015). Huelga decir que, ante la afirmación de Olmos, la reacción de Vila-Matas no fue de adhesión pero sí de simpatía; en una entrevista posterior (Bengoa, 2017), Vila-Matas opinará sobre Olmos que “era simpático”, “la foto daba la impresión de que sin política se vive feliz”, pero también aclaraba que las “referencias son constantes” si se busca por Internet “Vila-Matas” y “política” y que “siempre me he manifestado”. Y a la vez afirmaba rotundamente que, aunque “nunca está fuera de mi vida (...), la política en mis novelas sobra”. Podemos aducir, pues, que aunque Vila-Matas sea consciente de la huella de la política en su obra, no entra en su voluntad poética ni en la construcción de su figura de escritor la vertiente política, y ello es coherente con el universo Vila-Matas: espacio ambivalente, cuerda funambulista permanente, donde la política está y resulta invisible a la vez.

Vila-Matas es reticente a ejercer de intelectual y ocupar un espacio de opinión directa en el espacio público, y se ha mostrado en general reacio y crítico ante los escritores que opinan “acerca de todo menos de lo que es de su incumbencia” (1995b: 241). Ahora bien, en su proyección pública no deja de transpirar una actitud intelectual determinada, como veremos en los apartados siguientes, que nos hace preguntarnos: ¿podría Vila-Matas ocupar una figura similar a la del “intelectual plebeyo” (López Alós, 2021), consciente de las limitaciones del campo de influencia de un escritor hoy y lejos de cualquier remanente del antiguo “patriarcado intelectual”? ¿Podría incluso representar exactamente lo que supone un “intelectual involuntario”? (López Alós, 2021: 19)

Pero vayamos al origen fundacional de su ambivalencia política, y que remonta a su relación con el franquismo. Aunque Vila-Matas formara parte de algún modo de la oposición al franquismo durante el final del mismo, siempre ha planteado la cuestión de modo translúcido, paradoja que puede observarse comparando los hechos de Montserrat en 1970 con el relato de los mismos en un artículo posterior (Vila-Matas: 2016c).

Como integrante de la *Gauche Divine*, Vila-Matas formó parte del grupo de intelectuales que se encerraron en Montserrat durante el llamado Proceso de Burgos de 1970, para protestar contra el consejo de guerra celebrado en Burgos ese año, donde dictaban sentencias de muerte contra los miembros de la ETA. Un compromiso político muy declarado, si tenemos en cuenta que en su Manifiesto<sup>331</sup> se hacía explícita la “solidaridad con los abogados defensores de los procesados”, que las “numerosas fuerzas de policías habían cercado el Monasterio de Montserrat y amenazado con irrumpir en él” y que se denunciaban “los malos tratos físicos y morales”, que los “derechos de los pueblos y naciones (...) acaban ignorados y reprimidos en nombre de una supuesta y falsa unidad nacional”. Asimismo, se calificaba de tergiversadores a los medios de comunicación del Estado de la información. Se repudiaba “el proceso de Burgos” y se pedía la amnistía para los presos políticos y sociales y una abolición de la pena de muerte, y finalmente se solicitaba “que se establezca un Estado auténticamente popular que garantice el ejercicio de las libertades democráticas y de

---

<sup>331</sup> Se puede consultar aquí online: <[https://ddd.uab.cat/pub/ppc/serinf/serinf\\_a1970m12d13.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/ppc/serinf/serinf_a1970m12d13.pdf)>.



los derechos de los pueblos y naciones que forman el Estado español, incluido el derecho de autodeterminación”, y se llegaba a pedir liquidar la dictadura y establecer las libertades democráticas y las autonomías.

En resumen, fue poco menos que un hito explícito en la lucha antifranquista, y cercado por las fuerzas del orden. El mismo Baudrillard ha explicado incluso, no sin cinismo, la repercusión del acontecimiento, ya que “los condenados en el proceso de Burgos fueron un regalo de Franco a la democracia occidental a la que brindó la ocasión de regenerar su propio humanismo vacilante” ([1978] 1993: 43). Dicha lucha acabaría resultando muy fructífera, porque todos los acusados acabarían con la pena de muerte conmutada. Además, la movilización facilitaría la constitución de la Asamblea de Cataluña un año después.

Al respecto, el recuerdo del momento histórico vivido en la juventud podría ser de índole nostálgica o épica para el Vila-Matas maduro, y sin embargo ni siquiera en un caso así hay sentimentalismo ni identificación emocional alguna al relatarlo. Ello puede observarse en el artículo “Súbita aparición de Nunes” (2016c), que se inicia con una descripción poco menos que impersonal: “Concluía el año de 1970 y trescientos ‘intelectuales’ se habían encerrado en Montserrat en protesta contra el gobierno franquista por el Proceso de Burgos”. Nótese las comillas, como subrayando irónicamente la condición de intelectual, y también el uso de la tercera persona, por lo que podríamos pensar que la persona enunciativa se distancia de la referencia. Sin embargo, poco después cambia a primera persona, porque el sujeto textual se incluye súbitamente en el enunciado: “Acabábamos de decidir que terminaba el encierro de dos días, y nos íbamos a identificar ante la guardia civil, que esperaba afuera”. Ahora bien, ello no acaba desembocando en reflexión personal o expresión visceral alguna, sino que acto seguido se concentra en la observación respecto a otra persona;

Y en esto observé que no todos dejábamos el monasterio, pues los monjes habían apartado a un pequeño grupo, dentro del cual estaba el cineasta José María Nunes, al que pregunté cómo era que se quedaba. ‘No voy a salir con esto’, dijo, mostrándome un pistolón que ocultaba debajo de su gabardina. Parecía disfrutar de la situación, todo lo contrario de algunos circunspectos intelectuales del encierro, llenos en aquel momento de temores. A Nunes (...) se le veía en su salsa, en su propio ambiente. Creo que era valiente, extremado, extremista, loco cuerdo, o más bien loco tremendo.

Obsérvese que se vuelve a aludir a “intelectuales” en tercera persona, “llenos de temores”. ¿Se encuentra él entre esos intelectuales? ¿O se ubica más en el espejo de Nunes, y se ve él también como un “loco” fuera de toda encarnación heroica? En estos párrafos, pues, observamos cómo por un lado se manifiesta el yo y se asocia a ‘intelectuales’ y al mismo tiempo se niega esa pertenencia. Por otro lado, se defiende la valentía moral, pero se contiene toda expresión emocional. Además, se insinúa una actitud de protesta, pero a la vez el yo se deslinda de todo compromiso político explícito<sup>332</sup>.

Veamos otro ejemplo de esta ambivalencia textual y esta renuencia a erigirse en intelectual: a propósito del arte contemporáneo y *Kassel no invita a la lógica* (2014), hay una escena que explica una instalación donde la música de vanguardia viene a irrumpir en el escenario de la estación de tren de Auschwitz, y eso nos retrotrae a la deportación judía, en una yuxtaposición de elementos entre arte puro y el horror de la historia. En el libro se describe la escena sin entrar en valoraciones. Pero también en una entrevista televisiva argentina se menciona la cuestión (Quiroga, 2014). Y sorprende la tranquilidad con que evoca esa escena, destacando aquí la importancia del arte y sin llegar a hacer el menor comentario valorativo sobre el Holocausto: “la música se oía en el andén de tren de Kassel del que partieron tantos judíos hacia Auschwitz”; destaca lo impresionante de la percepción del arte como “algo que se vive” y la magia de esas personas “conmovidas, meditando”, en una muestra de “exhibición de inteligencia común”, “arte experimental”. Ello nos parece un indicador muy claro de que en Vila-Matas el aspecto central con el que se identifica en su poética y su imagen pública es el del artista, no el del pensador o el intelectual. No siente la necesidad de

---

<sup>332</sup> En la entrevista personal sostenida con Vila-Matas (Verdú, 2020) Vila-Matas incide en la indignación moral y los hechos coyunturales que le llevaron a estar allí, y hace mención a un compromiso político directo, por más que no se acabe de identificar con la palabra “intelectual”. Para él aquella ocasión fue “una oportunidad única de conocer de un solo plumazo a esos artistas antifranquistas de los que Dalí se burló al poner en duda que hubiera ‘200 intelectuales catalanes’. Yo era antifranquista y estaba horrorizado de que el general Franco pretendiera fusilar a cinco jóvenes vascos.” Y también “Sabía yo muy pocas cosas en esos días tanto de cultura como de política” y “descubrí que todo el cotarro general del encierro lo controlaba muy sutilmente el PSUC”. En cambio, en el libro de Vall sobre Bocaccio aparece una alusión donde se subraya con ironía los tintes frívolos del asunto: acabó allí a causa del Bocaccio y de unas charlas que presencié la noche antes: “el encierro de intelectuales catalanes en Montserrat, que en parte se fraguó precisamente en las barras del Pub Tuset y de Bocaccio” (Verdú, 2020: 131).

subrayar su rechazo obvio al holocausto judío: le basta destacar la importancia de que la obra provoque una meditación activa en el receptor. Como si la denuncia cayera por su propio peso y le interesa sobre todo alinearse con la idea del arte por encima de la adversidad, la muerte, el paso del tiempo.

Estas características anfibias, este acercamiento a un posicionamiento intelectual del que huye constantemente, son palpables en el Vila-Matas maduro de los artículos *Café Pereg* del siglo XXI, pero huelga decir que ya se hallaban presentes desde el principio de su aparición como escritor. No resulta casual que, aunque el discurso de Vila-Matas contenga mecanismos de transgresión, los títulos de sus primeras obras remitan a aspectos enigmáticos alejados de la connotación social, como *Mujer en el espejo...*, *La asesina ilustrada*, *Hijos sin hijos*, etc. Y posteriormente los títulos adquirirían una connotación más escapista (*Al sur de los párpados*, *Lejos de Veracruz...*), metaliteraria (*Bartleby...*, *Dublinesca*) o intermedial (*Aire de Dylan*, *Kassel no invita a la lógica...*). De todos los títulos de las obras de Vila-Matas, quizás solo el penúltimo es susceptible de ser tomado como una obra con intención política, *Esta bruma insensata*, donde lo “insensato” parece un adjetivo valorativo aplicable tanto al sistema literario como a la situación política del presente, pero la bruma a la que acompaña el adjetivo nos sitúa de nuevo en un territorio resbaladizo.

Pasemos ahora a releer la obra de Vila-Matas bajo el prisma de su orientación moral e ideológica, a la zaga de las trazas de sus valores, sus rechazos, sus apuestas decididas. Los aspectos que hemos podido hallar aquí son: por un lado, el antifranquismo y la disidencia, especialmente en su primera obra pero no solo allí; en segundo lugar, su firme oposición a los valores burgueses. En tercer lugar, la búsqueda de un espacio nuevo en la configuración de la mujer. Por fin, hay huellas de orientación ideológica y de reacción a la actualidad en su obra, pero siempre tendiendo hacia el humanismo como visión intelectual de fondo.

## a) Antifranquismo y disidencia

Que Vila-Matas naciera en 1947, en pleno franquismo, que su infancia pasara en la posguerra, y que su juventud coincidiera con la eclosión del mayo 68, aun en su pálido reflejo español, y la muerte del dictador llegara a término en su casi treintena, son hechos que no se deben soslayar. Sus años de formación tuvieron lugar ciertamente en un momento de transformación importante de España, y si bien este mito histórico nunca es el tema principal de sus libros<sup>333</sup>, siempre se lee como telón de fondo, como el lugar de origen con el que se dialoga y al que se opone: al que no desea volver pero que ha configurado su mundo moral.

De todos modos, para abordar el tema de cómo el franquismo aparece en la obra de Vila-Matas hay que tener en cuenta su posición en el conflicto: en lo que concierne a la guerra civil no fue presente sino mediatizado por la generación anterior; respecto a la posguerra, sí la vivió parcialmente durante su infancia; lo más representativo es en realidad su paso a la edad adulta, que coincide con el periplo que va entre mayo del 68, la muerte de Franco y la transición. Esa sería la perspectiva que permite ubicar la posición en los textos de Vila-Matas, la del joven sesentayochista de fondo subversivo, pronto descorazonado tanto con los excesos marxistas como con el juego político de la transición.

Como se ha estudiado abundantemente, la generación de Vila-Matas vivió una curiosa paradoja: la de haber vivido bajo el yugo de Franco, e inspirada por el techo común de la subversión, mientras se observaba una relativa apertura progresiva del régimen desde finales de los cincuenta y perduraba la impertérrita figura del dictador al poder, cuya muerte se esperaba con cada vez mayor resignación<sup>334</sup>. En esos años la simpatía por las ideas marxistas fue generalizada en la disidencia, y Vila-Matas no

---

<sup>333</sup> Tanto es así, que el hecho de que Vila-Matas no constituya aquel que escribe siempre “otro libro sobre la guerra civil” constituye ya un tópico. Incluso sería la sentencia que daría el pie de entrada de Rodrigo Fresán a la presentación de *Montevideo* en Barcelona el 13 de septiembre de 2022.

<sup>334</sup> Véanse estas palabras de Gil de Biedma, citas por Gracia y Ródenas (2010: 139): “Entre los últimos meses de 1960 y los primeros de 1962 -escribe Jaime Gil de Biedma en 1964- estuvimos los españoles sometidos a un laborioso proceso de reconversión psicológica de cuyo importe solo después nos hemos hecho cargo: estábamos dejando de creer en la posibilidad de que el régimen franquista termine de otra manera que por muerte natural o por voluntario y bastante improbable, retiro del invicto, tras la designación de un sucesor de toda confianza”.

escapó a ello tampoco. A esta ola expansiva del 1968 en España se le ha llamado “pretransición”, que coincidirá con la agonía del franquismo y “permitía soñar con un futuro revolucionario” (Buckley, 2000: 69). Pero tras la muerte de Franco y el inicio de la real transición, la solidez de ese pensamiento se difuminaría pronto, con el acceso escasamente euforizante a esa libertad soñada, y con la asunción de la entrada abrupta de España al mundo capitalista.

Muerto Franco y con el proceso democrático ya en marcha, es lógico que este pensamiento libertario y revolucionario, tan activo al comenzar la década, se desvaneciera lentamente (...) Lo que se desintegraba, para aquellos escritores no era solo una determinada ideología, sino el concepto mismo de la Historia (Buckley, 2000: 69-71).

Si bien en el caso de Vila-Matas la simpatía con el marxismo fue algo relativo, como también el desencanto (que no pudo llegar a ser tal, puesto que no partía de un combativismo convencido previo), sí hay algo que en cualquier caso le iguala a su generación literaria: el hecho de huir de una expresión excesivamente politizada y comprometida, y la búsqueda de una expresión singular, que le aliara con el futuro más que con el pasado reciente, alineado con el espíritu de la nueva libertad aunque alejado de cualquier épica. La generación que empieza a publicar en los sesenta “al abandonar el barco del marxismo” (Buckley, 2000: 72), se refugiará en “su propia memoria personal”, al decir de Santos Sanz Villanueva y propugnará “un relato autónomo de la realidad exterior, e incluso (...) una novela que cree una realidad que puede ser objeto de una obra literaria” (1992: 253). Se trata de escritores que “no se sienten herederos de los enfrentamientos ideológicos de sus padres y cuya actitud política es “de rechazo al franquismo pero distinguen entre el compromiso cívico y la actitud literaria”<sup>335</sup>. Una generación de escritores en realidad bastante polimorfa, cuya definición ha ido evolucionando, que se ha distinguido ya por la diversidad y la ausencia de una poética unitaria<sup>336</sup>, ya por haber vivido “la adaptación de España a un sistema democrático y plenamente capitalista” (Gracia, 2000: 237), ya por constituir una “etapa heroica para la

---

<sup>335</sup> Apunta también Villanueva: “Su primera madurez coincide con el auge de los postulados estructuralistas y con el prestigio de los teóricos franceses aglutinados en la revista *Tel quel*”.

<sup>336</sup> “Quizá lo que caracteriza la obra de estos jóvenes narradores es la desaparición del horizonte literario de una poética equiparable a aquella. Por ello tal vez pueda decirse que nada o muy poco une a los jóvenes narradores que se inician en España a principios o mediados de los ochenta, pero solo a condición de que se añada de inmediato que eso es precisamente lo que los une” (Catelli, 1992: 385).

vida de la cultura humanística”, el “último episodio de la modernidad que terminaba en España y el resto de Occidente” (Gracia y Ródenas, 2010: 224).

Ahora bien, la figura de Vila-Matas dista mucho de constituir exclusivamente algo “light”, una “manera discreta y superficial de considerar el mundo”, como señalaron algunos críticos del momento (Santos Sanz Villanueva, 1992: 271), ni tampoco podríamos ubicarlo en el abanico de la literatura “reprivatizada” al unísono de lo económico, ni en la novela “narcisista” o “ensimismada”, al decir de Sobejano (Mainer, 1992: 71). Vila-Matas, si bien lejos de una actitud comprometida como poética literaria, sí ha forjado una visión del mundo disidente durante la totalidad de su obra: primero respecto al franquismo, luego concerniente a la irrupción de la sociedad de consumo, y finalmente su oposición intelectual y poética se yergue contra cualquier forma de pensar monolítica, se represente esta en una ideología, religión o nacionalismo determinados; el credo vila-matiano invita en cambio a seguir un criterio propio individual, dentro de la mejor tradición liberal, de la que ha hecho gala en toda su obra.

#### JUVENTUD RUPTURISTA Y CLAROSCUROS DE LA TRANSICIÓN

La juventud de Vila-Matas, como ya vimos en el apartado anterior, se caracterizaría por sus simpatías con la *gauche divine* barcelonesa: un grupo cuyo denominador común era el “antifranquismo”<sup>337</sup>. No es casual que a la revista *Bocaccio* se le adjudicara un censor en exclusiva. O que una gran parte de sus filas constituyera el grupo que se encerró en Montserrat en 1970. Ni que desapareciera en 1974 por orden del ministro de la dictadura Alfredo Sánchez Bella. De hecho, en el local *Bocaccio* se firmaron muchos escritos de protesta contra la dictadura y se recogió dinero para ayudar a presos políticos.

El episodio del encierro en Montserrat, ya definido como fundamental, aparece mencionado por Vila-Matas de forma relativamente jocosa en varias ocasiones<sup>338</sup> y en

---

<sup>337</sup> “L’antifranquisme era el principal denominador comú del grup, i la tendència ideològica predominant era indiscutiblement la d’esquerres” (García Soler, 2006).

<sup>338</sup> Por ejemplo, en “Una evocación de la escuela de Barcelona”: “Todo este mundo —la EdB incluida— terminaría en diciembre del 70, cuando el encierro de intelectuales catalanes en Montserrat, que en parte se fraguó precisamente en las barras del Pub Tuset y de Bocaccio. (...) Fue avanzando aquel año de 1970 y todo desembocó en diciembre en el encierro de Montserrat (...) Lo que había empezado tan divertido en las barras del Pub Tuset o de Bocaccio acabó como el rosario de la aurora, saliendo todos del monasterio con el DNI en la mano (Vila-Matas, 1999a).

el libro de Toni Vall, llega a reducir el acontecimiento en términos casuales: “Fui a Montserrat porque iba a Bocaccio” (2020: 131), y, puesto que se hallaba allí cuando se produjo el reclutamiento, decidió añadirse a la comitiva. Pero el hecho es que a partir de entonces quedó fichado por la policía, cosa que tendría repercusiones para su Mili en Melilla en 1971, porque se le consideraba “peligroso”, “etarra y drogadicto”<sup>339</sup>. Y aunque la mili supuso cierto alejamiento de Bocaccio, quedará su recuerdo como “un punto de orientación, y también al mismo tiempo de desorientación para siempre” (Iglesia, 2020: 153). La *gauche divine* sintetizaría a la perfección la postura del joven Vila-Matas, como símbolo idóneo de esa juventud tan rupturista como acomodada, que el mismo Vila-Matas describiría años después como “un grupo de gente inquieta, con ganas de hacer cosas, y un estilo de vida que nada tenía que ver con el estilo de vida puritano y encorsetado de la gente que militaba, por ejemplo, en el Moviment Socialista -de Catalunya o similares” (Vila-Matas, 1999a)<sup>340</sup>, un grupo que conformaría “un espacio moral y civil de profesionales de una sociedad cada vez más visiblemente consumista y capitalista” (Gracia y Ródenas, 2010: 178).

Es evidente también que Vila-Matas ha vivido en la estela del mayo del 68 francés, por más que no fuera en primera persona, y sintiera hasta celos por aquellas personas que sí lo vivieron de tal modo. Así, si bien el espíritu del mayo de 68 estaba en el espíritu de los tiempos, a Barcelona (y al propio autor) llegó de manera muy secundaria, como él destacará con pesar años después:

De hecho, no lo viví. En Barcelona nos llegaban noticias muy difusas, y el franquismo había prohibido la información sobre el asunto. Mayo del 68 es para mí la historia de unos compañeros del grupo de teatro (...) que se encontraban viajando por el sur de

---

<sup>339</sup> En *Fuera de aquí* relata la anécdota mítica de su fingimiento de locura en Melilla para ser apartado de la rutina diaria, y destaca su condición de “soldado colonial español en África” mientras “gobernaba Franco todavía” (Gabastou, 2013: 21). También, en entrevista personal, nos ha aclarado cómo “la historia del fusil al aire en Melilla a primera hora de la mañana es tal como la he contado en el prólogo de *En un lugar solitario* (...) el expediente de la policía militar decía de mí que era ‘etarra y drogadicto’; lo primero por haber estado en Montserrat contra los juicios de Franco; lo segundo porque en el “campamento” de tres meses de Almería, previo al año que debía pasar en África, el SIM (Servicio de Inteligencia Militar) detectó que era fumador de porros. Mi ataque de locura fue convincente porque esa mañana verdaderamente estaba loco y porque, además, había esos informes sobre mí” (Verdú, 2020). Además, en una entrevista anterior ya había manifestado de manera explícita su relación con el antifranquismo que le llevó a ser vetado en la práctica de las armas: “Me prohibieron que manejara armas, dado que tenían informes de mis actividades antifranquistas. Estar politizado fue una suerte porque no me dejaron ir a primera fila del frente marroquí. Me ahorré que me mataran” (Ruiz Ortega: 2011).

<sup>340</sup> “Ni Pasqual Maragall ni Raimon Obiols pusieron jamás los pies en un lugar como Bocaccio”, añadirá.

Francia cuando estallaron los hechos de Mayo y que desertaron de su plácida y burguesa gira teatral para incorporarse a la Revolución. (...) Y yo además la envidiaba [a Emma Cohen] porque entonces seguramente ya deseaba ser francés (Gabastou, 2013: 69).

En una mesa redonda sobre el Mayo del 68 realizada en Barcelona en ocasión de su 50 aniversario, ha comentado cómo, a pesar de no haber vivido tan de cerca esta revolución, le influyó en general la “idea de ruptura”, y condicionaría su trayectoria y la de otras personas de su generación<sup>341</sup>. Esta idea de ruptura nos parece fundamental en el caso de Vila-Matas, y, una constante en su posición, pese a sus múltiples metamorfosis. Así, el fenómeno Vila-Matas y la necesidad constante de invertir los cánones vendrían en gran parte determinados por el contexto de su juventud.

Dicha actitud rupturista quedaba patente ya en sus orígenes creadores, que aún no literarios: en su primera famosa “entrevista falsa” dedicada a Marlon Brando, donde veíamos una fantasía con la disidencia, ya que Vila-Matas hacía decir a Brando que “ha decidido dedicarse en alma y cuerpo a la gran batalla contra la guerra, contra las injusticias sociales y las discriminaciones raciales que conmueven su país y el mundo entero” y se mostraba partidario de una utopía pacifista: “Yo estoy a favor de la justicia, de la paz. Este es mi verdadero partido, mi ideal, mi nuevo trabajo” (1968a). También en el artículo “Rocha en la tierra del sol” (1970f), Vila-Matas defendía un cine fuera del “código narrativo habitual”, y acaba con un comentario explícitamente comprometido con la deseada desaparición de Franco, que debió de escapar al censor: “Si, como decía Lenin, la ética es la estética del futuro, *Cabezas cortadas* habrá de superar su condición actual de sueño y esperar en la pendiente de la historia a que ruede, por fin, la cabeza del dictador”<sup>342</sup>. También hay que recordar que tuvo cierta implicación en la vertiente subversiva del cine y participó en diversas películas que de hecho fueron prohibidas por la censura, como se ha aclarado en la propia entrevista con el autor:

Las cinco primeras se rodaron en Barcelona y fueron prohibidas por la censura, por lo que a la muerte de Franco se organizó en el cine Astoria una semana del cine prohibido, compuesta precisamente de las cinco películas en las que aparecía yo

---

<sup>341</sup> La idea de ruptura la vaig considerar que formava part de la meva manera de ser i ha perdurat en el temps, en mi i en d'altres persones de la meva generació. (...) Va significar una postura davant de la vida i de les coses (Rimbau, 2018).

<sup>342</sup> Ejemplo destacado en la tesis de Aranda (2017: 463).



(siempre en papeles secundarios). Y se llegó a decir –imagino que en broma – que mi fugaz presencia en las cinco películas era la que había provocado la prohibición de las mismas. En cuanto a las dos películas del 76 y 78, las de Arrieta, fueron rodadas en Francia, eran películas undergrounds francesas y se estrenaron en París, pero en Barcelona sólo pudieron verse en la Filmoteca de Catalunya (Verdú, 2020).

Huelga destacar (y esto es fundamental para entender la postura política y social de Vila-Matas) que su disidencia más comprometida fue un episodio juvenil lateral, y ya antes de la muerte de Franco, durante su estancia en París en 1975, se alejaría de los círculos más politizados. Por ello, su viaje a París no fue forzado, de exiliado, como sucedería en otros casos, sino una elección personal, por parte de alguien proveniente de una familia acomodada que podía sufragarle los gastos. Por tanto, pudo apreciar París desde una posición un tanto privilegiada, la del observador ocioso, la del intelectual, la del artista. Él mismo ha comentado sus reticencias frente a la forma de vida que supuso el exilio político:

En cambio no me ligo tanto al exilio político (...), porque me horrorizó no el exilio político sino la clase de cosas que decían, las búsquedas que vivían, provocadas sobre todo por la droga, al tener que ganarse la vida este tipo de exiliados en concreto, (...) pues se daban o al vino o a la heroína directamente. Entonces el espanto no me vino del exilio político, que además había estado aquí detenido por la policía, por motivos políticos, es decir que había tenido un pequeño pasado de compromiso político en el año 70, o sea que vivía en el mundo de lo político pero me horrorizaba la forma de vida que es otro asunto (Ruiz Ortega, 2011).

Eso no es óbice para que a su llegada a París Vila-Matas no percibiera un gran contraste en el ambiente social de libertad que respiró al llegar allí en los años 70, donde se le hizo patente la diferencia frente a la represión de su tierra natal: mientras en Barcelona respiraba el miedo, en París la gente se reía abiertamente en una terraza o hablaba sin filtros con los taxistas. En definitiva, mientras que en Barcelona el ambiente era “sórdido” en París dominaba la “joie de vivre” (Bourmeau, S., Boissy, A., 2016).

Representativo resultará también su regreso de París y el toparse con una Barcelona que sería un reflejo escuálido de la movida madrileña, un “episodio bullicioso y hasta necesario pero culturalmente menor en la transición” (Gracia, 2010: 232). Para Vila-Matas la Barcelona de transición se ha metamorfoseado de inquieta y vanguardista a gris y flácida:

Fue el año en que estalló la Movida en Madrid al tiempo que en mi ciudad (...) todo empezaba a decaer, como si se hubiera trasladado la fiesta entera al Madrid de Almodóvar y Warhol (...) Puede así decirse que si mi vida derivó hacia los arduos derroteros de la escritura fue porque, un día, mi ciudad natal dejó de ser la extraordinaria, aunque efímera, gran ciudad que fue (2011a: 36-37).

El período posfranquista, ese gran espectro que Salvador Giner ha dividido entre “euforia democrática” (1976-1978), “desencanto” (1979-1982) y “gran sensatez posibilista” (1983-1990) (Villanueva, 1992: 4), provoca en Vila-Matas obvias contradicciones: si por un lado se muestra decepcionado por la desaparición de la energía rabiosa de la Barcelona de finales de los sesenta y principios de los setenta, por otro se manifestará enérgicamente en contra de una literatura que pretenda volver infatigablemente a los mitos de la guerra y la posguerra, pero también contra una literatura que presenta asentarse sobre unas bases determinadas de la sociedad de consumo. Como explica Bessière (2000: 66), en la transición e inicio del período democrático españoles se da una crisis irreversible de los elementos ideológicos, puesto que han sucumbido no solo el discurso franquista y la fe religiosa, sino también el discurso marxista, y además el partido socialista pronto será despojado de sus signos de identidad iniciales. Esto dejará a escritores librepensadores como Vila-Matas con un pie en el vacío, vacío que no urge ser colmado por ninguna suerte de identificación generacional. Así, afirmará en el prólogo a *En un lugar solitario* su deseo de escribir contra cualquier tópico contemporáneo:

.... me sacaba de quicio la repetición constante de que nuestro universo literario se habría creado en las salas oscuras de nuestra posguerra siniestra (...) esperaba que me desmarcara del resto de mis compañeros de generación (2011a: 43-44).

El desmantelamiento del gobierno de Franco, pues, ocurriría al mismo tiempo que “la consunción de sus enemigos más enconados: la literatura comprometida y las ideologías clásicas de la izquierda” (Rico, 1992: 86), y la ideología sería sustituida por una nueva oferta cultural. Esta nueva paradoja sería encarnada en los escritores sesentayochistas que alcanzarían su madurez en los años ochenta como Vila-Matas:

La distancia entre este modelo de sociedad democrática y capitalista y el ensueño de una clase intelectual crecida en otro tiempo puede estar en la base de los sentimientos de desencanto o de decepción (...), al mismo tiempo que disfrutaban como autores de las ventajas, en términos de visibilidad cultural y rentabilidad económica, de semejante sistema de mercado (Gracia y Ródenas, 2010: 248).

Esta idea de literatura ya no política pero sí contestataria se ilustra también en la visión de Jorge Herralde sobre la evolución de Anagrama durante los años del postfranquismo, cuando pasó del ensayo politizado a la literatura, por los cambios de tendencia en el lector de los años 80, sin dejar de ser “un supermercado de la contestación”. Herralde afirma que para él ese cambio no fue traumático, porque “la literatura que yo proponía era adjetivada: underground, marginal, salvaje. Eso satisfacía el espíritu contestatario” (Herralde, 1994), espíritu en el que estaba incluido uno de sus autores predilectos por entonces, Enrique Vila-Matas.

De todos modos, a pesar de los desencantos y transformaciones, durante este irregular proceso de modernización en la sociedad española del siglo XX, soterrado por el periplo negro de las dos dictaduras del siglo XX y que por fin va emergiendo en libertad hacia finales de siglo, va resurgiendo lentamente la tradición de un pensamiento liberal<sup>343</sup> español, en el seno de escritores como Vila-Matas, librepensadores que pugnan por conciliar mirada individual y perspectiva disidente.

#### ANTIFRANQUISMO Y DISIDENCIA EN LA OBRA DE VILA-MATAS

En cualquier caso, la huella del conflicto político español más representativo del siglo sí es palpable en la obra de Vila-Matas, como también lo es la posguerra y la

---

<sup>343</sup> Consideraremos pensamiento liberal en la línea de Jordi Gracia en *Hijos de la razón* (2001) y en *La resistencia silenciosa* (2004): “Defiendo la subsistencia de la tradición liberal, cohibida y escondida, como fundamento del futuro y asumo que la resurrección del pensamiento liberal coincide con el desahucio intelectual y final biológico de una cultura fascista” (Gracia, 2004: 23).

transición, hecho que confirma nuestra hipótesis: la preocupación política es presente en la obra de Vila-Matas, siempre mediatizada mediante el doble filtro del yo figurado irónico y el elemento paródico y grotesco. La concreción política y moral de la apuesta literaria de Vila-Matas se alarga pues más allá de la imagen autocreada por el autor y del espíritu “light” que la crítica destacaba en él en los años ochenta a raíz del éxito de su *Historia abreviada de la literatura portátil*.

Si establecemos un rápido análisis a lo largo de su obra, siguiendo las etapas establecidas en el primer capítulo, hay que decir que ya en la primera la cuestión aparece de manera lateral pero clara, como posicionamiento ideológico fundamental que pronto se quiere dejar atrás, especialmente en *Mujer en el espejo...* (1973). En la segunda etapa, la ruptura inicial es absoluta en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), donde queda palpable la voluntad poética de desidentificarse a cualquier identificación nacional y en cambio adscribirse a otro momento histórico, el de las vanguardias, y a una actitud estética y no política. Sin embargo, en las siguientes obras continúa apareciendo la referencia indirectamente, como elemento representativo en la construcción moral de algunos personajes, en *Extraña forma de vida* (1997), o como ejemplo de situaciones absurdas que sirven de marco y paralelismo a dilemas humanos, en *Hijos sin hijos* (1993). Y por último, en la tercera fase de la obra (a partir del 2000) queda la huella de la guerra civil como mar de fondo, que solo aparece en algunos detalles de la trama, como analogía para establecer la valentía de un personaje o la amenaza de una situación. En todo el diálogo vila-matiano con la España de Franco huelga decir que anida una paradoja importante: aquellos libros donde el tema figura más explícitamente suponen también la insistencia en la perspectiva individualista: así sucede en *Mujer en el espejo...* (que destaca el destino solitario del yo poético), *Hijos sin hijos* (donde insiste en la indiferencia buscada de los protagonistas) o *Esta bruma insensata* (donde el protagonista se ve a sí mismo aislado e indiferente). Ello señala cómo la presencia subterránea del tema no contradice la firme voluntad poética del autor de no ser un escritor “realista” y no dejarse llevar por tópicos generacionales ni esgrimir la literatura como panfleto

oportunista sino buscar una voz propia<sup>344</sup>. La perspectiva histórica y la subversión sería entonces de orden más sutil, más deudora de Adorno (1970) que de Lukács (1920), y por ello nos parece más efectiva en el marco de la contemporaneidad: para que la postura subversiva se lleve a cabo realmente, para que el yo figurado se aparte de la intención política y social y en cambio encumbre la función sagrada del arte en sí, aliándose a la estética como ruptura, tiene que aparecer el gran motivo que pudiera llevar al compromiso político: la guerra civil, el franquismo; aunque sea desde el alejamiento y la indiferencia. Que la actitud explícita sea de indiferencia, pues, contribuye a destacar un tipo de apuesta literaria que va más allá de las vicisitudes históricas concretas en busca de un cuerpo a cuerpo con la literatura y su alcance universal. Pero ello no desmerece el profundo disgusto íntimo respecto al espectro franquista que se transparenta en la obra.

Dejando ya atrás el enfoque cronológico interno de la obra de Vila-Matas, observemos la referencia a la España de Franco en la obra de Vila-Matas, de qué naturaleza es esta y qué función tiene en su obra.

#### ECOS DE LA GUERRA CIVIL

La Guerra Civil, para empezar, es una sombra que se halla tras las obras de Vila-Matas y funciona como un posicionamiento simbólico de repulsa o como elemento para la construcción moral de los personajes. Para la generación de Vila-Matas, que nació nueve años después de la Guerra Civil, esta resulta algo ya algo un tanto alejado, pero que aún llegaba desde la generación de sus padres, aunque fuera desde una actitud elusiva<sup>345</sup>.

---

<sup>344</sup> Como apunta Cercas en “Sobre los inconvenientes de escribir en libertad”, en la generación de los escritores de la democracia “la presión de la política sobre la literatura se ha relajado (...) nadie está dispuesto a dotar a lo que escribe del propósito alicorto del sermón o el panfleto”. Por ello, el escritor en democracia ya no tiene excusas para aceptar el reto de la exigencia literaria propia y adoptar “el único compromiso real de un escritor: el que le obliga a ser fiel a su propia escritura” (2000: 278).

<sup>345</sup> Así, como explica en “El arte de la ficción”, el silencio con el que se rodeaba la guerra era indicativo de que algo terrible había pasado, algo que dejaba fuera a quien no lo había vivido: “Nací nueve años después del fin de la guerra civil, un conflicto brutal del que no se hablaba nunca en casa, pero que estaba muy presente en la atmósfera. No se hablaba nunca de la guerra civil, salvo cuando los niños no queríamos comer (...) la impresión que tenía entonces el niño era la de que , en un tiempo no muy lejano, había ocurrido algo muy pavoroso, muy grande, tremendo. (...) sobre lo que nadie se atrevía a decir nada, aunque quizás simplemente lo que preferían era no comentarlo para que no volvieran el dolor y espanto” (Thirlwell, 2022: 18-19).

Y hay ya en su primer libro una referencia constante a la guerra civil, que, sin ser el tema principal del libro, va apareciendo una y otra vez desde el torrente del discurso libre, como un problema de conciencia heredado y obsesivo, desde un yo figurado que pertenece a una familia relacionada con la parte vencedora del conflicto. Destaca la vergüenza profunda que le provoca su filiación con un abuelo que había sido parte de la División Azul, en contraste con la identificación que se produce con Rojas, el republicano que mató a su abuelo, y que cae al final de la guerra por una cuestión de venganzas personales. Huelga decir que ya desde *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* se da un desplazamiento en la construcción de la identidad del sujeto escritor, puesto que el yo solitario se ubica no solo más allá de la familia sino incluso en la parte de los supuestos enemigos de su familia.

Esta escena es sin duda la más representativa del rechazo a la Guerra Civil en cuanto se trata de rechazo al odio fratricida y simpatía por los revolucionarios. Así, narra con cierto aire épico la llegada de Rojas, y la frialdad como se asume en la narración la muerte del abuelo:

un hombre de cazadora de cuero abierta con un pañuelo al cuello y en la cintura pistola, Rojas se llamaba y tenía profundidad en los ojos y cortaba de raíz las argumentaciones de mi abuelo histérico envuelto en el polvo de los camiones (...) unos pantalones de polainas que flameaban al viento mientras desfilaban en camiones unos milicianos cantando himnos a lo largo de la tarde de agosto en la que se oyó la detonación seca de un disparo coincidiendo con las risas de Rojas ([1973] 2011a: 70-71).

El padre, del que se dice había luchado en el frente de León, lo denunciará después, como venganza, en las vísperas del final de la Guerra. Y mientras se narran los momentos finales de Rojas, que va a caer muerto, el narrador se identifica tanto con él que hasta cambia a la segunda persona gramatical a modo de espejo: “es lógico correr si te sientes perseguido y te llamas Rojas y la noche es de enero y te busca un grupo de gente” (90). Y al final subraya la crueldad de los que no le perdonan y van a matarle y la frivolidad de querer fotografiarse con su cadáver.

Se observa aquí la denuncia de las muertes por ajustes de cuentas cuando la guerra ya está terminando, junto con la crítica más general al pensamiento monolítico, la ausencia de compasión, el recrearse con crueldad en la propia victoria. Una vez

derrocada y enterrada la tradición liberal representada en la República, lo que quedó en pie era “la irracionalidad rampante del fascismo envanecido de fe en sí mismo, sin fisuras, sin matices, sin perdón y sin piedad para nadie” (Gracia, 2004: 22). Y así vemos el estupor ante el “rencor” y el “encono” reinantes, en una maniobra narrativa hábil que acerca la escena al presente a través de la actitud excéntrica presente del padre, con un ardid cinematográfico:

Mi padre que ajeno a todo cuanto le rodea baila ya lejos de aquellos años en que fue denunciante sin escrúpulos en los días en que aún estaban abiertas las heridas de la guerra y era ya un hecho consumado la victoria de quienes vengarían la muerte de mi abuelo persiguiendo a los amigos de Rojas que vieron divididas y dispersas sus familias y pronunciados sus apellidos con rencor y encono por todos aquellos que como mi padre alardeaban del triunfo y encarcelaban a sus antiguos adversarios o bien los fusilaban dejando así una estela de odio como fruto de los años de una guerra perdida (2011a: 79).

Ese posicionamiento implícito queda desvelado en otros lugares: así, en el prólogo a la reedición de su obra inicial, hace alarde de huir de las bipolaridades simplistas, pero luego precisa:

En la cuestión de la Guerra Civil española he tenido muy claro que hubo desmanes en los dos bandos, pero los fascistas me han resultado siempre especialmente insoportables (2011a: 14).

Dicha postura, tan ecuánime como comprometida, nos recuerda al prólogo a *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil*:

Dejemos zanjada esta cuestión: los crímenes, de una zona y otra, fueron, ciertamente, equiparables. Pero, por suerte para España y para nosotros, no todos los que vivieron aquella guerra fueron asesinos ni representan lo mismo: los irrenunciables principios de la Ilustración solo estaban representados en la República; la lucha del otro bando fue por la civilización cristiana de Occidente y los privilegios seculares bendecidos por ella, mediante una cruzada que trataba precisamente de conculcar tales principios (Tapiello, 2010: 14).

Ese rechazo a lo “fascista”, ese situarse del lado republicano aun de manera anacrónica aparece también señalado en *Extraña forma de vida*: el barbero aquí, visto por el protagonista en primer momento como personaje humilde a quien le interesa acercarse, se da a conocer pronto como alguien lleno de maldad, un auténtico

“fascista”, que cuenta cómo en la guerra civil reventó los oídos de un niño para luego matarlo con crueldad. El léxico no deja lugar a dudas; el barbero tiene una “carcajada tan feroz como grotesca” y “su risotada fascista, su desprecio hacia todo, su actitud tan agresiva” ([1997a] 2013: 103), sacan de quicio al personaje, que se acaba enmarañado en una pelea patética. Por si no fuera poco, el barbero le insultará con las siguientes palabras de claras connotaciones. “Y tú, Cyrano de los cojones, eres un maldito rojo” (104). Dicho desencuentro además tiene implicaciones poéticas; después de él, el yo figurado abandona la “trilogía realista” a la que se consagraba, puesto que le da un “asco infinito” (106); esto es, no ve ninguna esperanza en el papel comprometido y realista de la literatura, puesto que la literatura no puede combatir el mal absoluto.

Volviendo al primer libro de Vila-Matas, en el desenlace del mismo la guerra civil queda atrás, como la pertenencia a una nación determinada cuyas dinámicas desprecia y a una familia concreta entendida como cierta extracción social que pueda condicionar en exceso la trayectoria. Así, cuando el protagonista abandona el pueblo de origen al final del libro y afirma la voluntad de inventarse un futuro por completo, se dice “seré extranjero en mi propio mundo” ([1973] 2011a: 107). Sin embargo, aún queda en la obra un rastro fino pero simbólico y certero de la herida heredada de la generación anterior y del impacto de la guerra civil y que llega hasta *Esta bruma insensata* (2019a). Ello puede verse tanto en como en la mención a los efectos provocados en la generación anterior, en la vergüenza por pertenecer a una cultura con ese pasado, así como en la actitud opuesta, el distanciamiento autosuficiente.

La mención a la guerra civil como condicionamiento en la generación anterior aparece especialmente en el Mayol de *El viaje vertical*, que no pudo estudiar a causa de la irrupción de la guerra civil en su vida: “como para tanta gente de su generación, en el estallido de la guerra civil, que había venido a truncar todo, justo cuando él, a los catorce años, se disponía a ingresar en la vida” ([1999] 2006: 106) y eso le condicionaría el futuro, y hasta le impediría dedicarse a la política. El aprendizaje de Mayol consiste en liberarse de esa obsesión, ese determinismo, y abrirse a una vida de autodidactismo e improvisación.

Por otro lado, si la alusión a la guerra civil sirve todavía para algo, es para medir la talla moral de una persona / personaje. Así, en *Esta bruma insensata* se subraya el



carácter iniciático de la guerra civil para la generación inmediatamente anterior a la del escritor Vila-Matas y se señala cierto carácter épico de la misma, una nobleza que procede del sufrimiento vivido allí. De la madre del protagonista se dice que “admiraba en ella, me explicó, la dureza de su carácter, una dureza que atribuía a que se había formado en los años severos de la guerra civil” (2019b: 94). También aparecen mencionados los hombres “que se escondieron durante años en armarios o desvanes en sus propias casas después de la guerra civil. Tenían un motivo, que era evitar que los fusilaran. Esos sí eran unos tipos con los cojones bien puestos” (154)<sup>346</sup>.

Ahora bien, el yo figurado está y no está en la guerra civil, ya que es algo que ha vivido de manera fantasmática, indirecta. Ello lo podemos observar en el relato “La fuga en camisa” de *Una casa para siempre*: hacia el final, cuando se embarca rumbo a la “Arabia feliz”, sueña con la Guerra Civil, y vemos cómo la guerra está tan interiorizada como ausente:

La guerra civil española. En esa guerra estaba yo. Sin embargo, por momentos era como si fuera radiada para mí, pero sin voz, y entonces yo no estaba. En otros momentos, era únicamente la acción lo que existía, la acción misma, y yo entraba en la Teruel asediada y sin tiempo de pensar en nada (... ) al igual que en el sueño de la guerra civil, estaba y no estaba yo... ([1988] 2018: 110-111).

Pero sí ha heredado una vergüenza hiperbólica e insobornable, que acompaña irremediabilmente el punto de vista del yo enunciativo, como aparece en obras tan dispares como *Suicidios ejemplares* y *Kassel no invita a la lógica*. En *Suicidios ejemplares* (1991), el relato “Los amores que duran para siempre” expresa la profunda aflicción por España, que sirve de hipérbole para el sentimiento de culpa exagerado del personaje:

Se avergonzaba tanto, por ejemplo, de nuestro pasado político que a veces, llevado por su exageración sin límites, había llegado a sentirse el responsable único de todos los desmanes de nuestra historia, lo que le llevaba a convertirse, claro está, en el ser más apesadumbrado de la tierra ([1991] 2004: 153).

---

<sup>346</sup> Y del padre se comenta con sorpresa cómo han encontrado un salvoconducto que intercede “a favor del solicitante para que sin impedimento alguno marche por Cataluña, excepto fronteras” (146).

También en *Kassel no invita a la lógica* aparece la cuestión desde una perspectiva moral, al comparar el grado de autoconciencia alemán con el español, obviamente para denigrar a este segundo, “país famoso especialmente en el mundo por su macabra guerra civil” donde “la culpa apenas existía, se dejaba esa cursilada para los ingenuos alemanes”. Y continúa precisando más los motivos por los que habría que avergonzarse: “Nadie perdía el tiempo con el remordimiento por haber sido nazi, o franquista, o catalán colaboracionista con el dictador de Madrid, cómplice de los asesinos del Tercer Reich (2014: 73)<sup>347</sup>.”

Eso sí, la mirada sobre la guerra civil puede ser concienzuda, descriptiva, siempre doliente y moral, pero nunca incendiaria, cosa que concuerda con la descripción que Gracia hace sobre el tratamiento habitual de la guerra en el período democrático, un tratamiento “ni neutral ni aséptico, pero tampoco vengativo (...) el mejor reflejo de la ausencia colectiva de visos traumáticos o revanchistas” en el seno de la sociedad española (2000a: 13) y resulta positivamente reveladora del estado de la cultura en España y de la integración progresiva del trauma de la guerra.

En resumidas cuentas: Vila-Matas no ahonda demasiado en las dinámicas y temáticas de la Guerra Civil, ni elabora una trama en base a ello, pero hay un posicionamiento intelectual claro, que consiste en el rechazo profundo todo cuanto una guerra fratricida supone y por extensión el distanciamiento interior respecto al propio país que la albergó.

## ECOS DE LA POSGUERRA

En cuanto a los años de la posguerra, Vila-Matas ha dejado claro también su desinterés por cualquier tipo de narración que persiga la descripción realista de ese mundo de la posguerra española, frente al cual erige su universo de ficción en libertad:

---

<sup>347</sup> También en *Doctor Pasavento* encontramos un paralelismo inverso: hay una coincidencia temporal entre la entrada de Walser en el manicomio y el inicio de la guerra civil, y ello solo intensifica el contraste entre un país bullicioso y absurdo y otro pacífico pero donde podía anidar la depresión: “Me resultó imposible no pensar, por unos momentos, en el descomunal contraste que, a tan poca diferencia de kilómetros, debía de existir en aquellos días entre el mortal ruido español y el mortecino silencio suizo” ([2005] 2008: 227).

Yo, por lo general, cuando veo que algún paisano quiere contarme su vida, su pasado en forma de luces y claroscuros de la postguerra o de la Transición, etc., salgo al aire libre de la imaginación por la primera puerta que encuentro (Iglesia, 2020: 131).

El período que se ha llamado de la “posguerra” española es especialmente extenso, y abarca desde 1939 hasta 1975, con la muerte del dictador: un período marcado por la presencia del nacionalcatolicismo, la ausencia de elecciones, la censura y la presencia incombustible de Franco. El hecho de que se alargara impensadamente puede atribuirse tanto al “masoquismo colectivo” desde el que se vivió estoicamente el período, como a la “escasa capacidad de subversión” como al “tono gris y la maciza estabilidad de la biografía política del franquismo” (Mainer, 1981: 5). Dicha grisura queda palmariamente reflejada en la obra de Vila-Matas, como proyección atmosférica de su vivencia infantil, y, más interesante aún, como espacio narrativo simbólico que sirve para prevenir contra la estrechez y mediocridad moral, como antítesis de la amplitud del universo literario que se pretende alcanzar.

La Barcelona de los años 50 y 60, correspondiente a la infancia y primera juventud del autor, aparece en frecuentes escenas. Especialmente en *Impostura* se describe el entorno de 1952-1953 así: “El tranvía de la monotonía se deslizaba discretamente por las calles de una fría, polvorienta y espectral Barcelona” ([1984] 2011a: 411). En la sordidez del ambiente de posguerra en que Vila-Matas sitúa la acción, la anécdota avanza de manera kafkiana: los médicos que deciden poner el anuncio sobre el paciente desmemoriado reciben “familias de toda España, que aún mantenían la esperanza de reencontrar a sus muertos” (417). Y el ambiente se describe recubierto de un gran tedio y desesperanza:

Afuera, el paisaje invernal de Barcelona reflejaba, en su transparente tristeza, la gélida alma de una ciudad de fugaces transeúntes que vagaban como almas en pena por las heladas calles avanzando en dirección contraria a la de sus sueños y a ese deseo que en aquellos días era tan común como inconfesado, el de la huida radical de aquella sordidez que había acumulado tanto silencio colectivo y tanto paso fugaz de gente congelada que atravesaba como fantasmas las calles de una ciudad inhóspita en la que ni tan siquiera el invierno parecía real. (...) nadie quería ser lo que era y todos en

silencio deseaban huir de sus nombres y ser, a cualquier precio, otros (...) mudarse de cama y de enfermedad en una Barcelona que era el más gigantesco hospital (436)<sup>348</sup>.

Precisamente Vila-Matas ha explicado cómo toda su obra nace de *Impostura*, y esta “describe un mundo de enfermos anímicos en la Barcelona desgraciada de la posguerra” (Gabastou, 2013: 45). También en “La familia suspendida” de *Hijos sin hijos* aparece un personaje que va huyendo del Congreso Eucarístico de Barcelona de 1952, que le provoca un “profundo horror”, así como la “plomiza y beata capital catalana” ([1993] 2012: 49). Pero el protagonista acaba desembocando en Zaragoza, donde el ambiente es aún peor:

nadie discrepaba de la asfixiante atmósfera (...) solo el viento cuando sopla con fuerza y toma el nombre de cierzo mantiene cierta discrepancia con el entorno (...) Allí entre tanto conformismo (...) triunfa, del modo más obscuro y militar, una cosa beata y muy cursi, algo así como un patriotismo de campanario.

Nótese cómo la crítica acendrada aparece en el registro irónico e hiperbólico usado aquí: la única agitación es la del viento, el violento “cierzo” zaragozano; los adjetivos usados para describir el ambiente son: “asfixiante”, “obscuro”, “militar”, “beata”, “cursi” y los sustantivos abstractos opuestos a “discrepancia”, “conformismo” y “patriotismo”, acompañado por el sintagma tan referencial como simbólico: “de campanario”.

A partir de los años sesenta se produciría cierta apertura cultural en España, con el cambio de gabinete de propaganda, control y censura y la llegada de Fraga en 1962; pero realmente no habría Ministerio de Cultura hasta 1978, y la visión del mundo escolar fue necesariamente monolítica y redundante. Este aburrimiento y limitación escolar de los años sesenta es palpable por ejemplo en el relato “Iluminado” de *Exploradores del abismo*, donde un paseo con un compañero de la clase hasta casa de él por indicación expresa del profesor resulta un suceso extraordinario en el contexto

---

<sup>348</sup> Incluye el final del texto un homenaje al Baudelaire del poema en prosa “Any where out of the world”, cosa que da mayor amplitud a la expresión de la insatisfacción reinante, tan social como existencial:

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu’il guérirait à côté de la fenêtre (Baudelaire, [1868] 1999: 208).

de aquella Barcelona sombría. Y cuando caminan con cierto ánimo debido al encuentro con el grupo Los Shadows, sienten que están casi “transgrediendo las normas cívicas, porque caminaban como si bailaran, lo cual era algo que parecía prohibido en la Barcelona gris de aquellos días tristes del oscuro año de 1963” (2007: 193).

Tan voluminosa es la presencia de la grisura de posguerra en Vila-Matas, que recientemente, en el audiovisual “Univers Vila-Matas” (Guzmán, 2017c) menciona cómo durante el primer encuentro con Paul Auster, invitado en su casa en Nueva York, sintió un nerviosismo considerable, seguramente, específica, dictado por la conciencia de venir de un mundo muy pequeño, la Barcelona de posguerra, y tener la sensación de estar alcanzando situaciones que nunca imaginó posibles.

La baja moral de los vencedores y la hipocresía de la sociedad de la posguerra queda asimismo reflejada en la obra de Vila-Matas, en consonancia a la cerrazón de la España del momento. Salvador Giner ha explicado cómo la “más íntima naturaleza del franquismo” respondía también a “ansiedades, preocupaciones, creencias y viejas costumbres de gran parte de la sociedad” y por eso pudo “gozar de una medida muy grande de consenso y hasta de genuina popularidad” siempre a costa de evitar todo “pacto con el enemigo” (1992: 26). No es extraño entonces que la España resultante tuviera “genuina alergia al pluralismo político, miedo a la libertad, fe en la Iglesia, desconfianza en la autonomía de la sociedad civil, apego a la gazmoñería sexual y horror al extranjero” (1992: 47), cuestiones que se dirían la descripción antinómica exacta del universo Vila-Matas.

Especialmente en *Mujer en el espejo...* hay una denuncia clara de la hipocresía de la generación de posguerra; sobre todo de la actitud de los vencedores sobre los vencidos, la vanagloria de aquellos que se veían en el lado del poder y con una indiferencia supina frente al dolor de los vencidos:

[mi familia] parecía ya definitivamente formada para las situaciones duras de modo que apenas se conmovieron cuando más tarde terminó la guerra y huyeron del país los vencidos camino del exilio con semblantes que eran el reflejo de la desesperanza, las mantas liadas al hombro y el caminar errante, miles de familias que en larga procesión hacia la frontera de Francia... ([1973] 2011a: 77).

También la idea de las “dos Españas” irreconciliables, como rémora de esa España pretérita y de ostensible injusticia, la encontraremos en *Impostura* de manera irremisible. Tuñón de Lara ha explicado reiteradamente cómo hay que desacreditar el mito de las “dos Españas” y apostar por las “múltiples Españas, ese conjunto de pueblos con homogeneidad histórica dentro de su heterogeneidad” (1989: 10-11). Pero dicha insistencia nos parece indicativa de la perpetuidad del mito a destruir, el que Vila-Matas denuncia mediante sus acostumbrados mecanismos paródicos. Así, las dos candidatas para recuperar al desmemoriado son la Sra Bruch, “una mujer de buena familia, buena posición económica, decente y profundamente religiosa” ([1984] 2011a: 426) y Lola Negro, que “vivía muy humildemente con su hijo en un piso del Pueblo Seco (...) y, según el comisario, era una pobre mujer arrepentida de sus fechorías comunistas en la guerra civil” (426). Aquí el desmemoriado acaba encarnando la identidad de Ramón Bruch, que la Sra. Bruch reivindicaba, “escritor desaparecido a orillas del Volga, en el curso de un encarnizado combate de la División Azul” (419), postura que resulta mucho más ventajosa por privilegiada para el desmemoriado. Y en cambio Lola Negro ni siquiera batalla por recuperar a su ex marido, a quien acusa de farsante y ladrón. Resulta sin embargo muy irónico que la mujer de buena reputación sea aquella cuyo marido había luchado para la División Azul, y además esta familia prefiera insistir en vivir en la falsedad y el fingimiento y en cambio la humilde y honesta mujer republicana haga pública la deshonra de su marido, aunque se vea atacada, tratada como una “resentida, obrera mentirosa, intrusa, perdedora de una guerra civil” (432).

Se observa aquí un reflejo irónico de “las dos Españas” desde sus estereotipos reduccionistas. En la descripción de ambas rivales queda palmaria la pertenencia de las dos mujeres a diferentes posiciones sociales además de ideológicas, como personajes representativos de los dos bandos de la Guerra Civil. Como nos recuerda Marsal, en los bandos opuestos de la Guerra Civil confluyeron “tres luchas fratricidas entrelazadas: católicos contra no católicos, ricos contra pobres, centro contra periferia”, aunque finalmente fuera la pertenencia de clase lo más significativo (Marsal, 1981: 93). Estas dos Españas del relato de *Impostura* son, pues, hiperbólicas y paródicas y a la vez constituyen una denuncia implícita a la hipocresía del mundo construido tras el fin

de la guerra civil: los prejuicios e injusticias perpetrados respecto a una parte de la población, mientras se magnificaba a la otra. El mismo abogado, que está claramente de la parte de Bruch, afirmará incluso que

ya no sólo había dos familias enfrentadas, sino que, de no ponerle un remedio rápido, España entera se dividiría en dos bandos irreconciliables: los partidarios de Lola Negro, indeseable miliciana, y los partidarios de la señora Bruch, esposa ejemplar de un valioso escritor al que, por su condición de insobornable defensor de los valores de Occidente, la patria debía recuperar (471).

Por último, en el contexto de la posguerra en las narraciones vila-matianas es evidente también la actitud de distanciamiento del yo narrativo respecto al entorno social, la indiferencia colindante con la extrañeza y el odio. En este sentido, el libro más representativo del reflejo irónico de la posguerra en la obra de Vila-Matas es *Hijos sin hijos* (1993). Aquí aparecen escenas muy concretas de diversos momentos de la posguerra, si bien en sucesivos giros de ciento ochenta grados, al alejarse del motivo principal con asociaciones de ideas libérrimas. Sin embargo, en su modo de elegir momentos simbólicos de la posguerra como punto de partida para luego desplegar las narraciones más disparatadas, constituye una auténtica vía de subversión de la historia española vista como insulsa por el escritor-escritor Vila-Matas. Este contexto histórico servirá aquí de trampolín de acceso para unas reflexiones morales de cariz universal, alineadas en un tono kafkiano, donde los personajes desean sobre todo aislarse en sí mismos y no rendir cuentas a la familia ni a la sociedad.

Por ejemplo, resulta muy sorprendente “El paseo repentino” relato situado en 1956, en el Día del Estudiante Caído, que se celebraba durante el régimen de Franco en homenaje a un estudiante falangista que fue asesinado el año 1934 a manos de un socialista. Pero aunque se haga mención a ello (“En Madrid se había celebrado el Día del Estudiante Caído y los rumores hablaban de disturbios y de un falangista herido”, [1993] 2012: 74), el protagonista del relato se contrapone con humor a esa idea social, y lleva el asunto a un sentido más literal e individual: está a punto de ser un “estudiante caído” por el esfuerzo excesivo de estudiar, que le está llevando al límite del colapso y ello finalmente le mueve a rebelarse contra sus padres y a decirles que no quiere “ser alguien” en la vida ni casarse, que tiene otra manera de entender el mundo. Mientras,

se apostilla, “periódicos y periódicos (...) silenciaban la realidad y no contaban más que mentiras y noticias beatas o de cuartel” (80). También huelga destacar el relato situado en el año 1960, “Una estrecha tumba para tres”. Aquí el aislamiento internacional de España y la visita del general americano Eisenhower sirve de analogía para el protagonista Leiriñas y su necesidad kafkiana de aislarse: contrariando los deseos de matrimonio de sus sucesivas novias, la voluntad mayor de Leiriñas es en cambio ser enterrado “junto a sus padres en una tumba para tres” (107)<sup>349</sup>. En esta manera de frivolar y literaturizar sobre un hecho histórico resulta patente también la voluntad de provocación y de fingida indiferencia.

Otros relatos de los 90 planean sobre el registro de la provocación en torno a la misma temática. Así, recordemos “El arte de desaparecer” de *Suicidios ejemplares*, el relato de un escritor de la isla de Umbertha que ha vivido la Guerra Civil y, tras finalizarla, y después de la “trágica y brutal desaparición de toda su familia en la guerra” ([1991] 2004: 64) desea borrar las huellas de su propia identidad, motivo por el que acaba volviendo a vivir ahí “haciéndose pasar por un extranjero”. Y de nuevo en su país, pero desde el anonimato identitario, escribirá unos libros donde expresa su extrañeza y odio hacia su país de origen y les deja el legado de sus libros que son “seis perfectas bombas de relojería” (75). Todo ello, por supuesto, invita al lector a sospechar que los presentes relatos puedan ser también “bombas de relojería” o que el escritor-escritor albergue la fantasía de desidentificarse del todo de su nación de origen para poder encarnar mejor el hartazgo rotundo de su pasado y dinamitarlo desde un lugar apartado y moralmente extranjero.

#### MAYO DEL 68 , DISIDENCIA Y TRANSICIÓN

En cuanto al motivo de mayo del 68, que constituye en España una suerte de “pretransición” (Buckley, 2000: 69), y propició el “pensamiento radical”, ya hemos visto que Vila-Matas solo lo vivió parcialmente, si bien concediéndole gran importancia, por

---

<sup>349</sup> El motivo de Eisenhower, que aquí solo se insinúa sin nombrarse, se completa en *Dublínescas*, en una escena familiar de monotonía y tedio donde llegan a acordarse “del ya lejano día de 1959 en el que el general Eisenhower se dignó visitar España acabó con el aislamiento internacional del régimen del dictador Franco (...) Su padre lo vivió con un entusiasmo desbordado (...) por el hecho de que Estados Unidos, vendedores del nazismo, se hubieran aproximado por fin a la desahuciada España” (18).



lo que en su obra también aparece en diversos momentos para reflejar momentos de revolución o ruptura, desde una postura preferiblemente individualista. En cualquier caso, aunque no le fuera posible vivir al máximo en la estela del mayo francés, las huellas de una juventud disidente y sesentayochista quedan palpables inevitablemente en la narrativa de Vila-Matas, a través de la mención en su primera novela a “reivindicaciones sindicales (...) en aquellos años de lucha” ([1973] 2011a: 106) o la narración “Mandando todo al diablo”, de *Hijos sin hijos* (1993), donde una pareja oye noticias sobre el mayo francés desde Granada y decide enviar todas sus convenciones al carajo y dejar sus trabajos y vidas rutinarias inmediatamente<sup>350</sup>.

Incluso en el mismo *Hijos sin hijos* se observa un punto de vista crítico respecto a los procesos de Burgos de 1970. Así, el trasfondo del juicio a los patriotas vascos se ve en contraposición a la idea de no emitir juicios, focalizada en la persona de un chico soltero y joven que se ha de ocupar de un adolescente, y a quien decide no sermonear por fumar; el adulto calla, si bien queda clarísimo su rechazo al fascismo, tanto como su escaso ánimo de pontificar ideológicamente.

Le he dado un cigarrillo y hemos fumado un rato en silencio. Ha hecho su aparición una suave niebla, un trueno ha rodado débilmente por detrás del horizonte, en la radio han mencionado el asunto de los patriotas vascos que los militares están juzgando en Burgos, ha habido un segundo trueno que me ha parecido mucho más cercano.

- Asesinos de mierda -ha dicho Joseba.

No había mucho que añadir, si acaso algún comentario en torno a esa suciedad del ánimo que significa el fascismo. He preferido callar y hacer un gesto ([1993] 2012: 199).

---

<sup>350</sup> Otros ejemplos: en *Una casa para siempre* (1988), en plena persecución con su enemigo, se da de bruces con el mayo francés, que se ve como un momento simbólico único de “rebelión” que le apena haber perdido: “También yo me quedé mudo. Aún no lo sabía, pero aquella era una de las primeras escaramuzas de lo que luego se llamó el Mayo francés. (...) Me gustaba arrojar adoquines a la policía y probar en las barricadas (eso sí, sin éxito) trucos de ventrílocuo. Fueron, en suma, días muy felices, que iban a verse truncados por una racha extraña de desgracias. (...) Cuando por fin me dieron el alta, el Mayo francés había terminado y no pude más que maldecir aquellos días pasados en el hospital y, sobre todo, aquel extraño tropiezo con Pedro que me había impedido vivir una ocasión única de fiesta, rebelión y griterío” (2018: 28-29). Asimismo en *Al sur de los párpados* (1988) habla de una disidencia generacional mientras aparece un aire de conspiración: “nosotros, que tenemos una imaginación desbordante, hemos soportado siempre sueños nocturnos tan mediocres que, desde hace tiempo, soñamos despiertos” (2011a: 233) y Rialta, la madre adoptiva del protagonista, le comunica que todos los que fueron sus amigos “duermen hoy en las cárceles del país”, cosa que se enlaza con “alusiones críticas a mi posición política y a mi aventurada fuga del país” (308).

Por otro lado, el exilio es una figura que se repite mucho, que aparece ya desde *Mujer en el espejo*... como horizonte deseable en sentido existencial. El exilio es el mito y el destino: la abuela del protagonista había sido exiliada a Francia; asimismo, su novia Elena representa el futuro y también será aquella que se aleja, asqueada de su tierra natal, compartiendo el deseo del protagonista. También en *La asesina ilustrada*, situada en París en junio de 1975, vemos a Vidal Escabia, “un escritor valenciano exiliado en Argentina” ([1977] 2011a: 114) que acabó regresando, y a Juan Herrera, un escritor exiliado en París durante la guerra civil. Incluso en la exótica *Lejos de Veracruz* se urde la trama desde un lugar enunciativo donde el protagonista es hijo de una familia de “exiliados republicanos” que se habían conocido en Veracruz, y que después a su vuelta se peleaban y les dio dio por relacionar sus “constantes peleas desde que pusieran pie en tierra en aquella incómoda España franquista” ([1995a] 2007: 28).

Ahora bien, en el caso de Vila-Matas, como hemos apuntado, el exilio viene a ser una cosmografía imaginaria, una referencia. Y en la vida real el escritor no tuvo que exiliarse, sino que pudo elegir vivir en París. Por ello la huella de disidencia, aunque palpable en la narrativa, siempre es vista desde una distancia irónica y bajo la conciencia de estar en una posición privilegiada. Aunque no por ello deja de ser disidencia, bien sea desde la autoparodia de la propia disidencia<sup>351</sup>, consciente de que se desea la revolución, siempre que se pueda mantener desde cierto dandismo vital.

La contradicción entre exilio real y “exilio voluntario” en París aparece en diversos lugares. En “Un alma desocupada”, relato de *Hijos sin hijos* situado en 1974, habla de una pareja de exiliados políticos en París, que se hallan esperando que “muera el dictador” ([1993] 2012: 34) y que envidian a los exiliados voluntarios, “esos señoritos que, cuando él iba a París, veía sentados en las terrazas de los cafés del Barrio Latino y que, en cualquier momento, podían regresar a España si ese era su repentino antojo o nuevo capricho” (33). Si leemos después el relato del Vila-Matas de *París no se acaba nunca* sobre su juventud, ahí explica cómo se “sentía de izquierdas” pero no ejercía, y hasta muestra cierto rechazo aristocrático por los republicanos exiliados.

---

<sup>351</sup> “En *El Mal de Montano* también se dice no sin ironía: “Recordé los días que viví entre Berlín y París en los años setenta y me consideraba un izquierdista radical -con el apoyo del dinero de mi familia- y era amigo de gente del *underground*” ([2002] 2007: 49).

No iba a tardar nada en enterarme de que era reaccionario considerarse un autoexiliado y no lo era, en cambio, ser exiliado de verdad, es decir, ser exiliado político. (...) Era irrespirable la atmósfera que habrá dejado yo atrás en Barcelona, pero tanto o más asfixiante me pareció la de mis compatriotas exiliados en París (...) deprimido por las obsesivas y escleróticas conversaciones en torno a qué sucedería cuando muriera Franco, agotado por la plúmbea rigidez de sus planteamientos políticos y, en fin, sobre todo desalentado por lo machacados que andaban muchos de ellos por la heroína o por el más rancio vino español” (2003a: 50).

Por este motivo, el joven Vila-Matas parisino se dedica a hacer amistades extranjeras y desconectarse de los compatriotas. El yo figurado deja aquí su deriva más “comprometida” y “antifranquista”, asqueado por cuanto supone el compromiso político:

...un mundo que, al girar exclusivamente en torno al antifranquismo, no me atraía nada, del mismo modo que tampoco me atraía la propia política, una afición o actividad que veía yo que a la larga acaba exigiendo concesiones entre el idealismo y el pragmatismo, lo que me parecía no solo poco estimulante sino incluso repugnante (50)<sup>352</sup>.

El Vila-Matas joven de la novela buscará un horizonte intelectual más amplio, y pasará a buscar nuevos alicientes, como el situacionismo de Guy Debord:

Pasé a pensar que ser antifranquista era ser muy poca cosa y, bajo la influencia de las ideas *situacionistas*, con mi pipa y mis dos gafas falsas, comencé a pasear por el barrio convertido en el prototipo del intelectual poético y secretamente revolucionario (49).

También aparece la muerte de Franco en diversos lugares, y ello resulta muy revelador de las diversas posiciones que se adoptan al respecto. El mismo *París no se acaba* nunca, donde predomina el tono de ironía y autoironía, muestra el estupor de un joven que no sabe cómo reaccionar ante una noticia tan esperada y de tal calado. Lo grotesco y banal del asunto, espejo de la agónica muerte del Franco real, queda concentrado en las condiciones del relato del aviso de tal muerte, que ha de ser doble, puesto que el aviso del vecino propicia una primera celebración, pero luego le

---

<sup>352</sup> No quería ser solo un vulgar antifranquista”, se dice también el protagonista de *París no se acaba nunca*, aunque reconoce que a veces llega triste y solo y bebido y se pone a leer a Cernuda y “se sentía de pronto muy republicano y se emocionaba y acababa llorando...” ( 51). Así, se acaba narrando a sí mismo como un *enfant terrible* también de la revolución.

comunica que era falsa alarma, de modo que cuando muere de verdad Franco “ya no podía saltar de alegría, pues de alguna forma ya lo había celebrado” (144) -y además se había torcido el tobillo con la primera celebración-. Luego se dice a sí mismo que se trata de un momento trascendente, pero ya no consigue inmutarse y se acaba diciendo “¿Y ahora qué?” (145).

En cambio en “Te manda saludos Dante”, relato de *Hijos sin hijos* situado en 1975, queda más palpable la denuncia del mal que supone la figura de Franco. Aquí, bajo el telón de fondo de la inminente muerte del dictador, se narra el nacimiento de un pequeño tirano que no necesita muchas palabras para demostrarlo, y que, para más inri, se acaba manifestando como simpatizante de Franco. Los padres del niño son “luchadores contra la dictadura” ([1993] 2012: 220) y el padre es tan disidente que acaba en la cárcel, con esperanza de salir de ella cuando muera Franco. Pero, inversamente, el niño carece de habla, manifiesta su alegría por ver a su padre en la cárcel, y solo se expresa con sonidos de murciélago, “una nota increíblemente aguda”, “un murciélago estúpido y sin sentimientos”, (animal que, según Kayser, supone la esencia de lo grotesco). El niño solo parece reaccionar al mundo que lo rodea cuando se entera por la televisión que Franco acaba de morir. Entonces por fin recupera el habla, y cuando le preguntan por qué hasta ahora había estado callado expresa:

- Es que hasta ahora todo estaba perfecto -dijo hundiendo su mirada en el ataúd de Franco.

Y parpadeó. Se quedó mandándome saludos siniestros desde el fondo de su oscura, negra, repugnante conciencia (227).

Aparece aquí una corporización de lo siniestro en Franco y en el niño diabólico, por extensión, reflejo del auténtico horror que evoca la idea de Franco y seguidores.

Por último, en *Hijos sin hijos*, además del año 1975 de la muerte de Franco, se menciona también el año de las primeras elecciones, 1977, en el relato “Señas de identidad”, donde se nos dice crípticamente: “Nada recuerdo de ese año salvo que hubo elecciones y que alguien (...) juró y perjuró que yo era catalán” (135). El texto habla también de la dificultad de elegir y no tener una sola vida, motivo que podemos interpretar doblemente en clave literaria-kafkiana y en clave política. Con la muerte del dictador, el futuro aparecería en toda su libertad, pero también la angustia de la

elección y la poca confianza en las posibilidades reales de un futuro como el soñado. El relato concluye con la mención al circo de Oklahoma de Kafka, esa turbadora farsa donde nadie sabe muy bien el papel que representa ni el futuro que le espera. Ello, con relación al inicio de la democracia, podemos interpretarlo como una visión siniestra e inquietante de la democracia que ya llevaba unos años de recorrido en la escritura del relato, y más allá de cualquier visión optimista o condescendiente<sup>353</sup>.

#### DEMOCRACIA, MADUREZ Y HUELLA DE LA DISIDENCIA

Como ya anunciaba el relato mencionado, “Señas de identidad”, las únicas señas de identidad del Vila-Matas futuro y dentro del período democrático serán cierta decepción con el rumbo de la política y española así como la advertencia sobre las trampas de la sociedad democrática- capitalista y sus dislates.

Después de la victoria del PSOE en 1982 y la entrada en el período que se ha llamado de la “sensatez posibilista”, España iría encajando en el concierto europeo, si bien quedará subordinada a Europa por mucho tiempo, especialmente en lo intelectual. La España que se irá configurando será la “antítesis tanto de la cultura franquista como de la republicana radical” y además habrá asimilado “algunas de las características incipientes de la sociedad ultramoderna (...) cuyo perfil no estaba dibujado en ninguna teoría conocida” (Giner, 1992: 49). La sociedad resultante será llamada “posmoderna”, “sociedad masa”, poblada de individuos tolerantes y algo escépticos. Dicha inclusión progresiva en una sociedad normalizada pero gestionada cada vez más por los mecanismos de mercado marcarán la madurez de Vila-Matas, que a veces continuará contrapunteando sus comentarios críticos sobre la actualidad poniéndolos en relación con su juventud.

---

<sup>353</sup> El intento frustrado de golpe de Estado en 1982 también aparecerá reflejado en *Hijos sin hijos* en el relato “El hijo del columpio”, también en una analogía peculiar, entre el golpe de estado que amenazaba con romper el orden de la transición y el golpe sorpresa del pusilánime empleado, al que llaman Hong-Kong, que afirma su personalidad y su paternidad y amenaza con cambiar la visión del mundo del protagonista, presunto hijo de un hombre poderoso. Aparte del juego literario (en el que además ponía en boca del empleado, y de manera obsesiva y ridícula, el recuerdo autobiográfico de la mili de Vila-Matas en Melilla) el texto supone una advertencia contra la prepotencia, pues todo el orden personal o social puede cambiar de un momento a otro.

Así, en *Cabinet d'Amateur*, cuando justifica la inclusión de la obra de Pazos en su selección artística como comisario, con un "Autorretrato" en un gesto de fracaso en la barra del bar, no exento de pose, Vila-Matas afirma que la explicación está en la "nostalgia de una épica en la que vivió envuelta la gente de mi generación":

Siempre adoré esa idea de *fin de fiesta* que hay en la imagen de derrota de Pazos, uno de los (...) grandes artistas barceloneses de mi generación que fueron del todo incomprendidos por una sociedad, la catalana, muy encerrada en sí misma (2019a: 50).

Este hecho viene a subrayar también nuestra hipótesis: el gesto paródicamente político vila-matiano resulta un indicio de una generación que, pasado el franquismo, quedaba huérfana de la "épica" esperada y no tenía otro remedio que proyectarse hacia el futuro, hacia el experimentalismo autosuficiente, aunque todavía el peso del pasado fuera grande.

A partir de los años 90 además, como ha explicado Mainer, el mundo cultural se va expandiendo en un modo cada vez más conectado al "consumo generalizado" (1992: 66) de modo que la posmodernidad supone el rebajamiento de grandes aspiraciones y la convivencia ecléctica y "blanda" de diversos estratos de oferta cultural. El desencanto puede leerse entonces en sentido amplio, más allá de las fechas donde ha solido fijarse, de modo que podría acompañar la postura política del escritor-intelectual español antes y después del cambio de siglo como "la respuesta emotiva de la clase intelectual a la emergencia de la posmodernidad en la cultura española" (Gracia y Ródenas, 2010: 224). Entenderíamos aquí la mención a la "posmodernidad" desde un ángulo más sociológico que literario, como superficialidad y auge de la cultura de masas, cuestión que ha preocupado a Vila-Matas durante todo el cambio de siglo: en "Intervención en Cartagena de Indias" ha manifestado una aversión clara contra los "lacayos del mercado", gente que solo "quiere funcionar bien en la cultura de masas" y "se presentan como hombres sencillos", a lo que contraponen "una tradición culta y con gusto por el complot y lo clandestino" (2007).

Por último, avancemos también cómo en algunos artículos durante la pandemia del covid'19 aparece la huella de esta presencia fantasmal de la Barcelona de posguerra, convertida en una metáfora infinita de aquello gris para lo que escribir o contra lo que escribir ("Sombras de Barcelona", 2020k):

Destartalada y fantasmal, la ciudad (no sólo por la crisis pandémica) se ha vuelto rematadamente triste, ajada, como si hubiera recuperado su color gris de posguerra. Barcelona es hoy un espacio de aire inequívocamente grosero, a años luz de antiguos esplendores. Al mirarla, se descubre enseguida una especie de mancha anticuada que se le ha adherido al paisaje, como el olor del tabaco a una camisa que lavamos un día.

## CONCLUSIONES

En definitiva, hemos observado cómo la obra de Vila-Matas se edifica sobre las ruinas de la guerra civil y la posguerra españolas. Desde la aparente frialdad y distanciamiento, deja claro su rechazo absoluto por el fascismo, la hipocresía y el discurso único, su determinación máxima por no dejarse estrechar de nuevo la visión moral como propiciaba la Barcelona de la posguerra. Todo ello para luego dejar atrás el franquismo y la posguerra como algo que no le pertenece y seguir construyendo a partir de ahí un universo literario propio, desde una perspectiva moral liberal, humanista y cosmopolita. En cualquier caso, la vivencia de la guerra y la posguerra quedará como rémora en el imaginario vila-matiano para significar la banalidad del mal o la admiración por una generación coherente con su ideario, más allá de la superficialidad a la que tan a menudo conduce el presente.

En cuanto a la actitud política disidente, si bien se nutre de un antifranquismo claro en su juventud, en seguida marca un alejamiento respecto al mismo, con una actitud irónica respecto a sus ideales juveniles y una voluntad de disidencia de tipo más individualista, intelectual y francófila. Pero persiste en toda la obra la vocación de subversión, de libertad pura, sin ningún tipo de encorsetamientos, ni los de la España de Franco, ni tampoco los propios de un discurso izquierdista activista. Dicha disidencia en sus años de formación, vivida primero como política y luego de tipo más moral le acompañará siempre, pues, como un ropaje intelectual de inconformismo que hace patente también en la contemporaneidad, donde huye de cualquier huella de simplificación o borreguismo, de ignorancia o de fanatismo

## b) Contra los valores burgueses

En toda la escritura de Vila-Matas podemos hallar también un claro rechazo de los valores de la burguesía, entendida como clase bienestante de la sociedad contemporánea, y clase dominante en el mundo capitalista, regida por un ímpetu hacia el progreso económico pero cierto conservadurismo en la moral cotidiana. Moretti ha definido el burgués como una “criatura enigmática, idealista y mundana” (2015: 16) donde se da una “coexistencia de valores aparentemente opuestos” (17), asumiendo de modo bastante integral el espectro de acepciones a las que se asocia el burgués.

Es cierto que hoy la figura del burgués se halla desdibujada, así como su conexión directa con el capitalismo; ahora bien, las connotaciones del término aún son importantes para la generación afín al mayo del 68, como Vila-Matas, motivo por el que hemos considerado valorar la cuestión dentro de las bases ideológicas del autor. El término, si bien como se sabe en su origen se refería a los habitantes de las ciudades, y después fue adquiriendo un sentido más económico para referirse a funcionarios y empleados administrativos, sobre todo cobró relevancia en el siglo XIX, el período de las “revoluciones burguesas” para designar a la burguesía como clase no aristocrática pero sí propietaria e instruida, que se consolidaría como posible nueva clase dirigente.

En cualquier caso, el burgués es hijo de la revolución francesa y la revolución industrial, y una figura clave en la transición del feudalismo del Antiguo Régimen al capitalismo, durante el siglo XIX; un papel primordial y a la vez contradictorio, porque primero sería revolucionaria y enfrentada a los antiguos estamentos, pero después heredaría la preponderancia de estos y pasará a ser una clase conservadora, opuesta al proletariado. En el Nuevo Régimen la burguesía será la clase dominante y se verá influida por los valores de la Ilustración y el enciclopedismo ilustrado. Asociados a la burguesía, aparecerán los siguientes valores, procedentes de la Revolución francesa: el individuo, la libertad, la igualdad y el progreso. La figura del burgués constituye, pues, alguien que cree en el dinamismo de la sociedad y la economía, y en el fruto de la razón y en el propio esfuerzo; como en el protestantismo, el trabajo constituirá la moral principal del burgués como “la virtud de la cotidianeidad pacífica y repetible” (Moretti, 2015: 39).



A nivel ideológico la burguesía se trata de una clase muy ambivalente: había formado parte de la revolución francesa, como clase media liberal revolucionaria, pero después acabará perpetrando una nueva jerarquía social. Al mismo tiempo, el burgués se define en oposición tanto de la nobleza con sus privilegios como de la monarquía absoluta; por lo que, cuando estos elementos se diluyen, el concepto de burgués también, y se irá consolidando el concepto “clase media”. Además, durante los siglos XIX y XX presentará abundantes tensiones respecto al marxismo, que valorará su realismo<sup>354</sup>, y a la vez verá una relación indisoluble entre burguesía y capitalismo y la conveniencia para la clase trabajadora de un sistema socialista o comunista.

En cuanto al pensamiento religioso, el burgués se ha caracterizado por una general secularización unida a una permanencia de lo religioso y que además volverá a aparecer una y otra vez “en sus formas más espectaculares, irracionales y emocionales” (Hobsbawm [1962] 1964: 276). Así, a medida que el capitalismo fue afianzándose como sistema, la burguesía tendió a volcarse en actitudes contradictorias, como una vuelta atrás en lo moral y lo religioso: es el caso de la Inglaterra victoriana o EEUU después de 1945. Más allá, pues, de la base liberal que hay en el substrato básico de la burguesía, hablaríamos de “aburguesamiento” y “moral burguesa” en un sentido más conservador, por cuanto la clase burguesa del siglo XX tiende a apoyarse en la moralidad victoriana, la atención a las convenciones sociales y las apariencias, la preponderancia de la adhesión a la opinión pública a través de los medios de comunicación, la ética del trabajo y el ahorro como fuente de felicidad y mejora social, la importancia de las estructuras sociales estables en núcleos familiares, y también la adhesión a identidades sociales y culturales inmóviles, como la noción de patria.

Es ese estado de la cuestión del pensamiento anfíbio burgués, variable a nivel ideológico pero tendiente hacia el progreso, el beneficio propio y la consecución de

---

<sup>354</sup> Del *Manifiesto* de Marx: La burguesía “ha arrancado el velo sentimental y enternecedor que encubría las relaciones familiares para reducirlas a simples relaciones de dinero (...) todo lo estático y permanente se evapora; todo lo sagrado se profana, y los seres humanos se ven al fin obligados a contemplar con ojos sensatos sus condiciones reales de existencia y sus relaciones mutuas” (Citado por Moretti, 2015: 108).

logros visibles, el que en el siglo XX viene a perder su legitimidad moral, a ser primero absorbido por el capitalismo y después puesto en duda por el artista moderno<sup>355</sup>.

En el caso de España, como Francia, la burguesía gozaría de un papel primero más revolucionario, después más conservador, pero en cualquier caso ejercerá de bisagra entre dos épocas, y estará en el origen de la España liberal<sup>356</sup>. Como en Francia, o constituyendo un pálido reflejo de ella, el intelectual burgués español será “demiurgo de la nueva sociedad” (Villacorta, 1980: 38). Y su impulso, afín a la Constitución de 1812, logrará acabar con los privilegios nobiliarios y configurar el Estado burgués, pero acabará sirviendo a la Iglesia y la Monarquía, con la implantación de la Restauración, de modo que se retrasará el avance de la sociedad española, en un tumulto de guerras, revoluciones y abdicaciones<sup>357</sup>.

Ahora bien, el papel de la burguesía intelectual fue una constante en la España contemporánea y en la Edad de Plata, que supuso un renacimiento cultural en España desde 1868 hasta el inicio de la Segunda República en 1931. Tras el marasmo del golpe contrarrevolucionario de 1936 y la posterior guerra civil (1936-1939), durante la posguerra la identidad burguesa se mantendrá en España, si bien modificando su identidad originaria como sucedió de modo análogo en Inglaterra durante la hegemonía victoriana, cuando también arraigó la “cosmovisión militar-cristiana de la vieja élite” (Moretti, 2015: 133). En la España de Franco los valores tradicionales burgueses se alían con los valores propios del nacionalcatolicismo, de modo que la religión católica constituye el centro ordenado del mundo y al que ve sujeta la libertad del individuo: las apariencias, la ética del trabajo, la impronta de la familia se hacen todavía mayores, por no hablar de la noción de patria.

---

<sup>355</sup> Lipovetsky ha destacado cómo la burguesía fue la portadora del individualismo en el ámbito económico, pero no en el existencial, puesto que “el orden cultural en el que se desarrolló siguió siendo disciplinario, autoritario, y en los USA, más exactamente puritano. Esa moral protestante-ascética sufrirá, en el curso de los primeros años del siglo XX, la ofensiva de los artistas renovadores” ([1986] 2002: 83-84).

<sup>356</sup> De hecho, no es casual que dos tomos clásicos de historia española publicados en Alianza en 1973 y 1974 respectivamente tengan los siguientes títulos: *La burguesía revolucionaria* (1808-1869) -por Miguel Artola, y *La burguesía conservadora* (1874-1931).

<sup>357</sup> Un buen ejemplo de este carácter errático del intelectual burgués español será Ortega, ya en el siglo XX, que ansiaba tomar un rol activo en la nueva sociedad, pero pasaba antes por fantasear con la intelectualización de las clases populares, y oscilaba entre la política rupturista, la conservadora, y la inacción.

En este marco conceptual, la subversión de los principios burgueses en Vila-Matas es doble: por un lado supone una deriva lógica de la disidencia franquista y sesentayochista, de reivindicación de la libertad absoluta sin cortapisas, más allá de los valores conservadores imperantes en la Barcelona de su juventud. Por otro lado, viene a ser también la lógica consecuencia de una actitud moral firmemente asentada en las vanguardias artísticas y su voluntad de forjarse un destino de artista, más allá de cualquier condicionamiento.

Vila-Matas, pues, aunque presente a lo largo de su trayectoria algunos rasgos de intelectual burgués liberal, afín a Ortega, se define desde sus inicios como artista en oposición a la idea burguesa de familia como estructura, a la identificación nacional o ideológica, y también en oposición a la ambición material y a la idea de progreso. Como en las vanguardias, como en Kafka, su principal referente, Vila-Matas se erige como artista autosuficiente que no necesita de la estabilidad convencional ni tampoco de la autoclasificación en una identidad, más bien reivindica en cambio un espacio nómada, abierto, de pura libertad. También rechaza la idea burguesa de utilitarismo y progreso, confiando en otro lenguaje, el artístico, que posee sus propias reglas.

En su obra inicial, el deseo de mantenerse al margen es más evidente, en conexión a su juvenil disidencia: el joven Vila-Matas decide no seguir el camino marcado por la familia, abandonar los estudios de derecho y dedicarse al arte del modo más personal, individualista y lejos del afán lucrativo, dentro de una concepción de vida libérrima y lejos de ataduras. Además, en las primeras novelas hallamos la huella de este deseo de dejar atrás la familia burguesa y la ideología franquista, erigiendo la escritura como auténtica patria de la que partir. Posteriormente observaremos personajes cada vez más individualistas que se contraponen a la visión burguesa y convencional de la vida. Dicha provocación se sustentará también con la visión crítica hacia la sociedad de consumo que se va apuntalando en la sociedad española y catalana en los años 90. Entonces el rechazo al concepto burgués se amplía y recae en una crítica a toda la estupidez presente. Ahora bien, al afianzarse la figura de Vila-Matas, va a ser más problemático mantener la posición marginal a la vez que se disfruta de cierto éxito. Es por ello que en la obra de madurez de Vila-Matas no es tan importante el tema de la oposición a los valores burgueses; sí se mantiene cierta

ambivalencia, pero se va a sostener lo antiburgués más bien desde una perspectiva literaria, como el camino literario personal a asumir, lejos de las convenciones de la narrativa realista burguesa, donde hay una constante ruptura de expectativas y un pulso conceptual al lector. Por otro lado, en la madurez ha demostrado gozar de cierta estabilidad en su vida personal (con domicilio y pareja fijos), sin que eso sea menoscabo para un posicionamiento crítico frente a la concepción burguesa de la vida en cuanto supone “aburguesamiento”, “apoltronamiento” o excesiva concesión a los mecanismos del mercado.

#### FAMILIA DE ORIGEN Y VALORES BURGUESES

El aspecto del rechazo a la estructura familiar es bastante elocuente. Diríase que hay hasta un intento consciente de alejarse del yo niño y no asentar en él mitología alguna como sucede a menudo desde el escritor maduro. Así, muy raramente ha mencionado algo de su infancia o de su familia, o simplemente ha expresado que se trató de una infancia feliz. Y, ciertamente, hay en la obra de Vila-Matas, especialmente hasta el cambio de siglo, una oscuridad voluntaria en torno al tema familiar, que trasluce el interés por escapar a cualquier condicionamiento identitario y a cualquier huella de sentimentalidad autobiográfica.

Ahora bien, en algunos lugares sí ha mencionado aspectos de su familia de origen, por lo que sabemos que se trataba de una familia de burguesía media, dedicada a la industria de la construcción, con un padre de ideología nacionalista moderada. Y se nos da a entender también que de allí heredó el principio de la constancia en el trabajo, aspecto que rechazaría en su juventud pero que de algún modo le ha sustentado en la solidez de su carrera literaria.

¿Familia acomodada? Bueno, burguesía media, tuvimos problemas económicos, mi padre se hizo a sí mismo, tiene 90 años, se dedicó a la construcción y fue concejal de Unió Democràtica (...) Se me inculcó un espíritu de lucha y de trabajo en el que siempre me he movido, a pesar de todos mis devaneos (Ruiz Mantilla, 2012).

Por otro lado, los rasgos característicos de la familia de Vila-Matas coinciden con las líneas generales del *modus vivendi* burgués de los siglos XIX-XX y la Barcelona que describe Lluís Permanyer (2008): así, la familia de Vila-Matas vivía en el Ensanche

barcelonés, y “los padres no se cuidaban de forma tan directa de los hijos, ya que (...) pagaban mucho dinero por el servicio y este se debía hacer cargo de ellos” (2008: 92). Ello parece corresponder parcialmente a lo que aparece en el reportaje de la SER “Paseando por la infancia de Vila-Matas” (Niergas, 2016b), donde Vila-Matas explica que su madre “les peinaba desde la cama” mientras “la señorita acompañante” les llevaba al colegio. Asimismo, conocemos sus veraneos de infancia en Caldetes, que “fue uno de los pueblos de veraneo marítimo de mayor prestigio del siglo XIX, con un elegante paseo de los Ingleses” (Permanyer, 2008: 138).

Algunos de dichos aspectos aparecen reflejados a menudo en la obra de Vila-Matas: por ejemplo, en *Al sur de los párpados*, se describe así una fotografía de la madre del protagonista: “Mi madre, muy joven y arrogante, indiferente a la cámara, mirando al mar en Caldetas, verano del 47” ([1980] 2011a: 194). Incluso en *El viaje vertical*, donde el protagonista es para Vila-Matas la “contrafigura” del propio padre (Gabastou: 115), se dice que Mayol, mientras contempla cómo su vida se desmorona, recuerda la fotografía de su infancia “en uno de aquellos estudios de la época en los que las familias burguesas definían su gusto y estilo de vida” ([1999] 2006: 54)<sup>358</sup>.

En la obra inicial de Vila-Matas, especialmente en la primera obra, *Mujer en el espejo...*, si bien bajo el prisma vanguardista y surrealista, podemos observar un compendio de todos los elementos que configuran una familia burguesa. Así, el protagonista describe sus recuerdos en familia en una población imprecisa de la costa, y aparecen imágenes con relación a una vida rodeada de comodidades y unas rutinas de clase bien que se perciben como un eterno veraneo<sup>359</sup>. Los espacios donde se ubica la acción son: la mansión señorial, el paseo marítimo, el barco Victoria, la iglesia, la playa, el tenis, el casino... En las secuencias descriptivas quedan destacados

---

<sup>358</sup> También en el relato “Niño”, de *Exploradores del abismo*, se perfila la extrañeza e impostura de ese hijo que se hace el excéntrico y abusa de los recursos de su padre, y hasta le hace posar como retrato de “personaje de la burguesía catalana” (2007: 59), detalle humorístico que nos hace imaginar a la familia Vila-Matas posando para el libro de Permanyer a través del ojo artístico del joven Enrique.

<sup>359</sup> En *Lejos de Veracruz* la familia del protagonista aparece definida en los mismos términos: la madre, pubilla del Berguedà, obliga al padre a montar un negocio y dejar para siempre la poesía, en la búsqueda del “remanso de paz burguesa” ([1995a] 2007: 39) donde abundará el sentido común, aunque para la percepción del protagonista “el sentido común solo conduce al suicidio” (32). La figura paterna y la del hermano mayor aparecen como exageradamente autoritarias y castradoras; del hermano mayor se dirá también hiperbólicamente que “se había convertido en una rata militante de lo sedentario, en un maniático tan engreído como autoritario” (41).

elementos fundamentales, como la presencia del piano<sup>360</sup>, la impronta de la religión, la propiedad o el culto al propio pasado:

Mi madre se sentaba ante el piano e interpretaba el Preludio de Tristán esperando la hora de postrarse de rodillas ante el altar de la capilla familiar en cuyo retablo campeaba el escudo de nuestro linaje y la imagen de un santo antepasado al que imploramos protección ([1973] 2011a: 72)<sup>361</sup>.

El torreón, la torre El Mirador en la que viven es un lugar donde “habían nacido mis padres y los padres de mis padres conservándose siempre intacto a pesar de los muchos años que habían caído sobre él” (88). En esta genealogía burguesa y conservadora, hasta figura el abuelo de la abuela como contrarrevolucionario en Francia y contrario a la Revolución, motivo por el que sería “condenado al patíbulo” y luego dispusiera que su cabeza decapitada, como se nos relata de manera grotesca, “fuera rescatada de la fosa común y guardada como reliquia” (87).

La doble moral conservadora aparece también irónicamente en esta obra inicial: así, los vecinos son “gente sensible y cultivada que estudiaba las glorias de la raza y llenaba las iglesias” (75) y el padre, centro del patriarcado, queda hiperbólicamente retratado así como: “dueño y señor absoluto y un verdadero rey del hogar” (85). Pero también aparece la otra cara de las apariencias: “un aburrimiento mortal” que asuela la casa familiar (105) y una multiplicación de las vías de escapismo: el derroche festivo, el superávit económico del que los hijos que se aprovechan y la madre “implora piedad cuando le pido dinero por última vez” (66). Y, especialmente, sorprende en esta obra el aspecto menos realista, cómo se narran las escenas carnavalescas del padre y madre de familia, cuando al caer la noche se dan al disfraz y al intercambio de roles, en

---

<sup>360</sup> El piano sería un elemento simbólico muy presente en la formación de las chicas burguesas sobre todo: “Los pianos, por ejemplo, tenían una importancia presencia en los suntuosos salones de las grandes casas” (Permanyer, 2008: 112).

<sup>361</sup> Por otro lado, las contradicciones internas respecto a la religión, vista como una cuestión impostada y no interna, se aprecian en *Extraña forma de vida*, donde el padre del protagonista admite su duda existencial y su caída en el ateísmo, cuestión que nunca se atreve a hacer pública a la familia, y continúa manteniendo las apariencias a regañadientes, con la única complicidad del hijo, quien expresa su “asco” por ese “pobre hombre cobarde” ([1997a] 2013: 65). El absurdo y la hipérbole también se manifiestan en el abuelo del protagonista, que no es capaz de jubilarse y desentenderse de su trabajo, y al final tiene que verse expulsado de su propia óptica por entrometido para sentirse liberado, para posteriormente consagrar su tiempo a espiar el comportamiento paranormal de la “hostia” desde un edificio adyacente a la capilla de su casa.

disparatadas escenas donde predominan el travestismo y el masoquismo; la iglesia se transforma en una carpa de circo, cosa que muestra la hipocresía de la diurna devoción. Además, aparece una fusión de eros y thanatos en estos primeros libros, donde se materializa el tópico freudiano de “matar a la madre” simbólicamente para poder así dejar atrás su familia de origen<sup>362</sup>.

Así, el incipiente escritor cimienta su obra simbólicamente sobre la conciencia y la transgresión respecto a su clase de origen. Contra todo ese universo de valores férreos heredados y costumbres poco dadas a exteriorizar el auténtico mundo individual, el escritor ejercerá de “agitador” de la burguesía y poder dejarla atrás en su aspecto convencional para acceder a su universo propio.

A medida que se consolida la trayectoria de Vila-Matas, el rechazo explícito por el mundo burgués se va haciendo menor, como es lógico, puesto que la identidad del autor se ha ido solidificando. Ahora bien, observaremos una despedida formal de toda esa identidad burguesa ancestral en la obra *El viaje vertical*, una de las pocas novelas de Vila-Matas donde el yo figurado no corresponde al escritor-artista Vila-Matas sino a la figura del padre. Aquí, Mayol, representante de los ideales burgueses catalanes, ve cómo toda su vida en poco tiempo se deconstruye, mostrando la vacuidad de fondo que estos contenían: “su vida, tanto en el aspecto sentimental como en el profesional, había sido de arriba abajo un completo error” ([1999] 2006: 42). Así, la empresa de seguros que tanto le ha costado fundar y mantener, solo causa crisis existenciales al hijo que la ha heredado; la mujer que tan sólidamente le ha acompañado durante su existencia, “la madre cristiana y perfecta de sus tres hijos y la esposa ideal, una mujer discreta y elegante que le había dedicado toda su vida a Mayol” (12) muestra su hartazgo absoluto. La adhesión al catolicismo y a la política nacionalista va sucumbiendo a medida que su vida entra en crisis y decide volcarse en el viaje, el nomadismo y la literatura, descubriendo así el gozo de dejarse caer, de reconciliarse con el fracaso y olvidarse de “la necesidad de ser *alguien* en la vida” (103). En fin, aquí se da una evolución inversa a la habitual en las novelas de aprendizaje, porque la

---

<sup>362</sup> En *Al sur de los párpados* aparece similar rechazo por la madre, si bien esta comunista y bohemia, así como por su madre adoptiva, de aires más burgueses. (Ver el capítulo sobre “la mirada carnavalesca”).

figura del padre, Mayol, se acaba fusionando con los ideales de vida antiburgueses de su hijo artista Julián (o del alter-ego del escritor Vila-Matas).

De todos modos, lo patriarcal visto como rémora de una generación anterior y en el seno de una estructura familiar burguesa quedará como sombra que va emergiendo y adoptando diversas formas y sentidos en la obra de madurez, desde *El mal de Montano* (2002) hasta *Esa bruma insensata* (2019)<sup>363</sup>.

Pero es desde *Dublinesca*, coincidente con el episodio de salud que pone a Enrique Vila-Matas autor al borde de la muerte, cuando la relación con el padre autoritario se va tiñendo de una comprensión cada vez mayor: así, se nos dice que el editor Samuel Riba, ya sexagenario, continúa siendo un hijo subordinado frente a su padre autoritario, pero se acepta esa condición con humor: “Adora a ese hombre, siempre tan autoritario y tan afincado en su papel de padre decimonónico, que ha creado en su hijo la necesidad de ser un subordinado” (2010a: 29). Finalmente, en *Esta bruma insensata*, y ante la estupidez social reinante y denunciada, el protagonista Simon añora melancólicamente la relación con sus padres e incluso afirma la conveniencia de la antigua “relación vertical entre padres e hijos” (...) Pretender cambiar aquello era absurdo y, además, nada atractivo” (2019b: 117).

Hay, pues, suficientes huellas entrevistas y textos para garantizar la procedencia social burguesa de Vila-Matas y su relación ambivalente con su origen, su actitud agitadora, que se irá modificando con los años, adoptando nuevos matices y perspectivas<sup>364</sup>.

---

<sup>363</sup> Así, en *Doctor Pasavento* se habla de un “padre anticuado y profesional del paternalismo, patriarca angustiado de ser cabeza de familia” (obsérvese que el “angustiado” ya muestra cierta simpatía desde el punto de vista del hijo ficcional ya maduro) que había inculcado en el protagonista la idea de que “tenía que *ser alguien* en la vida” ([2005] 2008: 211). *El mal de Montano* se habla, como cosa del pasado, de la conexión inevitable entre patriarcado y discurso único, y la necesidad de subvertirlo: “En mi caso, yo aprendí a quebrar, cada día con más habilidad, el aburrido discurso de mi padre (...) era un discurso único (...) yo apenas disponía de tiempo para mis intervenciones (...) para contrarrestar la constante aparición de tópicos en el discurso paterno (...) pequeñas y vanguardistas escaramuzas (...) estilo literario inconformista y excéntrico (...) un estilo contra el tedio familiar, el de la casa de mis padres, pero también contra el tedio aplastante del país en el que me había tocado nacer” ([2002] 2007: 154-155).

<sup>364</sup> Al respecto, en *Montevideo* destaca el homenaje que dedica a los padres: el padre inspira un recuerdo entrañable que le ayuda a escapar de situaciones donde se ve bloqueado. Y el final de la novela conlleva un homenaje a la madre, cuando es esta la que le explica que “el gran misterio del universo” es el hecho de que haya “un misterio del universo” (2022: 300).



## JUVENTUD, VALORES BURGUESES Y POSICIONAMIENTO SOCIAL

Como hemos visto, el Vila-Matas autor incipiente se posiciona desde final de los años 60 como contrario a los valores burgueses, a pesar de su obvia adscripción a la burguesía catalana (familia de origen, estudios de derecho, veraneo primero en Caldetes y luego en Cadaqués) y de los privilegios de los que ha podido disfrutar, como dedicarse al arte o viajar a París sin preocuparse demasiado por el dinero.

Ahora bien, todo ello no deja de resultar propio de un escritor de su generación y de dicha procedencia. Así, como nos explica Moretti, en toda la literatura burguesa se da siempre un conflicto entre las diversas generaciones de la misma burguesía y “la vieja resulta ser mucho más burguesa que la nueva; más severa, más estrecha de miras, guiada por las ganancias, pero también independiente, intransigente, irritada ante los valores preindustriales” (2015: 112)<sup>365</sup>. El mismo Vila-Matas ha dejado clara su su procedencia, y su actitud moral disidente respecto a la misma, cosa que ha llamado “traición” a su propia clase:

Después, la cuestión de la identidad se ha convertido en uno de los ejes centrales de mi obra. Es una crisis permanente la pregunta sobre mi identidad y lo es en el plano literario y existencial. Socialmente, el asunto está más resuelto: he sido simplemente “un traidor a mi clase”<sup>366</sup>, siguiendo aquellas consignas, creo que eran de Godard (Gabastou, 2013: 47).

Gracia y Ródenas han explicado cómo la *gauche divine* supuso una subversión cultural sobre todo de tipo “antiburgués, antisistema y anticapitalista” (2010: 182), de modo que “el antifranquismo era, en propiedad, redundante” (183). Ahora bien, siendo jóvenes subversivos, todos ellos pertenecían a la esfera de “burgueses cualificados”. O

---

<sup>365</sup> Los mismos Baudelaire, Flaubert y Manet criticaron a la burguesía desde dentro, y tratando de dotar autonomía a la obra de arte, aunque ello no les exime de formar parte relativamente de aquello de lo que critican: “Todo lo que hacen es una crítica a la vida burguesa; todo lo que ven es la vida burguesa. Hypocrite lecteur -mon semblable -mon frère!” (Moretti, 2015: 170).

<sup>366</sup> En *Dublinesca* también aparecerá el motivo de “traicionar a su clase social” como recuerdo de juventud de Samuel Riba (2010a: 185). Así, cuando presencia a unos universitarios de su generación, comenta: “Si se sintiera universitario, si se sintiera intelectual y barcelonés y no hubiera querido traicionar a su clase social, se reconocería inmediatamente en estos dos conocidos, que disponen de todo el tiempo por delante (...) una generación por la que siente envidia, pero a la que compadece, no quiere que sea su generación (...) para ellos no pasa el tiempo. Iban a comerse el mundo y ahora se limitan a comentarlo...” (186).

sea que la paradoja de Vila-Matas es la misma de la *Gauche divine* barcelonesa y la del artista francés *fin de siècle*: solo desde una posición de juventud de la clase media cultivada se puede observar las mezquindades y contradicciones del mundo burgués que se quiere derribar, del que se forma parte de una manera u otra.

Si retomamos los cortometrajes iniciales de Vila-Matas, *Todos los jóvenes tristes* o *Señora de la falda de jade* y *Final de verano*, resultan propios de esta juventud acomodada y a la vez subversiva<sup>367</sup>. Por otro lado, hay que decir que el dinero para ambos cortos lo obtuvo precisamente de su padre. En ambos se trataba, como explicaba Vila-Matas en un artículo, de cierta “desesperación generacional”, que ataca a esos jóvenes gobernados por la imaginación en su dificultad de adaptación al mundo (Vila-Matas: 2003a). En cuanto a *Todos los jóvenes tristes*, ni siquiera llegó a montarse<sup>368</sup>. El segundo film sí fue montado, y en él podía verse la destrucción de una familia burguesa<sup>369</sup>, por el entrelazamiento de escenas cotidianas con otras de corte rompedor y absurdo, donde todas las relaciones y situaciones aparecen del revés, de manera un tanto buñueliana. Asimismo, numerosos artículos de su juventud mencionaban la necesidad de hacer tabula rasa de los principios anteriores y construir su propio *modus vivendi*, como “Vacío de hogar” (1970c) o “Antipsiquiatría y family life” (1973). En otros artículos que hemos visto se alineaba con un ímpetu generacional revolucionario, como en “París, ¿adónde fue tu revolución?” (1969b). El arte revolucionario se asocia a “libertad”, vista como un ir más allá de los convencionalismos burgueses, y es refrendada por entrevistas como “Subvertir la realidad oficial” (1978b) o “Mi ética es estética, no moral” (1978c).

En su obra literaria también podremos seguir los trazos de esta persistencia en continuar un camino lejos de lo burgués. Así, ya en *Al sur de los párpados* encontrábamos en el narrador esta mención paródica al momento de pedirle la mano a Eva, que en su imaginario se enlaza a todos los elementos que se rechazan:

---

<sup>367</sup> “Hablaban de la desesperación (la primera) y de la destrucción de la familia burguesa (la segunda)” (Ruiz Ortega, 2011).

<sup>368</sup> Como nos ha explicado en entrevista personal, “durante tiempo lo filmado descansó en una caja circular que guardé en un armario en casa de mis padres y que mi madre siempre me decía que me lo llevara a mi casa con mis cosas, pero que siguió quedándose allí eternamente y finalmente incluso se perdió. Quedan fotografías del rodaje y el anuncio que Fotogramas hizo del mismo” (Verdú, 2020).

<sup>369</sup> Como ha explicado precisamente el narrador de *Montevideo*, que recuerda que su primera y última película trataba sobre la “destrucción de la familia burguesa” (2022: 12).

Cometí el error de poner en marcha los mecanismos de este teatro en el que a la conjugación del verbo amar sigue el espectro de una boda junto al río, la devoción a la economía del hogar (ley estricta donde las haya), pipa turca, dorados bucles de los niños, zapatillas y cortinas cerradas ([1980] 2011a: 218).

Destaquemos también el carácter particular de las portadas, cómo marcan un imaginario sugerente contrario al progreso propio de la visión del mundo burgués, como sucede especialmente a partir de *El viajero más lento*.

Pero más importante será la cuestión de la identidad antiburguesa en la segunda fase de su obra: aquí el hito fundamental será la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*, que se configuraba sobre la premisa de actuar como “niños irresponsables”, “máquinas solteras” dentro de una noción de “creatividad absoluta” y “una sexualidad sin fines reproductivos” ([1985] 2007: 12) . La misma idea de lo “shandy” exalta los valores opuestos a los burgueses: Contra la propiedad y la estabilidad, lo nómada; contra lo pesado, lo ligero; contra la familia, la soltería; contra la utilidad, lo caprichoso y gratuito; contra el éxito y “ser alguien en la vida”, la alabanza del fracaso. La siguiente cita se atribuye a una carta de Duchamp a Varese, pero en realidad pertenece a uno de los eternos libros de cabecera de Vila-Matas, *Conversaciones con Marcel Duchamp* (Cabannes, 1967):

Ni era necesario sujetarse a la obligación de trabajar ni debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, aquello a lo que se llama una mujer, niños, una casa en el campo, un coche, etcétera. Y lo comprendí felizmente muy pronto. Eso me ha permitido vivir mucho tiempo como soltero mucho más fácilmente que si hubiera tenido que enfrentarme con todas las dificultades normales de la vida. En el fondo, es lo principal (Vila-Matas, [1985] 2007: 12).

En realidad el universo *shandy* refleja como un espejo invertido la antítesis exacta de la identidad burguesa, tal y como la define Moretti (2015); la “eficiencia” y la división racional del trabajo (47), el confort como “felicidad de estar en el hogar” (51), “la seriedad”, “la racionalización” (82), la “honestidad moral”, la “propiedad”, la “hegemonía política y cultural”. En oposición a ese mundo, *Historia abreviada de la*

*literatura portátil* ensalza con humor “el universo marginal de la literatura dentro de la sociedad de masas” (Martín Nogales, 1992: 396).

A los *shandys*, además de ser ligeros y sin ataduras, les horroriza el éxito, cualquier tipo de distinción; cualidad que también encontraremos en personajes de *Suicidios ejemplares* o de *Hijos sin hijos*, libros de relatos contruidos también desde una gran voluntad rupturista<sup>370</sup>. Por otro lado, el elogio a la soledad y a la ausencia de hijos es notorio también en estos shandies, que “odiaban a los niños” ([1985] 2007: 88), o en tantos personajes no dispuestos a asumir una carga paterna (como el protagonista de “Otro monstruo” de *Una casa para siempre* o diversos personajes de *Hijos sin hijos*, como el título ya anunciaba)<sup>371</sup>. Los personajes de Vila-Matas, especialmente los de *Historia abreviada* son individualistas, rebeldes, exhibicionistas, amantes de la iconoclastia y fugacidad del artista moderno, contrarios a la inmutabilidad de lo pétreo.

También en *Extraña forma de vida* se ridiculiza la vida burguesa y hogareña, aunque el protagonista se acabe conformando con ella para así tener la estabilidad suficiente para escribir. Pero antes de llegar allí, detestará “esa vida apreciable de televisión y pantuflas con la esposa querida y el hijo horrendo de la mirada nula y las peroratas extrañas” ([1997a] 2013: 88)“ y fantaseará con la huida con una mujer a la que solo le une el deseo sexual. La hipérbole llega al extremo cuando afirma que en un momento de debilidad cometió un error al decirse que “había estado muy equivocado al decirme que tener hijos era cosa de mediocres, ineptos sensualmente, analfabetos sexuales o gente irresponsable” (117). Es decir, mediante una doble negación está finalmente afirmando que tener hijos es algo de mediocres e irresponsables.

La misma línea argumental veíamos en sus artículos sobre la playa o en la portada de *Recuerdos inventados* y el desprecio a las aspiraciones de la tradicional

---

<sup>370</sup> Así, en “La despedida” de *Suicidios ejemplares* se dice: “Con el tiempo, la riqueza y el éxito más bien se convierten en graves molestias, y con ellos la sociedad, y uno acaba por empezar a buscar un agujero en el que esconderse” ([1991] 2004: 50) Y en “Mandando todo al diablo” de *Hijos sin hijos*, se da un gran contraste entre cigarras y hormigas, a favor de las cigarras: “Las hormigas sí que deberían ser cigarras, les sentaría muy bien el ocio, ninguna hormiga debería privarse de una sensación tan maravillosa como la de saber decir no, mandar de una vez por todas al infierno su dichoso y cargante nido laborioso” ([1993] 2012: 27).

<sup>371</sup> En “La familia suspendida” el estudiante que se revela se dice que el impulso verdadero de la juventud es “dinamita para que vuelen las familias” (72) y que él solo se representa a sí mismo. Argumenta incluso que igual que Cristo y los apóstoles eran solteros, también él lo puede ser sin remordimiento alguno. Leriñas de “Una estrecha tumba para tres afirma “Soy un monstruo. No debo unirme a nadie, no debo casarme” ([1993] 2012: 124).

vida familiar veraniega, o en *Lejos de Veracruz*, donde el protagonista trata de escapar de los límites que impone su familia burguesa, o en *El viaje vertical*, donde Mayol se acaba construyendo una imagen de felicidad humanista, desde la asunción alegre del fracaso. El deseo de huida y de cambio, pues, aparece como una metáfora de dejar atrás cualquier vida regida por convencionalismos sociales; pero esa misma huida se puede realizar mediante la experiencia o mediante la escritura.

#### LA SOCIEDAD DE CONSUMO COMO NUEVA BURGUESÍA A DERROCAR

En lo sucesivo, hay que decir que en la obra de Vila-Matas a partir de los años 90 se fusionan la oposición a los valores burgueses con la oposición a la sociedad de consumo en general. Dicha época coincide con la entrada de España en el tardocapitalismo y la cultura posmoderna, Como apunta Vilarós (1998) a principio de los noventa se encadenan varios hechos: la Barcelona 92, la Expo de Sevilla (donde se aúnan una perspectiva euforizante del futuro y la incertidumbre económica), la entrada en el Mercado Común (Tratado de Maastricht, 1993), de modo que se pasaría de una dictadura neoliberal a una democracia neoliberal”. La misma tesis apoyan Gracia y Ródenas cuando afirman que “caducaron muy rápido también las utopías revolucionarias de supresión del orden burgués y capitalista por la vía maoísta, la vía trotskista, la vía leninista o la cubano-argelina, porque el cambio de la Dictadura a la democracia se hizo de acuerdo con los parámetros de un capitalismo bajo control” (2010: 225).

A nivel artístico, ello tendría sus consecuencias, porque, con la entrada en la cultura posmoderna, “ya no hay tensión entre los artistas innovadores y el público porque nadie defiende el orden y la tradición” (Mainer, Bessière, 2000: 64). Y la cultura literaria fue perdiendo “ese valor adicional, de vanguardia, que había ganado desde los años sesenta (...) en su lucha por la modernidad” (Gracia y Ródenas, 2010: 235).

Ello nos sirve para bosquejar el contexto cultural de la obra de Vila-Matas de los noventa. Y, si bien sus obras no sucumbirían al dictado de lo comercial, se puede percibir en cambio la crispación por verse rodeado de una sociedad autocomplacida por su impulso económico y su progresiva integración en la Europa moderna.

Destaquemos especialmente *Suicidios ejemplares*, obra de 1991, en la víspera de Barcelona 1992, obra que se gesta mientras es testigo de la transformación de su ciudad, que de ser nocturna y alevosa está a punto de domesticarse, de convertirse en un don servido en bandeja al turismo internacional. Todo en *Suicidios ejemplares* es exabrupto antiburgués, ruptura, *boutade*. Esta obra compone todas las variaciones de una anodina y gris existencia de clase media, una vulgaridad pseudoburguesa de la que se desea salir, de manera más o menos simbólica, súbita e hiperbólica. Así, Rosa Schwarzer, desde el “vacío incoloro e insípido de su triste vida” ([1991] 2004: 44), desde “aquella cotidianidad de imágenes grises, de maridos sin alma, de aburrimiento mortal” (45), coquetea con la idea del suicidio, hasta se asoma a las profundidades del príncipe negro de un cuadro de Klee del museo en que ella trabaja, hasta que por fin, presa del pánico, decide volver atrás y conformarse con su vida: “ha vuelto a sumirse en la grisalla de su vida, y se encuentra bien” (62). Pero no son solo las mujeres que pueden fenecer en el tedio: “Tengo una esposa guapa e inteligente (...) quiero mucho a mis dos hijas”, repite el protagonista de “Muerte por *saudade*” como coda insulsa mientras piensa también en el suicidio. En “Los amores que duran toda una vida”, Ana María, mientras se prepara para confesar el absurdo de haber sucumbido en el amor romántico sin esperanza, se presenta así: “Ser profesora de instituto no es un trabajo apasionante (...) pero tiene la ventaja de que estás en alucinante y permanente contacto con la mediocridad humana (...)” (145)<sup>372</sup>. Dichas descripciones corresponderían con la “zona gris” y “el infierno interno a la burguesía” del que ha hablado Moretti. Los valores burgueses acaban conduciendo moralmente a un lugar de claroscuros, poblado de “reticencia, deslealtad, difamación, negligencia, verdades a medias...” (Moretti, 2015: 163). En *Suicidios ejemplares*, pues, se dinamita la visión burguesa del mundo, concebida como vulgaridad, con su moral sentimental, sus rutinas, su deseo de gloria; el arte auténtico se construye desde la negación pura, en

---

<sup>372</sup> Y continúa así: “se va todo el mundo de Zaragoza, se largan a playas infectas a comer helados venenosos y me dejan a mí bien tranquila” (145). Esta burla respecto a las costumbres desahogadas de la nueva clase media de la sociedad de bonanza aparece también en “Un invento muy práctico”: la rabia por la vulgaridad ajena deviene manía y obsesión en no hacer ruido, no molestar, hasta la práctica anulación del sujeto: “Tras setenta años de vida respetando como nadie a los otros, tratando siempre, aunque fuera tan solo por educación, de no molestarles para nada y, en definitiva, perdiendo la vida por delicadeza, me empezó a parecer tremendamente injusto que el premio a mi intachable conducta y discreción fueran esas continuas molestias de los vecinos, una gente muy vulgar, que parece empeñada en que registre los ecos de sus mediocres y estúpidas vidas” (112).

consonancia con la desaparición y el suicidio, un suicidio que es una hipérbole cómica que dibuja a la perfección la cara opuesta a la ostentación y la fe en el futuro propia de la Barcelona de los 90.

En otras obras de los 90 observaremos el mismo procedimiento, no tan intensificado. Especialmente interesante será la reflexión del protagonista de *Extraña forma de vida*; desde su madurez, observa su juventud como un enfrentamiento constante a lo burgués: “en esos días yo era un tipo airado, enfrentado a mi clase” ([1997a] 2013: 121). Sin embargo, como ya apuntábamos, la burla hacia lo burgués ahora se ha generalizado, y ampliado a la estupidez circundante que no puede dejar de observar, como síntoma social: “con el paso del tiempo me volví más inteligente y esa ira fue extendiéndose a casi todo el resto de la gente” (121)<sup>373</sup>. La oposición a la burguesía, pues, se ha extendido a la sociedad de consumo en general y a la banalidad de la vida cotidiana, a la que el escritor y el *escritor* oponen la autenticidad de la escritura.

#### MADUREZ Y AMBIVALENCIA RESPECTO A LOS VALORES BURGUESES

A partir de este momento, finales de los años 90 y principios del nuevo milenio, Vila-Matas va encajando lentamente en el sistema literario y va haciéndose un lugar en la sociedad, gozando de un relativo éxito, así como va afincándose en cierta comodidad doméstica y personal. Este hecho conducirá a una contradicción insoslayable entre nomadismo espiritual y sedentarismo inherente a su oficio, entre fracaso como credo moral y éxito como realidad y horizonte deseable a nivel práctico. La contradicción entre espíritu nómada y deseo de escritura, en Vila-Matas, se acaba resolviendo a favor de la escritura, como habíamos visto en la frase-lema en la entrevista con Margarita Rivièrre, y que también aparece en *Extraña forma de vida*: “Los escritores somos como amas de casa, siempre trabajando en nuestro domicilio” ([1997a] 2013: 66)<sup>374</sup>. Al final, lo que ata al escritor no será la familia pero sí la literatura,

---

<sup>373</sup> Vemos también un profundo e hiperbólico rechazo a la cotidianidad consumista en el caso del protagonista de *Lejos de Veracruz*, que se siente abochornado por ir a comprar con un vale de oferta: “yo, tan metafísico, camino del supermercado, yendo a buscar la cesta de la compra... (...) triste al llevar el boleto de oferta...” ([1995a] 2007: 211).

<sup>374</sup> En el mismo libro se describe el proceso de evolución que parece un reflejo de la misma evolución de Vila-Matas: “Desde siempre me han gustado los jóvenes seriamente peligrosos para la sociedad

que le exige cierta estabilidad y “permite comprender la vida” aunque “me deja fuera de ella” (142)<sup>375</sup>.

Así, con el cambio de siglo esta oposición a los valores burgueses no aparece de manera tan marcada, *leit motiv* de por sí más apropiado a la juventud. En cambio, el motivo de ir a la contra se hiperboliza, satiriza y unifica, puesto en relación con la trayectoria literaria. De hecho en las obras que se han llamado “automitográficas” desarrolla especialmente el rasgo antiheroico, en la creación de perfiles psicológicos reconcentrados en su laberinto interior y que huyen del oropel exterior, tal y como se cita en la famosa frase de Kafka: “Fuera de aquí tal es mi meta”<sup>376</sup> que aparece citado en *Exploradores del abismo* y que también da nombre al futuro libro de entrevistas con Gabastou. Así, el protagonista de *Bartleby y compañía* se define desde la postura negativa, llevar la contraria, ser un “enfant terrible” permanente que vive desde la interrogación. Se identifica tanto con la indiferencia por el éxito y obediencia de Walser<sup>377</sup>, como con el Odradek de Kafka, que “no tiene domicilio fijo y vive en la escalera de un padre de familia o en cualquier otro agujero” (Vila-Matas, [2000a] 2004: 132) aquel ente indefinido de *Preocupaciones de un jefe de familia*, emanación siniestra de las frustraciones y angustias de la persona con familia (Kafka, 1998: 109-110). Como Kafka, desea no casarse y “ser un perro” (147), como Debord, no quiere trabajar nunca (142). Por otro lado, desde *París no se acaba nunca* evoca paródicamente su deseo de ser escritor, como una solución fácil a ser “alguien” en la vida, teniendo en cuenta que “amaba mucho el caos y detestaba la estabilidad burguesa” (2003a: 77).

Resulta destacable asimismo el contenido de *París no se acaba nunca* en cuanto a autovisión crítica del escritor maduro al respecto de su oposición juvenil a lo

---

bienpensante, los que encuentran estúpido el mundo y durante un tiempo quieren dejarlo pronto. Yo fui uno de ellos y mi hijo ha sabido serlo... (24) la crónica elegante de cómo los inadaptados acaban tarde o temprano moderándose y uniéndose y creando arte “ (125).

<sup>375</sup> De todas maneras en los libros del nuevo milenio se seguirán incluyendo viajes literarios que acompañan el viaje de la escritura, que es el auténtico viaje, como sucede en *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento*, *Dublín*, etcétera.

<sup>376</sup> Del relato “La partida” (Kafka, [1930] 1996: 99).

<sup>377</sup> La obediencia de Walser, como la desobediencia de Bartleby, presupone una ruptura total: “No enuncian nada especial, no intentan modificar. No me desarrollo, dice Jakob von Gunten. No quiero cambios, dice Bartleby” (2004: 15). En *Doctor Pasavento* se nos dirá al respecto: “No hay nada ahí en el reconocimiento” (2008: 124). Para Walser “lo importante es someterse lo suficiente como para apenas ser visto y así poder desaparecer diluyéndose por las grietas del orden establecido” (192).



burgués, donde observamos una burla retrospectiva de su doble condición de burgués de origen y burgués renegado, “traidor” respecto a su clase, pero aquí lo vemos secretamente consciente de sus privilegios y compasivo con sus contradicciones juveniles. Así, el joven Vila-Matas que aparece en el libro desea encarnar al escritor bohemio y vive en una buhardilla, pero su (escaso) presupuesto procede de su padre. Al mismo tiempo, mantiene el espíritu burgués, por lo que se siente muy avergonzado de ir a unos baños públicos, le abochorna ser visto un domingo por la tarde en un paseo solitario por un conocido de Barcelona, por la imagen poco triunfadora que supone, muestra desprecio por la clase baja, en su relación erótica (paródica) con Petra... En el relato, pues, veremos superpuestos dos puntos de vista: por un lado el antiburgués explícito que enarbola el protagonista joven, y al mismo tiempo la mirada del escritor actual de 2003, pasada la cincuentena, donde desvela cierta superficialidad en el joven y asume la necesidad de ciertas comodidades en la búsqueda de su camino escritor. Así, al final del relato, el escritor debe abandonar París por motivos prácticos: le falta dinero, le han cortado la luz, pasa frío. (Pero no se plantea buscar trabajo sino volver a la protección paterna.) Por otro lado, el yo narrativo es consciente del paso del tiempo, de modo que el yo maduro acaba siendo siempre más “burgués” que el yo joven, como si se tratara de una generación anterior que la de su misma juventud:

(...) no podía imaginar que, con el tiempo (...) yo acabaría teniendo en Barcelona siempre el mismo escritorio y cuidaría hasta extremos patológicos (...) la disposición de mis objetos sobre la mesa de computrabajo, es decir, que me convertiría en un escritor sedentario, en un Thomas Mann cualquiera (2003a: 77).

Por otro lado, la noción de antiprogreso podrá encontrarse en obras de los últimos años, como en *Mac y su contratiempo*, donde hay una defensa irónica de la repetición y no progreso, o ya antes, en *Aire de Dylan*, donde se hace una oda a la falta de esfuerzo, no exenta de humor. Esta novela resulta especialmente relevante para el tema que nos ocupa. Puesto que el antiaburguesamiento siempre se percibe mejor desde la juventud, y siempre es relativo entre una generación y otra, aquí la postura del joven Vilnius es el otro yo del escritor narrador maduro, como un recordatorio de la ligereza que no quiere perder. Vilnius es el antídoto de su padre, Lancastre, “un tipo de esos que todavía cree en los valores burgueses del esfuerzo y del trabajo” (2012: 234).

-nótese que aquí el vocablo “burgués” y la moral del trabajo no se ven tan despectivamente y están relacionadas con el propio autor-. Y se compara constantemente a Vilnius con Oblomov, el personaje ruso indiferente e indiferente por excelencia. Como unos epígonos de los shandys de la obra de 1985, Vilnius y Débora crean una sociedad que “no se dedicaba a nada en concreto quizás porque deseaba evitar cualquier posibilidad de fracaso y quizás porque, además, era una sociedad que se sentía atraída por lo infraleve” (2012: 201). De este modo, el Vila-Matas de su madurez combate el fantasma del aburguesamiento y la moral del trabajo con otros yoes jóvenes que retan su concepto exigente de escritura. Y en esta dialéctica entre ligereza y peso, en esta imposible asunción de lo burgués como lo heredado y a la vez lo opuesto a sí mismo se forja la obra final de Vila-Matas.

Por otro lado, la figura de Bob Dylan también representa para Vila-Matas la contradicción al respecto de lo burgués y los honores. En *Doctor Pasavento*, Bob Dylan funciona de espejo de sus contradicciones, ya que un reconocimiento público a la figura del cantante le sumerge en la indignación: “le tenía a él por alguien alejado de las medallas y enemigo de cualquier honor. La noticia sobre Dylan fue como un gancho de izquierda” ([2005] 2008: 201). No será casual que después llame a su obra defensora de la levedad precisamente *Aire de Dylan*, y que el narrador trate de aferrarse al representante del espíritu antiburgués, en la novela catalizado por el joven Vilnius. También el protagonista de *Montevideo*, en plena inmersión en un momento lúdico, se propone “boicotear la paz burguesa”; el uso permanente del término de manera provocativa incluso en el año 2022 muestra lo determinante de esta disidencia.

#### UNA ESCRITURA ANTIBURGUESA

Sea como fuere, y si bien las referencias antiburguesas y anticapitalistas son variables en la obra de Vila-Matas, hay una constante ineludible del principio al fin: la visión “antiburguesa” de la escritura. Y es que la escritura no deja de ser un fósil, un palimpsesto de las dinámicas sociales y las disonancias existenciales, tal y como ha visto Moretti siguiendo a Lukács (2015: 25)

Para poder observar mejor la “escritura antiburguesa”, tendremos una vez más que efectuar el contraespejo de las características de **la escritura burguesa**. Resulta

curioso cómo hasta los historiadores como Artola (1973) relacionan el período histórico de la revolución liberoburguesa con su influencia en el arte y cómo el “nuevo estilo de vida (...) tendrá un reflejo artístico en el cambio de gusto que provocó (1973: 355). Como indica Moretti, la visión del mundo del burgués está clara, pero no tanto su moralidad. Para ello, conviene prestar atención a las características de su lenguaje. Y el logro de la escritura burguesa se puede resumir en la regularidad, el estatismo y la permanencia (2015: 25). De este modo, si la sociedad burguesa a nivel económico y social implicaría progreso, cambio y revoluciones, su moral y costumbres tenderían a ser firmes y estáticas, en paralelo a sus formas literarias, que resultarían robustas y firmes, aposentando así mejor la nueva visión del mundo. En este orden de cosas, la prosa característica burguesa, el realismo del siglo XIX, se caracterizó por una gran laboriosidad y completud inquebrantable en la configuración de sus universos propios. La novela burguesa busca precisión, sensación de objetividad, y por ello abunda en descripciones, refuerza la trabazón permanente entre la persona y el entorno. La realidad es reflejada de manera exhaustiva: la abundancia de episodios cotidianos ayuda a mantener la impresión de que la realidad existente corresponde exactamente a las expectativas y conocimiento del sujeto, esto es, pretende tener la “narratividad de la vida bajo control” (74). También puede observarse la “productividad del espíritu” (61) en el modo como se multiplican los detalles concretos, accediendo a una apariencia de “principio de realidad” claro o bien “ilusión de realidad”. La gran paradoja del arte burgués radica en la oposición entre claridad expositiva y verdad: “cuanto más radical y certero sea su logro estético, más invisible es el mundo que describe” (89), advierte Moretti<sup>378</sup>. Pero en realidad la descripción nunca es tan neutral como se presentaba. Por ello se habló de política pragmática o *Realpolitik*, como un “realismo de la estabilidad y del *fait accompli*” (93), de manera que observamos sobrevolar sobre las novelas decimonónicas una “mezcla de turbulencia capitalista y persistencia conservadora” que trataba de forjar “soluciones de compromiso entre sistemas ideológicos” y reafirmar la “existencia burguesa y las creencias conservadoras”. El estilo indirecto libre resultaría la maquinaria definitiva para hacer ello posible en su modo ficticio de integrar el discurso ajeno pero al mismo tiempo normalizarlo, de modo

---

<sup>378</sup> Desarrollaremos esta cuestión en el apartado “Estética y política”.

que personaje y narrador se fusionan en un arte que se identifica con la realidad misma que expone.

En cuanto a las cuestiones estilísticas que podemos relacionar con el arte burgués, lo útil queda cristalizado en elementos racionales como estructuras simples S-V-CD, abundancia de verbos en pretérito indefinido que señalan la acción, combinados con imperfectos en las descripciones, concatenación y refuerzo de estructuras causa-efecto o acción-finalidad, sintaxis que enlaza conceptos, abundancia de gerundios y “ritmos de la continuidad” (43, 55). Destaca también Moretti la peculiaridad del adjetivo victoriano, donde se presentan “juicios de valor en miniatura” (125) y donde se subraya siempre la relación con el “trabajo” y el “ethos”, en adjetivos como *paciente, decidido, firme, diligente, enérgico...valeroso, recto...* Y se presentan además como pinceladas imperceptibles, a modo de “juicio sin juez”, como si fuera un significado evidente que se revelara por sí mismo.

Frente a todo ello, el arte modernista, como señala Lipovetsky ([1986] 2002: 83), se constituiría no solo como “rebelión contra sí mismo” sino también como “revolución contra todas las normas y valores de la sociedad burguesa”.

Lejos de reproducir los valores de la clase económicamente dominante, los innovadores artísticos de la segunda mitad del siglo XIX y del XX preconizarían, inspirándose en el romanticismo, valores fundados en la exaltación del yo, en la autenticidad y el placer, valores directamente hostiles a las costumbres de la burguesía centradas en el trabajo, el ahorro, la moderación, el puritanismo (...) los artistas innovadores radicalizan sus críticas contra las convenciones e instituciones sociales, se convierten en contestadores encarnizados del espíritu burgués, menospreciando su culto al dinero y al trabajo, su ascetismo, su racionalismo estrecho.

Y dicha subversión del arte moderno funciona no solo como contestación explícita a unos valores sino también, y fundamentalmente, a través de la forma. Años después, en la bisagra entre modernismo y posmodernismo, Roland Barthes señalaba precisamente la escisión respecto a la “buena conciencia burguesa” en el modo como la literatura se observa a sí misma y se pone en duda. Así explicaba en el texto fundamental “Littérature et méta-langage”:

Pendant des siècles, nos écrivains n'imaginaient pas qu'il fût possible de considérer la littérature (le mot lui-même est récent) comme un langage, soumis, comme tout autre langage, à la distinction logique: la littérature ne réfléchissait jamais sur elle-même (parfois sur ses figures, mais jamais sur son être), elle ne se divisait jamais en objet à la fois regardant et regardé; bref, elle parlait mais ne se parlait pas. Et puis, probablement avec les premiers ébranlements de la bonne conscience bourgeoise, la littérature s'est mise à se sentir double: à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature ([1964a] 2002: 364).

Volvamos a Vila-Matas para puntuar y ejemplificar estas cuestiones. Especialmente en la obra del siglo XXI Vila-Matas se ha centrado en la cuestión burguesa respecto a términos más estéticos, considerando el realismo “otro valor burgués” y la trama ordenada clásica como un resto de un mundo excesivamente convencional. De ello nos habla cuando afirma su voluntad de invertir el orden habitual de una trama (“tic tac”) a un “tac tic”, que sería otro tipo de trama inversa (2019a: 53-54). Incluso el afán por usar las citas literarias de manera libérrima podría considerarse en la estela del pensamiento de Barthes<sup>379</sup>.

Observemos ahora de qué modo los términos señalados por Moretti para la novela burguesa si los aplicamos a la obra de Vila-Matas reflejan la **inversión del mundo burgués**:

En primer lugar, respecto a la realidad reflejada: si la novela burguesa pretendía reflejar la realidad de manera exhaustiva y detallada, la obra de Vila-Matas se caracteriza por mostrar una visión caleidoscópica, parcial y personal de la misma. Apenas sabemos qué comen los personajes de Vila-Matas, cuánto duermen, puesto que la realidad material cotidiana poco importa; no hay escenas descriptivas que se dediquen exclusivamente a la caracterización de un personaje o lugar; si las hay, son a menudo caprichosas, y siempre entremezcladas con elementos carnalescos y paródicos que ponen bajo tela de juicio la misma representación. Al revés del arte burgués, pues, podríamos afirmar que aquí importa más el significado que el detalle. La volubilidad del tempo narrativo, como podemos observar desde *Al sur de los párpados* a *Esta bruma insensata*, sin una continuidad clara de propósito, vendría a reflejar esa

---

<sup>379</sup> Ver al respecto el capítulo “Estética y política”.

“crónica de las derrotas burguesas” que para Moretti supone el capricho narrativo. Así, las novelas de Vila-Matas, como se ha demostrado sobradamente, carecen de una estructura uniforme, rompen constantemente las expectativas y marcos narrativos. Y los libros de cuentos resultan buenos ejemplos donde en pocas páginas se señala el absurdo, la desautomatización de la realidad, al cimbrearse los límites entre realidad y alucinación, entre aquello previsible y lo que sucede, entre las verdades habituales y las verdades literarias. Buenos ejemplos de ello serían los conjuntos de relatos *Nunca voy al cine* (donde la negación ya resultaba desconcertante desde el título), *Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos*.

Por añadidura, en toda la obra de Vila-Matas se potencia el **uso de la palabra como cuestionamiento de la realidad**, y se pone en escena la difícil conexión entre ella y su significado, como buen descendiente del estructuralismo francés.

Ahora bien, será en *Chet Baker piensa en su arte* donde se explicará de modo más minucioso la paradoja del arte realista. Así, el personaje Hire, defensor de la estética realista y de fácil lectura, equivale a lo burgués, goza de éxito y aprecia una casa cómoda, el orden, etcétera. Ello se contrarresta al espíritu Finn, que no necesita tantas comodidades pero busca la verdad:

El realismo Hire vive en un imaginario barrio de gente normal y buena, rayando en la santidad, donde la práctica de la virtud (respetabilidad, piedad) realza la vida cotidiana. Es un realismo que tiene premios y es vitoreado por críticos tarugos y por lectores gandules. Por el contrario, el realismo finnegans tira más hacia el monte y suele vivir en la noche y a la intemperie y en gran convivencia con la bárbara verdad de fondo, con la verdad patibularia del mundo (2011b: 306).

En cuanto a “**estilo antiburgués**” en sí, puntualicemos que en Vila-Matas suele hallarse ausente el estilo indirecto libre: en general dominan perspectivas subjetivas en primera persona que no tratan de fingir ilusión de realidad. Además, desde *Historia abreviada*... se elogiaba lo ligero, lo incompleto<sup>380</sup>. En vez de la prosa de lo “útil”, si algo caracteriza la prosa modernista, vanguardista, posmoderna y especialmente la de Vila-Matas es el imperio de “lo inútil”: dispersión, desautomatización constante,

---

<sup>380</sup> “contra el grand style (...), detectarían cualquier libro pesado que no cupiera en un maletín” ([1985] 2007: 80).

discontinuidad, divagaciones, saltos argumentales, cambios de sentido... Con todo ello se consigue romper la ilusión de realidad y llamar la atención al lector no solo sobre la forma sino también sobre la complejidad de lo real. Asimismo, frente a los adjetivos victorianos moralistas, en Vila-Matas predominan más bien otro tipo de adjetivos, como hemos visto en el apartado de lo grotesco, que más bien señalan el hartazgo de la realidad habitual: “horroroso”, “horrible”, “plúmbeo”...

En definitiva, el estilo antiburgués ha de asentarse en la negación, en la oposición al discurso patriarcal y al realismo español, al revés de toda lógica racionalista, persiguiendo siempre la propia verdad entre la bruma, y con humor; como Kafka, hay que afirmar el reverso, el negativo de lo que nos viene dado, “una vocación extrema, sustentada por una atracción máxima, de trabajar siempre en el negativo, de aliarse con las fuerzas inagotables de la disidencia” (*Cabinet d’amateur*, 2019a: 52)<sup>381</sup>.

#### LA DISIDENCIA COMO CREDO LITERARIO

En resumidas cuentas, tal y como veíamos en el apartado anterior, la disidencia gobierna la obra entera de Vila-Matas a nivel global y existencial. Al final, poco importa si esa disidencia es respecto al franquismo, a los valores burgueses o respecto a la construcción de una personalidad pública coherente, puesto que todo en Vila-Matas está conectado íntimamente: autoconstrucción desde la disidencia, disidencia desde el alejamiento de los valores burgueses, desde la estupefacción que provoca la estulticia de la España de Franco, soliviantamiento ante los principios narrativos comerciales y la aceptación acrítica de la información que viene a través de los medios; una disidencia, pues, global, genérica, social, literaria y existencial, que une de cabo a rabo juventud y madurez del autor, alejamiento de los principios burgueses y asentimiento de un modo heterodoxo de vida y pensamiento.

---

<sup>381</sup> Como aparece en *Doctor Pasavento*: “Un estilo a la contra y un intento siempre de decir cosas distintas, con humor a ser posible, para romper con la falta de ironía del monólogo adecuado y único del patriarca. (...) Un estilo en rebeldía contra todo, sobre todo contra el soporífero realismo español... ([2005] 2008: 155).

En realidad, todo el espíritu antiburgués puede resumirse en la fabulosa imagen del artículo “Perspectiva de sótano”, donde el escritor, emergiendo del encierro en el período pandémico, observa la ciudad desde abajo, desde la ventanilla de un taxi visto metafóricamente como los sótanos de la ciudad, desde una perspectiva antiheroica, ¿antiburguesa?, trenzando un lazo con la actitud marginal de su juventud.

Viajaba algo perdido, quizás porque sólo alcanzaba a percibir, desde mi perspectiva de sótano, la primera planta de todos los edificios, sin que lograra identificarlos del todo, aunque dejé de preocuparme por esto cuando comencé a divertirme especulando sobre la altura de los inmuebles. Viajaba en cierta forma muy expectante después de tantos meses de no moverme del barrio. Y de pronto, cuando con mayor curiosidad estaba mirando por la ventanilla, comprendí que lo que alcanzaba a ver correspondía en realidad con toda exactitud a la que era mi perspectiva ideal, como si me hubiera siempre desplazado por Barcelona a ras de suelo (2021a).

Y el artículo termina así: “Ahora bien, de la mía, de la historia de mi viaje al sur, ¿qué era lo que con el tiempo podría un solo lector acabar descubriendo? Extranjero extraviado en mi propia ciudad, aquella pregunta hasta me separó de mí”.

De este modo, la figura del escritor es la de un Baudelaire moderno que reniega de lo burgués y se empeña a ver la realidad desde una posición necesariamente marginal, periférica, desde una mirada inversa a la mirada heredada<sup>382</sup>, agitadora desde la percepción distorsionada y crítica de su misma esencia familiar y social.

---

<sup>382</sup> De hecho, como explica en una entrevista en *Librotea de El País* (2020) la figura del escritor en la época de su juventud le aparece ahora algo mucho más sencillo. Así, en una entrevista compara la situación actual del escritor con la de 1973, todavía con Franco. Antes era “muy complicado”, “una locura” querer dedicarse a ser escritor. Pero hoy la odisea es aún mayor: la literatura ocupa “un espacio más limitado” en competencia con otras disciplinas; aunque a la vez “esa es la gracia que tiene”, “un trabajo de héroe, de resistente” <<https://youtu.be/NpcfULvVqu4>> [Fecha de consulta: 27/03/2023].



### c) La mujer: un espacio liminal

El tratamiento de la cuestión de la mujer no se encuentra tampoco a primera vista dentro de las prioridades de Vila-Matas, cuyo reto literario va más allá de la cuestión de la problematización de géneros. Y pocas veces ha llevado a cabo declaraciones explícitas sobre el tema. Ahora bien, podemos hallar en sus textos unas construcciones y representaciones de la figura femenina lejos de las previsibles, como en otros aspectos. La identidad de la figura femenina, entonces, va más allá de las limitaciones y tópicos, tanto de las visiones tradicionales como de las contemporáneas, para erigirse también en un universo complejo, que podremos contrastar tanto en las representaciones paratextuales como en el yo figurado femenino o en las representaciones de personajes mujeres como alteridad del protagonista masculino, sin hacer menoscabo de algunas declaraciones públicas de los últimos años.

Obviamente, en esta cuestión también importan los orígenes de Vila-Matas y su adscripción a la Gauche Divine, tiempos en los que se produjo una importante revolución sexual y la mujer se erigía como igual, sujeto activo y creativo paralelo al sujeto masculino. De hecho, muchas de sus grandes compañeras de trabajo y amistades de su juventud fueron femeninas (Elisenda Nadal, Cristina Fernández-Cubas, Marisa Paredes...).

Huelga recordar que los años de la transición albergaron una gran corriente feminista en Catalunya (Llinàs, 2008), que trataba de ponerse al día del atraso feminista en el estado español a resultas del franquismo (el sufragio universal se aceptó en 1931, pero fue derrocado durante el período franquista). Esta segunda ola luchó contra la desigualdad, las leyes abusivas respecto a cuestiones familiares, promulgó el reconocimiento de los derechos laborales, la aceptación del divorcio y el aborto para las mujeres.

Todo ello coincide cronológicamente con la primera obra de Vila-Matas. Destaquemos algunas coincidencias: *Mujer en el espejo...* (1973) se publicó al unísono de los primeros encuentros públicos de mujeres en la calle Fontanella de Barcelona; *La asesina ilustrada* (1977) apareció poco después de las *Jornades Catalanes de la Dona*

(en mayo de 1976) donde se denunciaba la actual familia patriarcal y autoritaria, con funciones represivas, así como la doble moral burguesa y la cosificación de las mujeres (Llinàs, 2008: 170). Y la tercera novela de Vila-Matas, *Al sur de los párpados* (1980), se publicaba al año siguiente de la fundación del partido feminista por Lidia Falcón. Para el feminismo de los setenta ser mujer se veía como “un camí d’insubordinació davant el sistema patriarcal” (Llinàs, 145). Y en ese mismo sentido vemos la obra inicial de Vila-Matas. La sola representación compleja y diversa de la figura de la mujer, sin obviarla o simplificarla, supone una transgresión, puesto que significa extraerla de su condición secundaria y hacerla visible como elemento fundamental de la civilización (Llevadot, 2022).

#### PRESENCIA DE LA MUJER EN EL PARATEXTO

Para empezar, resulta curioso cómo los primeros productos artísticos de Vila-Matas son compuestos por sustantivos femeninos, a menudo en títulos dobles alternativos: así el cortometraje *Todos los jóvenes tristes* que al final no se montaría, también se tituló *Señora con falda de jade*. Y la primera novela se llamaría en una primera instancia *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*.

Nótese que los sintagmas “Señora con falda de jade” y “Mujer en el espejo contemplando el paisaje” constan de estructuras gramaticales e implicaciones parecidas: un sustantivo femenino con un sintagma que lo determina y especifica pero sin un predicado con verbo en forma personal. Y además en ambos casos dicha mujer no tiene apenas relación con la trama, esto es, no se refiere a ningún personaje en concreto. En la construcción de la mujer, pues, se subraya lo simbólico, lo pasivo, lo estético, y la ausencia de una finalidad precisa. Ello sugiere de algún modo la defensa de una actitud contemplativa, de la que puede surgir un arte propio, y también una identificación con la figura femenina y cuanto representa o cuanto su lucha promete realizar. Sea como fuere, en estos títulos el creador incipiente señala la figura femenina como aliada y a la vez indicadora de la otredad.

En *La asesina ilustrada* volvemos a encontrar un sustantivo acompañado de un complemento: si la primera mujer connotaba una altiva y distante burguesa (“señora

con falda de jade”) y la segunda un alter ego daliniano y romántico, que mira hacia sí y al mundo (“Mujer en el espejo...”), en este tercer título revelador subyace cierta atracción y temor hacia la mujer (“asesina”) aunque luego adjetivada por algo tan valioso y metaliterario como “ilustrada”.

También en las portadas<sup>383</sup> vemos abundante presencia femenina, donde se entremezcla la alusión a la literatura y a la mujer, como si el deseo por la escritura se encarnara metonímicamente en una imagen de mujer deseable. Así, *Al sur de los párpados*, primer libro dedicado a Paula de Parma (desde aquí ya todos lo serán), se acompañaba de una figura romántica y desmayada, mientras que en *Una casa para siempre* el hogar que busca el escritor, esto es, la literatura, aparecía referida en la portada por una mujer burguesa, cosa que sugería la ambivalencia entre literatura como otro hogar o bien como antítesis al hogar tradicional. Otras portadas también resultaban ambivalentes, como *Desde la ciudad nerviosa*, donde la mujer esta vez parece una metonimia de la misma ciudad, mujer nerviosa y noctámbula, a la vez altiva y desesperada, burguesa y *underground*. De todas maneras, no nos consta que el autor haya participado en la decisión todavía de estas portadas.

Sí nos consta su participación en portadas futuras; después del periplo más metaliterario, la mujer volverá a hallarse más presente también en las portadas, como en el caso de *Chet Baker* (2011b) y *Aire de Dylan* (2012). De nuevo aquí observaremos a mujeres de índole noctámbula y sugerente, contradiciendo la referencia a famosos artistas masculinos que figuran en la portada, o completándola (Chet Baker, Bob Dylan). En su selección de *Cabinet amateur* (2019a), también era una mujer la protagonista de su primera obra elegida para la retrospectiva / autorretrato pictórico, I.G. (1993), retrato de Gerhard Richter; eso sí, una imagen andrógina, con el pelo corto, en posición de espaldas y los atributos femeninos no visibles.



---

<sup>383</sup> Véase el capítulo 1.

Esta presencia de la mujer en el paratexto como metonimia del deseo por construir un camino literario propio, resulta ya de entrada un mecanismo de agitación, puesto que la asociación de ideas respecto a la mujer no es algo banal sino indicativo de un destino propio al que se le concede gran trascendencia, y al unísono evoca la complicidad con la reivindicación feminista.

#### EL YO FIGURADO COMO CUERPO ANDRÓGINO

En la estela de la contracultura, la escritura de Vila-Matas se alía contra la moral burguesa heredada y se sitúa en una esfera de reivindicación de la libertad en sentido amplio. Resulta entonces cuanto menos peculiar que en su obra inicial el alter ego del autor sea formado por una mujer, o se subraye la ambivalencia de hombre-mujer, en lo que podríamos denominar prevalencia del yo andrógino en la primera escritura de Vila-Matas. El sujeto textual del primer Vila-Matas es, pues, es un sujeto sin género muy definido, que tiene en cuenta sus propias pulsiones y sobre todo su profundo deseo por la creación artística, más allá de cualquier atadura emocional o de la necesidad de asumir aquello que su rol social tradicional indica. Puesto que la moral más alta del texto vila-matiano es la moral literaria, la mujer que detenta esta superioridad claramente se erige en soberana del texto. Ello se contrapondría al ejemplo que cita Cristina Oñoro en la introducción a su reciente publicación *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente*, que denuncia la ausencia de personajes femeninos inteligentes en la narrativa masculina, tal y como preconizaba Aristóteles:

Si tirásemos de nuevo de la larga cadena de omisiones, esta vez llegaríamos hasta Aristóteles, quien, en su Poética, desaconsejaba a los aspirantes a escritores crear personajes femeninos inteligentes y valerosos. Para él, dichos modelos hubieran resultado (...) inverosímiles (Oñoro, 2022: 17).

Así, los primeros libros están dominados por la presencia de mujeres inteligentes. Incluso el primer artículo escrito por Vila-Matas, la *boutade* sobre Brando (Vila-Matas, 1968a), no estaba firmado por él, sino por un seudónimo femenino, Mary

Holmes, broma que continúa cuando años después la supuesta Mary Holmes escribe un artículo desvelando la “verdad” sobre la entrevista<sup>384</sup>. Dicha figura, además de contribuir a rodear la autoría del texto de misterio, sitúa al sujeto escritor como parte de lo carnavalesco, lo subversivo, del lado de un sujeto periférico que está tratando de hacerse un lugar en el sistema, del sujeto que quiere dejar de ser objeto.

Por otra parte, en *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) los roles tradicionales representativos de los padres burgueses son invertidos al del sexo opuesto para sus representaciones teatrales intimistas, en una relación dominada por el masoquismo y la violencia; un reino de falsas apariencias convencionales y lucha de sexos, que es contrastado por la inocencia de la mirada del escritor que quiere huir de allí y por el espejo que supone la presencia de Elena, que desea escapar de España, como escapó la abuela también y partir hacia Europa. Aquí, pues, Vila-Matas se identifica con una idea de huida más allá de lo genérico pero que aquí viene focalizado en una mujer, Elena<sup>385</sup>. El título original, *Mujer en el espejo...*, hace alusión de algún modo a esta Elena, adalid de una nueva vida y de la libertad, a quien se dirige el narrador en segunda persona y cuya inicial coincide con la del nombre de Enrique.

Por otro lado, en *La asesina ilustrada* (1977) sorprende cómo, tras un juego de construcción respecto a la voz narrativa, el papel del escritor del texto acaba siendo representado por una mujer alter ego de Vila-Matas, puesto que se llama Elena (de nuevo) Villena, con las mismas iniciales de Vila-Matas. Se trata aquí de una mujer poderosa, inteligentísima y a la vez seductora, que acaba arrastrando al amor y a la muerte a su marido, Juan Herrera, y a la crítica Ana Cañizares. Aquí la analogía entre deseo sexual y deseo de la escritura, resulta peligrosa, “fatal”, puesto que el final del manuscrito que va de mano en mano lleva a la muerte.

Hay que decir que el yo femenino se aleja del rol tradicional y no hay expresión alguna de emociones. Elena Villena es un ser mitad neutro, “aquella pálida y terrible máscara” ([1977] 2011a: 167), masculino, “vestida como un investigador privado de los relatos de Chandler” (137), mitad demoníaco, con “insoportable y diabólico carácter” y

---

<sup>384</sup> “Lo que Brando decía”, recogido en *El viajero más lento* (1992).

<sup>385</sup> “Te veo y cierro los ojos y nuevamente te veo recorriendo la playa en el Ford a gran velocidad abandonando al amanecer el pueblo para así dejar atrás toda esta sordidez y este espíritu de cálculo que tanto odiaste en las gentes de aquí” (2011a: 71).

con tendencia a la “crueldad más gratuita” (164). Un personaje, en fin, terriblemente ambivalente y andrógino, portador de una arma literaria pura, lejos de cualquier signo emocional o subjetivo, y vehículo ideal para el joven escritor del París del *Telquel*, que buscaba subvertir el discurso literario habitual y asestar un golpe de gracia al lector.

En *Al sur de los párpados*, por otro lado, destaca la construcción del *yo escritor* en el texto y cómo Eva pasa de objeto del deseo inicial a sujeto *escritor*, puesto que critica el estilo del primer autor implícito y acaba arrebatándole el peso de la novela y la instancia textual. De nuevo oscilamos aquí entre deseo sexual y deseo de escritura. El mismo nombre de Eva Vega simboliza la tentación, la seducción y a la vez señala de nuevo las iniciales del autor Enrique Vila-Matas. Pero Eva no es una instancia inmóvil: está persiguiendo un estilo, y el de su narrador-amante Stein no le convence, le parece ridículo. Así, cuando Stein describe así a Eva: “Rizada cabellera negra, boca muy grande, aspecto de serpiente erguida, (...) descaro, sensualidad, una especie de cimbreante aflojamiento bajo la rodilla...” ([1980] 2011a: 199). Eva, mientras reescribe su texto, pronuncia: “Acaban de leer, señoras y señores, los mediocres versos que el aturcido David Stein...” (199). Al final, hay un cambio definitivo del sujeto textual, y Eva, que humilla y abandona a Stein, desdeña radicalmente su estilo, que encuentra lejos de la levedad, pesado, “la maquinación más burda, y en consecuencia el engaño” (234-235). En esta novela, pues, el alter ego de Vila-Matas vuelve a reificarse en la instancia de una mujer que es más inteligente que el hombre y auténtico artífice textual.

En vez de discurso feminista, pues, hallamos una subversión de los roles, un travestismo del escritor en escritora, si bien este travestismo no deja de ser un juego textual, puesto que no se ahonda en qué supone ser una mujer o un hombre en la sociedad vigente. En cualquier caso, teniendo en cuenta lo subversivo de estas propuestas respecto a la moral franquista y en la España de la primera transición, nos parecen de un interés indudable, y en consonancia con la trayectoria del escritor, aquí aún a la zaga de su estilo.

Por otro lado, en *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993) el *yo enunciativo* mujer aparece en tres cuentos para configurar no exactamente el alter ego escritor sino para dar paso a representaciones atípicas de mujeres con puntos de vista críticos o bien marginales, que invierten la figura clásica de la mujer en una historia de

amor. Así, “Rosa Schwarzer vuelve a la vida” acaba siendo el alegato radical de una mujer madura contra la vida rutinaria y machista, “Un invento muy práctico” muestra las sofisticadas vías de escape de una mujer mayor sofocada por la vida, y “Los amores que duran toda la vida” deja atrás una aparente historia de amor para centrarse en la crítica de la España de Franco. Ahora bien, a partir de *Hijos sin hijos* (1993) y quizás debido al contexto cultural ya más lejos de la Movida y la contracultura, ya no es tan habitual la figura de la inversión de género en el yo narrador, pero sí seguiremos observando configuraciones de personajes femeninos lejos de los tradicionales. Así, encontraremos mujeres que no tienen hijos (“Mandando todo al diablo”), mujeres enamoradas de su hermano, incestuosas y marginales (“Mirando al mar y otros temas”), o incluso, mujeres maltratadoras, como Alicia, la mujer del protagonista de “El hijo del columpio”, que acostumbra a emborracharse y a pegar a su marido ([1993] 2012: 161), de un modo que resulta paródico y provocador. Podemos observar en todos estos ejemplos, pues, cómo desde la creación literaria es posible, si no alterar la realidad, sí ocupar “una perspectiva imposible en el mundo” (Butler, 2019: 38), y desde ahí abrir nuevos desafíos a las perspectivas consolidadas sobre géneros, que puedan actuar como precursores y agitadores que propicien futuros cambios sociales.

Que Vila-Matas tome los ropajes de una mujer, al modo *trans*, en su iniciación literaria nos parece, pues, de interés doble: por un lado puede verse como una estrategia carnavalesca más de inversión de expectativas, subversión sobre los parámetros previsibles. Pero al mismo tiempo, en la coincidencia con la cuestión femenina tan candente en los setenta, en el acercamiento a una literatura aparentemente “menor”, al decir de Deleuze y Guattari (1975), nos parece también una toma de conciencia política, reflejada en una toma de posición, más allá de discursos paternalistas. Vila-Matas en su literatura hace de la mujer un sujeto activo, aliado del constructo textual; una mujer que en la asunción de sí misma como sujeto productivo recupera su dignidad, como pregonaba Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: “Productrice, active, elle reconquiert sa transcendance; dans ses projets elle s’affirme concrètement comme sujet” (Beauvoir, [1949] 2022, II, 587). Esta transgresión textual genérica supone, pues, otro mecanismo que invierte los parámetros habituales y abre grietas en la configuración de las identidades inamovibles y contribuye a movilizar un

sistema que además de burgués es “androcentrado” (Valls, 2022: 159). Integrar lo femenino dentro de lo masculino, como una bomba de relojería más dentro del sistema, supone, entonces, una acción auténticamente provocadora.

En los siguientes libros el sujeto escritor se vuelve mayoritariamente masculino; pero hay que tener en cuenta que mientras los personajes principales femeninos suelen revestirse de misterio, gracia y/o inteligencia, las figuras masculinas no corren habitualmente la misma suerte. Así, hallaremos en las páginas de Vila-Matas un desfile de hombres grises, patéticos e inseguros: el doctor Vigil de *Impostura*, “un caballero inútil, de aspecto desgarbado y nada pulcro (...) mezquino, además de eterno soñoliento” ([1984] 2011a: 415), el protagonista de *Al sur de los párpados*, un títere a manos de su mujer, que después de afirmar “a mí nunca me dominó nadie” relata cómo le toca “pedir perdón de rodillas ante una despótica novia que le azotó con sumo placer” ([1980] 2011a: 223) o el protagonista de *El mal de Montano* que dice de sí mismo “basta con mirarme y ver el aspecto de ridículo cornudo que ofrezco” ([2005] 2007: 229).

#### REPRESENTACIÓN DE LA MUJER COMO OTRO: PARODIA Y AMBIVALENCIA

Tras esta primera construcción del texto vila-matiano a través de la androginia, o en paralelo a esta, destaquemos otra visión de la mujer más ambivalente si cabe.

El yo figurado masculino se estabiliza a mitad de la década de los noventa, a partir de *Lejos de Veracruz* (1995a), y se convierte en el sujeto dominante, aunque no se redunde demasiado en su masculinidad en sentido clásico sino más bien en sus aspectos cerebrales o esperpénticos. Y al unísono se forja la perspectiva de la mujer como el otro del hombre, en su doble vertiente de ángel o demonio, *maman* o *putain*. Ello nos hace recordar la explicación de Beauvoir y el feminismo clásico, según la cual tradicionalmente el hombre ha sido definido como lo esencial, lo Absoluto, y la mujer como lo negativo, el Otro, siempre con relación a él:

Le femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité. (...) Elle se détermine et se différencie par rapport à



l'homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu: elle est l'Autre ([1949] 2002, I: 16-17).

Llevadot también ha insistido recientemente en dicha construcción cultural y cómo “la mujer es lo otro de la masculinidad, de ahí su inalcanzable y fascinante belleza, pero también su maldad, su vínculo con lo salvaje, lo animal y lo irracional” (Llevadot, 2022: 56-57). Por ello, se usan los términos “*maman*” o “*putain*” para cifrar los dos estereotipos respecto a los que se ha visto reducida la mujer: como salvadora y guardiana doméstica o como objeto del deseo y atracción fatal, lejos del hogar.

En el Vila-Matas de finales de los años 90 encontraremos a menudo este mito de la mujer “*putain*”, más a menudo llamada “mujer fatal”, objeto de deseo del hombre, hechicera y odiosa a la vez, y la lleva muy lejos hiperbólicamente; tan lejos que no podemos tomarlo de otro modo que una parodia sobre un cliché. Así, el juego respecto a la mujer fatal resulta una estrategia carnavalesca que sirve de contraste a una intelectualidad metaliteraria que podría ser excesiva, complementando el riesgo con la risa de lo absurdo y la liberación, en la estela de Dalí y Buñuel. Además, el *leit motiv* abiertamente degradante de la mujer desautomatiza la percepción del lector y le hace consciente del absurdo de tal cosificación, mucho más de lo que haría una arenga en pro de las excelencias de la mujer.

En paralelo al simplismo y parodia de estas imágenes novelescas sobre la mujer, hallaremos en artículos periodísticos de la misma época la burla y huida del romanticismo entendido como construcción cultural<sup>386</sup> que es una trampa más del sistema. Así, ya en uno de sus primeros artículos hablaba de los problema amorosos como “neocapitalistas” y sin interés (1969b). La misma prevención sobre el amor romántico aparecía en otros lugares, como en el artículo “Stendhal. El enamorado del amor” (1996) donde afirmaba cómo “el alma del enamorado huele a cuarto cerrado de enfermo, a atmósfera confinada, nutrida por los pulmones mismos que van a respirarla”. De este modo, rechaza de raíz cualquier elucubración amorosa, como un gesto político, sobreentendiendo que perderse en esos vericuetos supusiera entrar en

---

<sup>386</sup> La burla del amor cortés aparece como algo político también, en la línea de Llevadot, quien afirma que “dicho objeto es una idealización narcisista bajo la que se oculta un profundo desprecio y (...) la idealización de la mujer solo sirve para disimular y compensar su rebajamiento social” (Llevadot, 2022: 141).

la lógica del mercado. Por añadidura, la temática romántica sobre enamoramiento es rechazada en sus novelas o vista a modo de parodia. De este modo, si sumamos la parodia en los clichés sobre mujeres al rechazo explícito del romanticismo, todo ello nos lleva a una interpretación esperpéntica de las relaciones sexoafectivas como aparecen en Vila-Matas. La misoginia aparente en algunas escenas sexuales y violentas, según nuestra hipótesis, no se trata más que de un juego literario paródico que desorienta al lector para después llevarlo a gestos puntuales donde queda patente la visión admirativa sobre el género femenino.

Pongamos de palmario ejemplo de dichas escenas extremas *Al sur de los párpados*, donde, después de narrarnos la iniciación sexual del protagonista, algo patética, entre el erotismo de su antigua institutriz y la pasión no del todo culminada con la jovencita Anna, que echa “sus vigorosos muslos entorno a mi cuello” ([1980]2011a: 206), acaba enamorándose al conocer a Eva, y el protagonista-narrador cae en una verbosidad ridícula, de la que él mismo dice: “ese tipo de revelaciones a las que acompaña el sentimiento inmediato de estar enamorado” (217). Pero pronto esa mujer idealizada se confunde con los perfiles de una mujer fatal y demoníaca, como se puede observar aquí: “El idilio era visible. Pero ella, hablando atropelladamente, con el tono de una voz interior, se deshizo súbitamente de mi abrazo, dio un grito, me escupió en la cara, y, en su desatada furia, una mueca desfiguró su rostro” (218).

Tormentosas y tópicas hasta el esperpento serán las relaciones con mujeres fatales que aparecen en *Lejos de Veracruz* (1995) y *Extraña forma de vida* (1997), contrapuestas a relaciones con mujeres mucho más cercanas a la idea de la “maman”, la mujer serena del hogar. Así, Rosita Boom Boom, como su apellido indica, provoca estragos entre los hermanos Tenorio de *Lejos de Veracruz*, y por ella el hermano mayor engaña a su mujer, y el protagonista, Enrique, acaba incluso asesinando. Rosita es descrita como el *summum* de la mujer fatal, llevando al extremo la idea de *Al sur de los párpados*, aunque aquí desde un yo literario con más desparpajo y que la describe en términos aparentemente misóginos: “la eterna serpiente<sup>387</sup>”, “el diablo hecho mujer” , “la

---

<sup>387</sup> Este término ‘serpiente’ connota de manera indudable la idea bíblica de mujer tentadora que lleva al hombre por mal camino, y aparece repetidamente: en *Al sur de los párpados*, *Nunca voy al cine*, *Lejos de Veracruz*, y hasta en *El viaje vertical*, donde pone en conexión la imagen de la serpiente con la ciudad, otro motivo recurrente en las novelas de Vila-Matas.

muy puta” ([1995a] 2007: 137), “mujer fatal que le enamora”, que lleva a los “ infiernos” (162) “una mujer (...) que pensaba como una mujer y se comportaba como una mujer” (155). Frente a ella, aparece el tópico también hiperbólico de la mujer ángel del hogar, hasta el punto que otro personaje le aconseja que la esposa perfecta tiene que ser “una esclava” (54), y que se busque una, porque “ellas siempre lo arreglan todo” (72).

En *Extraña forma de vida* la mujer fatal vuelve a llamarse Rosita, esta vez en contrapunto a la fiel Carmina, la mujer del narrador; el tópico aquí se lleva al extremo, e incluso se usan los términos “madre” y “puta”:

Carmina y Rosita (...) son hermanas, pero es que son como la noche y el día, como la madre y la puta, son tan diferentes que a veces uno se olvida, resulta difícil acordarse de que lo son (...) Rosita solo me interesaba como objeto sexual y en ningún caso me apetecía compartir con ella la vida cotidiana” ([1997a] 2013: 43-44).

El contraste hipertrofiado entre ambas mujeres y lo que ellas representan no puede inducirnos a error: llegados al final, el protagonista elige quedarse con su mujer, con Carmina, “refugiado en un orden clásico que necesitaba para poder continuar escribiendo” (87). Y como la novela entera subraya permanentemente la conexión entre literatura y vida, e incluso habla de sí mismo como “ama de casa, siempre trabajando en nuestro domicilio” (66), al final vemos cómo el falso drama tópico entre la mujer fiel y la amante exuberante no es más que una analogía del dilema entre escritura y experiencia: la existencia estable es necesaria para escribir, y los tórridos romances o viajes exóticos son fantasías que no hace falta llevar a cabo, puesto que alejan de la vía de la escritura, que, como a una mujer, se la quiere “para toda la vida” (141), como dicta la expresión final de la novela, manteniendo la ambigüedad de sentido.

En las siguientes novelas la imagen de la mujer fatal se va desdibujando, y ya solo aparece puntualmente, así como su contraespejo, la de la mujer grotesca, que resulta la hipertrofia máxima del deseo masculino y el tópico del amor cortés. Así, en *Al sur de los párpados* el yo narrativo explicaba cómo una mujer le gusta “por ser especialmente gorda y tonta” ([1980] 2011a: 57) y le pone en “contacto directo con el horror y la vulgaridad” (58). En *El viaje vertical* la antigua amante de Mayol era “una

verdadera pelmaza, una ninfómana” ([1999] 2006: 25) y su hijo define a su mujer como “vieja y burra” (41).

Todo ello podría llevarnos a la idea de una misoginia latente, si no fuera por la hipérbole carnavalesca a la que nos tiene acostumbrados Vila-Matas, de modo que, si atendemos a los detalles, vemos que, por un lado, se dice lo contrario de lo que se quiere defender, de manera irónica y provocadora. Y, por otro lado, cuando un personaje degrada a una mujer en estas novelas, lo hace de modo tan zafio y grosero, que automáticamente se degrada a sí mismo, y además ello queda siempre contrapuesto por otro tipo de escenas donde la inteligencia de la mujer acaba poniendo en evidencia los prejuicios masculinos.

Veamos por ejemplo esta escena sintomática de *Lejos de Veracruz*, donde aparece un concurso literario compuesto por un jurado femenino; allí el concursante que ha perdido resulta de una vulgaridad atroz, de modo que llega a tratar al jurado de este modo: “Si es que sois unas memas”, “unas perfectas idiotas, no tenéis ni zorra idea de lo que leéis, guarras, ¿qué sabréis vosotras de libros y de lo que es escribir y perder la salud haciéndolo”? ([1995a] 2007: 183); incluso les dice que seguramente no saben ni tener hijos y son adoptados. Pero ellas acaban situándose por encima de él, en su dignidad como personajes y también a nivel literario, puesto que demuestran sencillamente su superioridad moral: “sabemos leer (...) lo único que pasa es que no nos ha gustado nada tu libro, que es horrendo (...), es malo de solemnidad (...), al menos el del señor Tenorio tiene ciertas notas de humor” (183). De un plumazo, el género femenino vuelve a ser el más inteligente, y cuando encima trata de literatura, la dignidad se pone de su parte.

En cuanto al aspecto paródico de las relaciones amorosas, el sujeto masculino también es ridiculizado en algunas escenas de celos exagerados o impostados. Así, en *Una casa para siempre* el ventrílocuo es posesivo y celoso y provoca una escena absurda entre su muñeco y su mujer, para acabar ejecutando su ansia de venganza celosa en la figura del “barbero de Triana”. Después, ello se retoma en *Mac y su contratiempo* para mostrarnos cómo Mac, en consonancia al libro que trata de emular, finge celos frente a su mujer, una auténtica “tempestad emocional” (2017b: 99), y fabula con una relación romántica entre su mujer y el escritor Sánchez, apoyándose en

alusiones a su mujer que cree ver en los libros de él. Pero no solo ahí sino también en *El mal de Montano* (2002) el protagonista se apoya en la sentimentalidad impostada para vencer la obsesión literaria, y juega con la impostura y las escenas de celos fantaseando con una relación entre su mujer y Tongoy. Así, en la parte central del libro da una conferencia donde relata cómo ha sido engañado y cómo los dos amantes, ahora “mendigos”, están en primera fila observando mientras él pasa una huelga de hambre, y se expresa con palabras patéticas, para después admitir que todo ello se trata de una impostura.

De este modo, aparece también el fantasma de la relación posesiva y la desconfianza con la alteridad femenina, pero en estos casos el yo enunciativo nos da pruebas palpables de que no se trata más que de una parodia que sirve para deconstruir las relaciones tormentosas entre géneros propias de la novela romántica.

En definitiva, todos dichos juegos y deconstrucciones de las clásicas relaciones amorosas en las novelas, toda la exacerbación de clichés son representativos de la visión de fondo del escritor Vila-Matas sobre la mujer. En *Dietario voluble* (2008), a propósito del comentario de ciertas imposiciones islamistas en la contemporaneidad, sí ha expresado de manera directa su rechazo al punto de vista tradicional patriarcal sobre la mujer, y las injusticias y prejuicios que ello conlleva:

Hélène Orain, involucrada en el manifiesto *Ni putas ni sumisas*, nos explica que la sexualidad ya era un tema tabú para las familias que practican el islam, pero que desde hace años asistimos a la llegada de imanes procedentes de otros países, que van implantando una versión muy tradicional de la mujer musulmana: velada, en casa, sumisa, que sufre todas las humillaciones que se le impongan. Es un discurso extremadamente patriarcal, machista y reaccionario (2008a: 19).

Reaccionando de esta índole pues, nos reafirma en nuestra hipótesis: con la parodia hipertrofiada, con los desplazamientos de lo previsible en el discurso literario, Vila-Matas deconstruye tanto las representaciones tradicionales de la mujer como la clásica lucha de géneros. Y es que en la cuestión del género, como en otras cuestiones, la libertad tiene que ver con nuestra posibilidad de desplazarnos, de no aparecer en el lugar que estaba previsto (Butler y Birulés, 2019: 22).

## REPRESENTACIÓN DE LA MUJER COMO IGUAL

Por otro lado, la mujer en la obra de Vila-Matas va más allá del objeto del deseo masculino, para erguirse en compañera, adalid de inteligencia, y a menudo objeto de admiración, o más bien diríamos sujeto de admiración. Ello ya se intuía en los primeros libros, con el juego de la autorrepresentación del yo como mujer y en la manera de relacionarla con la inteligencia. Por más que durante los años 90 se produzca un juego mayor con la parodia y el esperpento, en la obra del siglo XXI irá cristalizando de manera firme en su obra la imagen de una mujer absoluta compañera e igual.

La primera obra donde vemos a la mujer realmente como compañera es en *Historia abreviada...* (1985): aquí la mujer es artista shandy también y escapa a las convenciones sociales, al igual que el hombre. Y será precisamente una mujer, Giorgia O'Keefe, no solo símbolo de la mujer fatal sino sujeto activo que enuncia qué se entiende por "sexualidad extrema", condición *sine qua non* de los *shandys*, y aleja a la mujer de la maternidad, igual que al hombre de la paternidad:

El amor debe ser desviado de su finalidad genética (...) para no buscar más que la autosatisfacción. En una palabra, copular por puro placer, jamás pensando en la descendencia y otras zarandajas. Esto es lo que yo entiendo por sexualidad extrema ([1985] 2007: 27).

Esta visión igualitaria, o más bien este posicionamiento sobre las relaciones sexoafectivas, aparece también respecto a los sentimientos, en la figura de Pola Negri, quien afirma estar "enferma, pues no sabía amar", hecho que podría hacer saltar las alarmas de la identificación genérica tradicional -al contraponer enfermedad con amor, como si fuera la condición esencial de la mujer-. Pero, como en el caso anterior, se acaban igualando las actitudes femenina y masculina cuando poco después se añade: "Eso reveló a todos los portátiles que no solo ellos estaban condenados. También las mujeres fatales lo estaban" (105).

Por otro lado, las mujeres pueden ser de armas tomar, y estampar al hombre "en pleno rostro dos soberbias bofetadas" ([1988] 2018: 36), o mostrar solo "aburrimento" ante un destino de boda, luna de miel y parto (85) como vemos en *Una casa para siempre*. Incluso las mujeres que parecen sumisas pueden esconder en su interior un

militar autoritario, que aparece como otro yo sonámbulo para martirio del marido que la eligió por su docilidad -*boutade* que encontramos en el final del mismo libro (120).

Sin embargo, todo ello no deja de constituir una genealogía imaginaria y simbólica a la que se alía Vila-Matas. En cuanto al reflejo de la mujer concreta de la sociedad española del momento, hallamos los primeros visos de evidente solidaridad ante la desigualdad en *Suicidios ejemplares*, donde en “Rosa Schwarzer vuelve a la vida” aparece una crítica corrosiva de la convencional vida de mujer de clase media, en otra sarta de tópicos descritos con humor, donde destaca el “vacío incoloro e insípido de su triste vida” ([1991] 2004: 44), un marido que la engaña “de aquella forma tan zafia con la vecina” y una “vida de esclava” (59), de eterna cuidadora de su marido y su hijo mientras fantasea con “rebelarse contra la sofocante violencia de su gran indiferencia” (57). La misma lógica parece detectarse en *El viaje vertical*. Aquí el punto de partida no coloca a la mujer en lugar grotesco alguno; más bien este es de orden plenamente subversivo desde el punto de vista de la mujer: la mujer de Mayor, Julia, decide rebelarse contra el patriarcado y contra todo lo que ha soportado durante un matrimonio cristiano y convencional donde ha hecho de perfecta esposa:

Ella no solo había sido siempre un modelo de mujer fiel a su marido, sino que en todo momento, a lo largo de medio siglo de matrimonio, había sido la madre cristiana y perfecta de sus tres hijos y la esposa ideal, una mujer discreta y elegante que le había dedicado toda su vida a Mayol ([1999] 2006: 12).

Frente al personaje de *Extraña forma de vida*, que parecía defender el anatema de que todo hombre tiene la necesidad de largarse, aquí no es el hombre sino la mujer quien se “larga”, en el sentido simbólico de buscar la individualidad, y pedir que le deje en paz, sin ningún miramiento: “Ahora te diría lo mucho que me gustaría que te fueras de mi lado, que te marcharas de esta casa para siempre y me dejaras sola” ([1999] 2006: 10). Aquí aparece una crítica velada a las actitudes de la generación anterior, donde la mujer debía permanecer en casa y seguir el mandato del hombre. Y sobre todo a la actitud dominante del hombre, que ahora se está disolviendo, y la mujer se ve capaz en cambio de alzar la voz, como una Mary Beard *avant la lettre* (2018): “Su mujer, tal vez movida por el cansancio de haber soportado tantos años aquella voz amenazadora, reaccionó con rabia, perdió de pronto parte de su miedo” (11), se dice, y

también: “Se estaban desvaneciendo, a paso ligero, más de cincuenta años de dulzura y docilidad” (15). Incluso el hijo de ambos se manifiesta así: “siempre has sido un tirano con ella” (25). Aquí, pues, el único personaje paródico es el protagonista Mayol, viejo, desorientado, que debe reiniciar su andadura, así como los otros personajes masculinos de la obra donde aparece la cojera, la prepotencia, la desorientación...

Después de esta revolución literaria femenina iniciática en la generación de los mayores, en *El mal de Montano* también encontraremos una mujer compañera, Rosa, que bromea con el protagonista y le incita a dejar atrás sus obsesiones literarias. Y al final será solo este acercamiento físico directo expresado con rotundez el que podrá conducir el mundo mental de Montano a otro lugar, más vital y equilibrado:

Hemos llorado como si se acabara el mundo y la literatura. Hemos follado con el mismo entusiasmo que el día que nos conocimos (...) Yo diría que he comenzado a perder de vista el mal de Montano ([2002] 2007: 101).

También en *París no se acaba* (2003a) veremos, en contraste con las anécdotas tragicómicas de la juventud, la presencia de la mujer trasunto de la mujer real (que dice que le ha acompañado en un viaje en agosto para recordar el París de su juventud) que proporciona estabilidad al protagonista. Y sobre todo en *Dublinesca* (2010) la mujer del protagonista reviste de gran importancia, puesto que es la figura clave que le impulsa a reaccionar e intentar emprender una nueva vida, y al mismo tiempo representa el máximo de los miedos: perderla a ella, que supone una suerte de tótem de sentido. Se dice, y esto es lo más sentimental que podremos leer en una novela de Vila-Matas: “sentía que estaba ligado a Celia más allá de esta vida, un sentimiento intransmisible e indemostrable, pero tan fuerte y tan personal como verdadero” (2010a: 24); sentimiento de reciprocidad alejado de cualquier relato esperpéntico y de toda verborrea idealista.

Hay que decir que *Aire de Dylan* (2012) es la primera novela donde aparece explícitamente la implicación del yo masculino en las tareas del hogar: “la comida, que casi siempre tenía dispuesta cuando mi esposa llegaba del trabajo” (98), de modo que, cuando el yo figurado del escritor dice que lleva una “vida de ama de casa” como escritor sedentario, tal y como aparecía en libros anteriores (*Lejos de Veracruz, El mal*



de Montano) podemos apreciar que ahora ello puede asociarse a una actitud que va más allá del espacio simbólico, para referirse también a la desintegración del rol tradicional de la mujer. De algún modo volvemos a ver aquí pues como en los inicios, aunque de un modo más pragmático, una suerte de trasvase de roles tradicionales, puesto que ahora es la mujer que vuelve a casa cansada de trabajar y encuentra la comida preparada. También vemos cómo en *Mac y su contratiempo* se toma también partido decidido por la mujer, que aparece como inteligente, con un sentido práctico superior al masculino:

Las mujeres son más hábiles para pulverizar esas ridículas complicaciones que tanto agobian y masacran a los pobres hombres, siempre más tontos y atormentados que ellas, que parecen tener un sexto sentido que las ayuda a simplificar con inteligencia las dificultades” (2017b: 34)<sup>388</sup>.

Narrativamente, será en *Esta bruma insensata* donde la mujer vuelva a destacar por su inteligencia. Así, la tía Victoria, aparentemente un personaje secundario, sorprende por su potencia intelectual superior; es descrita en el libro como “el mito positivo de la familia” (2019b: 33), una mezcla insólita, única, de optimismo, locura y sabiduría (...) la gran y verdadera estrella de mi familia” (161), “un genio secreto” (194). Lo interesante aquí es también cómo destaca la conjunción en ella de inteligencia intelectual e inteligencia práctica, teniendo en cuenta además que es madre de familia numerosa. (Y por fin aquí ya no se separa necesariamente la potencia artística e intelectual con el lugar que se otorga a la familia, como sucedía en las obras de los 80 y 90). Así, de ella se dice que:

Había sabido compaginar su nevio intelectual con un sentido común para la vida práctica verdaderamente asombroso, y eso tenía su mérito teniendo en cuenta, además, que pasaba gran parte del tiempo rodeada de todo tipo de seres que disfrutaban de ‘existencias fútiles’ (...) esas existencias medio luminosas y sobreentendidas en las que era una experta, una verdadera especialista (184).

---

<sup>388</sup> Y resulta cómico como tratan a los hombres irrespetuosamente, como Delia a Sánchez: “Arrepiéntete, cabrón” (55) o Carmen a él “¿Estás tonto o qué?” (99)

Podríamos sospechar que la gran Victoria no es solamente el reflejo de Vila-Matas sino también el de Paula Massot, la mujer de Vila-Matas, en su consabida energía y capacidad organizativa. Precisamente el autor ha manifestado sus conclusiones sobre este libro citando a su mujer como si formara un todo con su propio juicio:

Llegamos a la conclusión de que el núcleo central del libro era la lucha entre la fe y la pasión por la literatura, la alegría también puesta en la literatura y la otra idea que sería el rechazo el desprecio radical hacia la literatura” constituiría el “centro nuclear del libro”<sup>389</sup>.

La mujer es compañera, pues, y la identidad de la misma va escapando cada vez más a la alteridad tópica que denunciara toda la historia del feminismo contemporáneo, desde Simone de Beauvoir hasta Victoria Camps, Rebecca Solnit o Laura Llevadot.

Respecto a la mujer de Vila-Matas en la vida real, y aunque se trate de una cuestión extraliteraria, la presencia de su nombre como dedicatoria en los elementos peritextuales de todos sus libros desde *Al sur de los párpados*<sup>390</sup> hasta la actualidad demuestra su importancia ineludible incluso dentro de la obra<sup>391</sup>. El propio autor ha reconocido la importancia de Paula Massot si bien siempre ha afirmado cómo las menciones a la propia mujer en la obra son banales y “nunca corresponden” a la mujer “en la vida privada (Bengoia, 2017)<sup>392</sup>. De todas maneras, a través de la explicación de su seudónimo literario tal y como aparece en las dedicatorias, “Paula de Parma”, se deja entrever la mucha importancia sentimental de este encuentro, y su probable

---

<sup>389</sup> En la entrevista en *Librotea de El País* <<https://youtu.be/NpcfULvVqu4>> [28/03/2023].

<sup>390</sup> El primer libro no constaba dedicatoria alguna, y solo hay otro con una dedicatoria distinta, *La asesina ilustrada*, dedicada a Raúl Escari, amigo de París y Conchita Sitges, antigua novia fallecida de la que no habla en los libros (Gabastou, 2013: 27).

<sup>391</sup> En una entrevista con Ruiz Ortega (2011) explica las circunstancias cuando encontró a Paula: “Desde 1976. Nos conocimos en el llamado Colegio de Filosofía, un lugar de clases no universitarias, de clases nada ortodoxas sobre literatura y filosofía. Cruzamos unas miradas. Desde el primer día empezamos a vivir juntos”.

<sup>392</sup> Así también nos ha explicado en entrevista personal: “Paula no aparece en mis ficciones –ni siquiera en *Dublinesca*, donde la esposa es budista y bien diferente a Paula– porque separo mis libros de la vida privada, no todo lo pongo en mis libros, aunque la dedicatoria tiene una presencia constante en las novelas, no así en los libros de artículos” (Verdú, 2020).

contribución a la construcción de una imagen progresivamente compleja y paritaria de la mujer en los libros de Vila-Matas, aunque no quiera hacer de ello una retórica amorosa literaria. Así nos ha explicado el origen de la expresión *Paula de Parma*:

El día en que nos conocimos le escribí en una tarjeta de un restaurante de la Boquería un poema en el que, por ser ella de Palma, la llamé Paula de Parma. Nada, creo que fue un fallido intento de mostrarme original, pero la tarjeta la conservamos todavía y tiene su valor sentimental, es el recuerdo material que queda de aquel primer encuentro (Verdú, 2020).

En la misma novela *Dublínescas*, por mucho que la figura femenina no represente exactamente a Paula Massot, obviamente sí hay una coincidencia en el modo de mantener el poder simbólico de la esposa en la vida del escritor / editor. El mismo Masoliver Ródenas destacaba al respecto en su reseña, “la presencia dominante de una mujer” y “la compleja relación de la pareja con un sí final femenino” (2010). El mismo año de la publicación de *Dublínescas*, 2008, mencionaba también a su mujer, con quien se había casado recientemente, después de 30 años de vivir juntos. Y respecto a ella hablaba con desapego, afirmando que “ya no le impactan nada” esas dedicatorias pero a la vez afirmando cómo ella ha sido “fundamental” para su equilibrio (Bonet, 2008)<sup>393</sup>.

De gran importancia vuelve a ser la mención extraliteraria a Paula Massot en 2022, al hilo de la publicación de *Montevideo* y la reaparición pública de Enrique Vila-Matas, explicando su reciente enfermedad y cómo ha necesitado del transplante de un riñón, y la dadora de su riñón salvador ha sido precisamente su mujer, Paula, quien a su vez le ha animado a explicar públicamente su situación con naturalidad. La dedicatoria esta vez es especialmente expresiva, “tiembla mi alma enamorada”, de la que explica con humor que es una adaptación de un verso de Dante a Beatrice que es “consensuada: si le ponía una frivolidad después de darme un riñón, se iba a enfadar”. En otra conversación afirmará con un romanticismo poco habitual en él “con tumba fría o sin ella, el amor es más eterno que el silencio de la muerte. Al final de nuestros días, solo cuenta si has querido a alguien y te han querido a ti” (Engel, 2022).

---

<sup>393</sup> Entrevista seleccionada en su página web.

Entonces, si bien la construcción de la figura femenina en su complejidad no resulta una cuestión a estudiar en la biografía de Vila-Matas, sí podemos destacar cuanto menos que la estabilidad mantenida con su pareja Paula Massot da a la perspectiva femenina sobre su obra una cierta coherencia, al coincidir el poder y la inteligencia otorgado a la mujer y el espacio conferido a la propia mujer, como podemos ver en las dedicatorias, en algunas entrevistas aisladas, y en el mismo modo respetuoso de mantenerla al margen de la ficción, cuestión que aparece contraria al auge de los tiempos y la necesidad de hacer autoficción con la propia intimidad.

Además de la mujer como compañera, hallaremos otra figuración importante en su trayectoria última: la mujer como amiga y cómplice artística. Ello lo apreciaremos en *Kassel no invita a la lógica* (2014) y la relación de desconcierto y admiración respecto a Chus y Boston, y también a la artista Sophie Calle, aunque en este caso se trate de una complicidad fallida; y, sobre todo, en *Marienbad eléctrico* (2015), donde queda palpable toda la relación de complicidad y admiración que se produce con la artista Dominique González-Foerster (admiración mutua que podremos comprobar después también con otro artista, Tote King). Así, la competición y envidia está ausente en las relaciones entre Vila-Matas y González-Foerster: "no rivalizamos en nada, no competimos entre los dos, eso facilita mucho las cosas" (2015: 12). En este libro el poder de la amistad se detalla extensamente, y referido a una mujer, sin que en esto haya enfoque diferencial de género alguno:

Para mí, una amistad es inconcebible si no se tiene en alta estima a la persona amiga, si no se la admira, aunque quepan los matices. Porque se es amigo de alguien por lo que hace, por lo que es, por cómo se las arregla para andar por el mundo, y también por no saber cómo se las arregla para andar por el mundo. Esa admiración, vino a decirnos Montaigne, procede en realidad de un profundo respeto hacia el otro; tenérselo ennoblece a la persona amiga, la realza, la eleva a una posición siempre superior a la nuestra, lo que en el fondo a nosotros nos hace mucho bien (92).

En definitiva, observamos cómo a medida que se consolida la carrera literaria de Vila-Matas aparece más frecuentemente la mujer representada como una compañera tan inteligente como necesaria, sea compañera de vida, sea amiga y cómplice artística.

Ello coincide a la perfección con la trayectoria de Vila-Matas respecto a su propia mujer, Paula Massot, y respecto a sus múltiples complicidades artísticas con mujeres, y en ello mantiene una actitud auténticamente contemporánea, incitando a un mapa intergenérico de complicidades.

## UN ACERCAMIENTO INDECIDIBLE AL FEMINISMO

Hemos visto cómo en las declaraciones de Vila-Matas no abundan sus comentarios sobre la mujer, especialmente en lo que concierne a la vida privada, si bien la fortaleza y equilibrio del vínculo con Paula Massot es una nota constante. Literariamente, hemos podido hallar diversas estrategias de desestabilización de los roles habituales de género, que nos parecen significativas: en las primeras obras se identifica parcialmente con un yo figurado femenino, y ello es una estrategia para distanciarse de los roles genéricos habituales y posicionarse en un lugar al margen de la doxa. Hemos podido observar también cómo retomaba los tópicos de la mujer, como ángel del hogar y como mujer fatal, para llevarlos al extremo, parodiarlos, desarticularlos y construir una mujer que pueda ser una igual al hombre, del mismo modo que parodia el amor romántico para después deconstruir y establecer representaciones de relaciones de pareja donde predomina el compañerismo. Asimismo, Vila-Matas, especialmente en los últimos años, trenza alianzas con la mujer escritora y artista y se posiciona de su lado.

Por tanto, podríamos concluir afirmando que Vila-Matas da un papel nuevo a la mujer, que no es ni el tradicional de musa del artista, ni tampoco el de pilar del hogar familiar: la mujer es un ente sólido, una compañera, también un alter ego sugerente. Y no es casual sino voluntario el hecho de que no solo su mujer quede fuera de su obra, sino que las peripecias románticas quedan también excluidas, a no ser que revista un tinte claramente paródico, como en *Extraña forma de vida*, mostrando de algún modo que las relaciones hombre-mujer van mucho más allá de ello.

El lugar de la mujer, pues, como posicionamiento simbólico, constituye también un lugar liminar, intersticial, que viene a romper categorías y a situar el discurso literario en el umbral permanente también respecto a esta cuestión. Se trata de un lugar ambivalente, que ofrece roles a la mujer que no encajan con los habituales y que actúa desde dentro del subsuelo, desde lo negativo (Llevadot, 2022: 199), como subversión de todo lo que nos viene dado, términos que ineluctablemente nos llevan a Kafka<sup>394</sup>.

En cuanto al feminismo contemporáneo propiamente hablado, obviamente no podemos considerar a Vila-Matas un escritor feminista, por el mismo motivo que tampoco él se ha considerado así, puesto que su discurso no se enmarca como protagonista de la aventura feminista, como tampoco desea insertarse dentro de etiqueta alguna. Esto es, si un rol puede adoptar un escritor para sumarse a la lucha de la mirada feminista, es desde la complicidad, desde la alianza con esa mujer que “muestra su herida” (Llevadot, 2022)<sup>395</sup>. Y sobradas muestras ha dado Vila-Matas de ello: en algunos de los últimos artículos Vila-Matas ha defendido de manera explícita la importancia de la figura de la mujer y su obra, como en “Laberinto de clichés” (2019b) donde aparecía el término “artivistas”, como una variante del activista, y se proponía desarticular el cliché machista de que “las mujeres escriben sobre la vida doméstica y los hombres sobre la del intelecto”. Dicha “poética no femenina” es palpable también en *Dietario voluble*, en el momento en que ensalzaba la poética de Seiffert y Jaeggy:

Seiffert y Jaeggy, seguramente sin saberlo, tienen mundos paralelos. Son escritoras que se olvidan del latoso toque femenino e incorporan dureza, crueldad y sobriedad a sus gélidas pero conmovedoras y terribles historias desesperadamente inteligentes, frágiles y curiosamente vigorosas (2008a: 77).

Asimismo, importa destacar hasta qué punto se muestra aliado de Cristina Oñoro y su libro de reivindicación de las mujeres *Las que faltaban* (2022) o un cómplice del libro de Inés Martín Rodrigo en torno a escritoras, *Una habitación compartida*

---

<sup>394</sup> Llevadot afirma que la pulsión política anida en el interior del texto kafkiano: “lo que hace Kafka no es mera literatura sino un verdadero plan de vida, un plan de fuga, un combate: a través de la escritura, contra el dispositivo político en el que todo individuo se halla inmerso” (2022: 155).

<sup>395</sup> Para Llevadot, “si es posible aún pensar alguna diferencia entre la escritura de mujeres que combaten hasta en la forma a este logos milenario respecto a la de sus homólogos masculinos, quizás esta radique justamente en la exposición de la herida, en el hecho de que tantas mujeres escriban con sangre” (28).

(2020). En este último cabe mencionar cómo en el prólogo habla de “qué es una habitación y por qué esta en realidad es, por méritos propios, una palabra que es puro patrimonio de las escritoras”, pero donde él desea ser un simpatizante, “visitante” o “intruso en la bahía de Vermeer” (2020: 13-17). Ahora bien, dicho prólogo también contiene una parte de mensaje desconcertante, puesto que asocia a las escritoras “palabras como intimidad, comodidad, austeridad, estilo, los ejes del vocabulario de la bahía donde todo puede leerse en el día más nuevo”, palabras que si bien denotan interés por las escritoras en realidad son vocablos tan generales que no deja clara su valoración de las mismas, y hasta podrían plantear dudas sobre si se continúa relegando aquí a las mujeres a una esfera privada y parcial, cuestión que se contrapondría aparentemente a lo que habíamos leído poco antes en el artículo “Laberinto de clichés”. Ahora bien, por otro lado sus palabras podrían también hacer referencia indirecta a la llamada “escritura femenina” representada por Cixous, Irigaray, Kristeva, una alternativa política a “la escritura dominante” y su voluntad programática de separarse del estudio de la “literatura femenina” (Marc y Oñoro, 2021: 7-8). Pero nada de esto ha de extrañarnos: en Vila-Matas el discurso es por esencia ambiguo, así que también necesariamente lo será respecto a las mujeres; si bien puede entenderse su apoyo, no queda clara su consideración exacta sobre la escritura de autoría femenina; en cualquier caso, una vez más huye de clichés, sin menoscabo de la huida del cliché feminista. Añadamos que en *Montevideo* (Vila-Matas, 2022) se da también un juego carnavalesco respecto a esta cuestión, puesto que cuando al autor se le ofrece una “habitación propia” (alusión obvia a la de Virginia Woolf) esta habitación acaba siendo una mazmorra infernal, invadida por las mismas voces del autor en pasado, de modo que este espacio individual esta vez lo ocupa un hombre, a quien acaba asfixiando en vez de ofreciendo alas como se sugiere en el famoso lema de Woolf<sup>396</sup>.

Pero no solamente en estos lugares ha reivindicado la escritura femenina y la escritora-literata como igual. Ha dedicado numerosos artículos a escritoras y artistas, como “Ante Lydia Davis” (2013e), “Ella fue Dadá” (2014a), “Explícame a Duras” (2020j).

---

<sup>396</sup> Cuando se le han pedido explicaciones al autor real sobre la cuestión, no ha dado una respuesta a ello, afirmando solo que lo escribió “por instinto” (Engel, 2022). Así que podemos interpretar que las mujeres necesitan más tiempo y espacio íntimo, pero a los hombres tal vez les convenga mirarse en el exterior... o bien se trata de una simple *boutade*.

Hay que destacar también la cantidad y calidad de entrevistas compartidas con artistas y escritoras como Inés Martín Rodrigo, Luz Casal, Alicia Kopf, Valeria Luiselli, Cristina Oñoro, Anna María Iglesia, Sara Mesa, etc. Recordemos también estas palabras en la entrevista donde manifestaba la admiración por las mujeres con ironía y humor: “Yo acepto enseguida que una mujer sea más inteligente que yo, y sin duda me cuesta mucho más aceptarlo en otro hombre” (Rodríguez Court, 2016).

Sin embargo, Vila-Matas sigue siendo también adalid aquí de un compromiso con el feminismo sutil y silencioso, porque cuando se ha manifestado al respecto lo hace con alusiones pero sin redundancia alguna, y hasta con términos ambiguos, reacio siempre a ser inscrito en etiqueta alguna, ni siquiera en la de adalid del feminismo. (De aquí la ambivalencia que hemos visto entre “Laberinto de clichés” y el prólogo a Inés Martín Rodrigo). De este modo, en Vila-Matas podríamos ver reflejado un feminismo de fondo, no oportunista, puesto que la construcción identitaria de la mujer comprende un gran abanico de posibilidades, y esa es la gran reivindicación del feminismo actual, el que la identidad femenina no sea única sino que, lejos del encorsetamiento de los antiguos modelos patriarcales, esta pueda abrirse a un sinfín de orquestaciones múltiples<sup>397</sup> (Camps: 2000: 88-91). El feminismo de Vila-Matas, pues, sería uno universalista y subversivo con el sistema, en la línea de Judit Butler, Laura Llevadot, Victoria Camps, Juan-Evaristo Valls o Marta Sanz<sup>398</sup>. Un feminismo “indecible” que conectaría con aquellos feminismos extensos que relacionan la lucha por el feminismo con la resistencia a los mecanismos capitalistas instaurados y la “resistencia a formas de dominación, forzosamente interseccionales” (Marc y Oñoro, 2021: 10). Recordemos así las palabras de Marta Sanz en *Monstruos y centauros*: “A veces tengo un sueño, como Martin Luther King, y aspiro a un alter-feminismo que cambie el mundo de raíz. Un mundo de ayudas mutuas. Yo soy de esas feministas que no saben separar el patriarcado del capitalismo” (Sanz, 2018: 48).

---

<sup>397</sup> Hasta hace poco, la mujer se encontraba con una identidad que le impedía acceder a las identidades ‘elegidas’. Ahora quiere que la primera identidad - la ‘encontrada’- adquiera la misma trivialidad que siempre tuvo la identidad masculina” (Camps, 91).

<sup>398</sup> Según la clasificación realizada por el estudio de Marc y Oñoro (2021: 7-8), siguiendo a Kristeva y Morii, podría hablarse de tres posiciones feministas, la liberal (cuyo objetivo sería la igualdad), la radical (que rechaza el orden simbólico masculino) y la que negaría la “dicotomía metafísica entre las categorías de lo masculino y lo femenino”, que sería el lugar al que conduciría indirectamente el texto de Vila-Matas.



En definitiva, y tal y como ya anunciaba Beauvoir, si los dos sexos se dieran cuenta de que sus problemas existenciales son los mismos y cada sexo reconociera al otro como sujeto, cada uno podría seguir siendo un "otro" para el otro ([1949] 2022: 648-652), y la mujer dejaría de ser algo impostado para el hombre. Esa es la deriva que adopta el texto de Vila-Matas respecto a la mujer, el adentrarse en su consideración como sujeto y no solo objeto. El texto de Vila-Matas, pues, va más lejos en este tema de lo que parece a simple vista como sucede en tantas cuestiones: en la ecuación feminista el hombre puede travestirse, deconstruir, señalar, para invertir de algún modo la dominación masculina clásica; una dominación que es tan compleja, generalizada y arraigada en el sistema, que debe atacarse al unísono por diversos flancos para desestabilizarla (Bourdieu, [1992] 1998).

"On ne naît pas femme: on le devient", cita el famoso adagio de Simone de Beauvoir. ([1949] 2022: 13). Pero en la actualidad acaso el camino de construcción de la mujer, la solución más subversiva sea deconstruir identidades, huir de todas las etiquetas, justamente como hace el texto de Vila-Matas<sup>399</sup>.

En la inversión progresiva de los presupuestos genéricos y en el espacio que se va brindando naturalmente en los textos de Vila-Matas a la mujer, queda abierta la grieta por donde se puede resquebrajar el sistema, la herida que no es visible a contraluz, pero que todavía sigue abierta. Y no es esta la única cuestión que, bordeando lo político, se mantiene en el umbral exacto entre la desidentificación neutral y la más potente de las armas arrojadas.

---

<sup>399</sup> Quizás haya que aprender a no ser nada. Quizás haya que empezar a reivindicar la no identidad, la monstruosidad, la duda, la herida, la falta, el no saber, frente a un mercado, un derecho y un discurso médico que nos quiere íntegros, unívocos y acabados" (Llevadot, 69).

#### d) Ideología y actualidad política

Ya hemos descrito anteriormente, al principio de este apartado, cómo la obra de Vila-Matas, en el corazón de la ambivalencia, puede ser política y no al mismo tiempo y conviven en ella dos sistemas. Así, el sistema “autorizado” (en términos de Lotman), o bien evidente sería el de la literatura intransitiva y autosuficiente en sí misma; el sistema “prohibido” u oculto sería el discurso político subyacente. También hemos visto cómo su punto de vista, aunque crítico y hasta subversivo y con un pie en la actualidad, se inscribe en un espacio reflexivo amplio más allá de cualquier ideología concreta.

Ahora bien, antes de seguir adelante, conviene preguntarnos: ¿de qué hablamos cuando hablamos de ideología? Si bien los ilustrados acuñaron el término “ideología” en sentido positivo, asociado a la capacidad de usar la razón para combatir lo irracional y el fanatismo, el término ha caído en cierto desprestigio en la época de la posmodernidad tardocapitalista (Jameson, 2008). Esto es, con el hundimiento en la creencia en verdades que unifiquen ciertas estructuras sociales y anhelos, lo ideológico a menudo se ha visto como discurso interesado, asociado a actitudes rígidas y potencialmente peligrosas y enfocado a la manipulación de las masas. Ya Eagleton denunciaba cómo la ideología se había “evaporado sin dejar huella en los escritos posmodernos y posestructuralistas” ([1991] 1997: 13), por la sospecha que provoca cualquier forma sólida de pensar después del fin de las utopías<sup>400</sup>. Y de modo más genérico, apunta también Eagleton, se suele ver la ideología como algo “ciegamente irracional y excesivamente racionalista a la vez” (23), o algo que “tiene que ver con la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante” (24). De hecho, la crítica marxista ha señalado la ideología como “distorsión epistemológica”, y “falsedad constitutiva del propio modo de producción capitalista” (Becerra, 2013: 13, 19),

En este nuevo contexto, lo ideológico ha de ser un término redefinido y reproblematicado, más allá de los prejuicios posmodernos. En primer lugar, ¿quién osaría llamarse ‘ideólogo’ a uno mismo? ¿No son siempre los demás los ideólogos, mientras que en uno mismo solo existen ciertas creencias, actitudes, opiniones

---

<sup>400</sup> Como ha explicado Bauman, “La llegada de la sociedad moderna líquida significó la desaparición de las utopías centradas en la sociedad y, en general, de la idea misma de la ‘sociedad buena’”(2006: 21).

matizadas? O, en palabras de Ricoeur, “lo ideológico nunca es la posición de uno mismo: es siempre la postura de algún otro” y siempre se dirige “contra los demás” ([1986]1989: 45); esto es, el enfoque ideológico existe, por más que, por las connotaciones que ha adquirido, no es habitual adoptar el término respecto a uno mismo. Ahora bien, teniendo en cuenta esta última apreciación, y si hacemos equivaler “ideología” a “creencia”, la ideología sigue existiendo, como estela de creencias que estructura la posición de alguien en el mundo, como algo que vincula a un grupo social determinado, con unas condiciones socioeconómicas y sobre todo a una visión de lo que debería ser<sup>401</sup>. Althusser ha definido ideología como aquello que “expresa un deseo, una esperanza o una nostalgia, más que la descripción de realidades” (en Eagleton, 1997: 30), de manera que aunque se pueda usar como fines manipuladores o mistificadores, cada cual tiene su relación con ella, relacionada con la experiencia propia del mundo. En este sentido tanto Becerra (2013) como Ayete (2023) han defendido recientemente en territorio hispánico cómo la literatura no es inocente y todas las formas de discurso contienen ideología, aunque sea de manera inconsciente, de modo que es lícito recuperar el término en el análisis de la novela actual para observar el reflejo de la postura del autor ante la sociedad, cuestión con la que nos alineamos como punto de partida.

Para Ricoeur, la ideología permite el acercamiento a la “estructura simbólica de la vida social” (1989: 51) y es un término complementario respecto a su contrario, la utopía. Así, en las fallas de sentido de la ideología, que aspira a legitimar un sistema de autoridad y cerrar una visión del mundo, y en la falla de la utopía, que escapa a la visión concreta arraigada en el mundo y aspira a afrontar el problema mismo del poder, podíamos hallar la gran brecha y la idea de “ningún lugar”, de la “extraterritorialidad” como contrapartida al concepto de ideología, un lugar que permita pensar la sociedad sin por ello limitarse a una visión de la misma en escorzo:

¿No implica la función excéntrica de la imaginación entendida como la posibilidad del ‘ningún lugar’ todas las paradojas de la utopía?; y, ¿no es esta excentricidad de la imaginación utópica al mismo tiempo la cura de la patología del pensamiento ideológico

---

<sup>401</sup> En la RAE la ideología se define de modo amplio como “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político”.

que tiene su ceguera y estrechez precisamente en su incapacidad para concebir un 'ningún lugar'? (59).

Desde esta misma visión paradójica, y asumiendo la sospecha de la ideología, pero también del lenguaje, puesto que siempre hay ideología subyacente al lenguaje, podemos adoptar el término "ideología de la no-ideología" que propone David Becerra. Se refiere, en clave de oxímoron, a un tipo de literatura que tiende a evadir la inclusión de conflictos de tipo social en la obra, pero que hace de esta misma elusión una ideología en sí misma. Útil nos resulta también su distinción entre "literatura transitiva", que aplica su visión crítica a una solución política determinada, y la "literatura intransitiva", que en cambio hace estallar la coherencia social y política reinante con su mirada crítica, enfocada en una "revolución sin objeto" (Becerra, 2013: 142).

La misma obra de Vila-Matas se sitúa en este espacio que anteriormente hemos descrito como "liminar" o "híbrido", un vestíbulo de indefinición voluntaria también respecto a esta cuestión, teniendo en cuenta su fuerte impronta subversiva, si bien desde una "ideología de la no-ideología", que no asienta sus bases ideológicas en objeto determinado alguno. A lo largo de su trayectoria, Vila-Matas ha tendido a querer mostrarse voluntariamente al margen de lo político en el sentido partidista: lo auténticamente político en él va más allá de lo coyuntural y tiene que ver con una posición de fondo<sup>402</sup>. Por este motivo, huye de la actualidad y de su análisis directo, así como de cualquier orientación ideológica palmaria, en un propósito de que esta no constriña su arte. Pero la relación con la actualidad no deja de ser activa, ambivalente y, en definitiva, agitadora, en su modo de insertarse en ella y mostrar a contraluz sus contradicciones, sus grietas, sus sinsentidos, y llevarlos a un alcance universal. En este sentido podemos entender la explicación que aparece sobre sus artículos en *Para acabar con los números redondos* (1997b), donde cuenta qué sucedió cuando le encargaron artículos sobre actualidad: trató de hacerlos sobre temas políticos, y

---

<sup>402</sup> Observemos que cuando argumenta la no necesidad de implicación política en su obra, opta por mediatizar su voz mediante la opinión de algún artista o intelectual de talla reconocida, como anticipándose a cualquier posible crítica previa y mostrando la necesidad de su deriva de "ideología anti ideológica". Por ejemplo, en *Dietario voluble*, laboratorio- lugar de ensayo de ideas, posturas y ficciones, ha hablado en términos positivos de Pau Riba, justamente en antítesis sobre el concepto ideología, destacando en su obra la "ausencia de un discurso ideológico sólido" y de "matracas ideológicas perecederas" (2008a: 88), cosa que le ha ayudado a forjar una trayectoria propia más allá de modas.

después de verse insatisfecho por el resultado conseguido, decidió hacer de ellos algo parcialmente literario, entremezclando la actualidad con la literatura, y finalmente vio en ello un camino a tener en cuenta para su discurso futuro, aunque manteniendo siempre la actualidad en segundo plano<sup>403</sup>.

Así pues, Vila-Matas insiste en que la actualidad no es el motor de su literatura, y para que esta perdure, ha de escapar a la inmediatez, hay que ser “intempestivos, ligeramente inactuales”, dice a menudo citando a Nietzsche<sup>404</sup>. Sin embargo, su obra se va construyendo *de facto* irremediabilmente desde la actualidad, en un sentido orteguiano, observando a su alrededor e intentando ir más allá de lo obvio, aunque sea para indicar las señales en la baliza para huir de ella hacia una perspectiva mucho más humanista<sup>405</sup>.

De este modo, en la obra de Vila-Matas hay actualidad, pero una actualidad en sentido excéntrico, a partir de unas dobles puertas giratorias que indican someramente alguna perspectiva crítica pero que a la vez conducen hacia lo literario, entendida la literatura como auténtica subversión de la lógica mediática reinante.

Dicha ambivalencia sobre la actualidad aparece claramente en el discurso de recepción del premio FIL en Guadalajara cuando destacaba cómo “mi biografía va del nacimiento del rock and roll a los atentados de este noviembre en París” (Vila-Matas: 2015). Fijémonos en que hablar de su “biografía” no destaca sus condiciones personales, sino su vinculación con unas circunstancias de implicaciones políticas y morales: una juventud en una época de subversión y contracultura y una madurez en un contexto de aparente democracia serena pero asañada por las amenazas que nos asuelan a nivel mundial y la falta de diálogo entre países y civilizaciones.

---

<sup>403</sup> Sin embargo, a veces ha admitido con sorpresa cómo sus artículos tienen más éxito cuando hace “concesiones a la actualidad”, como comentó en *Nollegiu*, 9 marzo 2018, con Jordi Corominas.

<sup>404</sup> En “Aquellos que Nietzsche gritaba” (2019f) el artículo continúa afirmando cómo nuestro país es “el más enloquecidamente enganchado que existe a la actualidad”, cómo tanta gente conversa por móvil y la “histeria de la actualidad” nos abrumba hasta el punto que “han convertido en extrañas las actividades cotidianas más simples y agradables: conversar con los amigos, callarse, leer un libro, y ya no digamos debatir a solas con nosotros”. La misma referencia a Nietzsche y la contemporaneidad aparece en las obras afines a Vila-Matas de Barthes y Agamben (2008).

<sup>405</sup> En *Aire de Dylan* podemos encontrar la siguiente parodia sobre lo que supone la actualidad, en modo de hipérbole risible: “Crisis económicas, invasiones de países árabes, rivalidades futbolísticas, amenazas para la supervivencia, hambrunas y crímenes horribles, podridas bodas reales, terremotos devastadores, trenes que descarrilan y no precisamente en la India...” (2012: 104).

En cualquier caso, en un autor que escribe desde la contemporaneidad y desde el umbral entre realidad y representación, inevitablemente algunos aspectos de la actualidad se filtran en su obra, especialmente en los artículos pero también en las novelas. La obra de Vila-Matas recorre un gran espectro político y social de la España contemporánea, desde la transición entre franquismo y democracia, pasando por el hundimiento de la utopía marxista tras la caída del muro de Berlín en 1989 y la bonanza capitalista entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI, hasta la sociedad contemporánea y su agri dulce neoliberalismo, asolado de crisis económicas, sociales y sanitarias: en su discurso hallaremos necesariamente huellas de esta actualidad móvil, y estas será indicadora de algunas perspectivas críticas que se acercan a unas tendencias ideológicas, pero sin nunca identificarse del todo con ellas.

Ahora bien, tengamos en cuenta que en el texto literario la única ideología no es la que se expone como tal (algo inconcebible en Vila-Matas), sino que esta es construida y deconstruida por el texto (Hamon: 1984), por lo que deberemos prestar atención a cómo aparece esta en los diversos géneros y niveles textuales, y en qué lugar enunciativo y mediante qué contradicciones se dibuja su perfil.

En este sentido, nos fijaremos en algunos hechos de actualidad cruciales a lo largo de su trayectoria y su reflejo en los textos narrativos y articulísticos, y observaremos la posición que se insinúa respecto a ello, siempre desde un lugar problemático, desde el anverso de lo previsible, desde la ironía crítica. Prestaremos atención especialmente a la transición y entrada a la democracia, a sus referencias al Oriente Medio, a la crisis económica y a su papel respecto al nacionalismo catalán, sin menoscabar el papel crítico hacia los políticos actuales. Tomaremos especialmente ejemplos aquí de textos posteriores a los años 90, que corresponden a una mayor atención a los hechos externos en la obra de Vila-Matas, con una visión siempre apuntando hacia el humanismo. De hecho, ya habíamos visto cómo Masoliver Ródenas destacaba en el Vila-Matas de los años noventa una “conciencia ética impensable en los felices ochenta” (1995: 46).

## DISIDENCIA Y COMUNISMO

De sus años juveniles hay que recordar su abierto flirteo con la disidencia, y concretamente con el marxismo, si bien ya en su juventud sesentayochista y *bocacciana* Vila-Matas era reacio a identificarse con una ideología determinada y hacerlo público. A partir de ello, y siguiendo los conceptos antes expuestos de Eagleton y Ricoeur, resulta del todo lógico que la simpatía respecto al comunismo no se haya hecho explícita hasta tiempo después, cuando todo el auge marxista ya ha quedado atrás en los años noventa, cuando el yo juvenil ya se ve como “otro”.

Ello podemos verlo especialmente en *París no se acaba nunca*, donde el yo narrador sí afirma una postura política del antiguo yo, pero lo hace de un modo hiperbólico y paródico. desde el doble filtro del paso del tiempo y la ironía. Por tanto, el yo de izquierdas continúa siendo el otro textual, el ingenuo, el insustancial: “era pues de la extrema izquierda más radical, pero solo de oídas. Y, como he dicho, no ejercía, me dedicaba a *sentirme* de extrema izquierda y punto” (2003a: 49). Inclusive, el Vila-Matas joven de la novela nunca se dirá a sí mismo comunista, en todo caso es visto como comunista por su madre, desde el humor y la alteridad. Así, estas palabras de su madre en el final de la novela resultan irrisorias: “Pues muy bien, si eres comunista vete a Rusia. Ya verás como allí te hacen trabajar” (217)<sup>406</sup>. Por tanto, aunque el yo enunciativo eluda constantemente cierta ideología, desde el juego dialéctico de *París no se acaba nunca*, sea a través de la madre, sea a través del yo narrador actual, se señala esta filiación con humor y distanciamiento, volviéndola banal.

También resulta curiosa la presencia del marxismo en *Doctor Pasavento* (2005): desde la aparente frialdad ideológica del relato, se insiste en la filiación de la rue Vaneau de París con acontecimientos importantes, como el nacimiento de Karl Marx en esa calle, la amistad entre Marx y Engels o el nacimiento de Jenny Marx. Y posteriormente en su visita a Zurich se subraya el encuentro entre Lenin y Tzara en dicha ciudad. Si la narración, pues, nos arrastra azarosamente a lugares relacionados con el marxismo, cabría plantearse si es el protagonista que encuentra el azar o es el

---

<sup>406</sup> En *Montevideo* aparecerán unas palabras de la madre del protagonista en un mismo sentido: “Me acordé de mi madre cuando le dije que me marchaba a París porque Barcelona era insufrible y Franco, un criminal. Allá, me dijo, tendrás que coserte tú mismo la ropa y, si por casualidad se te ocurriera ir a Rusia, allí te harían trabajar y sudar la gota gorda” (2022: 153).

“azar objetivo” propio del surrealismo que viene a su encuentro desde esta fuga, y en la búsqueda del verdadero Otro yo ha de dar con algunos referentes ineludibles.

Asimismo, la caída del muro de Berlín aparece también narrativamente en *Hijos sin hijos* (1993), un libro que nos interesa especialmente por la indiferencia aparente con que enfoca algunas de las cuestiones de palpitante actualidad, al tiempo que las enuncia y les da corporeidad. Así, en el relato “Azorín de la Selva” nada relevante se dice sobre el muro de Berlín, pero se trata del acontecimiento que sirve de marco explicativo. A nivel de trama, lo que sí vemos es la nostalgia por la infancia del protagonista, que vuelve tras los pasos de su amigo imaginativo y soltero; en cuanto a lo halla, la sorpresa radicarán en que en el presente no se trata de una persona brillante, sino un pesado, hasta con un punto grotesco, que le hará al protagonista desear olvidar su infancia. Todo ello nos indica una interesante analogía: la caída del muro como representativa de la ruptura de la inocencia: no sirve de nada volver atrás a los recuerdos, a las ilusiones perdidas, y conviene continuar resignada y escépticamente hacia adelante. Así, el modo de mostrar indiferencia y la reacción individualista de los personajes, que pueden aislarse de modo hiperbólico o mandarlo todo al diablo en momentos de importancia histórica, nos lleva a percibir una atención a los hechos políticos y un gran enfado con los absurdos de la tiranía y la civilización; una postura no indiferente sino más bien de raigambre humanista-anarquista.

La filiación con el comunismo, pues, solo se ve desde la distancia y el desencanto. El yo figurado mantiene la identidad de izquierda pero haciendo plausible siempre la ingenuidad de su yo joven y también su prematuro desencanto juvenil respecto a cualquier ideología. Ello podemos constatarlo también en algunos artículos de los 90, recogidos en *El traje de los domingos*. Así, en “El muro de Berlín” queda explícito el cinismo de su primera madurez, haciendo un ingenioso paralelismo entre el derrumbe del “comunismo y la ciudad de mi adolescencia”. Y recuerda “los días en que simpatizaba con las ideas de igualdad y de justicia de los comunistas. Hoy ya no creo en nada ni en nadie” ([1995b] 2006: 145)<sup>407</sup>. Asimismo, en la entrevista con Margarita

---

<sup>407</sup> En “La novia de Rocco”, al hilo del relato del visionado juvenil de la película “Rocco y sus hermanos”, se nos relata cómo se enamoró de la actriz y su deseo de encontrarla. Después se produce un retrato hiperbólico y paródico donde se ridiculiza desde su yo joven con términos como “mi libertinaje pajero” hasta el encuentro con la actriz, donde le llega a decir “te amo” mientras sus amigos están robando



Rivière (1997) se declaraba también de vuelta de toda idea radical, y con cierto escepticismo político, de manera que llega a poner en un mismo lugar a Hitler y Stalin, distanciándose también del comunismo: “Tengo los pies en la tierra. Pienso que vamos hacia el desastre y confío no verlo. La imaginación puede ser diabólica, pero Hitler o Stalin fueron peores”.

No es casual que en Vila-Matas sea más frecuente la expresión del desencanto ideológico que del entusiasmo ideológico: partiendo de una postura personal de defensa de una libertad radical, política e individual, además, con la llegada de la democracia y la inserción de España en el mercado económico y en el sistema capitalista salvaje pronto quedó desacreditado todo viso de utopía, por lo que el artista de la primera madurez tomará un camino propio y apostará por el arte como única vía de oposición a la sociedad de consumo y de los *mass media*.

#### CONFLICTOS DE ORIENTE MEDIO Y CRÍTICA AL EUROCENTRISMO

A partir de la España de la transición y después de los años 80, Vila-Matas va mostrando tanto el hartazgo por la realidad española como el deseo de dejar atrás el espectro de la guerra civil y la posguerra<sup>408</sup>. Por ello resulta del todo lógico que el abanico de sus referencias en esta década se abra también a un marco global.

Durante los años noventa, y en los inicios del siglo XXI, la atención a los conflictos en Oriente Medio, si bien discreta, es bastante recurrente. Así, la guerra del Golfo que tuvo lugar entre los años 1990 y 1991 aparecerá en *Hijos sin hijos* (1991), la segunda guerra de Irak (2003-2011) en *Doctor Pasavento* (2005), *Exploradores del abismo* (2007) y *Dietario voluble* (2008). Por otro lado, los atentados terroristas aparecen en *Exploradores del abismo* y *Dietario voluble*. Para un autor que se ha tildado tantas veces de “metaliterario” y ajeno a los conflictos sociohistóricos<sup>409</sup>,

---

cassettes como ‘símbolo del consumo capitalista’” ([1995b] 2006: 91). Poco después “se han producido en mí deslizamientos (...) y soy maoísta y telqueliano y anticonsumista la noche en la Costa Brava” (90).

<sup>408</sup> En *Montevideo* se dice nada más empezar: “La casilla primera -la única que transitó en aquel París de los años setenta- [los que no tienen nada que contar] acababa siempre por enviarme a un paisaje gris de posguerra en barcelona con una figura solitaria en el centro de la escena, en medio del paseo de San Juan, un flaco y pavoroso colegial aburrido, yo mismo sin ir más lejos” (2022: 16).

<sup>409</sup> Así, María Ayete, en su reciente obra sobre novela política contemporánea, elige a Enrique Vila-Matas como ejemplo canónico de “metaliteratura” y la sitúa en el marco de una literatura condescendiente con el sistema en que vive y que se limita a la reflexión sobre su construcción misma: “es uno de los resultados derivados de la asunción de la ideología del fin de la historia del capitalismo avanzado:

creemos conveniente destacar la función discretamente agitadora de dichos elementos en los textos de Vila-Matas, que actúan desde el subsuelo, anclándose en una contemporaneidad, para indicar el sinsentido de la política internacional y sugerir desde la misma negación una vía personal de responsabilidad ética y literaria; conformando así un todo con la postura autorial y la poética de Vila-Matas anteriormente descrita.

Para empezar, el relato “Mirando el mar y otros temas”, de *Hijos sin hijos*, se sitúa en el fin de la Guerra del Golfo en 1991, cuando Kuwait se ha rendido provisionalmente ante la fuerza de Estados Unidos. Aparece una historia de incesto entre dos hermanos, donde el hermano de la protagonista compite con el novio americano de ella, Morrison, presumido y superficial; al final, el hermano parece rendirse ante el americano, pero luego súbitamente lo acaba matando. Vemos aquí reflejado, pues, el desdén ante el alarde de fuerza y seguridad americanas, así como las consecuencias catastróficas del final de las guerras. Y podríamos sospechar que se halla entre líneas la crítica al imperialismo americano y a su presunción de arreglar los problemas del mundo, bajo la que se adivina un narcisismo infinito y una fe ciega en el propio sistema capitalista avanzado. Eso sí, tras cada mención política luego no deja de haber una vuelta de tuerca literaria; en el final, se dice que “la guerra del Golfo ya ha acabado”, mientras el yo enunciativo (mujer) confiesa a su hermano que “tenías deseos de ser un piel roja siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento” ([1993] 2012: 268), oponiendo así al sinsentido del conflicto político actual la alteridad vitalista y mítica fuera del tiempo, con la alusión al relato de Kafka<sup>410</sup>.

Después, en *Doctor Pasavento* se menciona el inicio de la “segunda guerra de Irak en 2003”, que coincide con la fecha del atropello del pintor Boeswillwald, de modo que, de nuevo, se hace coincidir la actualidad política con la lógica literaria, en principio para desacreditar la primera, pero en el modo de desacreditarla le da visibilidad también y contrapone una vez más eventos políticos inexplicables a la constelación de

---

desaparecido el exterior, surgen los discursos sobre la inutilidad de la literatura o, incluso (...), sobre su extinción, hecho que conduce a la escritura a quedarse en la reflexión en torno a su construcción misma” (Ayete, 2023: 65).

<sup>410</sup> Ver al respecto la intertextualidad evidente con “El deseo de ser piel roja”, relato breve que nos podemos permitir reproducir aquí y que en Vila-Matas se cita casi textualmente sin mencionar su origen: “Si uno pudiera ser un piel roja siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas porque no hacen falta espuelas, hasta arrojar las riendas porque no hacen falta riendas, y apenas viera ante sí que el campo era una pradera rasa, habrían desaparecido las crines y la cabeza del caballo” (Kafka, [1913] 1998: 68).

la literatura y el arte, donde los significados sí pueden trenzarse. Pocas páginas después, aparecen en las páginas Irak y la liberación de los franceses Christian Chesnot y Georges Malbrunot, detalle factual coincidente con lo sucedido en el mundo real, un 21 de diciembre de 2004. Pero pronto el narrador se distancia de ello para afirmar: “Es endiabladamente complejo y engañoso y, además, me aparta, con innobles movimientos, de la verdad” ([2005] 2008: 367).

Por otro lado, las referencias a Siria vertebran de manera caprichosa *Doctor Pasavento*: la presencia de la embajada siria en la rue Vaneau de París donde se aloja el protagonista, las noticias en los periódicos de la visita de los reyes de España a Siria (27)<sup>411</sup>, las relaciones de estira y afloja entre Siria y EUA<sup>412</sup> o entre Siria y Francia. También veremos aparecer otros conflictos como un atentado en el Líbano (383) o Israel y su amenaza atómica, que afectaría a Siria y Egipto. Todo ello no deja de señalarse como situaciones alarmantes y peligrosas, si bien se las conduce siempre al juego literario, para afirmar, de modo paradójico, que cuantas más referencias a Siria aparecen, más resulta indicativo de que el relato no refleja la realidad sino la produce, señalando constantemente la conexión entre el viaje literario y la realidad:

Comencé a sospechar que el propio relato, libre ya de su autor, había tomado el relevo de mi escritura. Me había pasado medio siglo sin saber nada de Siria y de pronto ese país había comenzado a cobrar una importancia inesperada (27).

Por otro lado, cuando vuelven nuevas noticias agoreras, como “La luna de miel entre Siria y Francia ha terminado”, en *Le Monde* (336), el personaje advierte que se ha quedado “tocado” y se pregunta solo si su “luna de miel con la rue Vaneau había terminado” también, es decir, si su universo mantiene su coherencia y aún puede alargarse su aventura literaria. En suma, el yo literario se ubica en el contexto de algunos conflictos de Oriente Medio, para luego tratarlos con ligereza e invertir su función para afirmar no tanto la realidad histórica de su literatura sino su capacidad de invención y su espíritu vanguardista y quijotesco. Ahora bien, en el hecho de permitir

---

<sup>411</sup> Momento donde se dice que parece que sea el relato quien conduce la realidad.

<sup>412</sup> “los reformistas sirios creen que Estados Unidos potencia el inmovilismo” (28).

que el discurso se nutra de cuanta actualidad política le rodea, demuestra que es permeable a ella aunque su postura se sostenga desde cierta indecidibilidad<sup>413</sup>.

Y es que con *Doctor Pasavento* nos sucede como en *Hijos sin hijos*: la insistencia en el individualismo resulta sospechosa al lector, y tras una lectura atenta observamos cómo lo que subyace es una fuga hacia adelante respecto a ciertas hondas preocupaciones morales irresolubles. Así, no puede resultar casual que la fuga primero sea europea, huyendo de la odiada España, pero se centre en la rue Vaneau de París -su segunda patria- y a partir de ahí se deje rozar por las coincidencias con Siria, y progresivamente se vaya deslizando por otras regiones europeas hasta desembocar en algún lugar impreciso entre África y Oriente Medio. Más allá de la “boutade” artística, dichos referentes cobran sentido cuando se ponen de relevancia otros gestos, como cuando el protagonista va a la sede de la ONU y manifiesta acordarse “de la hoy en día cada vez más maltratada Declaración de los Derechos Humanos” (35). El periplo de “Doctor Pasavento”, pues, se mueve en una atmósfera de conspiración internacional vergonzosa, de la que él se escapa, parece indicarnos, en aras del fantasma de la literatura y un internacionalismo humanista y solidario.

Por si eso no fuera poco, también los atentados terroristas de Nueva York del 11S en 2001 o los del 11M en 2004 en Madrid aparecen en diversas ocasiones, cosa que demuestra el impacto de tales hechos en el ánimo de Vila-Matas, que no puede dejarlos fuera de su obra, por más que no haya conclusión alguna sobre ello o esta sea extravagante: de este modo, en el relato futurista “Amé a Bo” de *Exploradores del abismo* (2007) se menciona con nostalgia Nueva York, “a veinte manzanas de donde estaban las Torres Gemelas” (167) y en *Doctor Pasavento* el protagonista se dice que “he sabido de la tragedia de Atocha en Madrid” y se ha quedado “como un imbécil” (284), y eso no le lleva más que a sospechar que tal vez sus fantasías literarias han contribuido a provocar el terrible acontecimiento en la realidad<sup>414</sup>.

---

<sup>413</sup> Ha llegado incluso a explicar cómo algunos críticos han establecido que “profetiza” la guerra de Siria, lo cual, si fue así, no es para tomárselo a broma, aunque tampoco demasiado en serio (Ruiz Ortega, 2019).

<sup>414</sup> Huelga decir asimismo que en *Doctor Pasavento* el número 11 resulta muy repetitivo, quién sabe si influenciado por el trágico número asociado a los atentados. Así, el personaje pasa 11 días tanto en Nápoles como en Herisau, y el narrador se cuida de especificarlo.

Dichas cuestiones a veces surgen tangencialmente, diríase que como cebos para atrapar al lector contemporáneo, para después volver a la deriva más habitual en Vila-Matas, que es la puesta en duda constante sobre qué es verdad y qué no. Así, en “Porque ella no lo pidió” Sophie Calle presenta al Vila-Matas personaje a “Florence Aubenas, (...) la famosa periodista de Libération secuestrada y posteriormente liberada en Irak” (hecho que podemos comprobar fácilmente, y cuya liberación se produjo en junio de 2005)<sup>415</sup>. El yo figurado del relato manifiesta cierta adhesión por la cuestión, hasta afirma que “había firmado desde Barcelona un manifiesto a favor de su puesta en libertad”. Sin embargo, si pensáramos que aquí su implicación política iba a ser más directa, al final no lo será, porque lo que le acaba preocupando más al personaje es averiguar si Sophie Calle le toma el pelo o no: como “no había visto fotografías de ella” desconfió “de que realmente fuera Aubenas” (248)<sup>416</sup>.

Todavía en *Montevideo* se nos dice que la guerra que allí hubo [en Montevideo] fue “una guerra al estilo de la de Irak de nuestros días, con chiitas federales y sunitas unitarios metidos en un combate atroz, cruel e interminable que resultaba más o menos incomprensible para los europeos” (2002: 127).

En definitiva, todas dichas menciones, si bien elusivas y tendientes hacia la fuga literaria, son indicativas de una postura claramente antibelicista. Pero además el antibelicismo va acompañado de una protesta contra el eurocentrismo y la prepotencia del mundo occidental en general, especialmente del imperio americano, y una honda preocupación por el futuro de la humanidad y por la cohesión de culturas.

---

<sup>415</sup> Ver al respecto <[https://elpais.com/diario/2005/06/13/portada/1118613602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/06/13/portada/1118613602_850215.html)> [20/04/2022].

<sup>416</sup> También en *Mac y su contratiempo* Oriente Medio resulta un horizonte de referencia importante desde el filtro tan crítico como simbólico respecto a lo inaprehensible de la contemporaneidad. Respecto a sus orígenes, la trata primero de ‘Arabia feliz’, tal y como “la llamaron los antiguos griegos, seguramente por el café y el incienso que exportaban desde el puerto de la Moca”. Pero, comparándola con el presente y la conflictividad del territorio, la define como “aquel territorio africano en el que durante años reinó la alegría y que hoy es puro espacio de pánico y lugar abonado para la desgracia” (52). Asimismo, en *Dietario voluble* encontramos “la catastrófica política de Bush con su intervención en Irak” (2008a: 69), aunque ello acaba desembocando en una divagación crítica donde se opone a lo americano (“soñar cuando el sueño americano ha terminado”) y denuncia la estupidez humana, el “ambiente de podredumbre moral (...) que reina ahora” (71) Recordemos también las arengas del Vila-Matas de *Dietario voluble*, que aprovecha la mención a algunos turistas americanos “merluzos” en París que acuden a Saint-Sulpice con Dam Brown en la mano, creyendo sus teorías esotéricas a pies juntillas, y la actitud de un párroco que mediante un cartel ha tratado de aclarar la cuestión sobre los datos reales del obelisco, para concluir “Un párroco luchando contra la ignorancia y ‘la nueva religiosidad’ que ha estallado con el presidente Bush y Dan Brown”. Pero la mención a Bush se acaba diluyendo en la letanía por la literatura: “es doloroso contemplar con una mínima lucidez lo que va del gran Perek al señor Brown y sus oscuros signos medievales para peregrinos americanos” (2008a: 18).

La crítica al eurocentrismo queda insinuada en varios lugares, como en *Kassel no invita a la lógica*, donde hay una reivindicación de lo ilógico, de lo vital, en el modo que invita a salir de nuestros parámetros habituales, incluido el marco de referencia europeo: “para salir del bosque tenemos que salir de Europa, pero para salir de Europa tenemos que salir del bosque” (2014: 54, 247). Más allá de los posibles azares novelescos, en diversos textos periodísticos aparece también la cuestión, cosa que nos aclara con más nitidez la posición del autor. En una entrevista denuncia la Europa actual, “muy errante y poco acogedora”, y especialmente la actitud española tan cerrada, “el castellano desprecia cuanto ignora” (Serrano, 2014). En contraposición, aboga por una Unión Europea racional e ilustrada, alejada de la tentación bélica y materialista, como reza el artículo “Macron y el momento Hegel” (2018a), donde reivindica el “desarrollo pleno del saber” y el “renacimiento de Europa”, entendiendo la historia como “fin universal”.

A nivel moral, la postura implícita es contra el racismo y a favor de un auténtico cosmopolitismo inclusivo, si bien el elemento en las novelas no aparecerá muy subrayado, porque los personajes suelen ser alter egos del escritor, con unas características y una procedencia determinadas<sup>417</sup>. Pero en diversas ocasiones nos resuenan ecos alineados con una postura mestiza, como en el conflicto de los disturbios en las *banlieues* parisinas. *Dietario voluble* cita las palabras de un artículo de Alain Finkielkraut para hacérselo propio al decir que esos disturbios “son una revuelta de carácter étnico-religioso, un hostigamiento antirrepublicano”; y que deja al desnudo el “odio al imperialismo francés y se olvida que el proyecto colonial intentaba educar llevando la cultura a los salvajes”, a resultas de su pasado colonial, para concluir que “el antirracismo será el comunismo del siglo XXI” (2008a: 19). En diversos artículos periodísticos hemos podido observar también cómo ha denunciado actitudes racistas y que coarten la libertad de un individuo o un grupo. Así, en el *Café Péric* “En patrón de espera” (2020a) Vila-Matas nos alertaba contra actitudes de miedo al otro: “¿No será Europa, con sus vientos populistas cada vez más supremacistas y regresivos, ese circuito recurrente?” mientras que “Contra la manía de amontonarse” (2020h) calificaba,

---

<sup>417</sup> Aunque sí lo hallamos puntualmente, Asimismo, como en *Doctor Pasavento* (2005), donde aparece la denuncia a las condiciones en que se encuentran los refugiados africanos en lo que fuera en antiguo sanatorio de Herisau donde vivió Walser.

siguiendo a Koolhaas, los inicios de la pandemia como “una forma de sinofobia”, ya que “las alarmas que sonaron allí fueron escuchadas como algo remoto”. Recientemente ha afirmado incluso que “el porvenir de la literatura será multirracial o no será” (Madrid, 2022).

No nos parece menor, pues, el papel de Vila-Matas visibilizando narrativamente el absurdo de ciertos conflictos político-sociales, y alertando en sus intervenciones periodísticas no solo contra los choques de civilizaciones sino también denunciando las actitudes eurocentristas y excesivamente autosatisfechas, y sin dejar de imaginar otra Unión Europea y otras relaciones internacionales.

### CRISIS ECONÓMICA GLOBAL Y ANTICAPITALISMO

Pasando ahora a otra cuestión, resulta también innegable la referencia a la crisis económica global de 2008, consecuencia de la bancarrota de Lehman Brothers y la descomposición de la burbuja inmobiliaria. Narrativamente ello lo podremos hallar en Vila-Matas de manera evidente a partir de *Aire de Dylan* (2012), hecho que coincide con la hipótesis de David Becerra acerca de la vuelta de lo político después del acontecimiento de sublevación popular del 15 de marzo de 2011 (Becerra, 2013).

*Aire de Dylan* (2012) parte de lo que parecería una denuncia social a los problemas de la crisis, para después tomarlo como una oportunidad de alejarse del espíritu de capitalismo salvaje y desplazarse hacia un lugar más radical y subversivo.

Para empezar, el tema de la crisis económica aparece de modo humorístico y paródico. El protagonista afirma que le han echado del trabajo, aunque le han abonado lo que le correspondía “a pesar de la crisis económica” (34). Pero pronto se consuela con el hecho de sentirse libre y con todo el tiempo a su disposición, y decidirá no ocuparse “de las noticias del día, de la crisis económica y de todo eso y de todo lo demás” (92) y permitirse la improvisación y los aires nuevos. Así, se cita como en *París no se acaba nunca* el mito de Guy Debord y su lema “no trabajéis nunca”<sup>418</sup>. Y los protagonistas juveniles de la obra deciden “encarnar el espíritu de la crisis” y resistirse

---

<sup>418</sup> José Luis Pardo ha destacado la importancia de los situacionistas en su introducción a *La sociedad del espectáculo*: para Pardo, ellos fueron los disidentes que prepararon el mayo del 68, “escenógrafos de la revolución”, el alma de la revolución ([1967] 2004: 10).

a llevar cualquier idea a la práctica, llevando así la oposición al sistema productivista neoliberal a la hipérbole más radical. Ahora bien, estos detentan solo una parte del protagonismo del texto, de modo que la vertiente radical de su relación con la crisis queda mediatizada por este juego de fuerzas entre generaciones: una joven que se rige mediante el entusiasmo y parámetros nuevos, otra que oscila entre el fatalismo, el escepticismo y la nostalgia. Y solo mediante una alianza generacional es posible escribir el texto que se acerca más a la verdad.

También en *Kassel* (2014) la cuestión sirve de marco para el yo figurado, que observa que “el mundo iba muy mal en septiembre de 2012”, por los efectos de la “crisis económica y moral” y la “atmósfera de fatalidad reinante”; ante ello, el arte contemporáneo se erige en papel salvador y en motor de nuevos entusiasmos. Finalmente, *Mac y su contratiempo* (2017b) es la novela que señala de manera más clara la crisis, tal vez por su cercanía a la indignación general de marzo de 2015, aunque también aquí con contrapuntos paródicos. Así, el protagonista afirma estar en paro producto de la “catástrofe del sector de la construcción” (24) para luego desmentirlo, diciendo que simplemente le han despedido como abogado. Describe el barrio barcelonés como lleno de mendigos de la “nueva ola” (199), irónicamente, puesto que los nuevos mendigos van vestidos con ropa cara, y además lo vagabundo acaba formando parte de una “tradición muy especial” (268), de la misma que el vagabundo Gaudí, tan aplaudido por los turistas. Desfilan por los alrededores del barrio de Mac numerosos treintañeros y cuarentones vagabundos que han pasado de detentar grandes posiciones a quedarse en la calle, por lo que está llena de “genios incomprendidos” (278), se dice irónicamente. Aquí el choque de fuerzas está entre el ímpetu artístico, no siempre ligado a lo comercial, y las dificultades económicas de la sociedad reinante, y que suponen un difícil ensamblaje, si no es desde actitudes periféricas o adheribles al fracaso. Se solapa pues la denuncia de la crisis y de la actitud pasiva de varias generaciones en paro. Ahora bien, se acaba señalando la esperanza de algún tipo de revoluciones sigilosas, anónimas, más allá de lo mediático:

Hay una crisis económica que cada día va a peor. La televisión, sin embargo (...) anuncia que económicamente todo vuelve a ir bien. Y uno, en medio (...) de esto, observa con claridad que nos mienten de un modo tan cínico como descomunal. “no



estallará la revolución” “Pero esta” “se mueve sigilosa por el barrio” “lo impregna todo” (271)<sup>419</sup>.

Dicha referencia a las crisis es subrayada con más claridad aún en *Dietario voluble* o en los artículos *Café Perec*. Así, en *Dietario voluble* manifiesta un exabrupto enfurecido respecto a la llegada de la crisis a España y la despreocupación con que esta no se había llegado venir, con un uso importante de la hipérbole y lo grotesco:

Un país que dilapidó el tiempo del esplendor amasando infortunios. Un país de tertulias. Un país fuera del tiempo. Con verdaderas masas de fumadores llenando las terrazas de invierno, esperando a los chinos. No supimos ser prósperos y ahora cualquiera endereza el entuerto. Un país de vociferantes en podios de cáscaras de gambas. Lo único bueno es que ya podemos irnos de puente eterno (2008a: 359).

Denuncia también la actitud pasiva de “los martirizados por el colapso general” (199) y el nivel de estupidez , que no se ha visto rebajado por la crisis. Ahora bien, muestra aquí un punto de vista sorprendentemente optimista al manifestar que en realidad las crisis son un fenómeno pendular, frecuente y necesario, “y tienen un lado muy bueno, porque ofrecen momentos de gran sacudida y creatividad” (359)<sup>420</sup>.

Por último, en *Montevideo*, compendio de las temáticas vila-matianas fundamentales, vuelve a aparecer la crisis de perfil, al mencionar el libro sobre el que escribe Cuadrelli:

...el Occupy Wall Street, que en septiembre de 2011 mantenía atascado el Zuccotti Park de Lower Manhattan on el objetivo de ocupar continuamente el barrio financiero de Nueva York, y así hacer visible y clara la protesta por ‘la avaricia corporativa y la percepción de la desigualdad social (2022: 232).

En realidad, en lo concerniente a la crisis, la crítica más importante de Vila-Matas acaba siendo contra el capitalismo y los mecanismos del poder invisibles que aprisionan al ciudadano dentro de una dinámica de explotación y autoexplotación,

---

<sup>419</sup> Vemos aquí cierta concomitancia con la reivindicación de las “transformaciones silenciosas” de François Jullien (2010) que Luis Roca Jusmet recupera en *Manifiesto por una vida verdadera* (2023).

<sup>420</sup> Esta cuestión también aparece en el artículo “Si no fuera por las crisis” (2011a) y aparece mencionada en el diálogo ficcionalizado en *Too late* (Aznar, 2022).

en una visión que nos recuerda a la crítica cultural de Lipovetsky y de autores como Foucault, Agamben, así como a los pensadores que han tratado de explicar a estos desde el pensamiento “posfundacional”, aquel que pone en duda el estatuto ontológico de los fundamentos de lo social, y problematiza “su carácter trascendental, así como (...) la inexistencia de fundamentos últimos” (Ayete, 2023: 30-31)<sup>421</sup>. De este modo, el yo narrativo de diversas novelas es consciente y crítico de los mecanismos del neoliberalismo y cómo este mismo acaba absorbiendo la disidencia cultural, por lo que el propio entorno literario supone un condicionamiento indudable para el escritor, difícil de combatir. El yo narrativo de *Kassel* admite que los autores saben que han de trabajar en “sintonía con el capitalismo” y que “uno no era nada si no vendía libros, o si su nombre no era conocido, o si no acudían decenas de admiradores cuando firmaba ejemplares de sus novelas”, pero también es cierto que “las democracias liberales, al tolerarlo todo, al absorberlo todo, hacían inútil cualquier texto, por peligroso que éste pudiera llegar a parecer” (2014: 293). La ambivalencia inevitable de la que forma parte el escritor en el sistema queda explícita cuando en *Esta bruma insensata* el hermano triunfador, Rainer, es el despreciable moralmente, pero también el que se ha hecho un lugar en el mundo; su hermano, el honesto, pusilánime y humillado Simón afirma que aunque Rainer no quiere que le utilicen, en realidad es complaciente y feliz en el “capitalismo mundial” (2019b: 31), ya que nos hallamos en la “Edad de oro del consumismo” (40). Sin embargo, aunque parezca a menudo que Simón envidia a su hermano, después se opone al capitalismo en cuanto a “explotación y de la desigualdad social” y desprecia a todos aquellos cómplices de los explotadores y también a todos los “críticos y lectores” que ensalzan a autores como su hermano, Gran Bros (49). Hay pues en este dúo fraterno un dualismo insalvable y a la vez complementario, que se deconstruye a sí mismo: coexisten en el mismo texto dos autores, y una alianza y un rechazo contra el mundo capitalista. La paradoja es inevitable en el mundo literario actual; de hecho, ello se afirma desde el marco de una editorial poderosa, Seix Barral, que, recordemos, ha asimilado a otras editoriales menores, potencia a sus autores con estrategias de márketing, y atrae a nuevos

---

<sup>421</sup> Cuestiones que veremos con mayor detenimiento en el capítulo “Estética y política”.

autores al catálogo con atractivas propuestas económicas, como es el caso de Vila-Matas.

Esta paradoja insalvable del escritor en nuestros días aparece también explicada en otros lugares, como en *Dietario voluble*, donde Vila-Matas se preocupaba por el destino de los intelectuales, para llegar a una sensación de fatalidad, de la que a pesar de los pesares deja constancia, en un último bastión de revolución:

Algunos posicionados en el marxismo o en el fascismo, y otros en plataformas políticas.(...) Pero los más afines al aire del tiempo están en sus casas, viviendo en una tensa discreción (...) el individuo está vendido ante los poderes de una máquina burocrática estatal implacable (2008a: 255).

Ahora bien, en la asunción de dichas paradojas y su inclusión en la narrativa como otro aspecto problemático más, dentro de una coexistencia de voces, nos parece también lo bastante revelador. Hay aquí un claro gesto de distanciamiento respecto al sistema: la postura consciente de los riesgos que entraña, la expresión de la misma, desde la humildad de ser uno parte de aquello mismo que se pone en duda, marca de manera palmaria también el distanciamiento respecto a la indiferencia primera que transpiran los textos de Vila-Matas.

#### CRISIS DE LOS NACIONALISMOS IDENTITARIOS

Cabe señalar también cómo en sus novelas Vila-Matas subraya críticamente las paradojas del nacionalismo catalán, especialmente durante el último decenio, tal y como se ha potenciado en el mundo mediático. Así, ya en *El viaje vertical* (1999) hay una parodia y una crítica implícita respecto a lo catalán como construcción identitaria limitante, que recae en un sujeto en tercera persona, Mayol, contrapunto del yo figurado habitual de Vila-Matas. Mayol, si bien es contemplado desde una distancia amable, resulta el representante de una identidad humorísticamente limitadora y que el personaje ha de dejar atrás para poder abrirse a otra existencia. Hay una escena

especialmente grotesca donde Mayol, dispuesto a hablar del negocio con su hijo mayor, se decide a echar un discurso, que será su “testamento político”. Pero al empezar a hablar, “al ir a abrir la boca para emitir sonidos nacionalistas -que cuando se exaltaba acababan siendo separatistas-, una especie de extraño mecanismo se le cerró en la garganta” ([1999] 2006: 37). La persona entera de Mayol, con su vida burguesa, rutinaria y previsible, se relaciona con su identidad de catalán conservador convencido y firme, identidad que se irá aligerando progresivamente a lo largo de su viaje hasta que logre acceder a un estado mental más ligero de equipaje y abierto a lo imprevisto. En esta novela iniciática al revés, dejar atrás la identidad de nacionalista catalán supone para Mayol una última oportunidad para la felicidad antes de la vejez.

Ese acercamiento crítico sobre el nacionalismo, que en *El viaje vertical* tenía un tratamiento individual y simbólico, en *Esta bruma insensata* adquiere un matiz más social, al aunarse a los hechos de la declaración de la independencia en Barcelona en 2017: la visión crítica de Vila-Matas se yergue ante la construcción identitaria como exaltación irracional de emociones colectivas. Así, el apocado personaje Simón, mientras va en pos de su identidad como escritor, enfrentado al fantasma gigantesco de su hermano Rainer, se encuentra con el telón de fondo del momento de estallido de la rebelión independentista de Cataluña, en 2017. No deja de ser un contexto social que connota sobre todo un mar de confusión, pero, como reza el título, queda palpable el rechazo del yo figurado Vila-Matas hacia cualquier tipo de nacionalismo, tanto catalán como español, así que el protagonista tilda de “tejemanejes” las maniobras de los parlamentarios catalanes (2019b: 91) e insiste en que “no me identificaba con ninguno de los dos ‘proyectos políticos’ enfrentados (198). Nos interesa destacar cómo en algún momento las palabras de la novela se fusionan con las palabras del Vila-Matas articulista de *Café Pèrec*, cuando afirma, al son de unas declaraciones del pianista Glenn Gould, que lo que haga la mano izquierda la derecha “no es de la incumbencia de nadie” (87), hábil frase que, con una analogía musical, nos brinda obvios ecos respecto a las tendencias políticas existentes y también respecto a la no necesidad de posicionarse públicamente en ninguno de los extremos. La misma frase aparece en el artículo “35 años sin Glenn Gould”, del 3 de octubre de 2017, justo dos días después del conocido referéndum del uno de octubre por la independencia en

Cataluña, ocasión en la que era harto peliagudo hacer mención del tema sin caer en ninguna de las polaridades independentista o antiindependentista<sup>422</sup>. Aquí Vila-Matas tomaría partido y denunciaría “la gravísima e injustificable violencia del domingo en Cataluña” para esta vez negarse a la actitud indiferente y “menos aún, como un Kafka cualquier, irme por la tarde a nadar” (2017e). Ahora bien, la postura será más humanista que política, sobre todo una arenga antibelicista y una invitación a pensar por cuenta propia. Así, una vez asentada sin ambages su denuncia de la acción policial, desmarcándose de toda connivencia con el gobierno central y su represión violenta del referéndum, pasaría a disertar en términos de índole más cultural sobre la efeméride de la muerte del gran pianista y defender la necesaria posición individual de cada uno, por lo que “lo que sucedía entre su mano izquierda y su mano derecha no era de la incumbencia de nadie” (y así finaliza el artículo). Sin ser un artículo político, deja las bases de una moral política clara: la que no aboga por la violencia ni tampoco por ningún extremismo, sino que defiende el derecho a la indefinición y lo errático, lógica que mueve también a sus personajes.

Volviendo a la novela *Esta bruma insensata*, aunque muestra aquí el absurdo de cualquiera de los extremos políticos, se persigue difuminar toda aparente certeza y cualquier diferenciación simplista entre independentismo o su contrario. Lo político, pues, presenta dos peligros: lo mediático y también los bloques de sentido demasiado homogéneos y que impiden el pensamiento. Así nos refiere humorísticamente la contradicción en la que se desembocaba:

Lo proclamado la noche anterior en el Parlamento catalán había sido una declaración de independencia de naturaleza ambigua: era y al mismo tiempo no era una

---

<sup>422</sup> El Referéndum de autodeterminación en Cataluña del 1-10-2017 se llevó adelante promovido desde la Generalitat de Catalunya, y a pesar de que el Tribunal Constitucional lo hubiera declarado ilegal. Con una moderada participación, obtuvo la victoria el sí, aunque sin las condiciones normativas necesarias, y supuso una intervención de la policía estatal que se saldó con algunos heridos, hechos que provocaron una profunda división en la opinión pública, sobre la oportunidad o no de dicho referéndum. El 10 de octubre el gobierno catalán decidió proclamar la DUI (Declaración Unilateral de Independencia) aunque con la salvedad de mantener sus efectos suspendidos mientras esperaban alcanzar una solución acordada con el gobierno español. El presidente Rajoy aguardó una rectificación del presidente catalán Puigdemont y al no ser así finalmente el 21 de diciembre decidió aplicar el artículo 155 mediante el cual la autonomía de Catalunya quedaba intervenida y después convocó elecciones para el 21-12-2017 <[https://es.wikipedia.org/wiki/Refer%C3%A9ndum\\_de\\_independencia\\_de\\_Catalu%C3%B1a\\_de\\_2017](https://es.wikipedia.org/wiki/Refer%C3%A9ndum_de_independencia_de_Catalu%C3%B1a_de_2017)>.

declaración”. Eso explicaba que, a aquellas alturas del crepúsculo, aún no pudiera saberse qué había triunfado (2019b: 174).

Ante toda dicha crisis política, la actitud será la de relatarlo desde la ambigüedad, pero también la del distanciamiento: “contar yo mismo todo aquello, pero siempre con el debido distanciamiento, dejando atrás en lo posible la tragedia y adentrándome más al final en un clima frío, espectral” (285). Compagina aquí, entonces, los referentes políticos con la desautomatización literaria, creando una suerte de analogía entre ambos universos para sorprender, desestabilizar, hacer pensar<sup>423</sup>.

De todos modos, podemos observar en la trayectoria de Vila-Matas una posición crítica ante el independentismo y los nacionalismos en general, vistos como construcciones artificiales que amenazan la paz social y el encuentro con el otro<sup>424</sup>. Tengamos en cuenta diversas entrevistas entre el 2012 y el 2019, años que transcurren al filo de la ascensión imparable del movimiento independentista en Cataluña, que culminaría con el intento de proclamación de Independencia el 2017. Así, en unas declaraciones de 2012 llegaría incluso a explicar desde Xalapa, México, la cuestión bajo unos tintes más sociológicos e ideológicos, donde asociaba independentismo a conservadurismo e ideología de derechas, tendencias que siempre ha rechazado: “Cuando yo era joven los pijos eran la gente de la burguesía alta insoportable, insufrible, los franquistas, ahora son los nacionalistas” (Luiselli, 2012). En los medios españoles lo explicaría de modo algo más elusivo y filosófico, priorizando sobre todo en los medios la necesidad de diálogo: “Amo mucho Cataluña, y me disgustaría verla fuera de Europa, acaso dirigida por un inepto. Confío en un diálogo que aporte soluciones para todos los bandos” (Luque, 2014). Por otro lado, la ausencia de espíritu polémico en estas cuestiones queda clara en 2019 cuando le diría a Xavi Ayén: “No soy analista político, soy una persona discreta en estas lides, frente a los chillones” (2019).

---

<sup>423</sup> Dicha defensa fundamental de la incertidumbre como credo ante los nacionalismos aparece también en la entrevista con Vigorra (2019) donde afirmaba que esos tres días de proclamación de la república eran el fondo ideal para provocar “incertidumbre” en el personaje: al combinar “dos incertidumbres”, la política y la literaria combinando el “drama personal” y el “suprasocial”, de modo que realizaba una especie de experimento.

<sup>424</sup> Diríase que asume aquí la visión de Hobsbawm según la cual el nacionalismo se presenta como el “ejemplo clásico de una cultura de la identidad que está anclada en el pasado por medio de mitos disfrazados de historia” ([1997] 2000: 270).

Asimismo, cuando le preguntan sobre si prefiere “paz o razón” asegura ingeniosamente “procuro dar la razón a todos” (Vigorra, 2019), alejándose así de la posible imagen de intelectual comprometido que hubiera podido asignársele a partir de la mención a la *bruma insensata* barcelonesa.

Esa misma falta de afán de polemizar sobre cuestiones sensibles en Cataluña le ha llevado a dar explicaciones variadas y perspicaces sobre su uso de la lengua, eludiendo valoraciones ideológicas o afectivas; así, cuando le han preguntado por qué usa el castellano y no el catalán, a veces ha dado la explicación de que el catalán lo asocia a “lengua coloquial”, ya que era su idioma familiar, pero usa el castellano para la imaginación, o bien para “mentir” (2002)<sup>425</sup>. Sin embargo, en otros lugares ha dado otra explicación más histórica: la prevalencia del castellano en él por haber recibido de niño la educación formal en este idioma<sup>426</sup>. En cualquier caso, Vila-Matas siempre ha ahuyentado cualquier debate sobre nacionalidades, por parecerle estéril y reductivista, como se puede observar en esta declaración: “por muchas vueltas que le doy no consigo comprender por qué he de ser yo propiedad de un lugar y adecuarme a su supuesta forma de ser” (Geli: 2013). Por otra parte, en las conversaciones con Anna Maria Iglesia le ha contado que optó por “escribir una literatura no nacional española” (2022: 12), y esta nos parece la explicación más afín al espíritu de Vila-Matas.

Ahora bien, si las alusiones narrativas son veladas y en las entrevistas las declaraciones son contradictorias, en sus artículos *Café Pèrec* va trazando lúcida y lúdicamente un mapa referencial ideológico, donde destaca la prevención contra la identificación nacional, fusionando la reflexión ideológica con la literaria, y promoviendo la reflexión desde el mismo juego textual. Así, en el artículo “Del amor” (2012e) plantea el tema del amor como pasión. Y sin embargo, se arranca con esta pregunta

---

<sup>425</sup> Idea que nos recuerda sorprendentemente a la expresada por Agamben cuando explica cómo Celan se defendía de las críticas por usar el alemán, lengua de los asesinos de sus padres “Tan solo en la lengua materna es posible decir la verdad. En una lengua extranjera el poeta miente” (Agamben, [1985]1989: 29). Pero Celan usaba el argumento de la “mentira” para justificar la elección de la lengua poética, mientras que Agamben argumenta a favor de la lengua materna para la poesía y exponerse a través de ella. Vila-Matas continuaría la *boutade* de Celan a la inversa para justificar su uso del castellano como lengua “mentirosa”, poco fiable y afín por tanto a la ficción.

<sup>426</sup> En la recepción del Premi Nacional de Cultura de la Generalitat usó ambas explicaciones, como puede verse aquí  
<<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160314/premis-nacionals-cultura-4975096>>  
[03/04/2023].

desconcertante: “¿Y qué decir del amor por un país extranjero? Parece una especie de nacionalismo al revés: lo Distinto encanta, lo idéntico aburre, lo Otro exalta...” Dicha sentencia, en un texto publicado un día 25 de septiembre, trece días después de la Diada de Catalunya, es si más no, sospechosa. La antítesis entre los verbos positivos “encantar” y “exaltar” respecto a “aburrir” seguidos de adjetivos valorativos marca una suerte de quiasmo implícito en contraposición a los términos entusiastas por la propia nación. Un poco más abajo, leemos una sentencia donde la ambigüedad entre semántica amorosa y política es total: “El amor, está claro, es el único sentimiento que introduce la idea del otro, el único que nos permite escapar de la trampa de la identidad propia, de lo neuróticamente abocado a uno mismo”. Unos meses después, se publica “Nuestra salvación” (2013a) donde tras una breve alusión a la corrupción política, irrumpe: “¿Y a qué suena el día de la marmota? A tedio. Y el sábado me sonó a nación. ¿Y qué es una nación? ‘Es la misma gente viviendo en el mismo sitio (Leopold Bloom en Ulises)’”. De nuevo en pocas líneas queda desarmada toda idea de nacionalismo, pero apuntalada no por idea política alguna sino por la mención a James Joyce: la cultura y lo transnacional ejerciendo de sostén cuando las certezas se derrumban. Asimismo, el artículo “Encerrados con un solo tedio” retoma la palabra “tedio” que usaba en otras ocasiones en referencia a la nación española; aquí, en medio de una disertación sobre el tedio en un sentido más literario y artístico, hace aparecer el siguiente párrafo, donde explicita con motivos retóricos el ejemplo de la realidad política más cercano al tedio: el “procesismo en Cataluña” y la eterna repetición de los partidos rivales, y donde queda clara su posición de librepensador al respecto, que considera que hay otros temas más vitales:

En una atmósfera parecida se asienta, cada día más, el muy kafkiano procesismo de Cataluña. Allí, dos veteranos partidos, enrocados en una tenaz repetición de un mismo estado de tedio -ahora cae una gota y pasa un segundo de nuevo, y ahora cae otra y de nuevo un referéndum- , han encontrado en la insistencia en un tema único un método para no perder nunca las elecciones (2017d).

Por último, “Viaje a Bastia” (2017f), del 16 de octubre, en medio del “procesismo”, subraya de manera irrisoria la capacidad de cualquier texto de ser leído en doble sentido respecto a la actualidad. Así, si bien muestra un gran hastío respecto



a la llamada perifrástica e hiperbólicamente “pulsión de una sola cuerda” o “pulsión monotemática que, por tierra, mar y televisión, recorre el país”, abre un muestrario de conexiones indirectas del texto respecto al tema catalán en clave humorística. El léxico sobre actos políticos ha pasado a actos textuales, de significado compartido entre autor y lector, cuando advierte que el artículo ha sido activado “en diferido” (que nos trae ecos de la declaración unilateral de independencia suspendida) o que el texto puede ser “intervenido” por los lectores y leído en clave “crisis catalana” (haciendo alusión a la amenaza de intervención estatal en la Autonomía catalana que pendía en ese momento). Y llega a afirmar que cualquier tema podría conectarse con la misma cuestión, hasta el festival de terror de Sitges o algún libro de editorial Acantilado. El Vila-Matas del texto se desplaza a Córcega, pero allí no logra olvidar el tema cuando lee la necesidad de los cursos de “identificarse con uno o varios grupos a través de los cuales podían sentir que existían: familia, clan, pueblo...” El texto acaba cerrándose doblemente con Kafka mediante su famosa frase “Por la tarde fui a nadar” y también con la mención al relato donde el ratón se dirige hacia la trampa mortal sin haber sido capaz de cambiar de dirección. “La trampa ha sido siempre lo que no se ve –dice Vila-Matas- La trampa es la realidad”.

La preocupación por la separación maniquea de Catalunya en bloques ideológicos, la insistencia en no posicionarse hacia ninguna de las facciones identitarias y la reivindicación del diálogo para resolver el conflicto son las notas dominantes en el enfoque del conflicto identitario catalán. Vila-Matas, en fin, no llega a excluir nunca públicamente la idea de independencia catalana en sí, pero tampoco se manifiesta partidario. Ahora bien, aparece en él una preocupación constante por el enquistamiento del conflicto y por la incapacidad política de gestionarlo, a la vez que advierte contra los peligros de la crispación de las masas, y alerta contra la falta de humor en Cataluña<sup>427</sup> Y, más allá de ello, muestra hartazgo por la cuestión y una preocupación mayor por otras cuestiones de mayor impacto global, como los peligros de la ignorancia y el pensamiento único o las trampas del capitalismo.

---

<sup>427</sup> Así, en una entrevista de 2022, cuando le preguntan por su humor y si ese humor es catalán, contesta, sin miramiento alguno: “No, muy catalán no, porque no hay humor en Cataluña... al menos actualmente; antes había mucho...” (Marqués, 2022b).

## AMBIGÜEDAD Y RETICENCIAS POLÍTICAS: LA POLÍTICA COMO MIRADA CRÍTICA

En definitiva, Vila-Matas deja entrever algunas de sus posiciones morales y políticas, pero no desea sentirse encasillado en ningún partido político en especial. Así, aunque se detecten en su obra ideas propias de una izquierda no nacionalista, nunca se identificará con un partido político determinado, ni siquiera con los partidos políticos progresistas con los que tiene más afinidad. Si de algún modo podemos encasillar a Vila-Matas políticamente es en una actitud ambigua y crítica respecto a los políticos. Para ilustrar esta imagen podemos tomar el ejemplo de Lancastre en *Aire de Dylan*, una de las proyecciones del yo autorial en este texto, aunque no la única. Se dice del autor que no pertenecía a ningún partido político concreto. Ahora bien, la afirmación se produce desde la negación. Y además se trata de una hipótesis que valora el narrador testigo-investigador, de modo que la narración sobre la ambigüedad de Lancastre en realidad es también ambigua en sí y el lector ignora si se trata de la verdad sobre Lancastre o una opinión más sobre él.

Andaba dando vueltas a este asunto del Juicio Final, puro teatro de la memoria, y también pensando en otro capítulo que abarcaría la cuestión de la ambigüedad política de Lancastre, un autor del que siempre los progresistas creyeron que era uno de los suyos cuando en realidad huía de todo lo que, bajo las apariencias de cualquier tipo, oliera a fe, patria, religión, convicciones políticas, ideas inamovibles, grandes certezas... (2012: 310).

En cuanto a las menciones a partidos políticos concretos, vale la pena también destacar las menciones que Vila-Matas dedica a la clase política, tanto de España como de Cataluña, durante la obra del siglo XXI, y que siempre suponen una crítica corrosiva. Resulta interesante observar con qué adjetivos suele caracterizarlos, de modo que los puede tildar de “equivocados”, “tenebrosos” o directamente “ineptos” o “mamarrachos”, como veremos a continuación.

En un momento de *Dietario voluble* entrelaza la historia de Alejandro Sawa, el bohemio que inmortalizó Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, que llevó una “vida de gorrión atrapado”, con el Madrid de la actualidad, y menciona la pérdida de las

elecciones de 2008 de unos “tenebrosos individuos” (cuyo partido no especifica, pero sabemos que se trata del PP).

En Madrid ser bohemio no ha sido casi nunca una fiesta, y aún menos hoy cuando a esta ciudad se la nota absurdamente crispada por unos tenebrosos individuos que no supieron perder las últimas elecciones” (2008a: 29).

La burla a la clase política abunda en esta obra (al igual que en los artículos de *Café Pereg*), refiriéndose a ella como la “mediocridad de una clase política verdaderamente inepta” (230); y hasta imagina que es contratado para dar consejos al gobierno catalán y proporciona ideas absurdas como dar un nombre a todas las noches (78), como burla a los cambios de nombres de calle y otras ocupaciones de la actualidad política sin trascendencia alguna. En “Nuestra salvación” compara el día de la marmota con Rajoy negando “tener algo que ver con la cuenta de Bárcenas” (2013a), en una atmósfera de permanente injusticia de la que no hay salvación<sup>428</sup>. Y recientemente ha afirmado de manera tajante que el problema de nuestros políticos es que se equivocan “de conducta y de lenguaje” y que son “audaces charlatanes” (Azancot, 2022). Dicha advertencia parece recordarnos la crítica de Baudrillard a los políticos modernos, según los cuales “la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado” ([1981] 1993: 33).

Por último, en la novela *Mac y su contratiempo* llega a admitir cierta simpatía con algunos partidos, aunque sea efímera y aunque no admita qué partidos son y los tilde de “equivocados”; así, el narrador y protagonista principal habla de su encuentro con varios vecinos, todos ellos

militantes de partidos políticos equivocados con los que a veces simpatizo, aunque solo a esa hora del día en la que me olvido de que la idiotez no es un defecto de época, sino que viene existiendo siempre, es congénita a la condición humana (2017b: 119-120).

---

<sup>428</sup> “Esa otra muerte estaría relacionada con el deseo de fugarse de un lugar donde hay que vivir muy por debajo de nuestra dignidad y donde todo lo que se sitúa tan por debajo de la vida no es más que nuestro destino”.

Asimismo, por si sus declaraciones no fueran ya lo bastante ambiguas, en “La manía de caernos del mundo” (2015d), además de desmarcarse contra las preocupaciones locales (“aficionados a ese baile tremendamente local” donde realizan “mil cabriolas ridículas”) reivindicaba una posición de política interna alejada de extremismos: “vendedores de humo revolucionario” y “pavorosas atmósferas de atardeceres zulúes” para buscar el centro, “el más sensato de los puntos cardinales”, donde la mención al centro podría indicar la defensa de ciertos partidos políticos, pero, por su referencia a problemáticas locales, entendemos que vuelve a referirse a su permanencia en una postura neutra respecto al conflicto catalán. Tampoco escapa a su mirada literaria la política banal de Trump, de modo que en “Una estupidez formidable y universal” después de mencionar los tuits de Trump acaba: “en el futuro nos esperaban líderes que por sus gestos y palabras juzgaríamos locos muy perturbados, pero que en sus raros momentos de lucidez nos parecerían simples mamarrachos” (2017b). La postura habitual es en Vila-Matas la de desenmascarar el juego político de algunos personajes mediáticos y hacerlo desde el humor, la hipérbole y la parodia, modos mediante los que consigue desarticular la visión general de la actualidad.

#### UNA MIRADA ANCLADA EN EL PRESENTE CONTINUO

Insistamos por último en que la actualidad política no es en ningún caso indiferente a Vila-Matas, hecho que le lleva a referirse puntualmente a cualquier acontecimiento de importancia histórica en el momento que se está produciendo, sea la llegada del covid-19, sea la guerra de Ucrania, para siempre buscar un punto de vista tan indirecto como reflexivo.

La situación del covid19 ejemplifica muy bien la posición de Vila-Matas, puesto que en numerosas ocasiones toma la pandemia como una alegoría de la decadencia de Barcelona y acaso de España mismo y de la civilización entera. En una entrevista concedida ese mismo agosto de 2020, hay una queja por la pobreza intelectual y espiritual en que deja la pandemia, en una imagen de “tiempo suspendido” y en un “inagotable bucle”, y acaba concluyendo que “en realidad siempre ha estado ahí esa atmósfera, pero parece que no la veíamos tanto como ahora” (Villeda, 2020).

Por otro lado, en 2022 publicará el artículo “El factor Michelstaedter”, escrito “con el fondo trágico de la invasión de Ucrania” y manifiesta su preocupación por el “eterno retorno de las guerras globales” y la manera de elevarse a todo ello gracias a la literatura, en este caso la mención de Carlo Michelstaedter que cuatro años antes de la primera guerra mundial mostraba una actitud vitalista y cínica que parecía preludiar la llegada de las guerras mundiales (2022c). Y en el siguiente artículo (“Por una guía de conducta”) tildará a la invasión de “criminal” mientras defiende una actitud personal moral y responsable, tal y como había “en el mundo de antaño” (2022d). Asimismo, en “Acelerados y paseantes” arremete contra los “acelerados” que ya han cedido a un ritmo pospandémico y se mueven con desesperación pero sin brújula “deambulando errantes” y crítica el aturdimiento a que conduce de nuevo la vida hiperactiva, zarandeada por el capricho de los medios de comunicación:

Ya no piensan en la pandemia, y tampoco demasiado en Ucrania. Los canales de televisión, los medios, cada vez más acelerados, les hurtan información y han sustituido esos “desgastados temas” por la Viruela (o el anís, no se sabe) del Mono (2022a).

Ahora bien, que bajo toda la superficie de rechazo de las ideologías y los partidos políticos concretos se mantiene una vocación de intelectual contemporáneo que palpable en artículos de *Café Pèrec* como “En patrón de espera”, donde se observa una rémora de la utopía de su primera juventud y Vila-Matas se manifiesta abierto a que pueda suceder algo a nivel político que cambie la deriva de la humanidad:

Paseando por la Diagonal de Barcelona veo en la puerta de un local en obras un cartel que anuncia “inminentes grandes cambios”. Algunos viven, me digo, de un modo parecido a como escuchan la radio: esperando la siguiente canción, la canción que vaya a cambiarles un poco, si no la vida, al menos la mañana. Y me siento incluso cómplice de quien haya escrito aquel cartel, quizás porque estoy habituado a vivir con una cierta “sensación de inminencia”, siempre a la espera de un instante epifánico, o de un movimiento político providencial, o de que Trump lea a Galdós o, en fin, de que suceda cualquier cosa y lo de siempre no vuelva a parecerse a lo de siempre (2020b).

## CONCLUSIONES

En definitiva, hemos transitado por las novelas de Vila-Matas y hemos detectado en ellas la huella indudable de la actualidad, y hemos confirmado sus posturas en sus declaraciones en entrevistas y en las “semificciones” de *Dietario Voluble* o los artículos de *Café Pereg*. De manera más indirecta en las novelas y más expresiva en los artículos, la crítica incisiva es una herramienta habitual en Vila-Matas, y lo mismo se focaliza en los conflictos en Oriente Medio como en los conflictos identitarios en Cataluña y España o la clase política en general. Ahora bien, como no podía ser de otro modo, las menciones políticas son explícitas pero la postura al respecto está cubierta por un velo de ambigüedad literaria, reflejo de la misma ambigüedad que es la materia prima de la obra literaria de Vila-Matas. De hecho, en su manera de presentar narrativamente los aspectos más confusos de la realidad, desde las paradojas, las grietas, las contradicciones, la misma negación, podríamos incluso llegar a tildar la novela de Vila-Matas de “política” en sentido amplio, puesto que está inscrita en el “régimen estético” del arte, como quería Rancière, y atiende a la configuración ideológica de la realidad a la vez que subraya las contradicciones de esa configuración y la problematiza (Ayete, 2023: 296)<sup>429</sup>. Desde su aparente indiferencia, desde lo antirrepresentativo, desde la ironía y el humor, se distancia del sistema circundante y las ideologías predominantes y no se deja absorber por ellas, manteniendo siempre un punto de vista tan crítico como responsable<sup>430</sup>.

En cualquier caso, sí queda clara la adscripción progresista de Vila-Matas, que veíamos ya desde sus orígenes como escritor<sup>431</sup>. Si en alguna ocasión se ha llegado a definir, solo ha sido para indicar una postura a nivel global, sin redundar en un partido

---

<sup>429</sup> Paradójicamente, y como no podría ser menos al tratarse de un estudio político de Vila-Matas, nos adscribimos a la definición de novela política de Ayete pero no a su aplicación. De este modo, si para ella Vila-Matas es la antítesis de la novela política, para nosotros es su mejor materialización, puesto que el reflejo de lo político e ideológico no podría hallarse más problematizado.

<sup>430</sup> Responsabilidad moral y política que conformaría las indicaciones que ha dado al respecto Luis Roca Jusmet: “compromiso de vivir en la polis, en la defensa de un Estado de derecho que pueda garantizar la seguridad (en sentido amplio: vivienda, salud, educación) y la libertad de elegir nuestro camino mientras seamos capaces de reconocer este derecho a los otros” (2023: 19).

<sup>431</sup> Y encontramos reforzada en declaraciones como la siguiente, en el programa “Pienso, luego existo” (2013), a raíz de la novela *Aire de Dylan*, donde mucha gente se muestra desesperada pero se vuelve pasiva, en una Barcelona asolada por la crisis: “estamos como estábamos con el franquismo sociológicamente”, “la gente se ha vuelto aún más conservadora”.

político, para defender el “socialismo en libertad, la socialdemocracia” (Verdú, 2020): un socialismo con visión de largo alcance y siempre matizado por su descrédito respecto a las jerarquías políticas y las ideologías monolíticas, que no deja de apostar por la democracia y por su sistema de voto, a pesar de todas las dudas que los políticos puedan suscitarle, en su profesionalización y predominio del interés propio<sup>432</sup>.

En suma, el perfil ideológico de Vila-Matas, siempre borroso y movible, se ubicaría dentro de la órbita de una izquierda reflexiva e individualista: joven radical de izquierdas de breve recorrido con afiliación marxista-comunista-situacionista, reconvertido en su madurez en semi escéptico demócrata que aspira a una sociedad de respeto recíproco, de inclusión de minorías y lenguajes, donde la libertad y la convivencia son valores irrenunciables, dentro de una perspectiva no nacionalista<sup>433</sup>, europeísta y hasta crítica con el eurocentrismo,

Vila-Matas es un escritor e intelectual de su tiempo, bien informado por los hechos de la actualidad y que se deja afectar por ellos, pero sin dejarse etiquetar en partido político ni ideología concreta algunos; un escritor de raigambre inconformista, forzosamente adaptado al sistema capitalista reinante, a pesar de sus inevitables reticencias; un individualista no egocéntrico, preocupado por la deriva de la humanidad pero al mismo tiempo indiferente al poder y las estructuras jerárquicas, y conscientemente parapetado en un lugar periférico. El único poder ante el que Vila-Matas se inclina es el poder del arte y la mirada crítica y racionalizadora ante la realidad. Por ello hemos tildado su postura moral de “humanismo ilustrado”, como tratamos en el capítulo a continuación.

---

<sup>432</sup> La entrevista propia se ha completado con las siguientes declaraciones: “Con el tiempo he comprendido que los políticos –sean del color que sean– suelen mirar sólo por sus propios intereses. Se ha de ser actualmente muy ingenuo para creer en ellos. Una vez, firmé libros en Madrid en compañía de Santiago Carrillo y aproveché para preguntarle qué diferencias veía entre los políticos de la guerra civil y los de la Transición. Carrillo me dio la clave –para mí– de todo: los de la Transición, me dijo, eran profesionales. Pasa como en el cine –pensé entonces, y sigo pensando ahora–, los pioneros vivían con pasión –auténtica pasión– su amor al séptimo arte, y los que vinieron después, a excepción de algunos (Welles, Lang, Buñuel, Godard), fueron engullidos por el desapasionamiento, por las rutinas de la industria de la cultura” (Verdú, 2020). Esto es visible también en los artículos “El gran fracasista” (2012f) y “La noche de Europa” (2014c).

<sup>433</sup> Vila-Matas estaría cerca de Marx y Engels y los “anarquistas, socialistas utópicos e ilustrados universalistas” en su oposición al “nacionalismo cultural”: “la nación no debe entenderse como una realidad natural (...) no se asienta sobre bases étnicas, religiosas o culturales sino sobre relaciones económicas y de producción” (Saldaña, 2017: 286).

### e) Hacia un humanismo ilustrado

Si bien hay en la obra de Vila-Matas abundantes elementos referidos a la actualidad, y también subyacentes a ellos cierta postura ideológica, el discurso tiende constantemente a señalar hacia una preocupación humanista más amplia, de modo que si en algo interesa la contemporaneidad es en cuanto concierne al hombre: “la escritura siempre fue uno de los únicos lugares donde uno ha podido en todo momento permitirse no ser exactamente contemporáneo, y si acaso serlo [contemporáneo] sólo estrictamente del hombre” (2019a: 47). Ya en “Mastroianni-sur-Mer” distinguía Vila-Matas el compromiso ideológico del compromiso por lo humano, estableciendo una gran diferencia entre ello, especialmente en lo concerniente a lo literario:

Creo compartir con Tabucchi mi mejor desconfianza para toda literatura elaborada mediante una determinación ideológica. Otra cosa es comprometerse desde un punto de vista humano, contemplando la Historia como un enorme organismo, y dando gran importancia a la vertiente humana de la misma (2000b: 195).

Así pues, la imprecisa ideología izquierdista e inconformista de Vila-Matas nos conduce hacia el humanismo, entendido este como el esfuerzo por ir más allá de la lógica neoliberal que impele a llevar a cabo “un proyecto de nosotros mismos, optimizando nuestro valor como si fuéramos una empresa” (Roca, 2023: 16) y priorizando en cambio la “posición ética de asumir nuestra responsabilidad como sujetos que vivimos en la polis” (18); en fin, una postura no tan lejana del Sartre de *L'existentialisme est un humanisme* (1946), para quien el valor superior debía ser el hombre y la persecución de su libertad, más allá de la propia: un humanismo desde el que se defiende la dignidad de los individuos, la universalidad, y también la capacidad de pensar por cuenta propia, así como el peso de la cultura como fuerza opuesta a la barbarie y a la hegemonía de los intereses mercantiles.

Usamos aquí el vocablo “humanismo” con conciencia histórica, asumiendo el legado de transmisión de saberes que supone desde Petrarca hasta el presente (Rico, 1994: 13), y que se alía a una corriente humanista que ha recorrido de manera semisubterránea los subsuelos de la vida española y que defiende la centralidad del ser humano y su necesaria libertad de razonamiento (Abellán, 1975). Asimismo, hemos



querido complementar el vocablo “humanismo” con el adjetivo “ilustrado”, para recuperar algunas de las actitudes propias de la Ilustración<sup>434</sup> que suponen desvelar el velo de las apariencias y las actitudes consuetudinarias para someterlas a examen y que la mirada de Vila-Matas reivindica implícitamente, tales como “desear la verdad”, “defender la libertad”, “perseguir la justicia”, “practicar la amistad”, “ejercer la tolerancia” o “construir la democracia” (Castany, 2022a).

Este ahínco por el pensamiento propio, esta renuencia a dejarse llevar por las inercias mediáticas, este interés por el destino del hombre y su mejora moral recorre la obra entera de Vila-Matas y es el auténtico núcleo en torno al cual gira su pensamiento político y moral<sup>435</sup>. En este sentido, hay dos referentes ineludibles en Vila-Matas en cuanto a su postura intelectual en el mundo: Erasmo de Rotterdam y José Ortega y Gasset, ambos parte de la subcorriente humanista y erasmista española, que “gira en torno al hombre: su lugar, su deber, su función en el mundo, su relación con los demás seres” (Abellán, 1975: 143).

#### ERASMO DE ROTTERDAM: PENSAMIENTO PROPIO E IRONÍA

A pesar del lapso cultural y de la ausencia de cualquier creencia religiosa en Vila-Matas, Erasmo resulta un claro modelo en Vila-Matas por su perfil tanto moral como estilístico. Los universos de Erasmo y Vila-Matas confluyen, pues, tanto en la actitud moral (dialogante, no partidista, tolerante, inmune a la presión mediática), como en la poética en la escritura (modesta, zozobrante, irónica, paradójica y oblicua). Como nos relata Zweig, Erasmo estuvo especialmente comprometido en su intento de pacificar el desencuentro de su época entre protestantes y católicos, buscando la

---

<sup>434</sup> Entendida esta como movimiento filosófico y político fundamental en la Europa del siglo XVIII, en el origen de los derechos y libertades actuales y de principios fundamentales como “laicismo (Locke), separación de poderes (Montesquieu), tolerancia (Voltaire), libertad de pensamiento (Diderot), prudencia cognoscitiva (Hume), búsqueda política de la felicidad (D’Holbach)”, etc (Castany, 2022a: 7).

<sup>435</sup> Nos interesa especialmente este fragmento, cuando se trae a colación a Onetti en *Dublínescas* (2010a: 180), pero podría referirse a la misma actitud de Vila-Matas: “había que meter en el mismo saco a los católicos, los freudianos, los marxistas y los patriotas. A cualquiera, dijo, que tuviera fe, no importaba en qué cosa; a cualquier que opinara, supiera o actuara repitiendo pensamientos aprendidos o heredado”.

concordia a través de la razón y el diálogo. Y en un momento de crisis optó por no definirse, porque estar en un lado u otro de la balanza suponía defender el fanatismo, el auténtico enemigo de Erasmo, el enemigo común de todo libre pensamiento” (Zweig, 27),

De Erasmo Vila-Matas valora su capacidad de pensar por cuenta propia, sin sentirse obligado a posicionarse del lado de unos o de otros, como precisamente explicaba en el artículo “Independencia individual”, con relación a la crisis ideológica que asoló Catalunya a raíz del intento de independencia de 2017 y la presión de la opinión pública por que los intelectuales y artistas se posicionaran. Aquí mostraría un juego conceptual interesante: ante el apelativo “equidistante” que tanto se aplicaba a aquellos que no se consideraban ni independentistas ni “españolistas”, término despectivo por parte de los independentistas, el artículo se apoya en Erasmo para defender la “equidistancia” y llamar así anacrónicamente a Erasmo, del que dice que se trataba de “el equidistante -como se llama ahora a los representantes de la razón- más famoso del siglo XVI”. A través de la analogía con Erasmo le resultaría más fácil explicar su postura, que no estaba ni con unos, ni con otros, que se posiciona desde el no posicionamiento: “para su mentalidad individualista ponerse de un lado o del otro le resultaba igualmente repugnante, pues le importaba más su libertad de pensamiento y su independencia individual e intelectual” (2018b).

Además de este representativo artículo reciente, la referencia a Erasmo salpica constantemente la obra de Vila-Matas. En *Doctor Pasavento*, el protagonista va a visitar la tumba de Erasmo y le rinde homenaje, hecho que lo incluye en el altar de los referentes morales de la obra, junto con Walser y Musil:

Dediqué por unos momentos mi atención al autor de *Elogio de la locura*, (...), aquel admirable humanista, cuyo ideal de tolerancia general y de educación moral lo convirtieron en precursor de determinadas formas espirituales modernas, hoy en día constantemente maltratadas” ([2005 2008: 221).

En el mismo *Doctor Pasavento* además se defiende la libertad de raciocinio que no puede tildarse de otra cosa que de erasmista: “Solo en el Dios personal y doméstico de cada uno de nosotros puede surgir la libertad reflexiva” (125)<sup>436</sup>.

Por si nos quedaba alguna duda de la adscripción ideológica y moral respecto a Erasmo, observemos las dos páginas que le dedica el Vila-Matas de *Dietario voluble*. Así, con ocasión de la polémica sobre una viñeta burlesca de la revista humorística *El Jueves* referida a los Príncipes de Asturias (que fue considerada “irreverente” y fue intervenida por el juez Del Olmo<sup>437</sup>), reclama la necesidad de humor y ecuanimidad y se apoya en Erasmo. Así, cita unas palabras de Coetzee sobre Erasmo, “de quien admira su extrema libertad intelectual y la ‘suavidad aterciopelada’ de su ambiguo lenguaje en estado de inquietud eterna desde que prefirió no tomar partido en el enfrentamiento entre católicos y calvinistas, dos voluntades totalizadoras”. En el contexto de la actualidad, aprovecha para comentar la dificultad de sostener una actitud ecuánime en España y que, en la Guerra Civil, “a Erasmo lo habrían fusilado a las primeras de cambio” (2008a: 170). Y defiende la capacidad de incluir “dudas mentales” en la visión del mundo, cosa que a veces no se puede permitir la política pero sí la literatura. Después vuelve al tema de la dignidad, para argüir que la dignidad es una forma más de teatro, “decía Erasmo que una dignidad *digna de respeto* es una dignidad sin dignidad, que es muy distinta de una dignidad natural” (171) y que no hay que tomarse a uno mismo demasiado en serio. Para Vila-Matas, el poder de Erasmo radica en su decisión de mantenerse al margen, aunque esa misma postura evasiva, paradójicamente, crea herederos, del cual él (Vila-Matas) se considera jocosamente “el último” de ellos, el último erasmista<sup>438</sup>. Recalca también Vila-Matas el lema de Erasmo “no cedo a nada” y el fondo real al problema de la controversia entre el Papa y Lutero, el fanatismo, cuestión a la que se opuso con todo su ahínco Erasmo aunque ello le supusiera quedarse cada vez más arrinconado. Ello lo relaciona con la actualidad y la

---

<sup>436</sup> Añadamos que todavía en *Montevideo* se recuerda la simbólica visita en Basilea a la tumba de Erasmo, quien “supo llevar lejos su decisión de mantenerse entre dos fuegos siempre, sin tomar partido ni por católicos ni por reformadores, lo que a la larga le dejó solo al final de su vida, aunque con la conciencia de haber sido independiente y libre hasta el final” (233).

<sup>437</sup> Véase <<https://www.elmundo.es/elmundo/2007/07/20/espana/1184937587.html>> [19/08/2022].

<sup>438</sup> El poder y modernidad del texto erasmiano radican precisamente en su debilidad -su renuncia jocosa y seria a la condición de gran falo, su evasiva (no) posición dentro y fuera del teatro del mundo-, del mismo modo que su debilidad radica en su poder de crecer, de propagarse, de engendrar erasmistas: yo mismo, por ejemplo, un caso cómico, el último, por ahora- de ellos” (173).

necesidad de defender una actitud que pueda no estar ni con unos ni con otros, en pro para “nuestra higiene política” (173-174). Acaba el fragmento Vila-Matas defendiendo el lenguaje paradójico de Erasmo y Kafka, y una literatura que no está “segura de sí misma”, llena de humor e incertidumbre, y defensora de la “dignidad natural, tan común a todos, nobles y plebeyos, sin distinción alguna” (174).

En pocas páginas, pues, y al hilo de una cuestión de actualidad, se acaba llevando la reflexión hacia el vuelo de la moral pública, la moral literaria e incluso la igualdad social. Puesto que la palabra es poder, solo con una actitud erasmista y dialogante se pueden conciliar diferentes voces en la sociedad bajo un mismo manto humanista; y solo el campo literario permite enarbolar dicha actitud manteniendo activas todas las contradicciones que nos acercan a la verdad.

Observamos aquí la afinidad con Erasmo en cuanto vida intelectual, tolerancia ideológica, y todo ello bajo el abanico moral de la libertad individual y bajo el prisma de la creencia en una Europa modélica y referente que contribuya a la unión. Y ello sin desear figurar en primera línea, desde fuera del poder, desde un lugar periférico. Como Vila-Matas, Erasmo huye del compromiso político activo, no toma partido ni por unos ni por otros, aspira solo a captar los aspectos fundamentales de su época, desde su conciencia individual: “Amo la libertad; no quiero ni puedo servir jamás a un partido”, ha dicho Erasmo en *Para borrar con esponja las acusaciones de Hutten* (Citado por Zweig, [2005] 2011: 112). “Ilumina los problemas, no los soluciona”, ha dicho Zweig sobre Erasmo en su retrato (70). Como Vila-Matas (o Vila-Matas como Erasmo) no hay soluciones propositivas, más allá de perseguir el “sueño del humanismo”, “una cultura completa, todo un sistema de referencias”, una “alternativa total al mundo que despreciaban” (Rico, 1994: 48), una idea alternativa de tipo cultural e intelectual que pudiera acabar con el odio reinante. La propuesta erasmista radica pues en el rechazo de posiciones que nieguen la libertad a los demás; su posición es la plural, la contradictoria, la perspectivista. El mundo es para Erasmo “una ideal patria común de todos los hombres civilizados.” (Bataillon, [1977] 2000: 48) . En este sentido, destacan tanto en Erasmo como en Vila-Matas la lucha contra el fanatismo o cualquier atisbo de cerrazón intelectual. Así, el mismo término “fanatismo” que acongojaba a Erasmo y Zweig es usado por Vila-Matas en *Dietario voluble* para ensalzar el esfuerzo de

Montaigne por “salvar la independencia personal en una sociedad fanática y destructora” (2008a: 265). Asimismo, en *Esta bruma insensata* el personaje se siente profundamente incomodado por un paisaje de banderas contrarias, españolistas o catalanistas, lo que llama “paisaje burdo y fanático” (2019b: 199).

La corriente humanista ha abogado además por ir más allá de “las fronteras de la lengua y la literatura” (Rico, 1994: 42), desde un punto de vista abarcador y europeo, coincidente con el vila-matiano. El ideal que se ensalza es el de la república de las letras, un lugar donde no importen los orígenes ni el idioma y donde el pensamiento se abra a “lo supranacional” (Zweig, [2005] 2011: 98).

En cuanto a los mecanismos literarios y retóricos, destaquemos el escepticismo como tono común (modesto, autoirónico), la búsqueda de consenso en la polifonía de voces y el diálogo. Vila-Matas precisamente ha defendido a menudo un tipo de humor e ironía que sigue totalmente la estela de Erasmo:

Me gusta un tipo de ironía que yo llamo benévola, compasiva, como la que encontramos, por ejemplo, en el mejor Cervantes. No me gusta la ironía feroz sino la que se mueve entre la desilusión y la esperanza. ¿De acuerdo? (2003a: 11).

Respecto a la polifonía textual, hay que destacar que la tan famosa intertextualidad de Vila-Matas, su inclusión constante de citas de otros en el discurso, a veces textuales, otras modificadas, corre paralela a ciertos recursos estilísticos que usaban los humanistas como Erasmo. Así, para captar la “voz” de los clásicos”, se usaba la “copia verborum”, que consistía en “tomar una frase digna de imitación e ir variándola con sinónimos, metáforas, figuras de dicción, no por vano empeño de repetir lo mismo de distintos modos, sino, por el contrario, para apreciar la singularidad de cada formulación.” (Rico, 1994: 109). Sobre las citas, precisamente ha explicado Vila-Matas en *Dietario voluble* la relación entre ellas y la noción de humanismo:

Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que le vienen a uno a la pluma cuando se empieza en esa vulgaridad suprema de ‘no deberle nada a nadie’. Y es que, en el fondo, quien no cita no hace más que *repetir*, pero sin saberlo ni elegirlo (2008a: 227).

Y también nos habla Rico de la “copia rerum”, que suponía “analizar un asunto cotejándolo con los testimonios de la historia y la literatura, para enriquecerlo con una multiplicidad de perspectivas” (1994: 109), mecanismo que podemos argüir es propio de Vila-Matas en libros como *Bartleby y compañía* y la idea del fracaso, o de modo más relativo en todos los libros, donde los temas se cotejan constantemente, como la repetición en *Mac y su contratiempo* o la idea de vanguardia en *Kassel no invita a la lógica*. Según Rico, para los humanistas la referencia constante a los antiguos no se trata de algo superficial, sino un sistema de análisis que confronta las opiniones propias con las ajenas, examina el tema desde varios ángulos para obtener conclusiones tomando los diversos puntos de vista en cuenta (106). ¿Y no es precisamente la manera de proceder de Vila-Matas, donde va hilvanando su texto con la historia literaria, en un diálogo infinito?

Asimismo, el estilo conversacional, tan característico en Erasmo, se presenta también como un pilar en Vila-Matas: por un lado, el texto de Vila-Matas tiende de manera orgánica a fluir y contradecirse; por otro lado, Vila-Matas ha potenciado la naturaleza dialógica en sus trabajos, como vemos en *Marienbad eléctrico* o en los libros de entrevistas de Gabastou y Anna María Iglesias. También en *Dietario voluble* defiende el espíritu inicial de la filosofía en un sentido socrático: “el individuo que pasea al caer la tarde y dialoga con los otros y les muestra la posible verdad de las cosas y que espera que juntos la vayan construyendo” (2008a: 256).

Del mismo modo, confluyen la poética erasmiana y la vila-matiana en la ruptura de jerarquías, la perspectiva lúdica sobre temas trascendentales, la defensa del poder igualador de la amistad. Ello lo podemos apreciar fácilmente fijándonos en la obra más representativa de Erasmo, *Elogio de la locura*, donde la locura se usa con plurisignificatividad. Más allá de la necedad que se señala inicialmente, el hecho de dar la voz a una figura necia resulta un ardid inteligente para enarbolar una voz subversiva pero sin resultar comprometida abiertamente. Como Zweig ha explicado, Erasmo “no es una naturaleza rebelde” de modo que “acepta sin quejarse las leyes que lo rigen y pone su esfuerzo en transgredirlas y retorcerlas de modo inteligente” (Zweig, [2005] 2011: 47), descripción que nos resulta coincidente con la actitud de Vila-Matas. Así, Erasmo, desde la figura paródica y carnavalesca, se ubica fuera de las estructuras y

puede ejercer la autocrítica y la crítica a la Iglesia con total impunidad. Zweig habla de un “genial disfraz”, pues como quien habla es la locura, queda claro que cualquier disparate es a la postre posible. Esta cuestión aparece abundantemente en Vila-Matas, como hemos estudiado en el apartado “lo grotesco”: desde la inversión, el mundo al revés, la presencia de locos, cojos, tuertos, personajes ofuscados con lo “horroroso”, suicidas, enfermos por la literatura, Vila-Matas se puede permitir decir también casi cualquier cosa, ya que todo es afirmado y negado a la vez y puede ser susceptible de interpretaciones diversas. De este modo, Vila-Matas y Erasmo comparten una ambigüedad que conlleva una “posición inexpugnable”:

Esto da lugar a un *quid pro quo* en el que “no se sabe nunca quién es en realidad el que tiene la palabra: ¿habla Erasmo seriamente, habla la Locura en persona, a la cual hay que perdonarle hasta lo más grosero y lo más descarado? Con esta ambigüedad, créase Erasmo una posición inexpugnable (Zweig, [2005] 2011: 78).

También Vila-Matas con todos sus mecanismos de burla e inversión estudiados, desde los personajes grotescos hasta la aparente indiferencia, dice sin decir, dando la vuelta a temáticas actuales, sea el postfranquismo, la disidencia, sean los nacionalismos... Pero siempre manejando con cuidado la analogía y la intertextualidad, de un modo que es imposible impugnar o ubicar del lado de una ideología, ya que primará siempre el desvío, la ambigüedad.

#### ORTEGA Y GASSET: ARTE Y POLÍTICA PARA MINORÍAS

Por añadidura, la visión del arte y la política en un sentido intelectualmente elitista, apostando por una tendencia que va más allá de los gustos y deseos de la mayoría de la población, hace coincidir de otro modo los universos de Vila-Matas y José Ortega y Gasset. Hay en Vila-Matas una obsesión por defender la reflexión crítica, prevenir sobre las creencias irracionales, escapar a los tópicos, reivindicar la cultura en un sentido profundo y partiendo del propio contexto para ir más allá de él que podemos relacionar fácilmente con Ortega y Gasset, especialmente con el de *La rebelión de las masas* (1929), pero también con el de *La deshumanización del arte* (1926). Ortega

constituiría el ejemplo canónico más contemporáneo del erasmismo en su vertiente española. No resultará casual que el ya clásico estudio *El erasmismo español* de José Luis Abellán (1976) incluya tanto en su prólogo como en su contenido apartados referidos a Ortega. O que Thomas Mermall, en su estudio *La retórica del humanismo* (1978) incluyera el subtítulo *La cultura española después de Ortega*. Humanismo, Erasmo y Ortega, pues, constituyen un hilo invisible al que se adhiere Vila-Matas también. Jordi Gracia ha dicho de él que se trata del pensador “más moderno, europeo y perdurable del siglo XX en España, el adversario más correoso del tradicionalismo conservador y la moral católica y, por supuesto, tras la guerra, del franquismo social como remota cuna tóxica de nuestro presente” (2014: 12). Ortega, de manera semejante a Vila-Matas, se considera más un creador que un político: el intelectual aspira a “aclarar un poco las cosas” mientras que el político no hace más que aumentar la confusión; esta expresión de Ortega bien podría corresponderse al artículo de Vila-Matas “35 años sin Glenn Gould”: “Ser de la izquierda es como ser de la derecha, una de las maneras que el hombre puede elegir para ser un imbécil” ([1929] 1960: 30).

De Ortega nos fijaremos sobre todo en dos aspectos, relacionados con las dos referencias más evidentes al filósofo en la obra de Vila-Matas: la visión estética de un arte para minorías y las reticencias morales hacia el hombre de la “masa”.

Por un lado, hemos podido leer en el arranque de *Chet Baker piensa en su arte* la mención a “esa realidad ‘bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas’ de la que hablaba Ortega” (2011b: 245), frase que corresponde de manera casi literal al Ortega de *Meditaciones del Quijote*, con un ligero pero significativo cambio:

Cervantes reconoce que la cultura es todo eso, pero, ¡ay! es una ficción. Envolviendo a la cultura —como la venta al retablo de la fantasía— yace la bárbara, brutal, muda, insignificante realidad de las cosas ([1914] 1964: 135).

Si para Ortega la realidad era “insignificante” (poco importante), Vila-Matas lo interpreta en sentido más epistemológico para afirmar que la realidad es “sin significado”. La reflexión de Ortega, pues, tenía que ver con las relaciones entre cultura y ficción y el ensalzamiento la importancia de la ficción por encima de la realidad; en Vila-Matas, se da un paso más allá y en su reinterpretación tiende a la ficción como interpretación más verdadera de la realidad, puesto que esta de por sí no tiene



significado. (Idea esta que domina toda la última obra de Vila-Matas, y veremos desarrollada en el apartado “Estética y política”).

Para Ortega la estética debía ir acorde con la sensibilidad de los tiempos, de modo que había llegado la hora de llevar a cabo un arte más minoritario de difícil acceso, como puede verse en *La deshumanización del arte*. El arte nuevo según él es “impopular” o “antipopular” ([1925] 2000: 13) y “solo es artístico en la medida en que no es real” (18), por lo que no sigue la deriva popular según el cual el lenguaje refleja la realidad, sino que sería un arte caracterizado por la ironía y la vuelta al revés de sí mismo; aspectos que sin duda se desarrollan en la poética subyacente a *Chet Baker piensa en su arte*.

Por otro lado, la mención de Vila-Matas al Ortega de *La rebelión de las masas* (1929) y la prevención contra su vulgaridad y los peligros de su ensalzamiento aparece apuntada en varias ocasiones, a veces de manera externa e irónica, otras de modo más moral. Así, lo mismo hallamos un artículo titulado “La nueva rebelión de las masas” (2000b) para referirse irónicamente a la cantidad cada vez mayor de escritores que existe y las dificultades que se dan para hallar quien haga de maestros de ceremonias para las presentaciones de libros (hecho que por el título podemos interpretar como una crítica humorística a la banalización de la cultura), como una cita literal de la obra de Ortega en el interior de la novela *Esta bruma insensata*: “Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone dondequiera” (2019b: 206)<sup>439</sup>. Si en Ortega dicha sentencia sirve para situar su advertencia contra el criterio de las masas, poco fiables por la escasa instrucción, en la novela de Vila-Matas viene a colación de la visión crítica en el momento político contemporáneo: el enrarecido ambiente social que se respira en Barcelona a consecuencia de la declaración de independencia y de la tendencia de una gran parte de la sociedad a limitarse a seguir la corriente. Después de ello, el yo figurado necesitará hacer unas aclaraciones sobre la posición política de Ortega: “Ortega no era precisamente un pensador reaccionario. Lo que entendía por ‘masa’ no tenía nada que ver con una clase social y, menos aún, económica. Dividía a

---

<sup>439</sup> Esta frase corresponde literalmente al final del capítulo I de *La rebelión de las masas*: “El hecho de las aglomeraciones” (Ortega, [1929] 1960).

la humanidad entre aquellos que se exigían mucho a sí mismos y creían en el esfuerzo, y los que se limitaban a ser en cada momento siempre lo que ya eran” (206). Y ciertamente para Ortega el hombre masa es el que tiene la “psicología del niño mimado” ([1929] 1960): 104), “hombre-medio que ha aprendido a usar muchos aparatos de civilización, pero que se caracteriza por ignorar de raíz los principios mismos de la civilización” (114), que se cree con derecho a opinar pero no dedica esfuerzo a perfeccionar sus criterios.

La visión de Ortega, pues, no corresponde a un conservadurismo, ni a un clasismo social, pero sí a la de un clasismo intelectual, similar al que preconiza Vila-Matas. Si se deja libres a las masas en sus impulsos y en su capacidad de decidir, decía el Ortega de los años veinte ([1925] 2000), resulta de gran peligro, puesto que las masas son irracionales, tienden a moverse con el frenesí de la colectividad y al son de las ideas al uso; por lo que lo fundamental es que una minoría bien formada reflexione y tome las iniciativas. Esta posición alejada de lo popular es la misma que aparece en la obra de Vila-Matas, quien hacía afirmar al protagonista de *Kassel*: “No se puede defender la libertad de las masas, únicamente la propia” (2014: 93)<sup>440</sup>.

Obviamente, cuando Vila-Matas reivindica la “libertad propia” en oposición a la de las masas, no se está limitando a una visión egocéntrica de la libertad, sino a una visión individualista, según la cual cada individuo ha de atender a su propio criterio y libertad, como pedía el Sartre de *El existencialismo es un humanismo*, y como pedían tanto Erasmo como Ortega y Gasset, y alejarse de cruzadas ideológicas por un objetivo común reivindicado por las masas, que puede estar guiado por un error de perspectiva o manipulado desde el poder. Ciertamente, la obsesión por la cultura y la necesidad de asegurar unas élites de pensamiento es algo que gobierna al Vila-Matas de las últimas décadas. Y es que por más que se alíe con las ideas primero de comunismo, luego de socialdemocracia, observamos siempre en su obra la centralidad de figuras autoriales solitarias, alejadas de ocupaciones prosaicas, dedicadas al furor del pensar, de aplicar

---

<sup>440</sup> La crítica de Ortega a las masas será similar a la de Baudrillard años después: “No irradian, sino que al contrario absorben toda la radiación de las constelaciones periféricas del Estado, de la Historia, de la Cultura, del sentido. Son la inercia, el poder de la inercia, el poder de lo neutro.” (...) El propósito es mantener a las masas “bajo el sentido” (...) las masas quieren espectáculo, no esfuerzo ([1981] 1993: 109-117).

la razón y la ecuanimidad al examen de los asuntos públicos. Y pide a menudo que se dé a los artistas el poder, que sean ellos los que eduquen a los políticos.

#### UNA MORAL HUMANISTA: CULTURA Y COSMOPOLITISMO

En la línea del mejor humanismo, pues, Vila-Matas defiende por encima de todo la necesidad de cultura: el mundo solo puede ser mejor y la humanidad más prometedora si la ambición es cultural más que material. Sigue en ello la divisa humanista que bien subrayaba Zweig: “Para esta educación para la humanidad, el humanismo solo conoce un camino: el de la cultura” ([2005] 2011: 80). Por ello, la crítica máxima redonda en el desprecio de lo vulgar, entendido como lo “impropio de personas cultas o educadas”, según la RAE.

El rechazo a lo vulgar aparece ya desde lo narrativo. Así, en *El mal de Montano* el protagonista desprecia a “las personas campechanas” ([2002] 2007: 82) en las que predomina solo la preeminencia de lo material. Se llama a sí mismo “un odiador del poder” (158) y tilda de “topos” a los agentes del mundo literario que llevan a la literatura a la esfera de la ambición capitalista y alejan a la cultura de su centro: “Pensé en los mercaderes y en los emisores de la nada y otros enemigos de lo literario” (226).

En dietarios y artículos lleva un poco más lejos de la cuestión y defiende la cultura ilustrada y humanista como arma para la ignorancia y la falta de ética. Y se apoya en la voz de Flaubert para criticar sin ambages a sus contemporáneos -“El mundo se va a volver tremendamente imbécil” (2008a: 241)<sup>441</sup>- y para denunciar el origen de esta estupidez con relación a cómo se educa a los jóvenes: “el fantasma de la estupidez recorre nuestras aulas” (244),

Pero dicha preocupación y crítica a la incultura no termina en sí misma. A lo que apunta Vila-Matas, como Ortega, es a alertar sobre los peligros de esta cultura, que ha perdido toda conexión con la trascendencia, subrayar “la conciencia de un paisaje moral ruinoso” (2010b: 28) que resulta, “una carrera enloquecida hacia la nada” (2007: 185 y 2010b: 52) y que puede desembocar en la destrucción. Y todo ello desde un

---

<sup>441</sup> Estas expresiones se repetirán a menudo en los artículos de Vila-Matas, como en “Una estupidez formidable y universal” (2017b).

punto de vista europeísta, en la línea de Erasmo, que también Ortega perpetra. Este es el horizonte desde el que podemos entender la postura política y moral de Vila-Matas: la del erasmismo intelectual, que ha verbalizado en los últimos años pero que se halla presente desde siempre moralmente y estéticamente; pero también la perspectiva orteguiana, la flaubertiana, en su desprecio por la estupidez y su manera de reclamar una inteligencia que pueda hacerse contagiosa.

Ahora bien, esta reflexión moral nunca es exclusivamente abstracta y atemporal, por más que su finalidad última lo sea. Volviendo a las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega, de aquí proviene también la famosa frase orteguiana: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” ([1914] 1964: 30); frase aparentemente sencilla pero que cobija una gran complejidad: mientras que el pensamiento reduccionista y la novela realista se limitan a mostrar la circunstancia en que se ha visto envueltos, la cultura auténtica es el proceso de absorción de las circunstancias por el hombre de manera que puede “humanizarla, incorporarla a su proyecto” ([1914] 1964: 162). Así, Ortega promueve partir siempre de la actualidad y la vida cotidiana propia, aunque sea para trascenderla, porque “la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo” ([1946] 1963: 19)<sup>442</sup>.

Asimismo Vila-Matas, como hemos visto en el apartado anterior, parte de la actualidad para ir más allá; además, siguiendo la línea humanista, erasmista y orteguiana, su discurso es más crítico que perlocutivo: invita a la reflexión más que a la acción. No es un revolucionario, porque no pretende empujar al otro a una posición política determinada, pero sí es un intelectual subversivo, porque remite a una ética diferente a la imperante en las formas de gobierno actuales<sup>443</sup>. El mismo juego que

---

<sup>442</sup> Abellán explica cómo “el concepto mismo respondía, claro está, a dos necesidades: suponía ante todo un intento de renovación filosófica, pero con más precisión era una respuesta, balbuceante todavía, a su propia circunstancia y a su convicción de que ‘el hombre rinde al máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias’ (1975: 11).

<sup>443</sup> Nos resultan ilustrativas estas palabras de Luis Roca Jusmet con respecto a Foucault y Lacan: “Foucault y Lacan defienden, desde presupuestos y técnicas diferentes, prácticas de libertad; que son, como dijo Lacan, subversivas, pero no revolucionarias. Subversivas porque remiten a una ética muy diferente de los modos de sujeción a los que quieren someternos las formas de gobierno, con sus dispositivos normalizadores. No revolucionarias porque no llevan directamente a una posición política, aunque sí tengan implicaciones políticas (...) formas de sublevación éticas, pero que tienen una dimensión política y que cuestionan hoy el discurso del capitalismo neoliberal” (Roca, 2023: 69).

practica en los artículos, el de unir periodismo y literatura, actualidad e invención, se reivindica garantizando como precedentes tanto a Unamuno como a Ortega, frente a aquellos que “han intentado crear un muro absurdo entre ambas actividades, dándole a una un rango de altura y a otra el desprecio que piensan que merece la prosa y lo cotidiano” (“El diario como juego”, en 1995b: 217). Vila-Matas, obviamente, otorga una categoría superior a la invención sobre la pura transmisión de información: “Inventar algo para cada día tiene su mérito (...) cuando la forma periodística es noble sabe convivir con la literatura desapareciendo sutilmente en el interior de la misma y sin problemas” (218).

Junto a la cultura, el cosmopolitismo de corte humanista es otro de los ejes gravitatorios en torno a los cuales circula su obra. Ya desde joven veíamos en Vila-Matas la defensa de una modernidad transnacional<sup>444</sup> y cómo, sintiéndose fuera de lugar (desde Melilla y París), abogaba por una novela apátrida; al respecto, en la entrevista realizada con Jordi Llovet (1978a) parecía apropiarse las consideraciones sobre la disolución de la idea de estado-nación, para reivindicar la potenciación de toda lengua y cultura para permitirles así adquirir un alcance universal<sup>445</sup>.

La patria, pues, es el lenguaje, o bien no hay patria alguna, como vemos en otro artículo, según el cual en Nabokov hay “un punto de vista alto, aéreo, propio de la novela del apátrida o, lo que es lo mismo, la novela contemporánea” (1982g). Desde sus orígenes hasta la actualidad, Vila-Matas ha combatido con fiereza la noción de “patria”, a la que asocia con cerrazón identitaria, frente a la defensa de una identidad múltiple e infinita. Ello no ha de resultarnos extraño, como heredero del humanismo ilustrado y como aliado de la identidad mestiza.

Ya desde la primera entrevista que le realizaron afilaba sus armas críticas de modo un tanto provocador, duchampiano y hasta ácrata, afirmando cómo “la pesadez es el Estado” (Basualdo, 1985) y poco después defendía las “banderas apátridas”

---

<sup>444</sup> Por ejemplo en la entrevista a Nelida Piñón) “Subvertir la realidad oficial”(1978b).

<sup>445</sup> “Kafka opinaba que la literatura de tales naciones más o menos perseguidas tenía que ser (...) una literatura que no tuviera casi nada de local ni de nacional, es decir: que no recurriera para nada a los tópicos y a los mitos de orden doméstico o antropológico nacional, ya que lo que convenía era demostrar a las culturas contextuales (las imperiales, las grandes literaturas) que una nación, aunque sea pequeña geográficamente, tiene una lengua que posee unas posibilidades de expresión y de tipología y mitología tan grandes, abundantes y trascendentales como pueda tenerlas un gran Estado” (1978a).

(1991c). Recordemos también la expresión usada al ganar el premio FIL en 2015: “Sigo alerta, procurando huir de la patria y la religión” (Sagarra, 2015).

Y si una cuestión solivianta a Vila-Matas es la de la reivindicación nacional en general, la que ve dentro del prisma de visión autocomplacida y escasamente crítica. En una entrevista reciente ha afirmado que prefiere un “nacionalismo al revés” o “racismo inverso” y enamorarse de lo extranjero “porque, a fin de cuentas, la Diferencia me encanta y lo Idéntico me aburre” (Azancot, 2022)<sup>446</sup>.

Y sin lugar a dudas lo que más repugna a Vila-Matas es lo idéntico, lo previsible, lo poco creativo. Le aburre como a Baudelaire le aburría una parte del arte contemporáneo<sup>447</sup>. Y por ello a menudo carga sus tintas contra España en primer lugar, Cataluña en segundo lugar; abomina de ambas su identidad nacional, su clima moral, su ambiente intelectual y, por encima de todo, su clase política. No en vano siempre ha querido ser francés<sup>448</sup>. Y no olvidemos que precisamente la antología de sus entrevistas con Gabastou en su versión española se llama *Fuera de aquí*<sup>449</sup>, puesto que el escritor debe hallarse aparte para acceder a una visión crítica y suficientemente amplia. Reunamos aquí algunas ideas y ejemplos que ilustren este rechazo a la idea de nación, y concretamente la nación española y la catalana, que son las de origen.

La necesidad de escapar de España aparece ya desde *Lejos de Veracruz* y de Cataluña / Barcelona desde *El Viaje vertical*<sup>450</sup>. España se define en las novelas como “una provincia triste del norte de África” ([1995a] 2007: 45), una “realidad provinciana que apenas había cambiado (...) desde los tiempos del Quijote”, (2012: 32)<sup>451</sup>. Y en los artículos todavía resulta más incisivo como cuando identifica España

---

<sup>446</sup> Al respecto, abrumado por la actualidad europea y extenuado por la reivindicación catalanista, cita en Kassel una referencia de Roth muy humorística: “Tú que conoces la Biblia, Salomón, sabrás que en ella está escrito que el sexto día Dios creó al hombre, no al hombre nacional”.

<sup>447</sup> En el artículo “No queremos que Baudelaire se aburra” (1999c).

<sup>448</sup> Cuestión que en la reciente *Montevideo* vuelve a aparecer.

<sup>449</sup> Él mismo en una entrevista con Marta Caballero (2013) ha declarado una lectura algo más simbólica del título: “Si yo fuera un lector pensaría que ese título parece hablarnos de alguien que necesita respirar y situarse fuera de aquí (del gran embrollo del mundo) y también fuera de allá (es decir, de lo que suponemos que puede estar fuera de lo que está fuera de aquí). Pero obviamente cada lector puede pensar lo que quiera de ese título bien abierto”.

<sup>450</sup> “Yo me encontraba por aquellos días en Barcelona y, como siempre que estaba en mi ciudad natal, me sentía como un pasajero en tránsito hacia ciudades lejanas” (85). “Te diré la verdad: a esa ciudad no me muero yo por volver” ([1999] 2006: 216).

<sup>451</sup> Otras apelaciones: “la más inculta y negra España” (2010a: 236), “la estólida realidad de España y de su terrible paisanaje” (2012: 294), “mi plúmbeo país” (2014: 207).

con “religiosa charca” (“Dirección animal”, 2013c). Por el mismo motivo, también rechaza la identidad española en sí misma, en la que se incluye. Especialmente relevante nos resulta el artículo “Estados de ánimo” (2012c) donde el adjetivo “fatídico” aparece cinco veces en un efecto de repetición y ampliación siempre orientado al hartazgo de lo español, donde se incluye, que culmina en “dibujo fatídico de nuestro adn nativo” o “nuestro fatídico adn de imbéciles rebotados”<sup>452</sup>.

En las novelas subraya esta crítica identitaria de modo hiperbólico y grotesco; así, en *Doctor Pasavento* se llega a dibujar este abanico degradante sobre el conjunto de la identidad española: “patituertos y patibularios fantasmas monárquicos, independentistas, liberales, republicanos, católicos todos” ([2005] 2008: 366). Y en *Lejos de Veracruz* se incluye el yo figurado en la misma identidad que rechaza (“negro frío y español”), y la relaciona con los conquistadores, cosa que le repugna:

Había un contraste excesivo entre aquella vida exterior que rebosaba de luz y lo que yo -negro frío y español- sentía y pensaba, sin saber ya sentir ni pensar, como un maldito soldado de Cortés. Y tal era mi estado de ruinoso hombre con apellido de conquistador y tal mi extrema inquietud y confusión... ([1995a] 2007: 218).

En cuanto a los aspectos morales, relaciona lo español con un carácter indigno, donde prevalece la ignorancia, el mal humor, la poca generosidad en la valoración del otro. Así, en *Lejos de Veracruz* el hermano del protagonista es el “prototipo del español medio eternamente enfadado” (168). Y en *Dietario voluble* relaciona a España con el malhumor, los obispos, la guerra civil, el “castizo y guarro carácter” (2008a: 21). Madrid le parece una ciudad que “lo tiene todo para ser feliz, pero que vive hoy en día neciamente crispada” (31) y hasta fantasea con un “polvo de la simpatía” que cae sobre Madrid y quien lo prueba se vuelve “alegre y simpático, relajado, atento a las opiniones distintas del prójimo: elegante, discreto, inteligente, demócrata de verdad” (20) -enumeración que revela la ausencia de dichas cualidades en el Madrid real-. Pero tampoco Barcelona se escapa a la acidez de la mirada. Y a raíz de la adhesión a la defensa (fallida) de un azufaifo histórico en Barcelona, Vila-Matas lanza aquí de nuevo su diatriba corrosiva: “horroriza el nivel de ignorancia de este país y, sobre todo, de

---

<sup>452</sup> En el programa con Vigorra, ya mencionado, aparece este otro divertido ejemplo hiperbólico. Cuando le preguntan “¿Quién es para usted una persona sensata en España?” contesta que “habría que remontarse a la antigüedad y no la conozco bien” (Vigorra, 2019).

satisfacción con esa ignorancia. Es un país con mucha inquina y mucha mala leche, de escasa -por no decir nula- categoría moral” (147)<sup>453</sup>. En entrevistas y artículos de los últimos años dicha bajeza moral española aparece constantemente<sup>454</sup>; incluso en 2022 sigue deplorando el “discurso (...) altanero y al mismo tiempo inmensamente neorrancio de alguno de nuestros compatriotas” (2022a).

Pero no es solo lo moral cotidiano lo que le indigna. Lo que más le molesta de España, en fin, es el poco interés que se da a la cultura en sentido amplio y generoso, donde domina el pesimismo apocalíptico (“muy pronto el entusiasmo estará penado”), la crítica destructiva (“vamos hacia atrás, hacia el ‘que inventen ellos’, o, peor, el ‘qué saben ellos’, el poco interés por lo que se hace fuera (“cada vez nos encerramos más en lo local, cada vez nos interesa menos lo que se hace o se piensa extramuros”) (Ordóñez, 2012b), cosa que le hace en ocasiones decir que está harto y se iría a vivir ahí para olvidarse “del coñazo que hay en España en general” (Serrano, 2014). Aunque también sufre alguna experiencia decepcionante en Italia, como en el Salón del Libro de Turín en 2012, donde denuncia el “desinterés absoluto de la Cultura”<sup>455</sup>.

Todo ello aparece reflejado también en la obra de ficción. Así, los sucesivos y figurados de Vila-Matas critican la profunda banalidad reinante en la “cultura catalana y española”, la “rusticidad” progresiva que encuentra en la reciente Cataluña, demasiado preocupada por el “ombigo de la patria catalana”<sup>456</sup>, y la poca autoexigencia que suele

---

<sup>453</sup> Critica también la política turística sobre Barcelona y su permisividad sin freno, que ha logrado degradar la esencia de la ciudad: “Aquí a Barcelona viene todo el mundo a cagarse en la calle, y hasta les aplaude” (2000b: 148). La rabia contra la ciudad natal llega hasta el punto de exorcizarla despreciando los símbolos más propios de la ciudad: “Me gusta mucho París porque no tiene catedrales ni casas de Gaudí” (39); expresión que también aparece en *El día de la sípia* (Manzano: 2015).

<sup>454</sup> “Coincido completamente con Javier Marías cuando señala que este país se ha convertido en una sociedad de nuevos ricos con pocos escrúpulos y una moral muy laxa. Por no hablar del grado de ignorancia y, sobre todo, de satisfacción con esa ignorancia. Si eres culto, estás perdido. Es un país con mucha saña y mucha mala leche, de escasa -por no decir nula- categoría moral” (Solanes, 2007).

<sup>455</sup> “Después hablan de la marca España, pero es todo falso, no les importa un carajo. Es como si les encantara hacer todo lo posible para caer aún más abajo dentro del pozo de la crisis”. En <<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/17/cultura/1337238720.html>> [19/05/2022].

<sup>456</sup> Cita completa: “¿No sería que la vulgaridad de Serra era la propia rusticidad en la que se había sumido Cataluña en las últimas décadas y yo, al no moverme de allí en tantos años, me había acostumbrado a ese hedor y ya ni me acordaba de que, como diría Autre, en cualquier situación, fuera la que fuera (incluso si era maravillosa), lo correcto siempre era largarse, viajar a otros ámbitos? ¿O era que deseaba inventarme con mi imaginación tan sólo una vida ñoña, sin otro horizonte que unos bigotes pintados en el ombigo de la patria catalana?” (2014: 175).



reinar en España<sup>457</sup> unida al poco interés que reina entre “imbéciles compatriotas”<sup>458</sup>, la poca generosidad respecto a la obra ajena, que se aduce a estrechez de miras<sup>459</sup>.

En *Kassel* se critica especialmente la cerrazón intelectual, el poco interés general por lo que sucede en Europa y por las últimas tendencias artísticas; eso se lleva al extremo, cuando aduce motivos históricos a la actitud española en el campo artístico, al verse al margen de lo europeo y sumergidos en la propia decadencia:

En mi tierra se había vivido de espaldas desde siempre al drama del declive de Europa, quizás porque, al no participar directamente en ninguna de las dos guerras mundiales, se veía todo eso como un asunto de otros y tal vez también porque en el fondo se había vivido prácticamente siempre en el propio declive, estábamos tan sumergidos en él que ni sabíamos percibirlo (2014: 73).

La crítica moral de Vila-Matas a lo español y lo catalán, pues, se centra en lo escasamente civilizado del carácter, en la poca firmeza por la conservación de lo histórico y cultural, y en la poca receptividad de cara al arte y la cultura, provenga esta de compatriotas o de lo extranjero. Ahora bien, la mayor crítica recae sobre el poco nivel intelectual de los gobernantes, a quienes considera, sobre todo a los españoles, “la población más inculta y holgazana de esta tierra”; por lo que la solución solo puede cifrarse en sentido orteguiano, desembocando en la necesidad de mejor educación no solo de los jóvenes sino también de los adultos, y especialmente de la clase política, que debe servir de guía y espejo. Aquí la crítica es tan implacable como utópica la solución propuesta:

Pero a quienes horroriza que nuestros jóvenes sean los más atrasados en materia de educación habría que recordarles que ellos, los adultos, no solo son los responsables del desastre, sino que son tan aburridos, incultos y bárbaros como esos jóvenes. Flaubert ya vio venir todo ese futuro apogeo de la banalidad cuando dijo que (...) habría que empezar por ilustrar a las clases ilustradas. Estas comenzaban ya entonces a

---

<sup>457</sup> “El mal de los que buscan la perfección” resulta “un mal no muy conocido en España” (2008a: 230).

<sup>458</sup> “Jamás había existido tanta banalidad en la cultura catalana y española y eso a la larga se contagiaba (...) en una tierra, en un país en el que a nadie le interesaba nada, lo mejor que podían hacer era no interesarse por nada y menos aún por sus imbéciles compatriotas” (2012: 260).

<sup>459</sup> Así, califica a sus compatriotas de “agoreros”, “sólo porque no les había sido dado el don de la creación y eso las lanzaba enfurecidas contra otras voces y de paso contra la cultura actual en su totalidad” (2014: 104).

moverse sin ética ni estética, tal como hoy en día hacen tan triunfalmente (2008a: 244)<sup>460</sup>.

Es también elocuente la crítica constante contra todos los que adolecen de pensamiento crítico y autocrítico: lo igual en sí mismo en el sentido de auto satisfecho, de inmune a la crítica, así, arremete contra los “tecnoplastas”, contra los “sabios que nunca rectifican”, contra aquellos que se toman demasiado en serio el personaje que interpretan en el teatro de la vida (Ayén, 2012).

En cuanto a la mención a Europa, si bien es el horizonte referido y deseable al que se aspira, aparece también una crítica fuerte al estado de la misma en *Kassel*, como espacio que necesita una regeneración y unos nuevos vientos utópicos que propicien el encuentro: “Europa estaba amortajada hacía tiempo”, dice (2014: 62), es “un trágico conjunto de despojos” (163)<sup>461</sup>,

La auténtica aspiración de la obra de Vila-Matas es al cosmopolitismo; ya desde *Historia abreviada de la literatura portátil*, hablando de Larbaud, se subrayaba cómo este: “aspiraba a una cultura internacional sin fronteras, a un mundo de grandes horizontes y grandes orígenes, hermoso ideal de entreguerras” ([1985] 2007: 42). En *París no se acaba nunca* (2003) se narra cómo en París el joven logra vivir en el aire del cosmopolitismo, en la frecuentación del Café Flore. Y en *Doctor Pasavento* la oda a Suiza supone un elogio a la posibilidad de convivencia internacional, lejos de la idea de patria: “me parecía un país ideal, porque convivían en paz italianos, franceses y alemanes, lejos de todo nacionalismo trasnochado, fusionados por una palabra, Suiza, que los unía a todos, aunque todos sabían que Suiza no existía” ([2005] 2008: 250). Asimismo, en el artículo “Que corra el aire”, habla de la necesidad de ir más allá de “los

---

<sup>460</sup> Las mismas expresiones aparecen en el artículo “Una estupidez formidable y universal” (2017b): “Lo horrible es que hemos de convivir con la población más inculta y holgazana de esta tierra: la clase política española (...) la cultura solo necesita libertad y prestigio. La cultura nace de una euforia colectiva en la que los escritores y artistas se inspiran mutuamente hasta crear un clima creativo. Pero la cultura de un país siempre va a caballo de su hegemonía económica y política. Y en España ya me dirá usted qué se puede hacer si, por ejemplo, solo hay unas cinco mil personas que leen. Algunos hablan del embrutecimiento de la plebe, pero se habla de esto en términos injustos, porque más bien lo que habría que hacer sería ilustrar, culturalizar, educar a la ignorante clase política.”

<sup>461</sup> Cita completa: “Estás en Europa y Europa no está, decía una voz interior, cantarina y obsesiva, que parecía que deseara acabar a toda costa conmigo, al tiempo que recordarme que era demasiada la carga de nuestra espeluznante historia reciente, una historia en la que el horror era presencia dominante” (2014: 163).

nacionalismos extremos y la asfixia mental” y la recomendación de escribir dando “un aire extranjero” a lo que escribimos (2018b).

Esta postura de Vila-Matas sobre Europa nos recuerda la desesperada fe en Europa de Ortega, el “español europeísimo” (Abellán, 1975: 261), quien en su *Meditación de Europa* no cejaba en su visión unitaria de la misma<sup>462</sup>. Como en Ortega, el sueño del cosmopolitismo, en suma, es el mismo sueño que el del humanismo, que busca la similitud y no la diferencia entre naciones. La Europa de Vila-Matas es la Europa cosmopolita, la de la república española o la Alemania de Weimar; la Europa que aún se sueña a sí misma en un humanismo sin fronteras<sup>463</sup>.

Vila-Matas invita a acceder a aquello más esencial, aquel discurso literario que va por encima de todo conflicto político y más allá de todo discurso de poder y que, por tanto, lo trasciende:

Leyendo a los otros o a nosotros mismos, poco margen veo yo para estallidos bélicos y mucho en cambio para la capacidad de un hombre para respetar los derechos de otro hombre, y viceversa. Nada menos agresivo que un hombre que baja la vista para leer un libro que tiene en sus manos. Habría que partir a la búsqueda de ese *recogimiento* universal. Se me dirá que se trata de una utopía, pero solo en el futuro todo es posible. (2004: 146)<sup>464</sup>.

---

<sup>462</sup> “Aunque Ortega reconoce que dicha unidad ha estado a punto de perecer por la fuerza de los nacionalismos, y que en definitiva la historia europea no es sino la historia de la pendulación entre lo europeo y lo nacional, reconoce que esa unidad no ha dejado de estar actuante en todo momento” (Abellán, 1975: 262).

<sup>463</sup> Por ello, todavía en el artículo “Macrón y el momento Hegel” trasluce cierta creencia en la razón como motor para el desarrollo y mejora de la Unión Europea: “Para la Unión Europea, para ese “último bastión” como la llama Marías, podría resultar crucial, cuando tantos y tan diferentes monstruos la quieren borrar del mapa, que aún queden gentes con arrestos como Macron que piensen que en algún momento Minerva levantará el vuelo y sabrá recordarnos que, a pesar de que no paramos de retroceder hacia lo irracional, el fin último de la historia es un fin universal y conduce al desarrollo pleno del saber. No nos queda otra salida que reencontrar la constancia de la razón y buscar con fuerza un renacimiento de Europa. Ha llegado el momento del coraje y de la sensatez y de tomar decisiones que encaucen el gran camino de la Unión” (2018a).

<sup>464</sup> “Escribir es dejar de ser escritor” en *El viento ligero en Parma* (2004).

## EL ARTE COMO SALVACIÓN

Ante tamaña visión crítica de las artimañas políticas, las trifulcas patrióticas y las mezquindades morales, Vila-Matas no sucumbe a una actitud melancólica y derrotista (como la que Jordi Gracia denunciaba en *El intelectual melancólico*, 2011), sino que no cesa en reivindicar una actitud cosmopolita y generosa, impregnada de buen humor<sup>465</sup>, y una fe en el futuro del arte como salvación.

El gran tema en Vila-Matas, es, pues, la reivindicación del humanismo como creencia religiosa en el poder de la literatura y el arte y cómo estos pueden permitir cruzar las fronteras y los siglos y reinsuflar al ser humano del necesario entusiasmo, que permita combatir las bajezas cotidianas en el contexto del capitalismo avanzado. En este contexto, el autor, el yo figurado escritor, la figura autorial ha de encarnar la literatura y ser portadora de este ideal vivificador:

La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia ([2000a] 2004: 40)<sup>466</sup>

Esa defensa de la literatura se acaba convirtiendo en algunos momentos en una más amplia y rotunda creencia en el arte, como la que aparece en *Kassel*, donde equipara el arte a la mejor de las revoluciones silenciosas para quienes buscaban aún “la salvación del espíritu” (2014: 273)<sup>467</sup>. Así, la crisis mundial también supone una crisis del arte; pero ello se relaciona con el simbolismo de la mañana y la tarde y con el lema de Kassel de “colapso y recuperación”, por lo que la crisis siempre puede ir acompañada de un constante resurgimiento (79).

---

<sup>465</sup> Fundamental resulta la defensa de la risa carnavalesca, la que invierte todos los principios en aras de un aire fresco de sentido crítico, libertad e igualdad: “La risa es el fracaso de la represión” (2008a: 21).

<sup>466</sup> En realidad hay innumerables apologías a la lectura y la literatura en Vila-Matas. Por ejemplo, en el artículo “Modo avión” se incluye la siguiente referencia oculta a Harold Bloom (¿Cómo leer y por qué?): “En realidad –miro ahora al vecino– solo la lectura atenta y constante proporciona y desarrolla plenamente una personalidad autónoma” (2017g).

<sup>467</sup> Cita completa: “¿Quién había dicho que el arte contemporáneo estaba de capa caída? Solo los intelectuales de países incultos y deprimidos como el mío podían llegar a pensar este tipo de barbaridades. Europa había muerto, quizás tenía razón la joven Kassel en su riguroso luto, pero el arte del mundo estaba muy vivo, era la única ventana abierta que le quedaba a los que todavía buscaban la salvación del espíritu” (273).

Arte y política son así opuestos y a la vez complementarios. Si por un lado se huye de la política activa y de un cargo público, puesto que supondrían una limitación mental inadmisibile<sup>468</sup>, por otro lado “lo político o, mejor dicho, la eterna quimera de un mundo humanizado, era inseparable de la investigación artística y del arte más avanzado” (2014: 88). El arte, pues ha de ser el vehículo de expresión, en el compromiso con el presente. El escritor ha de comprometerse “con la escritura, con la realidad política, con la realidad, todo”, hecho “inherente al hecho de hablar y escribir”, y eso es lo que Vila-Matas trata de inocular a su público y su lector (Hernández, 2015).

En cuanto a la solución propuesta a los problemas políticos de Cataluña, de España y Europa entera, esta es de tipo simbólico / hiperbólico. Si el país adolece de autocrítica y de miras cosmopolitas, si el papel de los políticos ya está viciado y no va más allá de las apariencias estériles, y si el arte es el auténtico portador de una mirada crítica y humanista, y si “la literatura es veneno para los xenófobos” (2017g), la solución a tanto estribaría en que los políticos fueran los artistas, cosa que se reclama varias veces tanto desde *Kassel* como en los artículos de *Café Pèrec*: Destaquemos especialmente el artículo “Propuesta de cambio” (2013f) donde Vila-Matas en una “ensoñación” imagina a los artistas gobernando, sin creer en “grandes verdades” sino en cambio moviéndose entre “modestas verdades que sirven para encontrar las condiciones de posibilidad de una convivencia libre y pacífica”. En dicha utopía, el mundo se vuelve “mejor organizado” y se enseña a las nuevas generaciones para que adquirieran “las destrezas suficientes para lograr que no volviéramos a padecer jamás una política desaforada o una cultura insípida”. (Al final, antes de pasar a la acción el yo figurado del *Café Pèrec* se dice que quizás la política ha de ser “insignificante y corriente” y es mejor no salir de Elsinor, es decir, no tratar de que Hamlet deje el castillo, dejar la imagen en pura ensoñación, no sea que el llevar a práctica una utopía empeore todavía más las cosas).

En suma, dejando atrás esta broma utópica, Vila-Matas sostiene cómo desde el arte se puede impulsar la concienciación y la movilización de la sensibilidad social, por más que sea de modo mínimo. Como comentaba en su encuentro con Alicia Kopf

---

<sup>468</sup> Como se dice en *Dietario voluble*: “La alta literatura suele alimentar siempre dudas mentales que acaso un cargo público no se puede alegremente permitir. Esta es una de las muchas ventajas de la alta lectura sobre la acción política” (2008a: 171).

(2019), recordando su anterior encuentro con Tavares en Kosmopolis (Iglesia, 2019): el pueblo ha de tener la impresión de que todavía se puede hacer algo, como sugiere la obra de Francis Alÿs “When Faith Moves Mountains” (2002): el simple reto de intentar desplazar una duna 2 centímetros resulta de un simbolismo crucial: “esos dos centímetros son el arte actual y la literatura en su ensamblaje”<sup>469</sup>. Vila-Matas, descreído del arte de compromiso, propone el neologismo de “artivista” como una variante del “activista”. Así, el artista, aunque tal vez no posee tanto “prestigio social”, puede incomodar en su entorno de manera “muy eficaz” (2019e), mientras observa con perplejidad desde el umbral.

## CONCLUSIONES

En definitiva, desde una posición aparentemente neutra, donde se citan con cierta indiferencia los hechos de la actualidad, sin posición ideológica nunca muy explícita, hemos observado cómo los textos de Vila-Matas beben del inconformismo más subversivo de las posturas de Erasmo y Ortega, apuntando cada vez más hacia una tendencia cosmopolita y ácrata, donde el pensamiento humanista ilustrado pone del revés los clichés identitarios y combate la ignorancia y la cerrazón intelectual, donde el arte suple a la política en un aliento auténtico y entusiasta por el futuro.

Ello se vehicula siempre desde la defensa de algunos valores del humanismo ilustrado como la posibilidad de pensar por cuenta propia, la desconfianza en las ideas de las masas, la defensa del diálogo, la tolerancia, la educación, tomando la cultura como el único camino que puede mejorar la sociedad, alejándola de la barbarie. Y además trata de hacerlo palpable al lector, para que él mismo se interrogue en la realidad en la que vive desde una perspectiva más amplia, aunque ello implique una mirada marginal.

---

<sup>469</sup> De esto hablaría en el artículo “Kosmópolis mueve montañas” (2019c): “Y en fin, creo que si la energía colectiva fue el motor de aquella aventura limeña de los dos centímetros, lo mismo podría decirse ahora de esa metáfora de metáforas que han encarnado este año, con su urgente voluntad de reanimarse —Barcelona está muy desvaída culturalmente—, los infatigables *kosmopolitanos*.”

En este sentido, la postura de Vila-Matas se ubica dentro de la llamada “literatura posnacional” (Castany, 2007; Saldaña, 2017) , aquella que va más allá de la identificación con una patria y una lengua y que trata de dar respuesta a procesos sociales y culturales de la posmodernidad desde una perspectiva universalista, desde la “diversidad cultural, la desposesión y la errancia, la diferencia y la otredad” (Saldaña, 2017: 292). La asunción de la noción de nación como constructo cultural permite deconstruir esta armazón y buscar un enfoque orientado a valores universales, como los ilustrados, desde el espacio literario y también desde el ciberespacio, que permite la identidad transfronteriza y nómada.

En esta síntesis entre ideología radical de izquierdas, humanismo cosmopolita y arte rupturista está el centro de la propuesta de Vila-Matas: en la construcción de un lugar (siempre intersticial y fronterizo) donde fuera posible la utopía artística dentro del corazón mismo de la vida y lo político.

## Conclusiones del apartado

Hemos descubierto a través de todo este recorrido por la obra de Vila-Matas cómo subyace bajo su aparente ambivalencia el desarrollo progresivo de temáticas ideológicas y morales tan cruciales como la oposición al franquismo, el pensamiento burgués, la reivindicación de un rol más complejo para la mujer, la atención a la actualidad y la alineación con unas ideas progresistas lejos de partidos políticos determinados y, por encima de todo, el pensamiento humanista que abraza todo compromiso con la realidad y la actualidad, y el compromiso con el lenguaje. Constituye una voz crítica ilustrada, defensora indirectamente de la democracia (Castany, 2022b), con su escepticismo y materialismo de base y su defensa de la felicidad realista y la amistad, y la razón pública como horizonte constante, dentro de la necesidad de promover los valores democráticos.

De este modo Vila-Matas, intelectual “involuntario”, resulta un exponente indudable del humanismo visto como la ideología de una era “postideológica”, expresión crítica de Traverso (2013: 66) que sin embargo nos resulta acertada por situar la naturaleza del compromiso literario en el siglo XXI. En el contexto de la posmodernidad y el fin de las utopías marxistas, ridículo resultaría pretender reenfocar la realidad bajo un parámetro de *engagement à la Sartre*, para llegar demasiado fácilmente a la conclusión de que los autores actuales rechazan el compromiso ideológico y social y no están dispuestos a condicionar su literatura a una ideología, cuando de sobras ha quedado demostrado (dejando aparte momentos históricos determinados) que para que la acción literaria sea de largo alcance, no ha de estar necesariamente adscrita a la actualidad más inmediata ni al compromiso directo. Pero ello no exime a la literatura de la posibilidad de adoptar un papel de testimonio crítico de la sociedad en la que vivimos y hasta la de facilitar las herramientas que permitan al lector el acercamiento a esta mirada crítica. Podríamos hablar, pues, de otra deriva del compromiso literario, más afín al espíritu del siglo XXI, y acorde con la tesis que esgrime Sonia Florey en *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale* (2013). Asimismo, al contrario de lo que mencionaba Ayete (2023), Vila-Matas no se reduce a ser un escritor



metaliterario que se deja absorber por el sistema neoliberal, puesto que su postura como autor resulta crítica y subversiva respecto a la realidad circundante.

Vila-Matas sería, en este caso, un representante modélico de lo que constituiría la literatura *engagée* propia del siglo XXI, tal y como planteaba Sonia Florey, puesto que se aleja explícitamente de lo político pero muestra su implicación con la realidad circundante, desde una visión radicalmente crítica y una defensa de la potencia del lenguaje, visto este como el mayor exponente de libertad.

## 2.4. En la punta de la flecha vila-matiana

### INTRODUCCIÓN

En los capítulos anteriores hemos perseguido el autorretrato de Vila-Matas y su postura en el campo literario, sus bases poéticas fundamentales y también el retrato ideológico y moral que se desprende del contenido de su obra literaria y sus artículos, todo lo cual nos conducía hacia la idea de una *literatura engagée* diferente al *engagement* sartriano del siglo XX y propio del siglo XXI.

No obstante, nos falta ahora perfilar cuál es la dirección a donde se dirige el arte vila-matiano; un arte que es vía de acceso a una mirada humanista, pero también interpelación al lector para conducirlo a una siempre renovada visión de la realidad. Y aquí radica la apuesta política de la literatura de Vila-Matas, nueva literatura vanguardista, en cuanto profesa una fe absoluta en las posibilidades del arte y en cómo este aún puede revolucionar el mundo a través de su forma.

Para ello, seguiremos de cerca las teorías estéticas de Adorno y de Barthes, que reclamaban la autonomía del arte y según los cuales la forma del arte ya es política en sí misma. Nos serán útiles también las nociones de sujeto y alteridad para analizar el juego textual, así como las teorías de la recepción, sin obviar tampoco las teorías pragmáticas; todas ellas habrán de alumbrarnos algunos ángulos de los enigmas de la experiencia de lectura vila-matiana. En este recorrido que planteamos, en fin, la maquinaria de Vila-Matas radica en esta misma necesidad de agitar la mirada del lector y desautomatizarla, de instaurar la experiencia literaria en la médula de la realidad, no para imitarla sino para interrogarla permanentemente.

En este apartado estudiaremos la relación de la obra de Vila-Matas con la alteridad en general y con el lector en particular, para después ahondar en la fusión entre estética y política, que defendemos como núcleo final de su propuesta.

a) Vila-Matas y el espejo infinito del otro. Hacia la Otredad.

En la obra de Vila-Matas abundan las figuras de la alteridad, que señalan hacia una complejidad en la perspectiva de la realidad, ya sea desde el doble del mismo escritor, ya mediante fantasmas, marcianos, e indios, ya a través de la figura del lector, siempre presente. Ello constituye el reverso exacto de la negación de una identidad firme<sup>470</sup> y también de su posición moral en el aspecto identitario<sup>471</sup>. La multiplicidad de voces y sujetos en el texto de Vila-Matas, que podríamos incluso calificar de dialogismo, resulta de por sí un signo de subversión respecto al discurso único, puesto que indica que la verdad se halla repartida entre conciencias diversas, y nos conduce además a cierta idea de una antropología filosófica opuesta a las identidades nacionales restrictivas (Bajtin, 2015).

El mismo tejido de la escritura de Vila-Matas convoca el acercamiento y alejamiento constante respecto al otro, el otro que es también el lector que se enfrenta a las páginas, cuestión que nos parece fundamental, vértice que enlaza la escritura, el sujeto, y la relación entre el lector y el mundo.

Para observar cómo se produce el juego literario respecto a la otredad, retomaremos algunos términos de Lacan, especialmente la diferencia entre el otro (lo similar, lo semejante), que podíamos relacionar con el lector y con el cómplice, pero también con el doble y lo siniestro, y el Otro, la alteridad radical en sí, que no tiene en común con nosotros y a la vez nos estructura, que en el texto de Vila-Matas nos llevará a una relación ambivalente de miedo-amor<sup>472</sup>. Así pues, consideraremos el otro como el lector, y parte del mismo proceso de lectura, y el Otro como el horizonte de atracción y rechazo, lugar al que apunta la escapada de la identidad. Al final el verdadero Gran

---

<sup>470</sup> Ver al respecto el capítulo “El yo figurado irónico”.

<sup>471</sup> Ver al respecto el capítulo “Hacia un humanismo ilustrado”.

<sup>472</sup> “Hay que distinguir, por lo menos, dos *otros*: uno con una *A* mayúscula, y otro con una *a* minúscula que es el yo” (Lacan, [1978] 2008: 355). En *Kassel* (2014) el otro yo de Vila-Matas se llamará *Autre*, así en francés y con mayúsculas. En *Montevideo* aparece la mención a lo Otro en mayúsculas, cosa que nos resulta relevante y que muestra esta misma ambivalencia que Lacan subraya: “Le pregunté si, cuando decía lejanía, hablaba también de lo invisible. Y también de lo extraño, dijo Cuadrelli, y sobre todo de lo Otro. Lo Otro era, para Cuadrelli, lo que destruye la lógica, la normalidad, e impide que lo cotidiano siga su curso (...) una fuerza impersonal, algo sin nombre” que obligaba a los que allí vivían a “hacerlo de una manera diferente” (2022: 256).

Otro será la escritura concebida como “extimidad”: fuente de deseo inalcanzable, móvil y sendero de goce compartido respecto a ese lector cómplice, punto de fuga en perpetuo desplazamiento<sup>473</sup>.

Para empezar, observemos cómo Vila-Matas sin duda ha leído a Lacan, como buen joven postestructuralista y parisino; incluso aparece mencionado y parodiado en *Doctor Pasavento*, a través de un doctor que cita a Lacan, “aunque daba la impresión de haberlo leído muy mal”, apunta con guasa el narrador; y añade: “Parecía un tanto pedante y sobre todo esnob”; en cuanto al protagonista, el otro yo Doctor Pasavento, dice que utiliza teorías que había aprendido en clases en Barcelona y “de vez en cuando, yo citaba al mítico Ronald D. Laing, el doctor que en los años sesenta fue el adalid de la antipsiquiatría” ([2005] 2008: 96-97). Esto es, podemos inferir que Vila-Matas ha estado familiarizado con las teorías de Lacan, sin comulgar con ellas del todo, y también ha estado en contacto con la antipsiquiatría<sup>474</sup>, mostrando así su interés más bien por lo textual y simbólico de Lacan que por lo psiquiátrico. Por este motivo, podemos adoptar las teorías de Lacan para Vila-Matas en este mismo sentido, usando algunas terminologías para el análisis textual y la función del yo y el otro en el texto, pero sin pretender ejercer un análisis psicoanalítico del sujeto textual. En ello seguiremos a Rancière en *L'inconscient esthétique*, para quien lo importante no es psicoanalizar las obras literarias, sino pensar por qué las obras literarias recuerdan al psicoanálisis, en el modo como todo lo que sucede en el campo de lenguaje es significativo: “Parce qu’il n’y a pas de chose qui ne porte la puissance du langage. Tout est à égalité, également important, également signifiant” (2001: 37).

---

<sup>473</sup> También Francisco Cervilla en su reseña sobre *Ese famoso abismo* (2021), relaciona el arte de desaparecer vilamatiano con procesos de búsqueda de la literatura y del sujeto descritos por Blanchot y Lacan: “El ‘arte de desaparecer’ causado por un deseo que se ha abierto paso en el sujeto sería, como en un psicoanálisis llevado hasta el final, poder enfrentar la nada que habita al sujeto, encontrarse siquiera de modo efímero con la soledad más íntima y aceptar la verdad que muestra (...) Escribe Blanchot: ‘Ella (la literatura) nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo. Ser artista es no saber nunca que ya existe un arte, ni tampoco que ya existe un mundo. Quien busca la literatura, sólo busca lo que se evade’ (...) Desajustes de la existencia e hiancia del sujeto, por decirlo en términos de Lacan, intervalo invisible, falla fecunda donde habita el deseo del sujeto que se precipita en el acto creativo de una inasible escritura”.

<sup>474</sup> Además de las menciones de Vila-Matas, y el artículo “Antipsiquiatría y family life” (1973), recordemos estas palabras de Baudrillard: “Teatro y anfiteatro, arte y antiarte, pedagogía y antipedagogía, psiquiatría y antipsiquiatría (...) Todo se metamorfosea en el término contrario para sobrevivir en su forma expurgada” ([1981] 1993: 45).

## VILA-MATAS Y EL LECTOR

Que sostenga una visión ambivalente ante el lector es hasta cierto punto lógico, si tenemos en cuenta la ambivalencia inicial respecto a la identidad del sujeto. En las primeras obras hemos visto que no escribía pensando en el lector, sino más bien oponiéndose a él, hasta ha explicado que fantaseaba con la imagen de Miles Davis tocando de espaldas al público (2005c). Y *La asesina ilustrada* planteaba nada menos que la muerte del lector. Ahora bien, posteriormente ha reclamado un lector semejante en sus obras, un otro que pueda ser el receptor ideal de su novela. Así, ya desde el prólogo de *Recuerdos inventados* afirmaba:

La literatura es como el mensaje de la botella (...) sabemos que alguien, una persona indefinida, leerá nuestro mensaje de naufragos (...) habrá de ser él quien le confiera sentido a lo escrito (1994: 8).

Por un lado, observaremos la relación entre el yo y el otro (en minúsculas) como la aproximación entre lo equivalente o lo semejante, y la relación especular entre autor y lector<sup>475</sup>. Ante la imposibilidad de sujeto estable, Vila-Matas intensifica los mecanismos de escapada y se identifica con “el otro” como proyección de uno mismo, imagen especular que ya aparece en *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973).

El lector activo de Vila-Matas, el semejante que pueda dar sentido a su propuesta, ha de aceptar el código poético vila-matiano que defiende una obra antinarrativa, lejana a la narrativa tradicional. Como explicaba el yo figurado de *Bartleby y compañía*: “El lector que busca novelas acabadas -decía Unamuno- no merece ser mi lector, pues él mismo está ya acabado antes de haberme leído” ([2000a] 2004: 281-282). El equilibrio resulta difícil, pues, porque se reclama el papel de un lector activo, pero al mismo tiempo se necesita que este lector exista, esto es, que las

---

<sup>475</sup> Así, Lacan define al otro como “ese otro que es el yo, o, para ser más precisos, su imagen” ([1978] 2008: 354); esto es, una proyección del yo en el estadio del espejo cuando uno se ve a sí mismo desde fuera. En el espejo, el yo se enfrenta a una imagen determinada en “una línea de ficción” (Lacan, [1949, 1966: 90), que nunca acaba de verse completada en un ser íntegro. La imagen del otro es lo especular, lo incompleto, lo que le falta al yo en su particular búsqueda de la verdad.

estrategias concebidas no lleguen a expulsar al lector de las páginas sino que lo interroguen y le urjan a continuar<sup>476</sup>.

No debe sorprendernos la insistencia metaliteraria de Vila-Matas en hallar a su lector. Ciertamente, las ideas de “muerte del autor”, del famoso artículo de Barthes en 1968 estarían en el ambiente de los años sesenta. Indiquemos que precisamente en estos años se publica *Verdad y método* de Gadamer (1960), padre de la revolución hermenéutica y *Obra abierta* de Umberto Eco (1962), abanderado de la semiótica literaria; ambos defensores del papel fundamental del lector y el horizonte de lectura. Estas ideas serían retomadas por la Escuela de Constanza y lo que se ha llamado Estética de la recepción, con Jauss e Iser como principales representantes, cuyas obras destacables serían la *Historia de la literatura como provocación de Jauss* en 1967 y *El acto de leer* de Iser en 1976, continuados por *Experiencia estética y hermenéutica literaria* de Jauss en 1977, coincidentes en el tiempo también con *Lector in fabula* de Umberto Eco en 1979. Todas dichas obras conforman la base teórica de la idea de recuperación del lector, y también Vila-Matas, heredero de las corrientes teóricas literarias más en boga en su época, ha tenido que impregnarse de ese papel preponderante concedido al lector. De todo ello tendremos en cuenta sobre todo el concepto “horizonte de expectativas” de Jauss y la “estructura apelativa de los textos” de Iser, así como el “lector modelo” de Umberto Eco.

El “horizonte de expectativas” para Jauss condiciona el acercamiento del lector al texto, y está cifrado en la distancia estética entre la expectativa del lector y el texto: cuanto mayor sea la distancia entre las expectativas y aquello que encuentre, mayor será el extrañamiento y por tanto el efecto de la obra literaria en el lector<sup>477</sup>. Se trata de un concepto histórico, movable en el tiempo, que dependerá de tres factores: la poética

---

<sup>476</sup> La creencia que late de fondo es que siempre aparecerá el lector que el texto realmente necesita, aunque sea anónimo y futuro: “Y, sin embargo, en alguna parte -eso es lo impresionante de este oficio -un desconocido nos leerá con increíble atención y esperará años antes de dirigirse a nosotros” (2008a: 75).

<sup>477</sup> “El horizonte de expectativas de una obra, que puede reconstruirse según hemos dicho, permite determinar su carácter artístico en la índole y el grado de su influencia sobre un público predeterminado. Si denominamos distancia estética a la existente entre el horizonte de expectativas previo y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un ‘cambio de horizonte’ debido a la negación de experiencias familiares o por la toma de conciencia de experiencias expresadas por primera vez, entonces esa distancia estética se puede objetivar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada)” (Jauss, [1967] 2000: 180).

inmanente del género literario al que pertenece la obra, las relaciones de la obra con otras obras de la tradición literaria, la oposición entre ficción y realidad (Jauss, [1967] 2000). Si bien no permite su aplicación indiscriminada en la historia de la literatura, el “horizonte de expectativas” nos es útil para la poética de Vila-Matas, teniendo en cuenta su poética conscientemente rupturista y el horizonte de expectativas histórico de su lector, siempre en desplazamiento. Ciertamente, Vila-Matas ha acostumbrado al lector a enfrentarse a la constante ruptura de expectativas, ya sea partir de un género para alejarse hacia otro (como en *Historia abreviada...*), suscitar dudas sobre el yo textual (en *El mal de Montano*) o directamente y desde los inicios de su obra, plantear una ruptura con cuanto el lector puede esperar de una trama narrativa (en lo que hemos llamado “parodia textual generalizada”). Incluso ha explicitado la necesidad en su concepción poética de provocar extrañamiento, siguiendo de cerca a Shklovski<sup>478</sup>: “la primera función del arte es extrañar, romper nuestros hábitos de percepción y volver nuevo lo viejo. La lectura rejuvenece” (Vila-Matas, 2003b: 49).

Ha de tenerse en cuenta en el análisis de la obra de Vila-Matas, pues, el horizonte de expectativas respecto a su lector, distancia estética que en sus orígenes fue mayor, por la novedad de su propuesta en su contexto, y se ha ido haciendo más leve con el paso del tiempo, por la multiplicación de sus lectores y la progresiva aceptación de su poética, y ahora hay un segmento de la población lectora que ya está más preparada para leer a Vila-Matas, y que incluso acepta gustosa su juego de confusión entre la realidad y la ficción. El mismo Vila-Matas escribía que “hay un lector nuevo” y “la literatura está cambiando” (2017). Pero al mismo tiempo, si el primer Vila-Matas no siempre era comprendido, pero sí se leía como radicalmente rupturista, ahora su propuesta poética ya ha alcanzado una fracción de la población, cosa que legitima su propuesta, aunque también complica mantener su carácter subversivo. En realidad, la distancia estética se ha hecho menor entre el texto de Vila-Matas y su lector habitual, si bien la distancia se mantiene grande o incluso se ha ampliado con el lector medio, acostumbrado hoy al *best-seller* y a la velocidad lectora, dualidad que coincide con la perpetua naturaleza bifronte del Vila-Matas del siglo XXI como autor tan

---

<sup>478</sup> “El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado” (Shklovski, [1917] 1970: 60). Ver al respecto la referencia en el apartado de la parodia.

reconocido como minoritario<sup>479</sup>, y que se verá reflejada luego como veremos en la misma actitud de Vila-Matas respecto al lector real<sup>480</sup>.

Por otro lado, tengamos en cuenta cómo el interior del texto de Vila-Matas anida un dispositivo pensado para atraer y retar permanentemente al lector. Ello podríamos relacionarlo con el carácter virtual de la convergencia de texto y lector en la obra de arte, fenómeno en perpetuo desplazamiento (Iser, 1979b: 149) y especialmente con aquello llamado por Iser “estructura apelativa” del texto, donde el lector se va configurando como “un punto que se desplaza incesantemente en el texto” ([1976] 1987: 178) y que va actualizando las diversas expectativas que este genera. Para Iser, el lector busca la unidad a través de los elementos textuales, pero no siempre los huecos que deja el texto pueden ser completados por el lector de forma unívoca, de ahí que sea consustancial a la obra literaria la cualidad de *indeterminación*. La lectura se dibuja así como un acto inscrito en el propio texto, un “punto de vista errante” que va dependiendo de los constantes ajustes que se efectúan a medida que avanza la lectura. Según la noción de lector que Iser convoca, el *lector implícito* se trata del lector que está previsto que los mecanismos del texto acoja:

El lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la presentación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores (...) se funda en la estructura del texto mismo (...) una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano ([1976] 1987: 64).

Por tanto, para Iser lo importante no es la abstracción de un lector real, sino la tensión que se produce entre el lector real y el texto, y en cómo se enfrenta a sus estructuras. Esta cuestión es fundamental en Vila-Matas, porque no hay juego textual sin un lector que pueda hacerle de *sparring* y no le abandone en el abismo. Y sus

---

<sup>479</sup> Ver al respecto el capítulo primero, “Postura del autor en el campo literario”.

<sup>480</sup> Julia González ha analizado las razones del acercamiento del lector colectivo a Vila-Matas en los últimos años, y las ha cifrado en el desplazamiento de Vila-Matas dentro del campo literario, que ha pasado de marginal a central, a consecuencia del primer salto cualitativo a la editorial Anagrama, “que posee un sello de calidad reconocido dentro del mundo editorial internacional” para después confirmarse con el contrato con Seix Barral, que supuso “el paso definitivo para ser conocido por el gran público”, gracias a lo cual sus libros ya no están solo en “librerías especializadas en humanidades, sino también en grandes almacenes y quioscos de los aeropuertos”. González de Canales argumenta cómo la literatura de Vila-Matas se acercaría incluso con su entrada en Seix Barral al *best-seller*, aunque más propiamente al *steady-seller*, “categoría mucho más agradable al asegurar la supervivencia económica y rebajar el grado de dependencia con respecto a las demandas del mercado (...) disponen de una legitimidad que les es ajena a los best-sellers” (2015: 326-327).



textos apelan constantemente al lector (cuestión que puede verse gramaticalmente y léxicamente) al tiempo que lo llevan a una indeterminación esencial.

## EL LECTOR COMO CONSTRUCTO TEXTUAL

Sea como fuere, el lector en Vila-Matas se trata siempre de una estrategia textual, una entidad a la que se apela textualmente, desde la complicidad o desde la negación más radical, y ello forma parte de la propuesta poética planteada. La peculiaridad de la figura del lector en realidad es indisociable de la “figuración del yo” o “autofiguración” de la voz discursiva de Vila-Matas, entendida como un “yo personal que en absoluto se instala en la disolución que quiso hacer en la llamada autoficción, sino que camina justo en sentido contrario, reclamando del lector una complicidad (o pacto) que las permita leer de otro modo a como nos relacionamos con las ficciones” (Pozuelo Yvancos: 2021: 19).

Así, en las primeras obras más bien se instiga al lector desde la provocación e incluso la destrucción; como explica el Vila-Matas maduro, *Mujer en el espejo contemplando en el paisaje* resulta un constructo que, con la total ausencia de puntuación, impide “respirar al lector” y parece “un arma asesina para asfixiar sin contemplaciones y acabar con el lector más bondadoso” ([1973] 2011a: 12-13). El autor incipiente escribía sin plantearse qué sucedía con el lector, o se planteaba directamente asesinarlo (*La asesina ilustrada*), en un intento juvenil por hallar una brecha de originalidad que le llevara al reconocimiento, o bien como simple defensa ante la inseguridad, como ha argüido el autor:

Todavía hoy me pregunto por qué ese interés por mi parte en asesinar a los intrusos, es decir, a los lectores. Lo más probable es que simplemente deseara liquidarlos para evitar que pudieran descubrir que era un escritor incipiente y humano, demasiado incipiente, demasiado humano, y flojo (13).

Entre la seducción y el aniquilamiento, ya desde los inicios Vila-Matas quería llevar al lector hasta sus límites, interpelarlo, sin lugar a dudas, cosa que Julia de Canales ha interpretado en su estudio como una poética que linda con la “irritación” pero hace de ello su marca poética, para hacer de la literatura una experiencia extrema

y ambivalente (González de Canales, 2016). En cualquier caso, la andadura de Vila-Matas durante la primera etapa se focaliza en retar al lector, desde cierta superioridad, defraudando cualquier expectativa genérica y argumental, pero a la vez buscando la complicidad de un igual, un lector implícito que pueda alcanzar la complejidad de la propuesta<sup>481</sup>.

Será a partir de los textos de los años 90 cuando los textos subversivos vila-matianos y que se alejan de otras propuestas de corte más comercial, apelarán de manera más clara a su lector. Así, en la introducción de *Suicidios ejemplares* se invita al lector a participar de la experiencia literaria y proyectar en ella un mapa moral inverso al que se plantea (frente a los suicidios paródicos<sup>482</sup>, un mapa moral vitalista, deducimos):

Cuando todo haya terminado, dejar que el lector proceda de forma opuesta y simétrica (...) proyecte su propio mundo interior sobre el mapa secreto y literario de este itinerario moral que aquí mismo ya nace suicidado ([1991] 2004: 8)<sup>483</sup>.

Dicha perspectiva de acercamiento textual al lector aparece confirmada en los elementos epitextuales de la época. Por un lado, en artículos escritos en los mismos años Vila-Matas da muestras de estar construyendo conscientemente el lector deseado, el afín y acorde y semejante a sí mismo, el “semblable” y “frère” baudeleriano; hecho que le lleva a especificar el propio deseo de construir esa imagen a su medida, como se ve en el artículo “El acero del dolor”: “Ojalá un día seas tú mi mejor obra” (1991a: 113).

Asimismo, los críticos destacarán también el papel del lector en el texto de Vila-Matas en esta etapa: para Pedro Domene, la obra vila-matiana obliga a diferenciar entre dos tipos de lector: “el que busca la esencia misma del discurso narrativo” y el que “no abogará por leer un material tan duramente roíble como para tener que volver

---

<sup>481</sup> Ver al respecto el capítulo 1 y la importancia de la paratextualidad, el juego de las portadas y el diálogo constante que supone de cara al lector este mostrar y ocultar a la vez.

<sup>482</sup> Precisamente el relato “Las noches del iris negro” finalizaba con la llamada al lector y la paródica invitación a este al suicidio: “Ahora (parece que diga el pueblo) te toca a ti” ([1991] 2004: 8).

<sup>483</sup> En *Extraña forma de vida* el protagonista desea ser espía, al lector también se le supone espía del escritor, y espía del texto mismo, por lo que se espera un lector bien activo: “lo realmente habitual suele ser que los lectores se sientan obligados a ser espías por partida triple: espías de lo que se cuenta y de lo que no se cuenta, y también espías de sí mismos mientras espían ambas cosas” ([1997a] 2013: 20).

una y otra vez sobre la página leída”. Pero reconoce la necesaria sincronización entre autor y lector: “la novela adquirirá forma cuando al final el propio protagonista y el lector se descubran a sí mismos”(1988: 73<sup>484</sup>).

Además de ello, los libros de Vila-Matas invitan al lector a una experiencia lectora radical, apelando desde el extrañamiento, lo que llamaríamos “suspense paródico”<sup>485</sup>, un “suspense sobre el sentido”, puesto que el objetivo y naturaleza del libro a menudo son escurridizos, hecho que provoca la desorientación del lector, que puede impulsar el desánimo pero también la vivencia de desafío y motivación a la continuación de la lectura. Ello sucede en *El viaje vertical*, como veíamos, donde ignoramos la identidad del narrador hasta las páginas finales, y se exagera en los libros de la tercera etapa, especialmente en los metaliterarios. Así, *Bartleby y compañía* sorprende desde su estructura textual de notas a pie de página, *El mal de Montano* defrauda constantemente las expectativas del lector, al oscilar constantemente de marco narrativo, y en *Doctor Pasavento* el suspense paródico se apoya sobre la fluctuación de la identidad del personaje- narrador y la suspensión del sentido sobre su periplo<sup>486</sup>.

Sin embargo, la estrategia varía durante la última fase de su obra. Vila-Matas ha explicado cómo, al plantear una obra minoritaria, en los orígenes hubo de concentrarse en su poética sin tener en cuenta al receptor, hasta que encontró su público y pudo sentirse más seguro en su desarrollo (2011a). Posteriormente, ha tenido más en cuenta al lector y ha buscado un estilo donde “emoción y pensamiento” sean “inseparables” y el lector pueda ser partícipe del advenimiento de la obra, que “asista *en directo* a la creación de un texto de pensamiento conmovido”, como ya explicaba el yo literario desde *París no se acaba nunca*, arrepentido de sus fiebres literarias juveniles (2003a: 113).

En el Vila-Matas de los últimos años hay, efectivamente, una clara voluntad de acercarse al lector, y buscar el equilibrio entre una literatura exigente y un estilo que

---

<sup>484</sup> También Josep Massot a raíz de *Suicidios ejemplares* hablará de un “nuevo compromiso entre autor y lector”(1991). Mercedes Monmany explicará cómo la obra de Vila-Matas convoca a un “translector” él mismo” (1993: 107).

<sup>485</sup> Ver el apartado sobre la parodia.

<sup>486</sup> Pero también para ello necesita la complicidad del lector o la estrategia se hace hueca, como explicita: “Algunas de estas páginas no solo exigen un lector, sino que hasta llegan a extenderle una mano a este cuando no directamente lo inventan” ([2005] 2008: 257).

invite al lector a participar del texto<sup>487</sup>. Ahora bien, se da una contradicción inevitable, porque expresa al mismo tiempo la necesidad de no hacer concesiones al lector y la búsqueda de un tono afín al lector: “un tono que nunca es pedante, retórico, barroco, pretencioso. Suelen ser voces que tratan de empatizar con el lector y, si eso no ocurre, el libro se malogra” (Iglesia, 2020: 164, 167). Ese estilo tendría que ver con el conseguido en libros como *París no se acaba nunca* o *Mac y su contratiempo* por la ironía y comicidad. O en *Kassel no invita a la lógica* (o *Montevideo*), donde efectivamente se acompaña al lector en el acceso a un momento de descubrimiento artístico. Así, en *Kassel* apela al lector-espectador a compartir la visión artística y extrañada en el momento de su forja, seguir el impulso del momento e “ir mucho más lejos, a descubrir nuestro propio mundo” (2014: 67). Aquí se recuerdan las palabras de Kafka a Felice para explicitar una teoría sobre la relación entre autor y lector basada en la seducción:

Porque contrariamente a lo que creen tantos, no se escribe para entretener (...) No. Se escribe para *atar* al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu de otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo (44).

Sin embargo, persiste cierta ambivalencia en la relación con el lector: aunque manifiesta desear acercarse a él, también insiste en la importancia de no escribir pensando en los lectores sino en él mismo<sup>488</sup> y confiar en que naturalmente el libro encontrará su lector, por lo que no deja de reivindicar un lector “con talento”: “Si se exige talento a un escritor, debe exigírsele también al lector” (2009b)<sup>489</sup>; un “lector nuevo” que “no se identifica con los personajes y que prioriza la composición del relato”, alguien que ya no lee en la soledad compartida con el libro sino “que persigue

---

<sup>487</sup> Ello lo podemos ver en diversas afirmaciones en entrevistas: “Yo creo que hay que jugar y experimentar sin olvidar el interés del lector, y mantener en alto la historia sin estar sometido a ella” (Ordóñez, 2012a). O “Me dedico más al lector. Hasta el punto de que en los libros anteriores quería matar al lector y ahora a quien quiero matar es a mí” (Castro, 2017).

<sup>488</sup> En la entrevista con Meruane afirmaba que cuando escribe solo puede pensar “en mí mismo como lector”, como necesidad de coherencia interior, aunque eso quede mal decirlo en público (Meruane, 2013).

<sup>489</sup> Continuación: “Porque no hay que engañarse: el viaje de la lectura pasa muchas veces por terrenos difíciles que exigen tolerancia, espíritu libre, capacidad de emoción inteligente, deseos de comprender al otro y de acercarse a un lenguaje distinto al de nuestras tiranías cotidianas” (2009b)..

nombres, fuentes, alusiones (...) va de la cita al texto y del texto al volumen y del volumen a las estrellas” (2017a)<sup>490</sup>.

La cuestión aparece también dentro de la novelística: en *Dublinesca* se menciona la “estúpida leyenda del lector pasivo” y el deseo de “la reaparición” del lector con talento” (2010b: 71), mientras que en *Aire de Dylan* el lector ideal aparece de manera performativa, ya que los espectadores de la conferencia interrumpen para comentar la parte discursiva de lo que se dice y manifestar que “Nunca será de idiotas saber suspender la incredulidad” (2012: 189), por lo que se muestran lectores talentosos que entienden los mecanismos de la ficción.

Ahora bien, dicha ambivalencia respecto al lector, donde se conjugan el acercamiento y el desdén, la hallaremos especialmente en una mesa redonda que tuvo lugar en Nueva York con Eduardo Lago y Paul Auster (Lago, 2009). En el encuentro sucede algo paradójico, en un lugar que es público y que supone una interacción real con el supuesto lector. Todo empieza porque Vila-Matas lee un fragmento de su reciente artículo “El talento del lector”, donde reclama cierto esfuerzo al lector. Después, comenta con sorna que lo escribió para ver “si se va haciendo verdad”, “por si corre el bulo” y llega a afirmar: “Si se pone de moda no ser estúpido leyendo puede ser una manera de que avancemos”. Dichas afirmaciones en este caso no caen en saco roto, y alguien del público se siente interpelado y se queja de que traten a los lectores de estúpidos, cuestión que habrá que relativizar no sin cierta dificultad<sup>491</sup>.

---

<sup>490</sup> Que la cuestión del lector preocupa a Vila-Matas y que resulta un motor importante y una fuente de investigación moral queda claro en el hecho de que en los últimos años haya dedicado nada menos que tres artículos dedicados al lector: “El talento del lector” (2009b), “Peligros del primer lector” (2014b), “El lector nuevo” (2017a). Inclusive, en un artículo de 2020, “Una inyección de humildad”, en pleno confinamiento pandémico en fase aguda, se incluye a sí mismo en plural como lector y traspasa la cuestión de la lectura a la cuestión de la interpretación de la actualidad. Así, comenta con sorna cómo en nosotros hay dos tipos de lectores, el “lector detectivesco”, que “desconfía (...) de la narrativa oficial sobre el virus”, pero también el “pandémico”, un lector que lee todo “abrumado por el stress mediático de la crisis sanitaria” (2020f).

<sup>491</sup> Vila-Matas y Auster intentan quitarle importancia, diciendo que hay estúpidos en todas partes, también entre críticos, y que ellos se consideran lectores y buscan la comunicación como ser humano y como igual. La participante se quejará de nuevo de los prejuicios al interpretar a los lectores, insinuando que tampoco ha de ser indispensable que leer suponga un esfuerzo desmesurado, que ha de hacerse con placer, terminando con otra provocación inesperada: “Reading is like sex- if you don’t relax you won’t enjoy it”. A todo ello Vila-Matas, buen clown e improvisador en cualquier situación, concluirá cerrando con buen humor: “Es buena idea escribir para alguien que te tiene simpatía. Es más, a partir de ahora lo haré siempre”.

Ciertamente, hay en Vila-Matas una diferencia entre el gran interés que muestra por la lectura crítica sobre su obra (visible en cómo se referencian en su página web y blog artículos, reseñas, e incluso comentarios de lectores en blogs o en twitter) y el desinterés manifiesto por el lector medio, especialmente en la era de Internet y las comunicaciones relámpago:

... las relaciones entre los escritores y los lectores me parecen nefastas para el que escribe. Voy a ser claro: es un gran latazo que cuando uno publica algo en alguna parte aparezcan desconocidos en la sección de comentarios y te sugieran incluso cómo deberías enfocar tu siguiente escrito. Creo que es mucho mejor que uno desarrolle sus ideas sin estar condicionado por cualquier cretino -el llamado Idiota de la Red- al que un día sin darte cuenta le pisaste la cola en alguna boda y te guarda rencor eterno” (Iglesia, 2020: 167)<sup>492</sup>.

En cualquier caso, el lector siempre está presente en Vila-Matas, sea para plantear un reto desde la poética del texto, sea para solicitar explícitamente su implicación activa, sea para explicitar la conexión compleja entre literatura y vida, y hacer partícipe al lector del juego ficcional, como sucede en *Mac*, donde llega a imaginar “libros en los que el lector iría leyendo lo que le iba sucediendo en la vida, justo en el momento en que todo eso iba ocurriendo” (2017b: 133).

Además del lector implícito, que es el que prevén idealmente las estructuras de un texto según Iser, podríamos hablar del Lector Modelo que ha definido Umberto Eco en *Lector in Fabula*: “El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” ([1979] 2000: 89). El Lector Modelo vendría a ser una estrategia textual, como el Autor Modelo, pero cuyo foco se centra en apelar al lugar del lector ideal y real que pueda encaminar y completar el texto.

¿Cuál sería entonces el Lector Modelo que Vila-Matas convoca? Parece que conscientemente trata de apelar a una serie variada de lectores. Pero, ¿desea también

---

<sup>492</sup> También en el *Café Perek* “Tres o cuatro, puro vértigo” aparece dicha contradicción, comentando cómo para los escritores ha sido duro el aislamiento “en concreto por la pérdida fatal de interlocutores”. Y tras mencionar lo peligroso de dejarse influir demasiado por las opiniones de otros, comenta que “mientras tanto (...) en alguna parte un desconocido nos está leyendo con increíble atención y esperará años antes de dirigirse a nosotros” (2021b).

disponer de un lector que pueda entender su obra de modo más superficial, que su texto acceda a diversos niveles de lectura? Con motivo de la publicación de *Exploradores del abismo*, manifestaría el deseo de llegar a un número mayor de lectores, pero después no ocultaría la exigencia literaria que supone y que esconde el “lobo” entre las páginas, esto es, su mundo “más complejo, más verdadero” (Solanes, 2007); de modo que nuevamente observamos que, aunque algunos textos admitan varios niveles de lectura, el lector convocado por el texto de Vila-Matas es realmente el otro yo vila-matiano: el que puede descifrar las estrategias textuales, las parodias, ironías e intertextualidades, el afín en el entusiasmo por el reto literario constante.

Siguiendo los parámetros de la estética de la recepción, entonces, el lector Ideal adecuado para el texto de Vila-Matas con el que se pueda realizar una correcta “cooperación textual” sería un “otro yo” vila-matiano: un lector estrictamente de la época contemporánea, aquel lector familiarizado con las teorías de la literatura que pueda hacerse consciente de cómo el texto de Vila-Matas supone un espejo reflector (y deformador) del estado actual de las mismas y a través de la experiencia estética “puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción” (Jauss, [1972] 2002: 43).

El lector Ideal, pues, no es solo el crítico, el lector de literatura exigente; es Vila-Matas mismo o alguien que pueda seguirle a lo largo de su obra y compartir sus preocupaciones. Ese lector debe tener una conciencia moral determinada: alguien crítico hacia la actualidad y hacia las comodidades intelectuales de la sociedad de consumo y que busque en el esfuerzo literario un acto de resistencia<sup>493</sup>.

Cabe decir que en Vila-Matas coinciden el lector implícito y el lector Ideal: el lector implícito es otro yo mismo, pero debe estar vaciado de elementos personales para que este yo sea accesible a su lector Ideal, que pueda estar encarnado en un lector con una perspectiva intelectual afín. El lector implícito e Ideal de Vila-Matas, pues, no ocupa un género o una nacionalidad determinada, pero sí una voluntad

---

<sup>493</sup> En *Aire de Dylan*, leeremos: “un lector indefinido, pero que de algún modo imagina que tiene que ser como él, alguien que no se deja ahogar del todo por los cien mil atractivos de Oklahoma y en cambio se muestra interesado por el esfuerzo grandioso que hay que hacer” (Vila-Matas, 2012: 105).

intelectual, cerebral, con intereses más allá de la subjetividad y la emocionalidad particular<sup>494</sup>.

Asimismo, en la experiencia estética a que el texto de Vila-Matas invita, se priorizará la experiencia de *identificación irónica* que Jauss había señalado, ya que los personajes son héroes o antihéroes que tratan de extrañar; la parodia, pues, acompaña a un pacto de lectura donde el lector es a la vez un cómplice y un embaucado. De este modo, consideraremos que la obra de Vila-Matas presupone un lector avezado a las teorías literarias, que pueda llevar a cabo una *identificación irónica* y no literal respecto al texto, pero cuyos presupuestos van igualmente a ser transgredidos continuamente en el proceso de lectura del texto. El diálogo entre texto y lector, pues, creará una indeterminación que no siempre podrá completarse, y provocará a su vez en el lector una reacción ambivalente, de atracción y rechazo; ambivalencia que Julia González ha estudiado en su obra *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación* (2016)<sup>495</sup>.

Por tanto, podemos decir con Iser que hay una estructura apelativa constante en el corazón de los textos de Vila-Matas, pero al mismo tiempo ese lector no puede ser un lector neutral; ha de ser un lector caracterizado por una complicidad poética con la obra de Vila-Matas y la apuesta que supone. Por otro lado, ese perfil de lector ideal ha ido aumentando con los años, y ahora ya ha ido encontrando a su público, la miríada de lectores que podrían identificarse con ese “lector nuevo”.

Añadamos que en realidad ese otro yo ideal al que Vila-Matas está buscando vendría figurado por sus relaciones de amistad y complicidad artística y literaria en un plano de igualdad, tanto con Dominique González-Foerster como con Paul Auster, por ejemplo. De este último destacaba en la mesa redonda en que participaron juntos la empatía y comunión que había sentido con su obra y que explica en la *nouvelle No soy*

---

<sup>494</sup> Así definía su lector ideal en una entrevista de los 90: “Un libro no se lee con el corazón (el corazón, como decía Gombrowicz, es un lector notablemente estúpido) ni con el cerebro solamente, sino con el cerebro y, sobre todo, como decía Nabokov, con la espina dorsal” (Vidal-Folch, 1991).

<sup>495</sup> Ya habíamos definido “ambivalencia” en el primer capítulo como presencia de actitudes y sentimientos opuestos. De todos modos, hay que distinguir entre *ambivalencia intelectual* (donde el individuo afirma a la vez un enunciado y el opuesto) y *ambivalencia afectiva* (Laplanche & Pontalis, 1974), donde conviven al mismo tiempo sentimientos opuestos). Así, si bien la ambivalencia intelectual sería la dominante en las posturas autoriales de Vila-Matas, la ambivalencia afectiva sería la reinante en las relaciones con el lector: aquí las observamos desde Vila-Matas hacia el lector, pero González observa la misma contradicción en la recepción del lector. En cuanto al efecto preciso que pueda provocar en un lector determinado, aquí no lo estudiamos, nos limitamos a dejar constancia de los mecanismos que apelan al lector y la ambivalencia respecto a la proyección que se hace del lector desde el discurso vila-matiano.



*Auster*: “cuanto más solo está uno, cuanto más se hunde en la soledad, más profundamente siente esa relación” (2008c: 24). Y en la mesa redonda acaba diciendo que leer a Auster es “encontrar al *otro*”, a alguien con más encanto que uno mismo a quien “admirar” (Lago, 2009). De modo que el otro semejante en la vida literaria del escritor Vila-Matas sería configurado por sus amistades con afinidad estética y personal, desde González-Foerster y Auster hasta Hernandez, Tote King o Aznar, interlocutores fundamentales e instigadores a la creación que van suponiendo nuevas ramificaciones en su trayectoria literaria.

### EL OTRO, EL DOBLE Y LO SINIESTRO

Ahora bien, en el interior de los textos de Vila-Matas esta figura de la otredad presenta más aristas, y a menudo está cercada por una fuerte ambivalencia afectiva, donde el acercamiento y el odio se conjugan a la vez, y el otro deviene la parte sombría de uno mismo, esa “inquietante extrañeza” que se reconoce en el exterior pero que indica hacia uno mismo (Kristeva, 1988).

Así pues, el otro que es un doble inquietante de uno mismo aparece a menudo en la novelística de Vila-Matas<sup>496</sup>. En *Doctor Pasavento* la figura del *otro* (escrito así además en cursiva con clara intención enfática) representa la identidad inestable: el protagonista mudará de identidad, primero en el doctor Pasavento, después en Ingravallo, y a veces parece fusionarse también con la figura de Robert Walser<sup>497</sup>. Podremos leer expresiones como “a pesar de ser ya *otro* (...) ahora un discreto doctor en psiquiatría”; y después “podría acabar siendo *otra* persona” (75)<sup>498</sup>. También en la

---

<sup>496</sup> Esto sucede con los hermanos en *Lejos de Veracruz*, todos ellos artistas y escritores parcialmente enfrentados entre sí, que se envidian y desprecian pero luego se identifican unos con otros. Incluso se acaba diciendo respecto al vecino dentista: “Hasta me he atrevido a mirar al dentista y he visto que es la parte más profunda de mí, ahí quieto y bien camuflado entre las sombras de la noche, mi parte oscura. Por eso es mi vecino” ([1995a] 2007: 85).

<sup>497</sup> En un momento dado su texto se fusionará con el Walser de *El paseo*, de modo que la cita literaria será un reflejo de la otredad: “Al atardecer de ese primer día del año, ya no sé exactamente a qué hora, como fuera que me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero de fieltro en la cabeza y abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus...” ([2005] 2008: 175), comienza, poco antes de retomar la circunstancia del personaje Pasavento.

<sup>498</sup> La confusión llegará hasta el punto que rogará a su anfitriona en Suiza, Yvette Sánchez, que lo presente en la Universidad “no como Andrés, sino como doctor Pasavento.” Y luego rectifica para pedir ser presentado como “doctor Ingravallo” y tratar la conferencia sobre la “antipsiquiatría” (216).

novela *Dublinesca* hallaremos el motivo de sentirse “otro” después de un colapso de salud:

Lo escuchaba al principio fingiendo creer que ese trabajo lo había hecho otro, su doble, y que era como si lo hubiera ahora heredado por sorpresa. Y así fingiendo, acabó creyéndose, a lo largo de toda una temporada, su propia farsa (2010a: 193)<sup>499</sup>.

Esta ambivalencia respecto al juego del otro que es uno mismo nos lleva también a la cuestión del doble y lo siniestro. En la obra de Vila-Matas aparecen múltiples figuras de *doppelganger*, donde el otro yo es muy parecido y a la vez opuesto a uno mismo. No resultará casual la referencia a la célebre frase “Je est Autre” de Rimbaud en *Marienbad eléctrico* o en *Montevideo*, reflejo del interés del artista por ampliar sus límites e identificarse (o desidentificarse) a través de lo más ajeno a sí mismo, pasando para ello por un proceso de despersonalización gramatical<sup>500</sup>.

Asimismo, y tal y como hemos visto anteriormente, lo familiar resulta a la vez extraño y perturbador, siguiendo la dualidad freudiana *heimlich / unheimlich*. Lacan retomaría luego el concepto para explicar la “fórmula del fantasma”, cuando el yo es localizado desde fuera por un doble que lo enajena, y le sitúa en la extrañeza y el desconocimiento; ello le revelará su falta de autonomía como sujeto respecto al desconocido objeto de deseo del Otro (Lacan: 1966-1967). En cualquier caso, las figuras siniestras y fantasmales resultan un aviso de que hay algún asunto amenazador que se trata de desvelar mediante la escritura.

Sería redundante explicar ahora todas las figuras monstruosas de la alteridad y la amenaza de disolución y muerte que pueblan los libros de Vila-Matas y que ya han sido anteriormente mencionadas respecto al yo figurado y lo grotesco: globalmente,

---

<sup>499</sup> Este juego entre yo y otro, entre el otro que es y no es uno mismo, aparece en *Mac y su contratiempo* de modo cómico; así, el protagonista dice irónicamente “jamás he soportado del todo que en mi campo de visión aparezca un ser análogo que sin embargo no sea yo” (2017b: 77). Pero también en otras páginas aparece esta “máxima jasídica” que nos indica la inevitabilidad de trenzar su destino con relación a los demás “Aquel que cree que puede prescindir de los otros, se engaña. Y aquel que cree que los otros pueden estar sin él, se engaña todavía más” (26).

<sup>500</sup> Cita completa del fragmento en *Marienbad eléctrico*, donde se dedica un capítulo a las conversaciones entre Vila-Matas y Foerster que darían lugar a la exposición (además del capítulo “Rimbaud expuesto” :

“aunque resultara más comprensible y, sobre todo, aún más admirable, si se leía en compañía del contexto de la frase completa: ‘Sería falso decir que yo pienso; más bien debería decirse: se me piensa. Perdón por el juego de palabras. YO es otro’.

- ¿Y tú eres otro? -preguntó ella.

Quedé muy sorprendido” ([2015] 2016: 17).

abundan las figuras siniestras que se hacen acompañantes del personaje y vehiculan su angustia, como el muñeco respecto al ventrílocuo en *Una casa para siempre* o el personaje Juan Riverola de *Extraña forma de vida*, que es idéntico al protagonista y además le explica que él mismo encontró a otro doble en París. Ahora bien, hay tres novelas donde el elemento siniestro sí aparece de manera evidente y merece más atención: *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Dublinesca* y *Mac y su contratiempo*.

Recordemos los seres siniestros que resultan la sombra de los escritores de *Historia abreviada...*, su lado oculto: los “odradeks”, el “Golem” y los “Bucaresti”, figura rumana espeluznante que sigue a su golem que sigue a su odradeck, por lo que acaba surgiendo una “conspiración fantasmagórica” paralela. Por si quedaba alguna duda, se nos acaba relacionando lo fantasmagórico con lo reprimido por parte de uno, citando a Blanchot: “cosas que están en tristes lugar abandonados y que a veces penetran por nuestro cerebro” ([1985] 2007: 96). El escritor, pues, arrastra una sombra, o varias, su lado oculto, del que huye en el trabajo pero al que se encuentra también a través de las líneas; apariciones que contribuyen a reflejar el retrato del escritor mítico vanguardista, que por definición, además de su vitalidad desbordante, ha de presentar estos ángulos oscuros. Por otro lado, en *Dublinesca* y en *Mac y su contratiempo* aparece la cuestión en clave más intimista: en *Dublinesca* el editor se ve obsesionado por el cruce con un doble fantasmagórico que “le resulta extrañamente familiar”, que vemos ya como un misterioso hombre del *Mackintosh*, ya como otro hombre de gabardina que se cruza por Dublín o bien como una imagen que le hace “volver al genio de la infancia” (2010a: 224). Si bien los fantasmas de los portátiles parecían llamar hacia el futuro y el deseo de escritura, el doble de Samuel Riba es un espectro que le puede recordar lo emocional dejado de lado el miedo a la muerte, pero, sobre todo, le incita a recuperar una fresca pasada, el chispazo de la creación, entendemos: “ya se sabe que un fantasma pertenece a nuestra memoria, casi nunca llega de tierras lejanas o del espacio exterior. Es nuestro inquilino” (226)<sup>501</sup>.

---

<sup>501</sup> A lo que el fantasma le contesta con guasa: “Nunca viajo -dice el fantasma-. Siempre estoy tratando de nacer. Y de aprender inglés (226). La figura siniestra entonces representa el deseo de nacer de nuevo en geografía inglesa, simplificando. Ello nos recuerda también a la imagen que aparece en *París no se acaba nunca*, cuando dice que en Barcelona siempre ha soñado que es un niño feliz jugando en NY. Y cuando por fin ha ido a Nueva York allí ha soñado con ese mismo niño en Barcelona, por lo que “el

¿Qué hay más allá de estas apariciones? Inevitablemente, la relación con los ancestros y el miedo a la muerte acecha amenazadoramente bajo todos los motivos siniestros, a veces acompañada del motivo del reloj, representante del tiempo que se va reduciendo mientras esta se aproxima. De hecho el reloj *shandy* y el paso del tiempo es uno de los elementos representativos de la poética vila-matiana. En diversos lugares Vila-Matas menciona la introducción de Levi a la obra *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, enfatizando la amenaza de la muerte más allá de toda digresión literaria. Así, aparece tanto en *Bartleby* ([2000a] 2004: 187) como en *Doctor Pasavento* ([2005] 2008: 44) y en *Montevideo* (2022: 40). De todos modos, la fuente originaria en su caso probablemente sea la referencia a Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, citado algunas ocasiones por Vila-Matas, en este fragmento donde Calvino cita a Carlo Levi:

La divagación o digresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua; ¿fuga de qué? De la muerte, sin duda, dice en su introducción al *Tristram Shandy* un escritor italiano, Carlo Levi (...). El reloj es el primer símbolo de Shandy, bajo su influjo es engendrado y comienzan sus desgracias, que son una sola cosa con ese signo del tiempo. La muerte está escondida en los relojes, como decía Belly (...) la muerte, que es el tiempo, el tiempo de la individuación, de la separación, el abstracto tiempo que rueda hacia su fin. *Tristram Shandy* no quiere nacer porque no quiere morir (Calvino, [1988] 2008: 58-59)<sup>502</sup>.

---

duende del sueño es el niño" (2003a: 60). También en *Mac y su contratiempo* hallaremos una extraña voz, "la voz que viene de la muerte" (2017b: 211), una voz que entendemos que le llama desde el futuro y que le empuja a "escapar" y a adentrarse en geografías donde predomina lo múltiple, la vitalidad, como lo representado en las "voces de Marrakech" (298). Al final, cuando Mac se pierde en Marrakech y afirma que "yo soy uno y muchos y tampoco sé quién soy" se ha cumplido de nuevo el ideal vila-matiano de fusionarse con el otro y con el ímpetu vital. "Nos va envolviendo el fantasma de lo familiar que algún día esperamos recobrar, porque en realidad es lo único que ha sido siempre nuestro" (303). El fantasma vuelve a ser la chispa del pasado que se enciende de nuevo, aquí representado por la novela que se ha recuperado y variado, y también por el periplo del personaje que ha decidido convertir su literatura y repetición en pura variación y vida, al comenzar el viaje.

<sup>502</sup> En *Bartleby* (nota 72) se citan las mismas palabras de Carlo Levi, con la traducción exacta, pero sin mencionar a Calvino. Pero en *Doctor Pasavento* va todavía más lejos, pues menciona las palabras iniciales de Calvino "La divagación..." como discurso propio; de modo que Vila-Matas, al apropiarse de las palabras, se apropia también del discurso de Calvino, y del de Carlo Levi y de Sterne, cosa que nos indica la identificación que percibe tras esta frase. En *Montevideo*, al ser ya una referencia conocida y repetida, la cita es más breve e integrada en la narración, y sirve de puente para resistirse a lo siniestro y a la muerte: "Es *Tristram Shandy* un libro en el que su protagonista no quiere nacer porque no quiere morir, al igual que no quiero morir yo ahora en Champs-Élysées y me agarro a mi *Tristram* de bolsillo..." (2022: 40).

## EL GRAN OTRO EN VILA-MATAS: el fantasma de la alteridad

Pero además del *otro* y de lo *siniestro*, podemos hallar en el discurso de Vila-Matas la referencia indirecta al *gran Otro*, que ya no es constituido por lo semejante sino por la alteridad radical. Aquí hay un juego interesante respecto a algunas imágenes clásicas de la alteridad, representaciones de lo alejado a la cultura occidental y su “etnocentrismo cultural” (Todorov, 1982). Así, encontraremos referencias a lo negro lo indio, lo chino y lo marciano como reflejo y parodia de ciertos clichés ideológicos donde se enmarca la superioridad de un “nosotros” frente a un “ellos” y lo Oriental (entendido en líneas generales como exótico) parece una “forma inferior y rechazable” respecto a lo Occidental (Said, [1997] 2004: 22). El rastro del Otro exótico funcionará como analogía de lo incomprensible. Y será también indicativo del gesto vila-matiano por tratar de superar los límites de la propia civilización eurocéntrica, ello, claro está, a través de la provocación.

Por un lado, llama la atención la ambivalencia respecto a lo negro y africano, que parece en parte objeto de fascinación, como lo era sin duda para los surrealistas, como también objeto de temor, metáfora de algo bárbaro o bien, en su hipérbole, parodia del miedo tan occidental a lo bárbaro y a verse inmerso en algo inferior y alejado de la civilización (Kapusinsky, 2007).

Ya en *Historia abreviada de la literatura portátil* gran parte de la inspiración procedía de lo exótico, y Blase Cendrars organiza una “Antología negra” con fábulas falsamente legendarias en torno a lo africano<sup>503</sup>. Por otro lado, el relato “Me dicen que diga quién soy”, de *Suicidios ejemplares* (1991) conjugaba la broma autorial con la etnográfica, puesto que el provocador yo figurado acaba revelando su pertenencia a un pueblo africano fundado sobre la misma maldad, con relación al lema “Satam Alive”, anagrama del mismo nombre E. Vila-Matas. Pero sin duda la expresión más ambivalente sobre lo africano la encontramos en *Lejos de Veracruz*, donde el protagonista se pierde en un viaje sin sentido a lo exótico y elige África como símbolo de ello, de modo que califica a África como “el horror de los horrores” ([1995a] 2007:

---

<sup>503</sup> Que no parece sino un homenaje / parodia a la *Antología de humor negro* llevada a cabo por André Breton, que nada tiene que ver con lo africano (2002).

38); poblado de desgracias (indigestiones, ataque, tortura, malaria) y que conducirá al protagonista a cierta misantropía humorística y a decirse: “el infierno son los otros”, “los otros son un misterio tan grande como África” (37), que además será completada con la automisantropía, cuando se dirá que “el cerdo más vil de universo eres tú mismo” (158). El uso de estereotipos negativos sirven aquí como vía paródica para conducir al protagonista a la autodenigración, tras lo cual sólo quedará una vía de redención: dedicarse a lo literario<sup>504</sup>.

La segunda figura importante de la alteridad será el indio, del que hay abundantes referencias: aquí lo extraño y lejano se conjuga no con el “horror” por lo otro incomprensible sino con el deseo de huida y de convertirse en Otro. La figura del indio aparece repetidamente en la obra de Vila-Matas, y a menudo señalando hacia el relato de Kafka ya mencionado, “Deseo de ser un indio”, citado intertextualmente de manera casi literal en el relato “Mirando el mar y otros temas”, cuando la hermana se dirige al hermano incestuoso y con el que desea huir de todos sus condicionantes ([1993] 2012: 268)<sup>505</sup>. Así, el deseo de ser indio supone la libertad total, la soledad, el alejamiento, una fantasía paradójica para el escritor que está comprometido sobre todo con su escritorio y su domicilio, como Vila-Matas y Kafka, pero que al mismo tiempo está fundado sobre la imagen de la alteridad total. Justamente en el festival *Passe Porta Vila-Matas* comentaba el origen de su descubrimiento de los “cheyennes en el cine” como algo “diferente” de su familia, otredad que le impulsó a la creación y a la escritura (Noiville, 2013), insinuando así que su obra se gestó desde la atracción y a la vez miedo de lo diferente. Destaquemos también el cuento “El paseo repentino”, de *Hijos sin hijos*, donde conocemos al hijo que estudia pero se quiere rebelar, porque no desea ser nadie en la vida. Mientras estudia, se queda dormido, y en el sueño aparece un indio por las afueras de Cáceres, cargando los bultos del padre y del hijo; una imagen aparentemente incongruente pero indicadora del afán de vitalidad improductiva y rechazo de la servidumbre de cualquier tipo:

- Pero ¿qué hace el indio aquí? -le pregunté aterrado a mi padre.

Entonces desperté.

---

<sup>504</sup> En este uso “políticamente incorrecto” de la alteridad nos recuerda la parodia sobre los tópicos de la mujer ángel y demonio sobre la mujer propios también del Vila-Matas de los 90 y que anteriormente hemos analizado, para concluir en el propósito inverso del aparente denigratorio.

<sup>505</sup> Ver al respecto el capítulo sobre “ideología y actualidad política”.

- ¿De qué indio hablas? -preguntó mi madre.  
([1993] 2012: 85).

El indio, pues, constituiría aquí la imagen de la rebelión, de la libertad, y el alejamiento de las esferas del poder y el reconocimiento. Sin embargo, después del sueño el protagonista sigue con sus estudios, y a modo de suicidio pasivo “à lo Kafka”, dice que “no los acabará nunca”<sup>506</sup>.

La mención a lo chino es todavía más desconcertante. En *Kassel no invita a la lógica*, y puesto que es instado a participar en la extraña performance en un restaurante chino, recupera algunas referencias también respecto a Kafka, como la carta a Felice Bauer donde le explica que “en el fondo es chino y regresa a su hogar” (2014: 24-25). Sorprendente resulta también la mención al relato “Regreso al hogar” de *La muralla china y otros relatos*, donde aparece la búsqueda de un hogar que luego no es tal: “Cuanto más se titubea ante la puerta, más extraño se siente uno” (2014: 43)<sup>507</sup>. Así que si el indio kafkiano es el de la huida imposible de la civilización, el chino kafkiano es el del desterrado imposible, aquel que ha perdido su punto de referencia para siempre. En este sentido, resulta sorprendente pero no falto de lógica que en *Mac y su contratiempo* la mujer del protagonista, cansada de las escenas de celos de este, le mencione la posibilidad de viajar a China, a bote pronto (2017b: 146).

Otras figuras de la alteridad en *Mac y su contratiempo* serán las de los vagabundos, relacionados con la “voz del muerto”, que ve tan diferentes a sí mismo y a la vez se plantea si son reflejos de su propia imagen (187). El mendigo no es una figura tan alejada en la geografía pero tendría en común con la imagen clásica del indio preamericano el verse fuera del sistema de producción capitalista, estar en las afueras, cosa que resulta atractiva y a la vez fuente de miedo para el yo narrativo.

Por último, lo alejado de lo alejado vendría a focalizarse en la imagen de lo “marciano”, que aparece también en diversas ocasiones, especialmente en las últimas obras, donde el extraterrestre simboliza la escapada radical, el acceso a algo totalmente lejano, distante e incomprensible. Así, en *Kassel no invita a la lógica*, después de la gran conferencia del yo figurado, la organizadora máxima, Carolyn

---

<sup>506</sup> También veremos menciones a los indios tarahumaras en *Mac y su contratiempo* (2017b: 271). En *Esta bruma insensata*, y como crítica a la civilización, se dice que “es terrible construir sobre un cementerio indio”, señalando hacia América (2019b: 250).

<sup>507</sup> Y que en este caso corresponde de manera fidedigna al original de Kafka ([1930] 1996: 127-128).

Christov-Bakargiev “le dijo en francés que ‘la conferencia entera le había parecido marciana’” (2014: 294). Asimismo, la intrépida mujer de Mac, que aborrece los enredos literarios y vitales de su marido, le acaba proponiendo también ir a vivir a Marte (2017b: 280), mientras que el gran Bros en *Esta bruma insensata* también ha sido visto con Pynchon hablando sobre extraterrestres (2019b: 155).

En todas estas imágenes, pues, aparece el Otro como algo que escapa a uno mismo, un horizonte tan amenazador como deseable, mezcla de miedo y deseo de acceder a una vía de conocimiento hacia aquello radicalmente distinto, aquello que va más allá del “muro del lenguaje” (Lacan, [1953b] 1966: 366)<sup>508</sup>, aquello a lo que uno se puede ir acercando sin nunca comprenderlo del todo. “El lenguaje sirve tanto para fundarse en el Otro como para impedirnos radicalmente comprenderlo”, ha dicho también Lacan (367).

En realidad, el auténtico Otro, el auténtico espacio de la alteridad es la misma escritura, camino que permite escapar a lo contingente y alcanzar otras verdades a través del discurso literario<sup>509</sup>. El Gran Otro, conectado con el deseo y la angustia por la falta, tiene valor estructurador y es en realidad el motor constante de la escritura<sup>510</sup>.

Es por ello que los textos de Vila-Matas siempre acaban remitiendo a la propia escritura, base de toda agitación literaria, y cita repetidamente la frase de Justo Navarro “ser escritor es convertirse en otro” (2008a: 129), que nos recordaría asimismo al “Je est Autre” rimbaudiano.

Y no solo la misma escritura conduce hacia la alteridad, sino que también la refuerza el uso de la cita literaria, que condensa la presencia del otro y el gran Otro, en el modo como se confunden las voces propias con la ajena; así, a través de la intertextualidad se accede a “la constitución de un nuevo sujeto disperso en la otredad o indefinible entre las voces anónimas y ajenas” (Martínez Fernández, 2001: 199). Vila-Matas ha especificado también el lugar literario que confiere a la otredad literaria, así como su conexión con el juego intertextual:

---

<sup>508</sup> Cita completa: “Tenemos, pues, el plano del espejo, el mundo simétrico de los *ego* y de los otros homogéneos. De él debe distinguirse otro plano, que llamaremos el muro del lenguaje” ([1953b] 1966: 366).

<sup>509</sup> “En la función de la palabra de quien se trata es del *Otro*” (Lacan, [1978] 2008: 255).

<sup>510</sup> Ese Gran Otro vendría simbolizado por la maleta roja, “el misterio de la escritura”, como explicaba Vila-Matas en programa *Rosebud* (Gauthier, 2009), y como aparece de nuevo en la novela *Montevideo* (2022).



No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. Eso complica aún más el procedimiento, pero también es cierto que lo alegra (2010b: 35).

En resumidas cuentas, el discurso vila-matiano es invadido por innumerables figuras de la alteridad, ya sea el lector o mendigos, fantasmas, chinos, el propio escritor que es otro, y todo ello es también un modo de indicar que se persigue la disidencia respecto a un discurso único y se aboga por la multiplicidad sin límite. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la poética que se defiende concilia la alteridad con el distanciamiento, como se explica en *Chet Baker piensa en su arte*. De modo que conviene abrirse a la existencia del otro pero a nivel estético no obsesionarse con individualizar al detalle todo aquello relacionado con los demás, puesto que se corre el riesgo de sucumbir a una “ética rara” (2011b: 332) y a la obsesión por la mimesis y restar entonces espacio literario para la duda: “ver a esos seres como compactos, indisolubles, perfectamente perfilados, sin ningún tipo de dobles ni de máscaras, ni de doble fondo, ni sofisticación espiritual alguna, sin fisuras de ninguna clase” (333). En cambio, desde el distanciamiento se puede acceder a “un modelo irreprochable de integridad artística” (251), donde uno pueda, como Celine, acercarse a la emoción pero no sucumbir en ella (272).

Al final, podríamos resumir las paradojas en torno a la alteridad de Vila-Matas aludiendo al neologismo “extimidad”, que adoptó Lacan (1973) y luego ha desarrollado Miller (2010), como el reflejo de lo más interior desde lo exterior, y la relación con el Otro, si bien aplicándolo el foco en el significante que ya indicaba Lacan al análisis literario más que al psicoanálisis<sup>511</sup>.

Limitémonos a apuntar nosotros que mediante el distanciamiento desde el que se inscribe el texto de Vila-Matas se accede a una interioridad externa y compartible: lo

---

<sup>511</sup> “Lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior (...) El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo —puesto que in tazzus ya es en latín un superlativo—. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño (...) una fractura constitutiva de la intimidad (...) lo más próximo, lo más interior sin dejar de ser exterior (...) ¿Éxtimo? Éxtimo es, en primer lugar, el Otro del significante, éxtimo al sujeto, aunque más no sea porque la lengua mía, en la que expreso mi intimidad, es la del Otro. Pero también hay otro éxtimo que es el objeto. (Miller, 2010: 13-21).

impersonal, lo poco particular, lo distanciado de lo emocional permite conectar con el auténtico “gozo del texto” del que ha hablado Barthes, donde lo irresoluble del texto active el deseo y la “aparición del cuerpo erótico”, esto es, el deseo en el lector (Barthes, [1973] 2007: 40). Entonces, esos mecanismos apelativos ya no invitan sino exigen una lectura activa, compartible con el lector universal. Y una vez se accede a la esfera del gozo, se podrán llevar a cabo *revoluciones mínimas, silenciosas*, desde la esfera virtual e invisible compartida entre autor y lector<sup>512</sup>.

Por último, hallamos en el final de la novela *Montevideo* una escena que nos parece muy representativa de la intersección capital a la que ha llegado la figura del otro lector y el Otro en la literatura de Vila-Matas: así, cuando el yo figurado atraviesa la puerta misteriosa, la número 20 de la exposición en el centro Pompidou, y lo hace acompañado de la gran expectativa despertada en el lector, a quien se encuentran es a un joven herido por el ataque de la sala Bataclan, y dicho encuentro resultará epifánico. Así, la presencia de Duvert, un joven “gravemente herido en la columna vertebral por una bala kaláshnikov en el ataque a la sala Bataclan” (2022: 293) supone la inmersión en un estado de perplejidad y desazón, tras el que acaba despertando una percepción esperanzadora: el darse cuenta de que el superviviente está trabajando para “elevarse, para volver a ser”, de modo que esa escena inspira al yo figurado a elevarse y abrirse al enigma del mundo y volver a ser también. De este

---

<sup>512</sup> Dichas existencias menores y revoluciones mínimas aparecen mencionadas en varios textos, pero es especialmente en *Esta bruma insensata* donde se ha desarrollado el motivo de los seres “evanescentes, espectrales” (2019b: 162 ) de los que habló Etienne Souriau, cómo estos forman parte del catálogo de diversas formas de existencia y que pueden llevar a cabo “una pequeña revolución en Occidente” (178). Como ha explicado David Lapoujade en el libro sobre Souriau sin duda consultado por Vila-Matas, *Las existencias menores*, la revolución mínima, invisible, no puede ser otra que la del advenimiento de la obra de arte, del lenguaje, que da cabida a todo tipo de existencias a medio construir, dejando al descubierto un horizonte siempre en proceso de ampliación perpetua: “Es un punto esencial sobre el cual insiste Souriau: la solidaridad de la obra y del creador en tanto que se hacen existir uno al otro. La obra acrecienta por fin su realidad mientras que el creador amplía su alma por la perspectiva que le abre la obra” (Lapoujade, [2017] 2018 : 78). En el mismo final del discurso “El futuro”, que leyó con la recepción del premio FIL (2015), Vila-Matas aludiría precisamente a esa pluralidad de voces que le rodean, “el coro trágico” que recuerda la catástrofe de Chernóbil y la necesidad de escuchar esas voces, puesto que “lo que dicen las voces de Chernóbil, el gran coro, es el futuro”.

modo, tras el enigma artístico y literario se nos sugiere cómo solo al enfrentarse al terror mediante la otredad es posible acceder al misterio del mundo<sup>513</sup>.

## CONCLUSIONES

Hemos visto, pues, cómo en la totalidad de la obra de Vila-Matas reside el deseo de agitación del otro, sea el otro como parte del constructo textual que ha de completar el proceso de comunicación literaria, sea el otro como lector histórico al que se desea acceder y al mismo tiempo del que se requiere una actitud determinada, sea el otro visto como igual y cómplice en la aventura artística.

Además, la escritura supone un encuentro con la alteridad, visto ello en sus múltiples aspectos, tanto antropológico como existencial y literario; el texto de Vila-Matas ilumina cómo esa alteridad puede resultar temible o bien un polo de atracción que puede guiar la obra hacia su propio futuro. Al mismo tiempo, late en el corazón del texto el deseo más complejo de acceder a la gran otredad frente a la cual el lenguaje debe ejercer su infinita batalla.

Mediante la palabra, se puede acceder a un horizonte en constante desplazamiento, que es el Otro que está en lo ajeno o en el interior de uno mismo<sup>514</sup>. En cualquier caso, ese encuentro con la alteridad, que es el proceso opuesto a la identidad, y no exactamente la diferencia, supone el “acontecimiento fundamental”, “el lugar de la vigilancia” (Lévinas, 1995),

Volviendo a Kristeva y al inicio de este capítulo, si el otro se halla dentro de uno mismo, si se acepta la alteridad inquietante de uno mismo en sus múltiples manifestaciones, será dado el acceso a un cosmopolitismo especial, el de cuantos se descubren extranjeros a sí mismos y por tanto nada les resulta amenazador (1988] 1991).

Digamos entonces que Vila-Matas, en su discurrir textual, conduce a su autor implícito y su lector hacia la alteridad permanente, el extranjerismo identitario

---

<sup>513</sup> Huelga aclarar que el protagonista aún se halla en posesión de otra llave y otra posibilidad de nuevo misterio, pero renuncia a él, con el pavor de encontrar el “horror máximo, a mi encuentro con lo auténticamente real” (2022: 294).

<sup>514</sup> Véase al respecto Ricoeur y cómo explica que el Otro no se reduce a alteridad de Otro, sino también en el centro de la ipseidad (Ricoeur, [1990] 1996: 352)

permanente, al *Je suis Autre* rimbaudiano, y solo desde ahí es posible la acción política producida mediante esta poética literaria determinada.

El texto necesita la implicación del lector, y al mismo tiempo apela al lector a que cumpla su papel instigador, de modo que la escritura tiende a desvelar un horizonte infinito que propulsa la continuación de la obra literaria, y también de su lectura.

La revolución mínima, invisible e infinita sería este aire templado que impulsa hacia la creación infinita, el Gran Otro del lenguaje que no puede representarnos del todo y no permite la representación definitiva, pero en cambio nos conduce a un horizonte de perpetuo deseo hacia la obra de arte.

## b) Estética y política

Ello no significa que la verdad sea algo irrepresentable (...) La verdad empieza solo un instante después de que hemos reconocido la verdad o la falsedad de una representación (...) Por ello, es importante que la representación se detenga un momento antes que la verdad, por ello es solo verdadera aquella representación que también representa el descarte que la separa de la verdad.

(Agamben, *Idea de la prosa*)

Il ne veut pas doubler le réel d'un autre monde, mais dans les redoublements spontanés du langage, découvrir un espace insoupçonné et le recouvrir de choses encore jamais dites.

(Foucault, *Raymond Rousset*)

Porque el lenguaje no es algo que reproduce la realidad, sino que la hace y la deshace desde una inapelable subjetividad, lo cual arrastra cargas políticas y estéticas extremas

(Vila-Matas, *El arte de la ficción*)

Como hemos visto, el texto de Vila-Matas promueve la agitación del lector y el desvelamiento progresivo del enigma del lenguaje. Añadamos ahora que ello se lleva a cabo en el marco de la teoría literaria postestructuralista: contraviniendo las tradicionales nociones de totalidad, de sentido, de centro, como señalaran desde Gadamer a Foucault, el significado siempre es relativizado, incompleto, abierto a la pluralidad hermenéutica. En este sentido, la obra de Vila-Matas presenta indiscutiblemente trabazón con la actualidad y al mismo tiempo la trasciende; adopta una función política y se desmarca de ella al unísono; lo mismo sucedía con su autorrepresentación, que se multiplica y a la vez se desmiente perpetuamente.

Fácilmente podríamos argüir entonces con Gadamer que la obra de Vila-Matas obedece a una apertura interrogativa infinita<sup>515</sup> y que su sentido nunca será conclusivo, como podríamos también establecer con Derrida que el significado de la obra se puede diferir, posponer eternamente, debido a la “autocancelación de las oposiciones constituidas del texto” y su “indecidibilidad” última ([1967] 1997: 22). La palabra literaria

---

<sup>515</sup> “Lo que constituye al investigador como tal es la capacidad de apertura para ver nuevas preguntas y posibilitar nuevas respuestas. Un enunciado encuentra su horizonte de sentido en la situación interrogativa, de la que procede” (Gadamer, [1960] 2012 I: 59).

vila-matiana, pues, puede verse como una “différence”, un signo que difiere constantemente de sí mismo, sin dejar de presentar un abanico infinito de posibilidades de interpretación, y que se renuevan constantemente<sup>516</sup>. Además, en Vila-Matas teoría y práctica literaria se alimentan mutuamente, imbuido de las teorías literarias de los años 60 y 70, especialmente de las de origen francés (Barthes, Lacan, Foucault...). No vemos mejor ejemplo en la literatura española contemporánea de figura que corporeice el estado actual de la literatura en su problemática respecto a la teoría y a la sociedad.

Pero si algo podemos determinar sin espacio para la duda es la base estética determinada de la obra de Vila-Matas, que corresponde a una creencia en la forma como centro de la subversión textual; una forma que se sostiene en la ambigüedad misma, que posibilita la fuerza del texto. En ello podemos seguir a Susan Sontag en *Contra la interpretación* (1966) publicada el año anterior a *L'écriture et la différence*, quien sostenía que el arte no debe ser interpretado, porque no tiene la función de transmitir un significado determinado, así que lo importante para el crítico habría de ser subrayar la “inmediatez pura, intraducible, sensual” ([1966] 1984: 19); de este modo, defiende el arte de naturaleza paródica que se aleja de la posibilidad de ser interpretado y una crítica que más que hermenéutica sea un “erotismo del arte” que nos muestre “cómo es lo que es, incluso, qué es lo que es, en lugar de mostrarnos su significado” (24); esta crítica para Sontag tiene que efectuar una atención fundamental a la forma, para así servir mejor a la obra de arte, en vez de arrebatarle su lugar. Ese mismo tratamiento que subraya Sontag viene exigido también por la obra de Vila-Matas: la mayor potencia que anida en su obra tiene que ver no con su contenido sino con su misma forma y con su creencia estética<sup>517</sup>.

<sup>516</sup> En el texto *L'écriture et la différence* (1967), Derrida plantea un juego de polisemia con la palabra *différence*, que en francés puede significar “diferenciarse, ser distinto” (dos signos A y B son siempre diferentes aunque aparentemente iguales), pero también “esparcir”, diseminar semánticamente, y, como tercera posibilidad, en el sentido de “diferir, aplazar, posponer” (el significado es inestable y provisional, y se muestra de manera retardada). Otras categorías que se han usado en la filosofía contemporánea para apelar a esta falla infinita hacia el significado es lo heterogéneo en Bataille, lo no idéntico en Adorno, la diferencia en Deleuze o lo “diferente” en Lyotard: en definitiva, categorías todas ellas que huyen de lo totalizador, distancia que el arte ha de tratar sin suprimirla (Vilar, 2018: 22).

<sup>517</sup> Algunos de estos componentes nos recuerdan a la deconstrucción, aunque sin un mismo horizonte interpretativo. Así, para Paul de Man ([1996]1998: 57) el texto se muestra como una red confusa sin principio ni final, con un contexto y una significación sólo saturable en la misma escritura; se ha preguntado si “las metáforas ilustran el conocimiento o si el conocimiento no está formado por metáforas”. Y ha subrayado también los “injertos” que, a diferencia de la intertextualidad, forman una

La subversión en Vila-Matas, entonces, puede ser o no ideológica, pero siempre y en todos los casos será estética, y de un modo firme y decidido que convierte la subversión estética en política. La batalla mayor que se lleva a cabo en sus textos, pues, es la que tiene lugar en el compromiso por el lenguaje. En Vila-Matas la cuestión del lenguaje y la representación supone el centro de su preocupación estética, política y moral, como podemos leer en la entrevista *El arte de la ficción*, con Thirlwell:

Lo más atractivo para mí de la literatura es observar cómo es capaz de desestabilizar nuestra existencia colocando la cuestión de la representación del lenguaje en primera línea de combate. Es su lado más apasionante. Porque el lenguaje no es algo que reproduce la realidad, sino que la hace y la deshace desde una inapelable subjetividad, lo cual arrastra cargas políticas y estéticas extremas ([2018] 2022: 44-45)<sup>518</sup>.

En la atención al lenguaje, pues, se vehicula toda carga estética y política del Vila-Matas maduro. En esta íntima comunión entre lo político y lo estético, explícita en el autor, radica este horizonte final al que nos dirigimos.

#### VANGUARDISMO, ARTE AUTÓNOMO, ARTE DE LA NEGACIÓN

Para apuntalar mejor este quiasmo paradójico que se produce en Vila-Matas entre arte no representativo y verdad, entre arte autónomo y político (a la inversa del arte representativo y comprometido, que conduciría a la mentira, y no sería auténticamente político), debemos retrotraernos intelectualmente al período de las vanguardias y a algunos de sus formuladores y herederos a nivel teórico y crítico como Ortega y Gasset, Theodor Adorno y Roland Barthes.

Así, hay en Vila-Matas una esencia vanguardista en su modo de reivindicar la forma como el lugar del texto donde funciona la transgresión y la subversión, así como en el modo de buscar un arte minoritario, que pueda funcionar siempre a la contra. Recordemos que, tal y como el arte de Vila-Matas nació en un momento histórico problemático (entre franquismo y transición y en pugna con la generación anterior y los

---

amalgama de signos totalmente indiscernibles: no se pueden de ninguna manera analizar, encontrar su origen preciso, diferenciar los elementos que lo constituyen.

<sup>518</sup> Previamente aparecía también en la entrevista de De Eusebio (2018).

valores burgueses), el arte vanguardista también nació globalmente en ruptura con la generación anterior: los valores decimonónicos y la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Si el arte del siglo XIX se regía por la “claridad, la evidencia y el compromiso” (De Micheli, 1966), a resultas de la crisis de la Comuna parisina de 1871, el arte moderno se configurará desde la desconfianza respecto al arte mimético y también respecto al poder revolucionario del arte en la sociedad. Posteriormente, y tras la crisis moral que supuso la Primera Guerra Mundial, el arte vanguardista, y especialmente el Dadá -vanguardia que más inspira a Vila-Matas<sup>519</sup>- incrementaría el descrédito ante el papel del arte en la sociedad, visto el aposentamiento de la burguesía revolucionaria y la tendencia del mercado a fagocitar cualquier ímpetu subversivo y convertirlo en mercancía: de aquí el deseo firme de provocar al sistema, “épater les bourgeois”<sup>520</sup> que instigará el arte vanguardista, duchampiano y todos sus herederos<sup>521</sup>.

Como principios comunes e intrínsecos a la vanguardia, se han destacado la superación de las convenciones artísticas anteriores, la “creación de un código lingüístico nuevo (...) autosuficiente frente a la realidad exterior”, así como la “crisis de la concepción misma del arte y el artista, apelándose continuamente a un arte que transforma la cotidianeidad y deja de ser esa práctica separada de especialistas” (González, Calvo, Marchán, [1979] 1999: 13); todo ello se reflejará en la convicción vila-matiana en distanciarse de lo representativo y dar a la vez un papel provocador y epifánico al arte en su desarrollo cotidiano.

Tampoco es nuevo el afán de Vila-Matas por teorizar sobre su mismo arte a la vez que este se va produciendo, rasgo compartido con las vanguardias también, que, en el marco de la propia incertidumbre y experimentación en que se asientan, dedican “gran parte de sus energías a la provocación y a la pedagogía, cuyo instrumento de expresión privilegiado es casi siempre el género de los escritos teóricos”; ello va en consonancia también con la etimología del término “vanguardia” donde queda clara su

---

<sup>519</sup> Visible en el artículo “Ella fue Dadá” (2014a) y la referencia constante a *Conversaciones con Duchamp* como libro de cabecera (1967).

<sup>520</sup> De Micheli apunta el deseo absoluto de las vanguardias de “épater le bourgeois” y poner al descubierto cómo “el burgués acepta todo lo que le asombra a condición de que le parezca sin peligro” ([1966] 1999: 185).

<sup>521</sup> El artista ciertamente había conseguido romper las ataduras de su dependencia ideológica y práctica durante el Antiguo Régimen, pero el vehículo de liberación estaba mediatizado por las nuevas exigencias del mercado (...) al convertirse el artista en un productor especializado más que atiende a las demandas de un consumo anónimo, perdió significación moral su papel social” (De Micheli, [1966] 1999: 184).



vocación de combate (González, Calvo, Marchán, [1979] 1999: 12), como también lo es en Vila-Matas, quien se reclama explícitamente su heredero<sup>522</sup>.

No es de extrañar por eso que la obra que le llevara a un primer reconocimiento fuera *Historia abreviada de la literatura portátil*, construida en torno al mito de la vanguardia y cómo "en el centro (...) del lenguaje" se hallaba "una gran playa de la imaginación", sin más llave que su juego" ([1985] 2007: 102). Unos años después, en *El mal de Montano*, el yo figurado define su estilo como "inconformista y excéntrico: un estilo vanguardista al principio y que con el tiempo se ha ido serenando" ([2002] 2007: 154)<sup>523</sup>; un estilo, pues, que se erige contra el tedio reinante de la familia y el país propio y que en su propio modo de articularse se ve a sí mismo como una rebelión. Sigue aquí también el magisterio de Ortega y Gasset, según el cual "nace muerta toda novela con intenciones trascendentales, seas estas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas" ([1914] 1964: 201) y quien defendía la necesidad de un arte que se bastara a sí mismo<sup>524</sup>, un arte minoritario y cerebral centrado en la forma, "un arte para artistas, y no para la masa de los hombres" ([1925] 2000: 19), fundado sobre la noción de "deshumanización", que no permitiera la identificación heroica. Algunas de las estrategias que Ortega indicaba como vías para la desautomatización serían la metáfora, el supra e infrarrealismo, la vuelta del revés, la impostura y la ironía; estrategias todas ellas habituales en Vila-Matas. En su poética coincidirá también con la generación posterior a la literatura de compromiso española y ciertos autores como Rafael Ferlosio o Juan Benet que, sin renunciar a la necesidad moral de la literatura, alertaban de los riesgos del "compromiso" como autoencasillamiento o que asociaban lo moral sobre todo a la forma de la escritura (Vila 2017: 149-151)<sup>525</sup>.

---

<sup>522</sup> Tengamos en cuenta también que, como explican González, Calvo y Marchán (1979), en España no fue sino hasta bien entrada la década de los años setenta, con la apertura del régimen y la transición, cuando se comenzaron a publicar los manifiestos vanguardistas en España: cronología coincidente con los inicios literarios de Vila-Matas.

<sup>523</sup> También el vocablo "vanguardia" aparece repetidamente en las obras: el padre del protagonista de *Aire de Dylan* (2012) tenía obsesión por "sentirse *de vanguardia*, como cuando era joven" y en *Kassel no invita a la lógica* se dice que "cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo" (2014: 9).

<sup>524</sup> "Esta es la razón por la cual nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean estas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas" (Ortega y Gasset, [1914] 1964: 201).

<sup>525</sup> Al respecto, famosas son las palabras de Benet sobre inspiración y estilo: "la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto" ([1965] 1973: 135), así como su visión de la novelística posterior a la Guerra Civil y su reivindicación forma: "Después de la guerra civil, casi todas las novelas españolas fueron caballos de Troya [...]. En cambio, la literatura no perdona; evoluciona por distintos

Vila-Matas, como buen heredero de las vanguardias, ha practicado también la teoría y la metacrítica de modo propio y experimental; si en algún lugar ello queda patente es especialmente *Perder teorías*, cuyo título ya es indicativo de su visión provocadora del arte: aquí el doble escritor de Vila-Matas pergeña una teoría general sobre la novela, indicando los cinco elementos que deben reunir los textos que deben conformar la narrativa futura -que al final acabará rechazando-, e incluyen la “intertextualidad”, “las conexiones con la alta poesía”, “la escritura vista como reloj que avanza”, “la victoria del estilo sobre la trama” y “la conciencia de un paisaje moral ruinoso” (2010b: 28); elementos que nos recuerdan a la novela como “género moroso, retardatario” del que hablaba Ortega ([1914] 1964: 170) y sintonizan a con el ideario vanguardista, donde lo moral aparece como punto de fuga, la mayor apuesta se hace sobre la forma, y el arte apunta a su propia dinamitación y negación constantes.

En realidad, la teoría estética que mejor se adhiere con los presupuestos y la práctica literaria de Vila-Matas es la de Adorno. Con su *Teoría estética* (1969), publicada en los años de formación de Vila-Matas, Adorno se adscribiría a una deriva estética compleja y ambivalente, que suscitaría y suscita no poca polémica. Su tesis principal, refrendada por Vila-Matas, consiste en afirmar la autonomía absoluta de la obra de arte, su radical alejamiento de cualquier discurso sociológico: el arte ha de constituir una pregunta en sí misma, no una respuesta: “todos los intentos de restituirle una función social, de la que el arte duda y de la que expresa tal duda, naufragan”([1970] 2021: 9), de ahí que “la forma sea el lugar del contenido social de las obras de arte” (304); en otras palabras: su mismo contenido y valor social se desprende de su estética: “El contenido de verdad de las obras de arte tiene su valor social en aquello mediante lo cual va más allá de su complexión estética en virtud de esta misma” (327). De hecho, no es casual que Adorno aparezca citado en repetidas ocasiones en los artículos de Vila-Matas, como en el mismo artículo “Sobre contenidos políticos”:

---

camino que la sociedad, tiene sus propios dioses y cultos y nada le gusta menos que sus oficios rituales se utilicen para otros fines que los meramente literarios” (Benet, [1975] 1976: 101).

Me acuerdo de Adorno cuando decía que en el arte el sentido es *inmanente a la forma*, y ese es el modo de producir o introducir todo contenido en una obra(2016a)<sup>526</sup> .

Para Adorno, la estética condensa el contenido social del arte: cuando el arte se pone en duda a sí mismo es cuando puede escapar a los mecanismos de producción y reproducción capitalistas; negarse a ser mercancía para ejercer una visión crítica de la realidad. Así, por más que esta cuestión de la negatividad ha provocado polémica, y Jauss ha puesto en duda su aplicación<sup>527</sup>, la función social en la obra para Adorno persiste, desde la poética inmanente de la forma: la obra de arte es, por tanto -como en Vila-Matas-, centrípeta y centrífuga a la vez, un retrato de su propia imposibilidad (Eagleton, [1990] 2006: 433).

Esta visión de la autosuficiencia del arte en su versión negativa ha sido a menudo mencionada en Vila-Matas, si bien con unas connotaciones ligeramente diferentes, puesto que asociará negativo no tanto a lo que se halla de espaldas a la función social sino a lo opuesto de lo evidente y lo convencional, en el sentido de la búsqueda de un lenguaje que pueda ir más allá de lo establecido. De hecho, el uso que hace Vila-Matas del término “negativo” tiene que ver con el espíritu dadaísta y su carácter nihilista y provocador<sup>528</sup>, y con la postura contestataria del 68 portadora del

---

<sup>526</sup> Cita completa: “Me acuerdo de Adorno, el filósofo alemán que se oponía a la idea del artista comprometido que debe desbordar su ámbito de creación artística para asumir una responsabilidad social. Y también recuerdo que, anticipándose a tantos, diseñó el horizonte del hombre contemporáneo pervertido por la ‘industria cultural’. Me acuerdo de Adorno cuando decía que en el arte el sentido es inmanente a la forma, y ese es el modo de producir o introducir todo contenido en una obra” (Vila-Matas: 2016a). La referencia a Adorno aparece cómicamente en “En el futuro, por deseo de Schoenberg” (2012a): “Jordi Llovet regresó de una larga estancia en Alemania y me contó que había estudiado en Frankfurt am Main y allí había conocido, a través de unos amigos comunes, a Gretel, la viuda de Theodor Adorno. Evité preguntarle si había alguna vez conseguido entender de qué hablaba en sus escritos Adorno, pues ya sabía lo que respondía en estos casos: “Bueno, pero a Góngora tampoco se le entendía nada”. Cabe recordar que también ha escrito el prólogo para *Cuadernos con fragmentos de la correspondencia de Thomas Mann & Theodor Adorno*, para Hatje Cantz Verlag, en Ostfildern (Alemania), como podemos ver en su página web.

<sup>527</sup> Jauss destaca cómo la teoría estética de Adorno ha conseguido limpiar las “engañosas antinomias heredadas del siglo XIX: formalismo y realismo, l'art pour l'art y littérature engagée” ([1977] 1986: 49). Ahora bien, se pregunta cómo superar el dilema de la negatividad, puesto que dichos principios poéticos sirven para explicar la transgresión del arte moderno, pero no para explicar la historia del arte entera, que presenta un movimiento pendular entre “función transgresora” y “asimilación interpretativa” (50). Para Jauss, llevar al extremo la idea de autonomía estética “exige, a cambio, un alto precio: el de la destrucción de todas las funciones comunicativas del arte” (54) “Se ve obligado a ignorar el proceso de diálogo entre obra, público y autor” (54). Sin embargo, en la obra de Vila-Matas esta cuestión no se puede llevar tan lejos, porque no se ha destruido la idea de comunicación con el lector.

<sup>528</sup> De Micheli ha calificado el dadaísmo, más allá de movimiento artístico, como un estado de espíritu, un método de negación, una actitud violenta y desencantada” y ha destacado su carácter “nihilista (...), negador, efímero, ilógico y sin objeto (...)” su condición de “antiarte” ([1966] 1999: 183, 184).

mismo ímpetu, encabezados por los situacionistas y Guy Debord, quien ha defendido no la negación del estilo, sino “el estilo de la negación” ([1967] 2004): 204), contraviniendo el “espectáculo” como ideología propia de la contemporaneidad, que conlleva empobrecimiento y “negación de la vida real” (172).

Vila-Matas ha utilizado el mismo término “negativo” para referirse a la búsqueda subyacente en su obra, que ha de centrarse no en el “revelado de la fotografía del mundo”, que ya es de sobras conocido sino en “buscar los intrincados caminos del negativo de esa imagen” (Vila-Matas, 2019a: 41). Para Vila-Matas, en lo negativo está “lo más seductor aunque también lo más temible (...) lo que ocultan los lugares comunes (...) lo que nunca hemos pensado, ni dicho”. La misión del artista hoy radicaría en perseguir, a través de la inversión, cierta autenticidad, cierta fe desesperada en los caminos del arte por descubrir (Iglesia, 2020: 204)<sup>529</sup>.

La literatura debe ir siempre a la contra, a la contra de la sociedad, a la contra de la tradición literaria; incluso a la contra de sí misma, y no tener ningún propósito, para ser subversiva. Incluso en *Bartleby y compañía* (2000), como ya hemos comentado, la negación se erige en compromiso íntimo, en referencia a Kafka<sup>530</sup>, quien “solo quería escribir para reflejar la imposibilidad de la escritura” ([2000a] 2004: 50) y en “cada libro persigue la *no-literatura* como la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir” (194)<sup>531</sup>. También Deleuze y Guattari destacaban este sentido político profundo de Kafka<sup>532</sup>:

Nosotros no creemos sino en una *política* de Kafka, que no es ni imaginaria, ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una *experimentación* de Kafka: sin interpretación, sin significancia, solo protocolos de experiencia” ([1975] 1990: 17).

---

<sup>529</sup> Asimismo, aparece la cuestión de la escritura y el compromiso, y destacan las siguientes palabras de Azúa y Guerreiro: solo desde “la más firme negatividad” “la sospecha” “pero creyendo (o deseando) que todavía no está agotado el potencial de la palabra literaria, nos será posible despertar del mal sueño actual, del mal sueño en la bahía de nadie” (Iglesia, 2020: 204).

<sup>530</sup> En Vila-Matas la alusión a Kafka es constante, cosa que lo encumbra en ídolo literario y moral. Así, sabemos que el póster de Kafka *Le Siècle de Kafka*, presidía la biblioteca de su antiguo estudio (como se ve en el documental *Bartleby & CO*); *Bartleby y compañía* está inspirado por él, así como *Hijos sin hijos*.

<sup>531</sup> En *Dietario voluble* también encontraremos esta interesante referencia a Kafka: “Nunca se encadena a ninguna verdad y, sin embargo, todo son verdades. (...) Se estrellan contra él todos quienes, al querer interpretarlo por un lado u otro, reducen la infinitud de su obra. Solo le faltó decir que el verdadero saber consiste en medir la extensión de la ignorancia” (2008a: 49).

<sup>532</sup> Y Jordi Llovet muy pronto destacó esta conexión entre Vila-Matas y Kafka (1993).

## ARTE NO REPRESENTATIVO, ARTE DE LA AMBIGÜEDAD

¿Y qué es la *no literatura* al fin? ¿La literatura sin propósito social? ¿La literatura que no cree en sí misma? ¿La literatura que ha optado por no reflejar la realidad? ¿La literatura que abomina aparentemente de la comunicación literaria? Todo ello queda implícito en la reivindicación de la literatura como negatividad, si bien en el caso de Vila-Matas hay que hacer especial énfasis en la cuestión de la representación.

Como en el caso del arte de vanguardia, Vila-Matas contraviene la clásica noción aristotélica de la ficción como mimesis y la estética realista predominante en el canon oficial de los últimos siglos, especialmente el XIX, y de los cuales todavía es heredera una parte importante de la literatura actual<sup>533</sup>.

Para ello se alía a las filas de Ortega (cuyo dictado abre la ficción más metacrítica de Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte*), que defendía ya en 1925 que el arte moderno y posmoderno tenía que reflejar el espejo en sí y no el otro lado del espejo: “El objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real”, pero la mayoría de gente es incapaz de observar el vidrio y solo va a la realidad humana aludida (2000: 18-19)<sup>534</sup>. El novelista en cambio debe tener la capacidad de hacer olvidar al lector “la realidad que deja fuera de su novela” (200).

Ahora bien, en Vila-Matas esa manera de llevar el arte hacia la misma duda de su capacidad representativa constituye no solo la dirección de su experimentación, sino el mismo centro nodal y poético de su obra: el punto de partida y la tonalidad que modula los vaivenes de todos los jalones de su obra<sup>535</sup>. De este modo, no solo se huye

---

<sup>533</sup> Aclaremos sin embargo que lo que se rechaza es el realismo como movimiento estético concreto, no como visión del mundo. Jakobson se ha ocupado de precisar el significado del término “realismo” y su relación con la verosimilitud para establecer unas variantes tipológicas del realismo según se privilegie la verosimilitud o la visión propia de la realidad; ambas posiciones en realidad pueden resultar conservadoras o progresistas, por lo que puede ser reduccionista hablar simplemente de “realismo” (1921). En cualquier caso, Vila-Matas se aleja del realismo como poética imperante del siglo XIX pero sí podríamos tildarlo realista en cuanto observador de la realidad circundante, lejos de cualquier idealismo filosófico. En este sentido más general, pues, Vila-Matas sí es un escritor realista en su modo propio de acercarse a la realidad: “Llamamos realismo a la voluntad de resistir a los cantos de sirena del idealismo para seguir abrazados al mástil del pequeño barco con el que surcamos el incierto pero admirable océano de la realidad” (Castany, 2022a: 82).

<sup>534</sup> De ello también ha hablado Sontag: “Cabe una tendencia a la purificación del arte”. “El valor más liberador y superior en el arte y la crítica de hoy es la *transparencia*” ([1966] 1984: 23).

<sup>535</sup> La puesta en duda de la mimesis conectaría al decir de Oñoro con la estética del simulacro tan representativa del posmodernismo y teorizada por Deleuze, y que este ha explicado como “inversión del platonismo”: “Invertir el platonismo significa entonces: mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre

de la poética mimética sino que se reivindica el espacio de la ambigüedad, el umbral donde realidad y ficción se acercan para constituir un tercer espacio que no deja de ser literario pero que alcanza también una zona de riesgo que linda con lo real<sup>536</sup>.

No es casual que una de sus frases más célebres tengan que ver con “la realidad bailando con la ficción en la frontera” (2001), o que en su discurso de recepción del premio FIL en Guadalajara haya insistido de nuevo en la necesidad de dejar atrás el convencional concepto de novela, y haya recreado su antiguo *Discurso de Caracas* (2001) para sorprenderse de que no ha sucedido aún aquello esperable:

Pensaba que en ese siglo se cedería el paso a un tipo de novela ya felizmente instalada en la frontera; una novela en la que sin problemas se mezclarían lo autobiográfico con el ensayo, con el libro de viajes, con el diario, con la ficción pura, con la realidad traída al texto como tal. Pensaba que iríamos hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, donde los límites se confundirían y la realidad podría bailar en la frontera con la ficción, y el ritmo borraría esa frontera (2015e).

Son varias las vías por donde la obra de Vila-Matas insiste en borrar las fronteras entre ficción y realidad y desestabilizar la lectura e impedir que se lleve a cabo el código clásico representativo: la figuración del yo a menudo paródica y fluctuante, la diversidad de niveles narrativos y la disgregación de niveles ontológicos, la intertextualidad como un palimpsesto infinito<sup>537</sup> que confunde la palabra del autor con

---

los iconos o las copias. El problema ya no concierne a la distinción Esencia-Apariencia, o Modelo-copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la representación; se trata de introducir una subversión en este mundo, ‘crepúsculo de los ídolos’. El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción” (Deleuze, *Lógica del sentido*, citado por Oñoro, 2007: 173). Ahora bien, “para escapar a la desaparición real es necesario conservar el señuelo y la marca de la desaparición, esto es, el simulacro que permite la ilusión estética” (Oñoro, 2007: 180).

<sup>536</sup> En este sentido Vila-Matas también comulga parcialmente con el surrealismo, en el modo de llevar el espíritu dadá progresivamente a un lugar abanderado por la libertad, donde se fusionan el “changer la vie” de Rimbaud con el “transformar el mundo” de Marx, tal y como recomendaba Breton (Ee Micheli [1966] 1999: 152), aunque Vila-Matas nunca transitará hacia la política del mismo modo que Breton.

<sup>537</sup> Definido por Genette como: “Cette duplicité d’objet, dans l’ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence” (1982: 451). Genette define también los diversos tipos de relaciones textuales, que incluyen la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad; la hipertextualidad señalaría la relación de texto con uno anterior, dentro de la cual se incluiría la “hipertextualidad enigmática” en el caso de textos antiguos, donde el referente se ha perdido y donde el grado no sería cero sino “épsilon” Dicho concepto es válido para Vila-Matas, porque los referentes textuales son sugeridos y a veces imaginarios (7-11).

la de otros autores<sup>538</sup>, y, sobre todo, la inclusión en el discurso literario de la duda sobre capacidad representativa del lenguaje, dentro de una poética general del simulacro<sup>539</sup>.

Es en la ambigüedad entre la realidad y la ficción, pues, donde desemboca el eje del arte vila-matiano. Poniendo el foco sobre la esencia del género narrativo, esto es, el supuesto pacto de ficción, y la capacidad representativa del lenguaje, y dejando a la luz los propios materiales compositivos de la obra (ideas sobre la creación, yo figurado), hace de la forma de la obra su mismo centro sobre el cual se refracta. Sigue en ello la poética sugerida por Ortega y también el dictado de Adorno sobre la autonomía del arte, si bien esta preserva en su núcleo, unido a la refracción sobre la forma, una provocación al lector y una invitación a compartir ese momento de “shock” y extrañamiento, por lo que la obra apelará a la revolución a través del arte.

En la obra concreta de Vila-Matas, la mención a la dificultad de separar realidad y ficción es constante y aparecía ya en las primeras obras: “Es obvio que desenredar la ficción de la realidad y viceversa es tarea conflictiva”, podemos leer en *Mujer en el espejo...* ([1973] 2011a: 82)<sup>540</sup>; en *Doctor Pasavento* se iniciaba la andadura narrativa con la invitación de un escritor a una conferencia a Sevilla sobre “la realidad bailando con la ficción en la frontera” ([2005] 2008: 17) y la posterior fuga literaria sin fin.

En otros lugares, la incertidumbre sobre la realidad y ficción se produce desde la misma textualidad. Así, en *Lejos de Veracruz* nunca sabemos si es cierto o no lo que pasa, se dan versiones similares entre lo falso y lo real<sup>541</sup>. En el relato “Me dicen que diga quien soy” la estética realista es vapuleada, puesto que el pintor realista no sabe pintar la realidad de Babàkua y en cambio el alter ego de Vila-Matas, Satam Alive,

---

<sup>538</sup> Como es propio de la posmodernidad, al haber perecido la creencia en los Grandes Relatos, hay multitud de mundos que conviven entre sí. Y es tarea del lector-investigador descifrar las huellas y acceder a la clave oculta desde la cual leer la realidad; aunque nunca sea conclusiva (Lyotard, 1979).

<sup>539</sup> Oñoro, siguiendo a Deleuze, define simulacro como: “Potencia que actúa bajo formas diversas: deslegitimando las fronteras entre realidad y ficción, exaltando el plagio y la cita inexacta, elogiando los parecidos falsos, haciendo del travestismo y de la simulación los motores de la escritura” (2015: 87). En la esfera del postmodernismo se contempla el simulacro desde una perspectiva antiplatónica, donde no se trata de ninguna “copia degradada”. Para Oñoro, la naturaleza posmoderna de la obra literaria se manifiesta precisamente en la muerte como sujeto, el texto como palimpsesto y el simulacro (23).

<sup>540</sup> En el relato “Dos viejos cónyuges” (de *Una casa para siempre* y *Mac y su contratiempo*) se bromea sobre el contraste entre realidad y ficción, como un acuerdo antiguo y algo conflictivo pero inevitable.

<sup>541</sup> Cosa que se refuerza con el final: “Se van a enterar. Les voy a engañar a todos” ([1995a] 2007: 236).

decide mostrarle la verdad sobre ese pueblo, argucia provocadora que nos acaba llevando a una curiosa revelación: aquí lo “verdadero” es lo demoníaco ([1991] 2004)<sup>542</sup>.

En la obra de final de siglo XX y principios de XXI, no solo encontramos la incertidumbre entre realidad y ficción y la provocación al lector, sino una visión inexpugnable de la realidad. Así, En *Extraña forma de vida* el personaje expresaba estas dudas antes de decidir abandonar siempre el propósito del realismo.

¿No hacía ya mucho tiempo que venía sospechando que detrás de cualquier imagen real había siempre otra más fiel a la realidad y, debajo de ésta, había otra aún más fiel, y así hasta el infinito hasta llegar a una, absoluta y misteriosa, que nadie ha podido ver nunca...? ([1997a] 2013: 207)<sup>543</sup>.

Asimismo, en *París no se acaba nunca* (2003) el narrador daba un paso más lejos: después de aceptar la dificultad de expresar lo real, la única certeza que cabe es la ironía, que nos acerca un poco más a la verdad, a lo que hay detrás de ese “muro” (que no dejar de recordarnos al “muro del lenguaje” lacaniano, más allá del cual se hallaría lo Otro), continúa ahondando en la visión postestructuralista del lenguaje, y en la visión del lenguaje como sospecha, como signos que no dejan de ser una interpretación constante del mundo.

Entonces, ¿qué vemos cuando creemos ver algo de *verdad*? Yo diría que, cuando eso ocurre, (...) estamos más que autorizados a ironizar sobre la realidad, aunque sólo sea para conjurar la posible aparición de lo que es realmente real y de ese muro que nos dejaría sin ironía alguna, desmayados (2003a: 34).

Más paradigmático aún resulta el relato *Chet Baker piensa en su arte* (2011), ficción crítica que integra en sí la reflexión entre ficción y realidad, donde un escritor se plantea cómo escribir, tratando de alcanzar el equilibrio entre la narrativa legible y la que represente de modo más certero la realidad. Después de tomar en consideración esa “realidad ‘bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas’ de la que hablaba

---

<sup>542</sup> El alter ego de Vila-Matas ha sermoneado además al pintor realista para que escarbe de verdad en la realidad: “Le exijo que su relación con lo plasmado en el cuadro sea directa, sin equívocos posibles, real, aunque esa realidad no tenga más vida, más plasmación que la del cuadro mismo (...) Estoy tratando de hacerle ver que todavía está a tiempo de aceptar la realidad e implicarse en ella” (134).

<sup>543</sup> Como inexpugnable se ve la realidad en *Dublínescas*, donde Riba nos dice que “la realidad sabe escabullirse perfectamente detrás de una sucesión infinita de pasos, de niveles de percepción, de falsos sondeos. A la larga, la realidad resulta inextinguible, inalcanzable” (2010a: 217).



Ortega” (2011b: 245)<sup>544</sup>, argüirá que “nos tranquiliza la simple secuencia, la ilusoria sucesión de hechos. Sin embargo, hay una gran divergencia entre una confortable narración y la realidad brutal del mundo” (245). Y expresa de manera rotunda la paradoja que supone la búsqueda de una ficción auténticamente adecuada a la complejidad de lo real: “¿Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible?” (259); el arte ha de ser “la cosa” en sí, no un reflejo de las cosas. Y la reflexión irá más allá aún de lo esperado al subrayar las implicaciones políticas de la estética realista. Para ello, toma este fragmento de James Wood (2008), que plantea indudables implicaciones políticas de la estética realista (como habíamos visto ya en el apartado “Contra los valores burgueses”);

El realismo es un *género* (...): ha dado en ser una simple convención muerta, está relacionado con un cierto tipo de trama tradicional, con principios y finales predecibles, opera con personajes *redondos*, pero de una forma blanda e hipócrita (*humanismo convencional*); asume que el mundo se puede describir, con un vínculo ingenuamente estable entre palabra y referente *filosóficamente dudoso*) y todo eso tiende hacia una política conservadora e incluso opresiva (*política y filosóficamente dudosa*).

Por añadidura, aparece inevitablemente en *Chet Baker...* la referencia a Roland Barthes, con su misma visión inmanente del lenguaje: así, encontraremos esta cita textual que cierra la “Introducción al análisis estructural de los relatos”: “Lo que *acontece* es solo lenguaje, la aventura del lenguaje, la incesante celebración de su llegada” (Vila-Matas, 2011b: 287; Barthes 1996b: 55), frase que subrayaba al mismo tiempo la adhesión a la poética adorniana.

También Barthes resulta un referente fundamental al ahondar en la necesidad de una escritura que constituya su moral desde la forma: más allá del parámetro teórico del realismo, la realidad se ha de construir en la misma escritura: “L’écriture est donc essentiellement la morale de la forme” (1953: 19). Desde *Le degré zéro de l’écriture*, Barthes arremetía contra el narrador en tercera persona y en pasado como algo propio de la narrativa burguesa y realista: la primera persona y el presente contribuirán en cambio a hacer de la escritura un instrumento moral en sí mismo por la implicación a

---

<sup>544</sup> Expresión que nos recuerda también a Robbe-Grillet quien en comentaba que la novela debe mostrar fragmentos de la “réalité brute” ([1963] 2006: 19).

conciencia en el momento de escritura. No olvidemos tampoco el artículo de 1964 “La littérature, aujourd’hui”, de *Essais critiques, donde* explicaría la paradoja de cómo la literatura ha de reflejar la “irrealidad del lenguaje”:

La littérature est fondamentalement, constitutivement irréaliste; la littérature, c’est l’irréel même; (...) *la littérature est au contraire la conscience même de l’irréel du langage*: la littérature la plus ‘vraie’, c’est celle qui se sait la plus irréelle, dans la mesure où elle se sait essentiellement langage, (...) l’oeuvre la plus ‘réaliste’ ne sera pas celle qui ‘peint’ la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu (...) explorera le plus profondément possible la *réalité irréelle* du langage”.

La gran apuesta literaria, pues, al decir de Barthes y también de Vila-Matas, se propone escenificar, performar su propia paradoja. Esto es, asumir que el lenguaje nunca conseguirá reflejar toda la complejidad de lo real, aunque se acerque eternamente a ello. Pero en vez de tratar de simular, de mantener una aparente fe en el mundo creado por el lenguaje, y en la posibilidad de comunicación entre las palabras y el mundo al que se refieren las mismas, haciendo equivaler de manera racional significativo a significado, la literatura se propone lo contrario: mostrar en palabras la imposibilidad de reflejar el mundo real, quitando el velo de ceguera así ante cualquier visión ilusoria sobre la representación y llevando al lector hacia el precipicio donde el lenguaje lleva a otro lugar que no se parece pero a la vez no tiene que ver exactamente con “lo real”. Como en Foucault, también la literatura en Vila-Matas está hecha de “ausencia” y “simulacro” (Foucault, 1996: 76), y conduce a la no interpretación, porque todo signo es ya interpretación (Foucault, 2001: 599): el lenguaje, entonces se define más que su carácter referencial por su carácter perlocutivo y su capacidad de significarse a sí mismo (González Blanco, 2019). En este sentido, en Vila-Matas es fundamental como en Barthes la búsqueda de un discurso literario exigente, que facilite la implicación activa del lector para que se produzca el “gozo de la lectura”<sup>545</sup>: aquello que sucede cuando la estructura no es “imitativa”, como explica Barthes en *El placer del texto*<sup>546</sup>. Aquí diferencia el “texto del placer” del “texto del gozo”: mientras que el

---

<sup>545</sup> Jauss precisamente hablaba también de la importancia del goce en *Pequeña apología de la experiencia estética*; contra el purismo estético, Jauss defiende “la actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial” ([1972]2002; 31),

<sup>546</sup> Que Vila-Matas ha leído con toda seguridad como podemos leer entre líneas en “La novia de Rocco”, ya citado anteriormente, donde se narra un episodio grotesco de la juventud donde se dedica a perseguir a una actriz mientras sus amigos están robando cassettes como “símbolo del consumo

texto del placer, el que propicia la cultura de masas, tiene que ver con lo representativo, “contenta, colma, da euforia, proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura” ([1973] 2007: 11)<sup>547</sup>, el texto del gozo, el vila-matiense, es aquel que, a través de ese yo figurado ensayístico, mediante una estética de la negación y lo translúcido, problematiza la relación del lector con el texto y puede así desautomatizar las percepciones habituales y contagiar una mirada perpleja sobre la contemporaneidad<sup>548</sup>.

### MÁS ALLÁ DE LA VERDAD Y LA MENTIRA: LA “FICCIÓN RADICAL”

Para acabar de ver las implicaciones a las que nos conduce la concepción vila-matiana del arte, nos apoyaremos en algunas teorías ontológicas y pragmáticas del texto literario. En este sentido, la noción de “mímesis”, como se ha visto, en el caso de Vila-Matas carece de sentido, como tampoco nos resultaría útil sostener el término opuesto. Más oportuno nos resultará el término de “mundos posibles” creado por Lubomir Doležel, en el marco de la semántica ficcional: para él, el lenguaje literario se caracteriza por crear “mundos posibles”, autónomos, donde se “redime a la literatura de la servidumbre del mundo real” ([1980] 1997: 90); las afirmaciones del narrador no se *refieren* a un mundo, sino que más bien *construyen* un mundo” a través del lenguaje (105). Así, los “mundos posibles”, semejantes a los “seres virtuales” de Souriau de los que hablaba Vila-Matas en *Esta bruma insensata*, se sostienen no tanto por su semejanza al mundo real sino por su coherencia interior que les da realidad de cara al lector. Mediante el lenguaje, se crea un espacio que funciona con una lógica propia,

---

capitalista” (91) Poco después “se han producido en mí deslizamientos progresivos, y ahora el placer –lejos de la combinación de Nadia y mis veladas oníricas con ella– se ha desplazado hacia el ‘placer del texto’, y soy maoísta y telqueliano y anticonsumista la noche en la Costa Brava” ([1995b] 2006: 90).”

<sup>547</sup> Para Barthes, la representación se produce cuando no hay este juego con el lector ni puesta en duda del edificio textual, “cuando nada sale, cuando nada salta fuera del marco, del cuadro, del libro, de la pantalla” (40).

<sup>548</sup> La experiencia estética como goce de lo bello pasa por tres conceptos para Jauss: la *Poiesis* como “capacidad poiética”: el hombre (...) puede satisfacer su necesidad universal de *encontrarse en el mundo como en casa*”, la *Aisthesis*, que “designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas embotada por la costumbre” (42) y la *catharsis*: que “designa la experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción” (Jauss, [1972] 2002: 42-43).

indiscutible, “un espacio indeterminado entre la existencia y la no-existencia ficcional”<sup>549</sup>, que sería un rasgo característico de la literatura posmoderna. Para ello, el lector debe aceptar la conformidad de este mundo, a través de un pacto de lectura peculiar, aceptando la posibilidad de un mundo “sin autenticar”, sin formato ficcional convencional que acredita un texto como narración ficticia<sup>550</sup>, esto es, donde no hay garantía sobre la correspondencia de los hechos en el mundo real. Pero solo desde este espacio se puede acceder a la verdad, entendida esta como visión única del mundo que transmite el texto.

Dichas teorías nos aproximan a la visión de Vila-Matas sobre la novela y su relación con **la verdad**. En sus declaraciones, Vila-Matas insiste los últimos años en argüir cómo la novela es el auténtico camino de acceso hacia la verdad. Así, en “El libro como universo” ha hablado de su intento de “aproximarme a la verdad a través de la ficción” (2012). Y también ha explicado cómo la novela nació “con un defecto de fábrica”, “como un fallo en el software”, que provoca que para contar la realidad hay que hacer acopio de la ficción, como hicieron Cervantes, Beckett, Kafka, autores que

buscan la verdad y no les interesa la anormalidad obscena y absurda de la llamada ‘realidad’ de nuestros días. Basta ver un informativo de la televisión de cualquier país del mundo de hoy para ver lo separado que estaba Kafka (..) de la realidad. Esa literatura tan separada, tan enraizada en la búsqueda de la verdad, es para mí intocable, quiero defenderla hasta la muerte (Gabastou [2010] 2013: 153).

La importancia de “la verdad” como concepto relativo de la modernidad filosófica que viene a oponerse al pensamiento lógico-racional ha sido recalcada desde Nietzsche, que las trataba como “ilusiones de las que se ha olvidado que lo son ([1873]1994: 6). Para Adorno, la verdad en el arte más que una esencia se trata de un proceso, de un compromiso: “El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad; el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él. Pero ni el arte es discursivo

---

<sup>549</sup> Así, las estrategias postmodernas de la “narrativa auto-reveladora” (“metaficción”) son vistas como traiciones al acto autenticador de la narrativa de ficción: “El acto autenticador es traicionado al ser ‘desnudado’ (...) El mecanismo autenticador se revela como mera convención. En última instancia, es imposible determinar lo que existe y lo que no en los mundos ficcionales construidos por las narrativas auto-anulantes” (Doležel [1988] 1997: 120; 92).

<sup>550</sup> Doležel define la “fuerza de autenticación” como fuerza elocutiva de los actos de habla literarios que permite un cambio de la no existencia a la existencia. “Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autenticado” (Doležel [1988] 1997: 90).

en tanto que conocimiento ni su verdad es el reflejo de un objeto” ([1970] 2021: 373). En la misma línea subrayaba Foucault la necesidad de buscar la verdad como “un trabajo sin fin”, y que todo poder debe obligarse a “respetarla en su complejidad” (Foucault, [1985] 1991: 242)<sup>551</sup>.

Ahora bien, ¿cómo podemos justificar desde la teoría literaria este nuevo eslabón al que Vila-Matas nos conduce, en la relación entre ficción y verdad? Para ello hay que volver al punto de vista pragmático de la lectura del texto literario y algunas implicaciones ontológicas que ello supone. Alberca, siguiendo a Lejeune, ya había establecido la diferencia entre diversos pactos de lectura, contrastando los pactos ficcionales con los pactos sobre un texto factual, así como el pacto ambiguo, denominando así al mundo donde ficción y factualidad se confunden (2007: 70). Pero en realidad estas terminologías no nos resultan ahora muy útiles, puesto que no nos interesa distinguir diversos tipos de ficción, sino observar de qué modo la ficción se puede acercar a la verdad de modo más fidedigno al texto factual.

Para ello nos conviene tener en cuenta el pensamiento estético de Jean-Marie Schaeffer, junto con sus teorías sobre el campo artístico y de la función de la ficción (1999, 2004). Para él, tanto el discurso referencial como el ficcional son representaciones; la diferencia estriba en el pacto de lectura y en la situación comunicativa que suponen, dentro de un enfoque pragmático. Para ello habrá que tener en cuenta el contexto autoral, el paratexto, el tipo de mimesis formal y el universo histórico al que se hace referencia. De este modo, el adentrarse en la ficción supone un **“fingimiento lúdico compartido”** entre autor y lector (1999: 22-23), que convoca una creencia construida en el lector, esto es, distingue muy bien que se adentra en un mundo que no equivale al real, pero acepta voluntariamente adentrarse en ello y hasta fingirá en algún momento creer en el mundo imaginado, puesto que ello facilita la diversión auténtica. A diferencia de ello, la representación en un texto periodístico suscita una “creencia espontánea” en la lectura, porque el lector tiende a la creencia irreflexiva en todo cuanto el texto plantea (2004: 184-185). En este sentido, si bien el

---

<sup>551</sup> Castany, por su parte, dentro de la defensa del “pensamiento crítico” actual, ha hablado no de hallar la verdad sino de “defender y alimentar nuestro deseo por la verdad”, y ha ideado el concepto de “amistad por la verdad”: “Ser amigo de la verdad no significaría, pues, poseerla en exclusiva y de forma absoluta, sino frecuentarla, hablar con ella, gozar con ella, y también dejarla tranquila con sus propios misterios” (Castany, 2012a: 80).

texto ficcional conllevaba un pacto de diversión, un pacto éticamente incuestionable, el texto periodístico puede conllevar un pacto engañoso, porque se da por auténtico lo que también a menudo es una construcción del autor.

De este modo, en los discursos mediáticos el pacto lector supuestamente indica que nos hallamos ante unos datos del mundo factuales e indudables, pero en realidad la objetividad acostumbra a ser solo aparente, y al final se ofrece una verdad muy compacta y tranquilizadora pero sospechosamente portadora de una visión del mundo subjetiva y relacionada con el poder, que se nos quiere inocular como unívoca, e invita a una “creencia espontánea”, engañando de manera flagrante al lector. En cambio, cuando la ficción desarbola su armadura para ensalzar el arma de su desnudez, está transitando el proceso inverso al texto referencial, de aparente certeza pero construido también en base a una representación ficticia<sup>552</sup>.

Vila-Matas continúa la lógica de Schaeffer, pero va incluso más allá, porque identifica el texto de poética realista con ese mismo pacto engañoso del texto periodístico, puesto que promueve la idea de que la realidad equivale a una sola representación de la misma, y anula todo pensamiento crítico. (Como insinuaban también pensadores de la modernidad como Ortega, Adorno y Barthes). Así, haciendo una analogía con el texto mediático, Vila-Matas considera que la literatura que se aferra al pacto de ficción y que trata de hacer creer su mundo al lector es inmoral, porque mantiene los mecanismos del texto mediático. Llevándolo aún más lejos, argüiríamos nosotros, este tipo de texto literario que presuntamente refleja “la realidad” promovería una falsedad representativa, así como un conformismo en la visión del mundo: una trampa para las masas y en la esfera de la posverdad, por cuanto se da como válida una única visión del mundo, a menudo aquella que resulta más fácilmente accesible al universo emocional del gran público<sup>553</sup>.

---

<sup>552</sup> A este respecto, resultan interesantes las implicaciones de Doležel: “La ficción moderna, al construir mundos sin autenticación, pone de manifiesto las limitaciones de esta semántica. Ha utilizado su poder de construir mundos posibles a fin de cuestionar la universalidad y validez absoluta de nuestras dicotomías básicas,” (Doležel 1980 [1997]: 120).

<sup>553</sup> Entendemos por posverdad el contexto intelectual de fin de las utopías y clausura de toda noción de verdad, hecho que ha desembocado en un estado social de incertidumbre moral y en un aprovechamiento de ello desde el discurso político y mediático. Ello se ha visto respaldado por gran parte de la filosofía contemporánea (Rorty, 1991, Vattimo, 2010), que ha identificado la antigua noción de verdad con dogmatismo y al rechazar los obvios peligros del dogmatismo se ha despreciado también la noción de verdad. En cambio, otros pensadores como Terry Eagleton (2005), Alain Badiou (2010) Marina

En cambio, el texto que señala la falla, la fisura, la dificultad de representar, que apela a un lector que pueda mantener su mirada crítica y ambivalente sobre el texto, sería un texto moral y combativo en el modo como indirectamente también está llamando a mantener la mirada atenta sobre la realidad, señalando y desarticulando las ideas previas. El texto por el que aboga Vila-Matas, pues, sería aquel que al señalar su artificio incide hacia una mirada crítica hacia los discursos que nos vienen dados, recordándonos que “la realidad es siempre una construcción” (Schmidt [1984] 1997: 228), que la verdad es “desocultación” (Gadamer, [1960] 2012 II: 54), y el diálogo textual, más allá de lo científico, funciona no por la vía demostrativa sino mediante “la prioridad de la pregunta” (58)<sup>554</sup>

Estas ideas aparecen sin cesar en el discurso de Vila-Matas y estructuran su obra de manera transgenérica<sup>555</sup>, tanto en las intervenciones públicas como en los artículos como en las novelas. Así, ha explicado que la función básica de la literatura es “buscar la verdad” y que el lugar de esta es “la pregunta, la complejidad”, en contraste con los mecanismos del texto mediático: “el político que habla es real pero lo que cuenta es pura ficción” (Bajani, 2010). Y se sigue apoyando en Kafka para hablar del “gran teatro de Oklahoma” y la idea del mundo como ilusión, del que no puede escaparse. De aquí que “se llega mejor a la verdad desde la ficción, porque lo permite decir todo, acceder a mayor número de verdades parciales (Ayén, 2012).

---

Garcés (2017), Domingo Ródenas (2017) o Joan Garcia del Muro (2019), denuncian este vacío moral, por más que sea difícil “considerar verdad la verdad” (Ródenas, 2017: 161), pues “conocer la verdad forma parte de nuestra dignidad como criaturas moderadamente racionales” (Eagleton 2005: 119). Todos ellos advierten sobre los riesgos éticos del pensamiento posmoderno llevado al extremo, no resignarse a la “impunidad de la posverdad” (Ródenas, 2017: 170) y la necesidad de insuflar un sentido crítico a cuanto nos rodea y no cejar en el empeño de acercarse a una verdad, aunque no sea definitiva.

<sup>554</sup> También dirá Gadamer que su objetivo es “rastrear la experiencia de la verdad” (24) y que las ciencias del espíritu “son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica (...) la comprensión se nos presenta como una experiencia superior” (Gadamer, [1960] 2012: 24).

<sup>555</sup> En el caso de Vila-Matas, como en el de tantos fenómenos actuales de hibridación, no interesa tanto el género como categoría, sino la genericidad, esto es, la relación con otros textos de la tradición y el proceso de construcción de sentido en la comunicación literaria (Schaeffer, 1983). Vila-Matas ha señalado la naturaleza híbrida de *Dietario voluble*, “en la línea generalmente transgenérica de mis últimas obras” (Gabastou, 2013: 191). Y en *Kassel no invita a la lógica* se indica una conversación sobre cómo escribir, donde el interlocutor recomienda: “Si te decidieras a hacerlo, yo de ti pasaría de los géneros y recordaría que todo arte y toda ciencia que proceden mediante la palabra, cuando se ejercen como arte por sí mismas, y cuando alcanzan su cima más alta, aparecen como poesía” (2014: 215).

De este modo, el discurso de Vila-Matas, en su modo de poner en duda lo real y la ficción misma, “muestra una realidad que más que comparecer ataviada con todos los arreos de su apariencia aprehensible, como en el realismo convencional, lo hace sublimada en su expresión más irreductible y menos objetiva, la de lo verdadero, que es lo que de veras interesa al lector y con la que se le aprisiona y conmueve” (Ródenas, 2014: 189)<sup>556</sup>.

Destaquemos también los artículos *Café Perek* como laboratorio de ensayo y explicitación de su poética, donde ha reflexionado de manera cada vez más recurrente sobre la función de la ficción en relación con la política y la verdad. En “La noche de Europa” (2014c) y “Hambre de realidad” (2015c) ha insistido en la ficción como mejor camino para acercarse a la verdad, por más compleja que sea esta<sup>557</sup>. Por otro lado, en “Ansia de ficciones” (2016b) vuelve a ejercer otra vuelta de tuerca; ante algunos autores que se preocupan por la autenticidad del relato, la literatura ha de aposentarse sobre lo contrario: “Es algo clave en toda la literatura, desde Platón hasta hoy. La literatura empieza con la toma de conciencia de la inautenticidad radical”. Asimismo, en “Sobre contenidos políticos” (2016a) se nos precisa la verdadera función política de la literatura; más allá de la “literatura comprometida”, la literatura ha de instigar al lector de un modo indirecto pero sin fecha de caducidad, al modo de Kafka:

Se aplaude al escribiente que milita en las filas piadosas y se olvida que en ocasiones las posiciones políticas se usan para hacer marketing y hay quienes hacen marketing de la buena conciencia política. (...) A quienes no creen en la eficacia en el plano político de las novelas de Kafka habría que recordarles que sus obras estuvieron prohibidas muchos años en la Europa del Este, y eso que parecía hablar sólo de sus problemas con su padre. Dicho de otro modo, los sistemas políticos van sucediéndose, pero la literatura puede ir más allá sin renunciar a los problemas de su tiempo.

---

<sup>556</sup> En este sentido, Ródenas habla de ‘autoficción’ en un sentido problemático que lo acerca al modo como se produce la búsqueda de la verdad de Vila-Matas: “la autoficción persigue lo verdadero, contra la mimesis de la novela realista y contra las galerías de espejos de la metafiction más baladí, pero apropiándose de los recursos de una y otra para ponerlos al servicio de esa búsqueda” (2014: 189-190).

<sup>557</sup> “¿Debemos pasar por alto las propuestas de los cansados de tramas ficticias –en el mundo de la lectura, como se ve, también hay populismos– o bien reaccionar y elevar nuestra capacidad de imaginar y situarnos, de una vez por todas, en la complejidad de la existencia; complejidad que integra –evidentemente– a la imaginación y al arte?” (2015c).



Como no podría ser menos, en las novelas de Vila-Matas, constructos transversales portadores de su pensamiento, encontraremos huellas también de estas teorías. En *Bartleby y compañía* se mencionan los términos “verdad” e “inmoral”:

En una descripción bien hecha, aunque sea obscena, hay algo moral: la voluntad de decir la verdad. Cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral ([2000a] 2004: 38-39) .

Dichas cuestiones las observaremos en los siguientes libros, hasta *Esta bruma insensata*, donde la ficción que se ensalza como verdadera es la que pone en duda, la que afirma la impostura, la que revela que cualquier construcción es una recreación. En cambio la “última literatura” alardea de ser de “no ficción” tiene demasiado que ver con el texto periodístico o sociológico” y esa resulta “la gran debilidad” (2019b: 304). Todo ello se declara desde una atmósfera de brumas apocalípticas del fin del mundo, desde el temor del fin de la “ficción radical”.

Ahora bien, siguiendo con la línea transgenérica, lo interesante de los artículos de Vila-Matas, especialmente los *Café Pèrec*, es que no solo son portadores de una poética que se aplica en las novelas, sino que estos también incorporan mecanismos que se asemejan a los de las narraciones, demostrando cómo la noción de incertidumbre puede aparecer también desde el ensayo, cosa que refuerza todavía más la noción de lenguaje como portador de la duda epistemológica y ontológica y el ensalzamiento de la literatura como *modus vivendi*. Si la ficción incluye en sí la reflexión metateórica y la apelación al lector, los artículos mantienen similitudes en cuanto a la voz discursiva. Así, en el momento de enunciación predomina el *hic et nunc*, el aquí y el ahora, o el pasado reciente, cosa que confiere a los textos mayor aspecto de crónica inmediata y casi *work in progress*. El yo discursivo es inconsistente, y después de afirmar la necesidad de firmeza en el intelectual puede terminar con estas palabras: “Exacto, deberíamos desneurotizarnos el asunto y ser tan impasibles como Espinàs, me digo. Pero en ese momento todo vuelve a moverse y me agarro a la barandilla” (2014d). Otras veces se trata de un fingidor, un provocador; a saber: “En la mañana del Día del Libro (...) me vi igual de bestia que nuestros antepasados de las cavernas, pero con notables grados de neurosis contemporánea” (2013b). Los

elementos dubitativos, los tal vez, los quizás invaden el texto, así como las interrogaciones retóricas; destacan la ensoñación y la paradoja, la ruptura del hilo de lo previsible, el deslizamiento constante en los referentes, de manera que puede ser leído como si tuviera referente real, y a la vez como puramente ficticio, ambos actos de habla confluyen en las aguas de la ambigüedad (Genette, 1991). Así, la voz ensayística puede constatar cómo cada despertar supone hallarnos con sobresalto más cerca de “una vertiginosa dimensión desconocida” (2022b). O que las noticias que nos transmiten son “enigmáticas todas como el universo mismo” (2021d). La fluctuación en los parámetros espaciotemporales, donde además se mezclan realidad y referencias literarias, otorgan al texto una aura de fantasmagoría: “nos hallábamos en Florencia y, por tanto, en uno de los centros del mundo [...]? Por desconfiar que no quede. Y que Dios nos ampare” (2012d). En muchos de los textos además, encontramos una técnica acendrada, la de ejecutar conexiones azarosas que llevan de la reflexión literaria a la política, o de la leve mención política, mencionada como incomprensible, se pasa a la verdad literaria. Por ejemplo, puede partir de las fotografías del escritor polaco Witkiewicz y sus lúdicos duelos de muecas, pasar por Gerturde Stein y desembocar en el agridulce concepto de los selfies actuales y luego a la visión de los políticos como “degradadas muecas irrisorias” (2014f). O comenzar preguntándose sobre el yihadismo y el islamismo radical en Francia para pasar a hablar del escritor Jean- Yves Jouannais y su interminable proyecto “Enciclopedia de las guerras”, en una serie de conferencias artísticas que se vienen escenificando en el Centro Pompidou (2015c).

En definitiva, Vila-Matas lucha a brazo partido contra la creencia del realismo como poética, en su acepción de poética representativa convencional, y hace de ello una misión estética, ética y política. Lo demuestra con su constante ruptura del pacto de ficción, mostrando las entretelas de la obra y señalando constantemente su artificio al lector, que se vuelve cómplice en esta perpetua crisis de la representación. Y ello lo hace unas veces desde su entramado narrativo excéntrico y otras desde un ensayismo híbrido, pero siempre desde la concreción en un sujeto y tiempo determinados, necesarios para el advenimiento de verdades parciales (Bajtiin, 1982; Ricoeur, 1983). Su texto está permanentemente en el umbral: es pensamental, paródico,

contemporáneo y a la vez de vanguardia; se propone desvelar el velo de las apariencias y conducirnos a la verdad.

Eso sí, ¿cómo conciliar el punto de vista crítico postestructuralista y postmetafísico con ese viraje recurrente en el último Vila-Matas en la búsqueda de la “verdad”? En realidad la verdad que aparece aquí tiene que ver más con el compromiso interior, con el propósito de no desdeñar cuantas paradojas sea necesario para mantener cierta coherencia ética en un uso determinado del lenguaje. De este modo, entendemos por verdad una **estética del riesgo**, que supone un proceso de pensamiento que se descubre a sí mismo por el lenguaje, no un lugar final al que haya que acceder. En palabras de Adorno, “el arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido” ([1970] 2021: 373).

Lo que se refleja como “verdad” es entonces la **incertidumbre epistemológica** misma sobre el mundo, la desconfianza que se corporiza en el texto, sea un artículo, sea un texto de ficción. Pero la única verdad a la que accederemos a través del discurso de Vila-Matas sería el compromiso con la búsqueda de la misma, el plantear interrogantes, desarticular puntos de vista que no sean críticos, que nos hacen pasar por verdad absoluta.

La verdad de Vila-Matas se parece pues a la *parresía* de Foucault (de “decirlo todo” en griego) como modo de discurso donde se trata de desarticular las verdades comunes y perseguir el sentido crítico de modo amplio (González Blanco, 2019a) o a la *aletheia* de Rancière, quien entiende esta noción como “darse a ver”, o el proceso de extrañamiento de lo familiar (unheimlich) que una obra de arte facilita (González Blanco, 2019b), de modo que permite mostrar algo contradictorio que está a la vista de todos y a la vez oculto; así, la *aletheia* que palpita tras la obra tiene un contenido político (Rancière [1998] 2009).

No es casual, pues, que se haya hablado de la obra de Vila-Matas como “ficción radical”<sup>558</sup>: constructo libérrimo donde poco importa deslindar en él realidad de ficción,

---

<sup>558</sup> Término del que ya hablaba Roberto Bolaño, y que la crítica mexicana (Villoro al frente) usará para describir los procedimientos de *Historia abreviada de la literatura portátil* (García, Amadas, Velasco, 2008: 51). Vila-Matas lo retomará en “La levedad ida y vuelta”: “¿Su género? La ficción radical. En contacto pleno con una libertad narrativa sin límites” (2012b). También aparecerá el término en la conversación con Felicidad Juste Mompel (2019): “Hago una cosa convencido de que aquello está muy bien, que es muy mío, pero cuando leo que mi libro (lo leí en México), era una «ficción radical» me dije,

donde lo que importa es el “mundo posible” que inscribe, que posibilita la desarticulación de la mirada del lector y la agitación en la lectura política de la realidad.

#### UNA MIRADA HACIA “LO POLÍTICO”

Esta mirada desestabilizadora, crítica, que interviene sobre el lector, es la mirada del *flâneur* de la que ya hemos hablado previamente y en otro lugar (Verdú, 2013): una voz desalienizadora, irónica, que nos muestra una realidad a punto de desaparecer y desde el umbral muestra las paradojas de la contemporaneidad. Como explicaba Benjamin, el *flâneur* tiene que evitar acabar siendo el *badaud*, aquel que ha perdido toda capacidad de sorprenderse. Y el *flâneur* en cambio es precisamente su anverso: aquel que observa desde su anonimato y permanece, aquel que no va a permitirse ser engullido por la masa anónima, aquel que, tras la experiencia de los *shocks* a los que somete la vida urbana, es capaz de mantener su conciencia despierta y aprehender la esencia del instante. Álex Matas definía el *flâneur* como aquel que “deleitándose con lo efímero, absorbe lo particular y lo convierte todo en signo” (2010: 243). La mirada de Vila-Matas sería similar, en su visión crítica y de resistencia a la sociedad moderna e hipermoderna, aunque con algunos matices<sup>559</sup>. Supone no solo detenerse en el umbral de la contemporaneidad sino también dar un paso atrás y recuperar la sensación primigenia de entusiasmo en la vivencia de la Modernidad. El *flâneur* vila-matiano

---

pero cómo, yo jamás pensé que era una ficción radical. Me parecía una ficción normal y mía, sin más, nada radical. ¡Ficción radical! Todavía me acuerdo de lo mucho que me extrañó que dijeran aquello. Porque a mí lo que había escrito me parecía muy creíble. Es lo que está en mi imaginación. Las cosas que rompen siempre son raras, a veces se hacen deliberadamente rompiendo, en este caso no”.

<sup>559</sup> La narrativa entera de Vila-Matas se ha caracterizado por contener dicha figura. Ya en *Historia abreviada de la literatura portátil* definía la creación libre en paralelo al *flâneurismo* sin objetivo, “pues el arte del vagabundeo por las calles de la imaginación revela la verdadera naturaleza de la historia de la ciudad moderna y nos conduce a las puertas de ese edificio singular, donde vive el último shandy”. Y “Para el último shandy (...) su libro es otro espacio donde pasear” ([1985] 2007: 119, 122). En *El viajero más lento*, de título muy acorde a la poética *flâneur*, se decía: “Nada hay más delicioso para un escritor que el divagar; que el deambular: el escribir parece convertirse en pura, transparente existencia” ([1992] 2011: 180). También se citaba al mismo artífice de lo *flâneur*: “Decía Walter Benjamin que importa poco no saber orientarse en una ciudad pero que perderse, en cambio en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje”. También en la más reciente *Kassel no invita a la lógica* continúa describiendo su modo de escritura, en este caso como una mezcla de “perplejidad y vida suspendida para describir el mundo como un lugar absurdo” mientras se dedica a ser “una especie de paseante errático en continuo vagabundeo perplejo”. E incluso incidía en el aspecto subversivo que conlleva: “La caminata era casi la única actividad no colonizada por la gente que se dedicaba al mundo de los negocios, es decir, por los capitalistas” (2014: 14-17).

intenta escapar de las paradojas de la transparencia, del espejismo neoliberal de la efectividad, a través de una voz que además se sabe mediatizada por las representaciones culturales. Así, el vagar vila-matiano oscila al filo de las lecturas, de las asociaciones de ideas, que alumbran a modo de *shocks* la conciencia dormida e invitan a seguir leyendo el cuerpo de la cultura, resistiéndose a toda *imitatio* que pretenda reflejar la realidad tal y a toda inercia respecto a la contemporaneidad, para proponer una mirada inédita.

Ciertamente, esta mirada resistente del *flâneur* es política en un sentido general, que podríamos relacionar con una visión crítica de la democracia actual, que no siempre garantiza sus necesarios principios de igualdad jurídica y política, igualdad de oportunidades, libertad civil y limitación del poder y que presenta como peligros la tiranía de la mayoría, la ignorancia de la ciudadanía, la tecnocracia y la partitocracia (Castany, 2022a: 129-134). Chantal Mouffe, Foucault, Rancière y otros filósofos posmarxistas y posfundacionales han abogado por redefinirla, más allá del neoliberalismo actual, considerando que ha de incluir su misma puesta en duda<sup>560</sup>. El mismo Vila-Matas a menudo afirma su participación en la democracia (su deseo de votar como signo indudable) al tiempo que pone en duda la manifestación concreta de esta.

Para ver mejor las implicaciones política del discurso de Vila-Matas, tomemos los conceptos de Chantal Mouffe, que diferencia “la política” en sentido más estructural de “lo político”, y define lo político como fuerza subversiva ligada a la dimensión de lo plural y lo antagónico. Para constituirse en horizonte deseable y no solo en concepto vacío, la democracia debe contener la crítica de sí misma (Mouffe [2005] 2007: 16). De un modo afín, aunque más directamente relacionado con lo estético, Rancière diferencia la “policía” de la “política”, y aboga por esta segunda como el lugar que permite la emergencia de la pluralidad, “un asunto estético, una reconfiguración del

---

<sup>560</sup> Así, dentro del marco de la democracia, se reivindica la posibilidad de ponerla en duda a sí misma, concebirla como una “injunción desestabilizante” para Derrida (citado por Llevadot, 2018: 69) o bien como una posibilidad que trate de acceder a lo imposible para Badiou (citado por Riha, 2018: 52), más allá de la democracia como emblema, saco donde todo cabe pero que no tiene aspiración alguna (Agamben, 2010: 17). Para Rancière, “el único consenso que hay consiste en la idea de que ‘democracia’ quiere decir cosas diferentes y opuestas” (2010: 98).y a la vez “es lo que impide que la política se transforme simplemente en un régimen policial” (100).

reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible” (2009: 198)<sup>561</sup>. Así, distinguiremos la política como juego de poder de la política como fuerza viva, como la voz plural crítica, y que en la filosofía y el arte contemporáneo trata de buscar un espacio para la idea de disenso y pluralidad. Para evitar la tentación totalizadora conviene cultivar la defensa de un mundo “multipolar” (Mouffe, 2005: 14) y una dimensión “agónica” de la democracia, donde se incluyan auténticamente una diversidad de puntos de vista, donde las partes enfrentadas, aunque no lleguen a una solución definitiva, reconozcan al menos “la legitimidad de sus oponentes” (27).

En este sentido, no pocos pensadores desde los años 60 han asociado la política a la estética, llevando a cabo un puente entre la autonomía de la obra de arte y la proyección política de la misma (González Blanco: 2014): desde Adorno hasta Lyotard, sin menoscabo de Rancière, y resulta un pensamiento afín al propósito de la obra *vila-matiana*<sup>562</sup>. Así, Foucault ha hablado de la literatura como “campo de batalla” (1971), donde el lenguaje se convierte en metáfora del mundo (1996: 396) que lleva a conocer el mundo y a llevar a cabo una crítica del poder. Rancière ha pensado la literatura como un espacio social; para él la literatura hace política en tanto que literatura, sin que eso implique que en su representación muestre conflictos políticos, sino que hace política con su propio entramado artístico (2007: 11). Para Rancière, la política es estética y tiene que ver justamente con la configuración de una esfera particular de experiencia (2005); esto es, para que sobrevenga la política las voces diversas deben poblar el espacio de su propio discurso, más allá de una intervención

---

<sup>561</sup> Y en otro lugar lo explica con más detenimiento: “Propongo ahora reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica de la primera: la que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. (...) La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” ([1995] 1996: 45).

<sup>562</sup> Para Lyotard el arte no dice lo indicible, sino dice “que no lo puede decir” ([1979] 2008::81), como en el caso de Auschwitz y la obra que mejor ha representado el Holocausto Judío, esto es, la obra de Lanzmann. En la expresión de esta dificultad de expresar radicaría la resistencia a la inhumanidad. Lo mismo explicaba Adorno en *Minima moralia*, donde cifraba la “creciente imposibilidad de representar lo histórico” ([1951] 2001:143). También Bourdieu, Badiou, Foucault, Jameson, han mostrado en su trabajo un giro político y un diálogo con lo social.

política directa y en oposición a cualquier consenso mayoritario, y buscando precisamente el disenso, la visión crítica<sup>563</sup>.

Esta analogía entre política, estética y arte hemos podido confirmarla también en algunos artículos de Vila-Matas como en “Las simpatías interrumpidas” (2015b), donde transita lúdicamente entre el comentario político sobre unas elecciones y el comentario cultural sobre la necesidad de lectura, y acaba fusionando ambos conceptos confundiendo “lectores” con “electores”, de modo que la capacidad para razonar con voz propia dentro del mundo político es paralela a la posibilidad de ser un lector con criterio:

No hay duda de que el domingo hubo simpatías políticas interrumpidas por un tipo de elector más lúcido que de costumbre y que muchos no vamos a sentir la menor aflicción por algunos de los monstruos, de los siniestros perdedores que, tras el gran combate, sabemos rotos, fracasados, sonámbulos a lo Dick Diver, fantasmas errantes en salas de recuerdos... Pero bueno, ¿qué está pasando aquí? Creía estar hablando de lectores y no de electores, y veo que en realidad son lo mismo.

En realidad este “disenso” ranceriano es similar a aquello que busca de manera fehaciente el texto de Vila-Matas, y que podríamos equiparar a conceptos como “lo negativo” o la subversión, en su modo de buscar siempre la cara oculta y no dicha de lo que nos viene dado. La reivindicación posfundacional del disenso, pues, que también aparecía en Mouffe, llega a su eclosión en Rancière cuando este considera la necesidad de situar la noción de disenso también desde lo literario (2009: 199), en el momento en que la representación se abre a lo no representativo, y ello implica la apertura radical a lo otro. Por otro lado, esta visión disensual de la escritura linda con la noción de “inoperosidad” agambiana, que defiende la inacción como acto ontológico que devuelve al ser toda la magnitud de su potencia, así como la desactivación de la función instrumental del lenguaje, en paralelo a la productividad del sistema (2022). Sigue Agamben de algún modo la crítica de Adorno al utilitarismo y la búsqueda de la autonomía del arte, si bien poniendo el énfasis en la potencialidad latente en la

---

<sup>563</sup> “La política es un asunto estético, una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible” (Rancière, 2009: 198)

escritura y en la importancia de la voz y la escritura como hilo sagrado que devuelve al humano la relación con el propio cuerpo, sin ser subsumida del todo por el sistema. Precisamente dedicaba Agamben a la figura de Bartleby de Melville el ensayo “Bartleby o de la contingencia”, donde destaca la importancia de la “potencia del no” subyacente en el libro (99), y donde hacía equivaler al escriba que no escribe la “potencia perfecta” que todo lo contiene (102)<sup>564</sup>.

En este marco, la escritura se acerca a sí misma, desde la negatividad, pero nunca coincide del todo con su propósito, como la democracia, cuya esencia de radical apertura a la pluralidad de voces nunca consigue realizarse por completo en los actos, y queda en eterna potencialidad.

Usando estos términos, pues, podríamos aducir que la escritura de Vila-Matas es política y crítica, y es es disensual e *inoperosa*, puesto que siempre linda entre la imposibilidad de representación, la asunción de la verdad como destino incompleto, la negación y el silencio. Incluso podemos observar en su escritura un mecanismo de rebelión contra la opresión de lo biopolítico, tal y como lo han explicado Foucault y luego Agamben.

Así, Foucault explica cómo los Estados modernos oprimen ya no a un grupo sino a cada sujeto, que acaba interiorizando la norma y se acaba explotando a sí mismo, haciéndose “un empresario, y un empresario de sí mismo (...), que es su propio capital, su propio productor, la fuente de [sus] ingresos” (Foucault, 2008: 228). Foucault se plantea cómo todo es político y cómo el poder produce formas de subjetividad determinadas frente a las que el sujeto ha de reaccionar desde un individualismo crítico; retomando el credo de Sócrates, Foucault ha afirmado “Fúndate en libertad, mediante el dominio de ti” ([1994] 1999: 415).

Tengamos en cuenta también la reformulación de Agamben de la noción de *biopolítico*, quien lo ha asociado no solo a lo histórico y a su relación con el capitalismo, que necesitaba de la docilidad de los cuerpos, sino a lo ontológico, en la manera como el poder ha afectado a la “vida nuda”, la vida desamparada, lo vulnerable, de manera que Auschwitz constituiría el “nomos de lo biopolítico” (1996). La política, para

---

<sup>564</sup> Texto que sin duda ha consultado Vila-Matas en el volumen que podemos ver en su escritorio durante el documental *Vila-Matas & CIA* (2000): *Preferiría no hacerlo* (Traducción José Luis Pardo). *Seguido de tres ensayos sobre Bartleby / de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo* (2000)



Agamben, “es lo que corresponde a la inoperatividad esencial de los hombres, al ser radicalmente sin obra de las comunidades humanas (1996: 109), y es en la potencia humana donde se recupera la capacidad de gestión de la propia vida<sup>565</sup>, donde la vida puede acabar identificándose totalmente con su forma-de-vida gracias a la potencia del pensamiento<sup>566</sup>. Hay que destacar también su reivindicación de lo cómico y lo paródico como camino de subversión, y en la “gramática de la máscara”, que implica que toda visión del castigo o de la culpa resultan ridículos (Valls, 2018: 44)<sup>567</sup>.

Como Agamben y Foucault teorizan, y como Kafka y como Walser realizan en su narrativa, Vila-Matas denuncia en su obra esa maquinaria de estado que tiende a anular el individuo, “la situación de absoluta imposibilidad del individuo frente a la máquina devastadora del poder” ([2005] 2008: 248), que se concreta en el pánico que el Estado inculca al individuo desde los medios de comunicación y que ejerce de freno de la libertad de actuación:

Se ha agravado tanto la distancia entre Estado e individuo, entre singularidad y colectividad, que vivimos en una permanente situación de terror que, por si acaso aún fuera preciso, la televisión y todos los medios ligados al poder, cómplices perfectos de ese estado de pánico general, se encargan de recordárnoslo a todas horas (2008a: 55).

Sin embargo, ante la perplejidad que supone la contemporaneidad, la obra de Vila-Matas no invita a una acción política ni a creer de nuevo en la utopía marxista, como hoy filósofos como Badiou reclaman por otro lado, sino que apunta hacia el arte como credo y destino último, más allá de ideología alguna.

---

<sup>565</sup> Lo político acaba desembocando en la relación con la “nuda vida” y constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad” ([1995] 2013: 13). Recuperar una filosofía de la vida resulta entonces la única deriva aceptada por cierta línea filosófica para el análisis de la estética y su relación con lo político. Ya Adorno en *Mínima Moralía* afirmaba que “lo que en un tiempo fue para los filósofos la vida, se ha convertido en la esfera de lo privado, y aun después simplemente del consumo, que como apéndice del proceso material de la producción se desliza con este sin autonomía y sin sustancia propia. Quien quiera conocer la verdad sobre la vida inmediata tendrá que estudiar su forma alienada, los poderes objetivos que determinan la existencia individual hasta en sus zonas más ocultas” (1951) 2001: 9). Recordemos que precisamente el libro *Minima moralia* tiene como epígrafe *Reflexiones desde la vida dañada*.

<sup>566</sup> “Chiamiamo pensiero il nesso che costituisce le forme di vita in un contesto inseparabile, in forma-di-vita” (Agamben, 1996: 17).

<sup>567</sup> Juan-Evaristo Valls ha subrayado esta conexión de Vila-Matas con la filosofía de Agamben, “las tropas de escritores inactivos de Enrique Vila-Mats son casos insignes de esta contemplación de la potencia que es la inoperancia: mirada de la mirada, comunicación de la comunicabilidad” (2018: 59). Y después de Vila-Matas, el ejemplo por excelencia (claro) será el de Kafka: “la obra kafkiana tiene valor en la exposición de esta excesiva resistencia y en la contemplación de la impotencia del lenguaje”.

La propuesta que Vila-Matas respalda es una visión política de la literatura en sentido amplio, en cuanto la crítica constituye “el gesto, la actitud, la virtud de poner al revés, desplazar o redimir la relación que se establece entre formas de ser, formas de poder y formas de verdad” ( Foucault, 1995)<sup>568</sup>.

El arte de Vila-Matas, pues, nos acerca a lo político en sentido global y convida a fusionarse con la vida, a reivindicar un arte y una vida que sigan indisociables, como en el espíritu de las vanguardias, donde la luz azul del arte y la cotidianeidad conduce a una especie de epifanía de la vida:

Es una luz única y de inequívoco aire brujo, visible a esa hora del día en la que todo se confabula y hasta nos parece que por fin va a ser posible que entremos en una vida distinta, en una vida nueva, y quien sabe si hasta aumentada (2021c).

#### LITERATURA DEL RIESGO, LITERATURA DE LA VIDA

En resumidas cuentas, si algo cautiva al lector en la propuesta de Vila-Matas es el entusiasmo genuino por la literatura, en el sentido en que esta es aliada indiscutible de la vida. Así, si bien se apoya constantemente de la ironía y la parodia, e instala en el texto artefactos para confundir al lector, a la vez mantiene un entusiasmo juvenil por las posibilidades del arte, cosa que nos conduce al espíritu de las vanguardias y a la vivencia presente del arte, espíritu que ha reivindicado como una apuesta por el “riesgo”, como una actitud constante de “reinventar el arte”<sup>569</sup>. Y, ciertamente, lo realmente importante en Vila-Matas no es la mención a lo “vanguardista” sino la actitud vital de absoluta fe en el arte y en la fusión de arte y vida. Ante los peligros que la sociedad del espectáculo y el simulacro promueve, Vila-Matas, como Debord (1967), apuesta por la disolución entre el arte y la vida; mientras que el espectáculo afirma la vida como simple apariencia, el arte heredero de las vanguardias y el espíritu sesentayochista se propone un reto constante, una superación dialéctica de sí mismo,

---

<sup>568</sup> Cita completa: “¿Qué es la crítica? El gesto, la actitud, la virtud de poner del revés, desplazar o redimir la relación que se establece entre formas de ser, formas de poder y formas de verdad. La crítica es, por tanto, jugando ahora con La Boétie, el arte de la 'inservitud voluntaria', de la 'indocilidad reflexiva'. Para Lyotard la estética se trata de una “falla”, una “fisura” para bajar al subsuelo de la escena política (citado por Vilar, 2019: 23).

<sup>569</sup> “Me gusta arriesgarme, ese es el juego de las vanguardias, pero contando historias asequibles” (Rivière, 1997). “La vanguardia literaria es una propuesta de reinventar el arte, mejor dicho, de volver a los clásicos y al origen del arte, de buscar la novedad de lo antiguo” (Barranco, 1999).

con la intención de producir un impacto que no esté separado de la cotidianidad. La actitud de Vila-Matas implica así volver a la mejor vanguardia, donde se alía política y estética, la “vanguardia de la irreverencia y el descoyuntamiento”, la de la “mímesis y la aventura, de la suspensión aliviada, inverecunda y complacida de la incredulidad” (Ródenas: 1998: 20-21).

En la obra de Vila-Matas, ello lo podíamos encontrar desde su conjura portátil, donde la conspiración se convertía en “la espectacular exaltación de lo que surge y desaparece con la arrogante velocidad del relámpago de la insolencia” ([1985] 2007: 86) y en las odiseas de los protagonistas que salen “en busca de la Vida auténtica” y de la literatura como “instrumento ideal para la utopía” ([2002] 2007: 306), por “un deseo de alinearse con el movimiento surrealista más puro y original” (2010b: 255). La indagación en los límites entre vida y ficción se va llevando cada vez más lejos hasta el relato “Porque ella no lo pidió” (2007) donde los límites rompen sus juntas, y que en *Mac y su contratiempo* se muestra retóricamente cuando Mac copia, transforma el libro del vecino y luego intenta llevar las anécdotas a su propia vida. En realidad la gran apuesta literaria radica aquí en la necesidad de una escritura que esté absolutamente comprometida con la vida y que suponga una relación bidireccional con ella, cuestión que puede verse reflejada una vez más en la figura de Kafka, como en estas palabras tomadas de Ulrich Plass (y que aparecen en “Segundo dietario voluble”).

Es factible ver la biografía de Kafka como un experimento que puede resumirse en una pregunta formulada a modo de quiasmo: ¿puedo vivir mi vida de tal forma que cada una de las experiencias vividas se transformará en escritura, y puedo escribir de tal forma que toda mi escritura tendrá un impacto *experiencial* transformativo en cómo vivo? (2011c: 327).

En este indeleble compromiso entre escritura y vida, en este nudo de la escritura hecha presente y acontecimiento, se sitúa, de hecho, lo mejor de la última literatura de Vila-Matas. En este sentido, hay dos estrategias ya mencionadas anteriormente que usa Vila-Matas y facilitan esta fusión con el presente: **la performance** o teatralización

de la escritura<sup>570</sup> y la **intermedialidad**. Destaquemos por un lado la insistencia en el aquí y ahora de la escritura, donde el yo figurado se expone, de modo que la escritura se erige en performance de sí misma, y nos acerca al terreno del teatro. Tal y como indicaba Pozuelo Yvancos, la performance “supone una coincidencia absoluta entre el acto locutivo y su resultado (el texto)” y en este caso la escritura se vuelve el “sujeto protagonista” (2010: 182), una experiencia en movimiento que el lector puede recuperar y recrear. Oñoro ha subrayado también la importancia de la “materialidad” de la escritura de Vila-Matas (2016), la transformación de la escritura como “acto performativo”, que se produce en los textos de modo análogo a las puestas de escena del escritor Vila-Matas<sup>571</sup>.

Además de esta voz, que se erige en representación teatral, en presente de sí misma, hay que tomar en consideración la comunión del arte vila-matiano con otros productos audiovisuales, como hemos visto en el capítulo sobre “Literatura expandida”: las propuestas de *Kassel*, los proyectos con Dominique Gonzalez-Foerster o el documental *El día de la súpica*, donde el proceso artístico se descubre progresivamente en complicidad con el espectador. Se produce aquí pues no solo un texto performativo sino un producto expandido intermedial que lleva a la intensificación absoluta de la percepción del presente, recreando el espíritu rompedor de las vanguardias pero reinventándolo en el contexto de la contemporaneidad, donde no se puede obviar el peso de lo audiovisual. Añadamos, pues, a lo ya dicho sobre intermedialidad y literatura expandida como ampliación de límites artísticos, su impacto sobre el espectador y su decidida contribución a un arte que se funda sobre la experiencia del presente.

Como ha dicho Florenchie –que a su vez sigue a Méchoulan (2003)–: “La intermedialidad no produce una disolución del presente, sino que al contrario lo densifica”, “produce más bien una dilatación del presente fundada en la simultaneidad y la ilusión de la inmediatez que implica” (Florenchie, 2016: 62) . Además, la experiencia artística es amplificadas a través de varios soportes, como la página web o la

---

<sup>570</sup> Hemos hablado antes de la “performance” como técnica fundamental en la presentación del autor Vila-Matas, pero aquí nos referimos exclusivamente a la performance como mecanismo en la escritura.

<sup>571</sup> Ello lo vemos claramente en *Kassel*, donde se nos dice que “Teatralizar la propia vida, teatralizar mis pasos en la noche, era un modo de intensificar el sentimiento de estar vivo, es decir, un modo más de crear arte” (2014: 240). Y también “En Kassel había recobrado los mejores recuerdos de mis inicios de artista. Mi admiración, por (...) aquellos para los que la vida apenas era concebible fuera de la literatura, aquellos que hicieron con sus vidas literatura” (258).

*Fotobiografía*, de modo que “las nuevas tecnologías funcionan como un amplificador intertextual del libro” y reclama a “un lector implicado” (Oñoro, 2016: 171 y 173)<sup>572</sup>. Eso mismo sucede en la novela *Montevideo*, producto intermedial en cuanto a los horizontes de referencia que apunta, si bien todo en ella está constituido de lenguaje escrito. *Montevideo* es el relato de una búsqueda sobre el misterio que alberga un relato de Cortázar, pero es también un paseo por la exposición retrospectiva de Dominique González- Foerster que tuvo lugar en el Pompidou en los años 2014-2015, y es también una nueva revisitación al París de su juventud y un tránsito imposible por lugares de la escritura de Vila-Matas: un artificio perfeñado para que el lector pueda acompañar al escritor en su búsqueda presente, al final.

Así pues, la estética de Vila-Matas, hecha de literatura en segundo grado, enemiga de lo representativo, pero a la vez fiel aliada de la experimentación contemporánea y la vivencia presente del arte, se reclama heredera del espíritu más puro de las vanguardias, sin dejar de lado su lado político, donde “lo político” está aliado a la pura vida. Recordemos esta frase que aparece en *Kassel* y nos parece ilumina perfectamente esta idea:

Cualquier actividad ligada a la vanguardia, suponiendo que la vanguardia aún existiera (...) no debía perder de vista nunca el *lado político*; un lado que requería que se tuviera en cuenta también que quizás nada nos sentaría mejor a nosotros, pobres mortales, que un día la vanguardia desapareciera, pero no de agotamiento, sino por lo contrario: porque, a través de una corriente invisible, se hubiera transformado en fuente de energía absoluta y convertido ella misma en nuestra fascinante propia vida” (2014: 152).

Tal y como ha apuntado Patricia López-Gay en *Ficciones de verdad*<sup>573</sup>, Vila-Matas formaría parte de esa genealogía de autores contemporáneos que tratan sobre la realidad desde el punto de vista más subjetivo y a la vez van más allá de ello.

---

<sup>572</sup> Huelga añadir que, al decir de Florenchie, el interés de una obra intermedial radica en el momento en que la obra cuestiona además específicamente “el sentido de los medios y sus relaciones con el individuo y con el grupo” (2016: 66). Esto ha comenzado a producirse en algunos artículos de *Café Péric*, como en “Modo avión” (2017) donde recomienda priorizar la literatura por encima de la intoxicación de la actualidad que llega por medios y redes, aunque todavía está por desarrollar en la obra narrativa. De todas maneras, en Vila-Matas lo intermedial es una estrategia más, no el objetivo final, que apunta más bien a la misión vanguardista del arte como vida.

<sup>573</sup> La autora define estas ficciones como “textos disímiles que comparten el ímpetu de poner en relación fragmentos de una realidad concebida como totalidad inarchivable, permeable a la ficción” (2020: 32).

Dichos autores parten de una figura de autor que, lejos de resultar narcisista, da forma a un todo que de otro modo sería “inaprehensible” (27) y apunta a definir mejor la vida en sí, no solo la propia sino también la de los otros, en un “fluir existencial que rebasa al yo”, y alcanza la continuidad del tiempo en el engarce entre otras vidas (2020: 214)<sup>574</sup>. Así, Vila-Matas va más allá de la consabida autoficción, pues parte de la materia textual más inmediata para poner en duda nuestra relación con la realidad, llevando a cabo una suerte de “función quijotesca”:

*Ficciones de verdad* defiende también la función quijotesca, hoy renovada, que cierta narrativa, visual o textual, cumple en nuestras culturas contemporáneas: mantenernos alerta; abrirnos a un universo de libertad que no necesariamente nos aleja de la realidad, sino que más exactamente nos insta a sentir el cuerpo, tomar aire, expirar, agarrar herramientas críticas que nos ayuden a navegar los vaivenes mediáticos de la era de la posverdad (Gómez, 2014).

Compartimos esta visión de la escritura vila-matiana como aventura, que avanza como una respiración, donde el tiempo se densifica en el presente, fraguando una espesura que es un modo de resistencia al tiempo vacío fugitivo de la contemporaneidad. En los procesos de escritura y performance artística las palabras retoman su aliento vital, el arte se expande más allá del museo, la literatura se torna vivencia e inmanencia, e invita al lector a tomarse un tiempo, un tiempo no productivo y destinado a lo verdaderamente importante: el advenimiento de la experiencia en los confines del lenguaje

## CONCLUSIONES

En definitiva, hemos observado cómo la subversión estética en Vila-Matas va indeleblemente ligada a una subversión política en un sentido global. La figura de Vila-Matas en realidad ejemplifica muy bien la alianza que se ha llevado a cabo en los

---

<sup>574</sup>El mismo Vila-Matas respalda la tesis de López-Gay (y nuestra propia tesis) al citar el libro en su blog y referenciar la reseña de Mar Gómez sobre el mismo “La función quijotesca”. En [http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=12644&fbclid=IwAR2IQnCGQftCkRywSw\\_2ci8b0BJOLFLOj-c3ydURwkhTKqLbpya5tfKCBlo](http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=12644&fbclid=IwAR2IQnCGQftCkRywSw_2ci8b0BJOLFLOj-c3ydURwkhTKqLbpya5tfKCBlo) [28/03/2023].

últimos años en la teoría literaria y estética entre la promulgación de un arte autónomo e independiente del mundo real y la necesidad de que el arte pueda tener una repercusión en la vida. La mirada del del *flâneur* contemporáneo se atreve a invocar y despertar lo “político” ligado a la individualidad, a la forma-de-vida irrenunciable y al discurso crítico, más allá de la “política” vista como consenso coercitivo, tal y como han explicado Mouffe, Foucault, Agamben o Rancière.

Por un lado, al poner constantemente en duda la función representativa del lenguaje, al problematizar las relaciones entre lenguaje y realidad, señala al lector los entresijos del artificio literario y lo hace cómplice de la construcción literaria sobre la realidad. Por otro lado, al desmontar lo evidente y lo obvio, al literaturizar los temas políticos que vienen del texto mediático actual (subjektivándolos, asociándolos a analogías literarias, ironizándolos, hiperbolizándolos) estos pierden consistencia y se fusionan con el continuum del tejido literario intertextual universal. Y así se vuelven opinables, moldeables, dejan de constituir un discurso único compacto proclive a promover la manipulación del lector, constituyen un *disenso* literario susceptible de ser leído también como disenso político. Además, con la apelación permanente a la vanguardia como horizonte de referencia, y con las armas de una literatura performática, la cruzada por la verdad literaria se vuelve fácilmente compartible, incluso experimentable por el lector en tiempo real.

De este modo, al invertir las formas de verdad que se nos presentan en el día a día, la escritura de Vila-Matas logra acercarnos a esa zona de limbo que está entre la vida y la creación, entre la política y la literatura, y donde el lector puede sentirse vapuleado, instigado, predispuesto al pensamiento crítico e inédito, más allá del encefalograma plano de la vida mediática<sup>575</sup>.

---

<sup>575</sup> El umbral en Vila-Matas alcanzaría también la visión de la verdad; de hecho el mismo Agamben inaugure su libro *Idea de la prosa* con una oda al concepto de umbral que acaba de esta suerte: “Ahora creía comprender el sentido de la máxima según la que, conociendo su incognoscibilidad, no conocemos algo de él, sino algo de nosotros. Aquello que no puede ser nunca primero le permitía vislumbrar, al desvanecerse, un inicio” ([1985] 1989: 15).

## Conclusiones del apartado

A lo largo de este capítulo hemos comprobado cómo el texto de Vila-Matas es doblemente agitador, respecto al lector como otro y respecto a la forma estética, aunque ambas ideas sean difícilmente separables.

Respecto al lector, incluye en la propia materia del texto el desafío constante a aquel que está al otro lado de las líneas, un lector activo cómplice del yo figurado, sin el cual no funciona la ecuación del texto vila-matiano. Además, apela de un modo más estructural a la figura del otro, mediante la cual el discurso circula más allá de sí mismo, cumpliendo así tanto el dictado de Sartre según el cual “se escribe para el lector universal” [1948] 2008: 95)<sup>576</sup> como el de Gadamer, según el cual “solo hay verdad en el enunciado en la medida que este es interpretación” ([1960] 2012 II: 59).

Asimismo, lo político, en un sentido ontológico, se articula desde el interés por transgredir constantemente desde la forma, y acceder a través de ella a una verdad en constante construcción, tan compleja como el laberinto de lo real. En este sentido, el horizonte de la obra de Vila-Matas apunta hacia una moral muy personal y a la vez indiscutible, que el autor ha cifrado como “moral de la forma” en varios sitios. Elijamos como texto representativo “Moral del divertido” (2009), donde insiste en la “voluntad de decir la verdad”<sup>577</sup> y la “búsqueda ética en la lucha por crear nuevas formas”<sup>578</sup>:

Mi moral de escritor está relacionada con una *moral de la forma* y con la idea de que toda obra escrita está fundada sobre el vacío, pero, aun así, un texto debe tener madera de héroe y tratar de abrir nuevos caminos, tratar de decir lo que aún no se ha dicho. (...) Porque en una descripción bien realizada, aunque sea obscena, hay algo siempre moral: la voluntad de decir la verdad. (...) Hay siempre una búsqueda ética en la lucha por crear nuevas formas (...) cuando se usa el lenguaje simplemente para obtener un efecto, es decir, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre

---

<sup>576</sup> “No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos (...) la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del actor y del lector. Solo hay arte por y para los demás” (75-76). “Toda obra literaria es un llamamiento” (78).

<sup>577</sup> Expresión que hemos visto en el texto de ficción *Bartleby y compañía* ([2000a] 2004: 38-39).

<sup>578</sup> Expresión que hemos visto también entre otros en los artículos “Serás mi personaje” (2013), el texto de ficción *Mac y su contrat tiempo* (2017b: 143), en la entrevista con de Eusebio (2018) y con Iglesia (2020).



paradójicamente en un acto inmoral. Me gustan los autores en los que hay una búsqueda ética precisamente en su lucha por crear nuevas formas. Está claro que el escritor que trata de decir la verdad, que quiere ampliar las fronteras de lo humano, puede fracasar. En cambio, el exitoso autor de productos literarios que imitan a otros productos ya hechos, no fracasa, no corre riesgos, le basta con copiar el original, con aplicar la misma fórmula esclerótica.

El texto literario, pues, detenta un papel sagrado, una función social desde el momento en que pretende acceder al lector y llevarlo hasta el lugar donde prevalece la puesta en duda sobre la noción de la realidad. De este modo, por más que se haya dissociado la relación de Vila-Matas con contenidos políticos, como él mismo ha indicado en algún momento, al relacionar escritor comprometido con hacer “marketing de la buena conciencia política” (2016a), si consideramos la esfera política en un sentido general y adorniano, donde la forma es portadora de una moral subversiva, la escritura de Vila-Matas sí podría considerarse política.

A este respecto, tengamos en cuenta a López Alós, según el cual el sentido político de una obra ha de ser reconocido por el autor, no atribuido. Ello podría servirnos de advertencia y de limitación del alcance de nuestro estudio. Pero convengamos con Alós también que escritura política no equivale a postura partidista ni ideológica, sino a postura crítica con cierta voluntad de proyección pública: “La escritura política, por tanto, reconoce que no es inocente ni natural, sin que esto le obligue a ser partidista o tendenciosa” (2021: 133). Dicha escritura política puede caracterizarse por la persecución incansable de la verdad, por el “compromiso con la verdad” (19), cuestión en que Vila-Matas ha incidido especialmente en los últimos años.

Así, la propuesta moral de Vila-Matas, como artificio que acoge al lector desde el corazón del texto y lo lleva hacia una nueva percepción del mundo, se inscribiría sin duda alguna en la órbita moral de la literatura, vista esta como arma política que va mucho más allá de lo contingente y alcanza una validez universal, al modo de Kafka.

La atención genuina a lo moral es política, entonces, porque muestra “la naturaleza humana en sí misma” (Eagleton<sup>579</sup>, 2005: 134), en toda su indeterminación y

---

<sup>579</sup> Cita completa: “El mostrar la naturaleza humana en sí misma deviene un acontecimiento moral y político: Vivimos bien cuando cumplimos con nuestra naturaleza como un fin gozoso en sí mismo. Y

complejidad (Bouveresse, 2008: 54<sup>580</sup>), porque, más allá del marco extremadamente utilitarista de nuestro contexto político y social, más allá del presente “postutópico del arte” (Rancière, 2005), del reinado de la posverdad y su “colonización de las conciencias” (Bodei, 2009), su literatura reclama un espacio, se performa mientras se construye, maximiza su presencia en el mundo, de modo que aunque no promueva una macroacción política, sí incide en el lugar en el mundo y aunque no ayude a caminar, “permite respirar” (Barthes: 1964: 514)<sup>581</sup>.

En este *tour de force* vila-matiano, el discurso que trata de desvelar el velo de las apariencias y poner en duda el lenguaje de los discursos factuales, el lenguaje de la ficción clásica y hasta el lenguaje mismo, tiene un interés desautomatizador y es siempre político en el sentido de Chantal Mouffe de escudriñar modelos diversos de existencia y de mirada. La mirada crítica del *flâneur*, la mirada de la inoperatividad y del disenso, la actitud vanguardista que viene a subrayar la potencia de la vida más allá de las trampas de autoexplotación que nos brinda el neoliberalismo, puede ser un acicate para el lector, impulsándolo a despertar, a cuestionar los discursos que recibimos, a buscar algo más en la ficción, y hasta a poner en duda las propias palabras y las propias certidumbres, huyendo siempre de lo marmóreo.

En una época de crisis del modelo de verdad, en un momento especialmente delicado en la autenticación y valoración del saber humanístico, la moral literaria como invitación a la perplejidad (Compagnon, 1998: 312), la fe en el poder del lenguaje, acaso sea el único horizonte posible en el agitador literario contemporáneo.

---

como nuestra naturaleza es algo que compartimos con otras criaturas de nuestra clase, la moralidad es una cuestión intrínsecamente política” (Eagleton, 2005: 134).

<sup>580</sup> Cita completa: “C’est justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l’indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale qu’elle peut avoir quelque chose d’essentiel à nous apprendre dans ce domaine” (2008: 54).

<sup>581</sup> Cita completa, de “Littérature et signification”: “Mais aussi, chaque fois que l’on ne *ferme* pas la description, chaque fois que l’on écrit d’un façon suffisamment ambiguë pour laisser fuir le sens, chaque fois que l’on fait *comme si le monde signifiait*, sans cependant dire quoi, alors l’écriture libère une question, elle secoue ce qui existe, sans pourtant jamais préformer ce qui n’existe pas encore, elle donne du soufflé au monde: en somme la littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer”. (Barthes 1964: 514). Eagleton también ha explicado en *Después de la teoría* cómo este orden social (el capitalismo) “siente un zafio horror por el arte, (...) Es también una de las razones por las que la estética ha desempeñado un papel moral y político tan asombrosamente importante en la época moderna”. (129) Y también ha llevado el desarrollo más lejos: “El desinterés (...) es una bofetada al individualismo egoísta que generó la sociedad de clase media. En su origen es un concepto político radical (143).



### 3. Conclusiones. Vila-Matas, intelectual heterodoxo. La aventura literaria como arma política

Le livre est un monde. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l'écrivain devant le monde. (Roland Barthes, *Critique et vérité*)

Soy un crítico de los de antes, alguien que está en contra de la jerga feroz (...) donde los profesores y críticos hablan de lo literario con tal indiferencia por el elemento estético, moral o político de la literatura propiamente dicha, que puede armarse que ésta ha desaparecido bajos los escombros de la teoría.

(Vila-Matas, *El mal de Montano*)

Solo hay algo bien cierto en medio de tanto baile de voces y narradores volubles: nunca dejo de meditar desde una desolación moral casi germánica en el cauce de una narrativa siempre hilarante" (Vila-Matas, *Ese famoso abismo*)

¿Hay que interpretar la literatura? ¿Puede agotarse Vila-Matas? No, Vila-Matas no se puede interpretar ni simplificar de modo definitivo, y todos los estudios anteriores nos parecen imprescindibles, concernientes a la posmodernidad, la recepción de su obra o la ficción crítica. Aquí hemos querido añadir a todo el bagaje ya considerable de obra crítica sobre su obra algunos aspectos que estaban sin estudiar, sin que eso niegue la importancia de otras cuestiones más puramente literarias. Así, hemos efectuado una relectura teniendo en cuenta sus aspectos autorrepresentativos, morales y políticos, aspirando a alumbrar los motivos por los cuales Vila-Matas genera una adhesión entusiasta y sirve de reflejo e inspiración a toda una miríada de escritores y críticos

Retomando la problemática que nos planteábamos: "Vila-Matas, agitador. La aventura literaria como arma política". ¿Cuál es el papel de Vila-Matas en la sociedad a la que pertenece? ¿Es Vila-Matas de alguna manera un "agitador"? ¿Puede ser lícito considerar a Vila-Matas un "intelectual de su tiempo", si es que todavía podemos hablar

de “intelectuales” hoy? ¿Cuál es el compromiso al que la obra de Vila-Matas invita, si es que todavía puede haber compromiso en la literatura actual?

Nuestra sociedad de la “información” y la “comunicación” está accediendo a un estadio de cambios vertiginosos: prevalece la horizontalidad en los canales comunicativos y la velocidad meteórica en la información, pero además todo impacto discursivo debe sellarse en la red, donde cualquier persona está en disposición de opinar, esté o no avalada para ello. Con la entronización definitiva de las redes sociales como prisma para acceder a la actualidad, los medios de comunicación se valoran por los niveles de impacto, y las figuras públicas no por sus logros sino por la cantidad de seguidores. En el espacio virtual, que es el nuevo ágora de hoy, todo está presente de manera horizontal, pero “nada es coherente”, todo se superpone caóticamente y tiene más impacto lo más rápido, lo insistente (Jabois, 2014)<sup>582</sup>. Predominan la “inmediatez, improvisación, amateurismo” (Pecourt y Picó 2013: 476). Además, el auge reciente de la inteligencia artificial supone un nuevo reto para la aportación significativa del intelectual en nuestra sociedad. De este modo, desde el cambio de siglo se menciona el declive de la figura clásica del intelectual y hasta aparecen nuevos términos para designar nuevas y resbaladizas realidades, de modo que Minc ha hablado del “e-intelectual” ([2010] 2012) y Jabois del “intelectual a golpe de tuit y pantallazo” (2014), para cifrar rápidamente dos imágenes hiperbólicas de lo que supone hoy detentar una voz pública.

Lejos queda el *affaire Dreyfus* y la figura de Zola y su *J'accuse*, cuando el escritor empezó a adoptar su campo autónomo como intelectual apartado de las esferas de poder, para así poner en cuestión la opinión pública<sup>583</sup>. Dicho acontecimiento sería considerado históricamente el eslabón necesario que después conduciría al establecimiento de la figura canónica del intelectual comprometido, personificado en la

---

<sup>582</sup> No es que el intelectual “clásico” haya desaparecido, postula Jabois, sino que no se les escucha en un sentido unánime, comparado con todo el “ruido” que crean los tuits y otros mecanismos en redes sociales que “amplifican” lo dicho. En cuanto a los nuevos intelectuales de redes sociales, muchos de ellos no pretenden ser intelectuales pero sí tienen una influencia inmediata en el público; las redes sociales funcionan “como altavoz del bar”.

<sup>583</sup> Para Zola, la manipulación de los medios de información en caso Dreyfus respecto a la condena de un militar judío era un “supremo insulto a toda verdad, a toda justicia” (Zola, [1898] 2004: 76) y que era un crimen tanto “desorientar a la opinión pública”, como “explotar el patriotismo para fomentar el odio” (93).

figura de Sartre<sup>584</sup>. Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte* tildaría a Sartre no sin sorna de "intelectual total", puesto que en él se aunaba el creador y el filósofo, el intelectual comprometido y el militante político, el transgresor y a la vez el gurú para las nuevas generaciones. Sartre constituiría un tótem para la historia de la cultura, condensando al mismo tiempo la práctica y la "autolegitimación" dentro del sistema literario e intelectual (Bourdieu, [1999] 2012: 314). Hoy día su postura resulta algo extrema e intransigente; sin embargo, asentó las bases de cierta creencia en el poder y el valor de la literatura en el seno de la sociedad (Benoît, 2000). Por otro lado, el mismo Bourdieu sería tildado por Benoît Denis de "bourdivin", puesto que, aun estableciendo un punto de vista crítico respecto a Sartre, también acabaría vistiendo los ropajes del gran intelectual consagrado.

La nostalgia de ese intelectual clásico cuyo dictado se tenía como incuestionable y que arrastraba adhesiones y veneraciones ha permanecido todavía en los albores del siglo XXI<sup>585</sup>. Es así como Bourdieu ([1999] 2012) reclama todavía la asunción de la "función pública" de los intelectuales, o como Traverso (2013) exige que el intelectual mantenga cierta capacidad para el compromiso e incluso la utopía; el ideal clásico de intelectual aún se ha mantenido en figuras de amplio recorrido como Noam Chomsky<sup>586</sup>, si bien en general las condiciones que posibilitaban esa figura han cambiado y el intelectual se ve sustituido por el especialista y rodeado por un entorno hostil (López Alós, 2021). En cualquier caso, en nuestras plurales y heterogéneas sociedades la figura del intelectual "total" empieza a ser un anacronismo, así como la idea de "patriarcado intelectual", en el sentido de clase garante de una voz pública e imprescindible<sup>587</sup>.

---

<sup>584</sup> De todas maneras, podríamos apreciar también en Sartre la semilla de una visión mucho más abierta del compromiso como postura general del autor, y no necesariamente como activismo político, como dicta el tópico. Véase a este respecto *¿Qué es la literatura?*, obra que incita a creer en la literatura y sus poderes: "La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente" ([1948] 2008: 63).

<sup>585</sup> Como ha estudiado también Jordi Gracia en *El intelectual melancólico* (2011).

<sup>586</sup> Véase *La responsabilidad de los intelectuales* que afirmaba en 1967: "la responsabilidad de los intelectuales consiste en decir la verdad y revelar el engaño" ([1967] 2020:65).

<sup>587</sup> "En las actuales condiciones sociales, tanto en la producción como en la recepción de las obras, aspirar a convertirse en figura pública con cierta autoridad sostenida en el tiempo es una ilusión sin apenas anclaje en el principio de realidad (...) Cada cual habrá de decidir si aspira formar parte de algo así como un patriarcado intelectual (por lo demás, inútil empeño) o a contribuir a un orden que no confunda la pluralidad y la heterogeneidad con la desigualdad" (López Alós, 2021: 19; 27).

Esta asunción actual del necesario *désengagement* público para alcanzar el compromiso literario se vincula por supuesto con la figura de Barthes, que ya desde los años sesenta propondría superar la tradicional antinomia entre arte por el arte y arte de compromiso<sup>588</sup> y que en el fundamental artículo “Écrivains et écrivants” (1964) diferenciaba la figura del “escritor” (o “*écrivain*”) del “intelectual” o “escribiente” (“*écrivain*”). Para el *écrivain* lo principal es la comunicación, la transitividad, y poner fin a la ambigüedad del mundo. En cambio el *écrivain* se ejercita con su propio instrumento, el lenguaje, debe “supporter la littérature comme un engagement manqué” (Barthes, 1964: 407), es decir, ha de aceptar la paradoja que supone el acto literario, donde la palabra navega por zonas de ambigüedad y sombra y nunca llega a nombrar exactamente aquello que desea decir, cosa que determina su uso del lenguaje, que será muy diverso.

Car ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est naïf: il n'admet pas que son message se retourne et se ferme sur lui-même, et qu'on puisse y lire, d'une façon diacritique, autre chose que ce qu'il veut dire. (...) Il considère que sa parole met fin à une ambiguïté du monde. (...) l'écrivain (...) c'est tout le contraire: il sait bien que sa parole, intransitive par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire ([1964b] 2002: 407)<sup>589</sup>.

Barthes acabará arguyendo que puede darse una identidad “bastarda” entre escritor e intelectual: aquella figura mixta que, sin dejar de ser fundamentalmente escritor, esto es, creador de la palabra, trata de percibir una mirada propia en torno a la sociedad reinante. Para Barthes ese *écrivain-écrivain*, que “provoca y conjura a la vez” (409) es una figura necesaria pero a la vez difícil, incómoda, y puede acabar constituyendo una figura marginal, que no encaja en ningún lugar<sup>590</sup>. Maurice Blanchot

---

<sup>588</sup> Barthes precisamente pone la cuestión en relación con Kafka: “Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie?” (Barthes [1960] 2002: 395).

<sup>589</sup> Este compromiso con un uso determinado del lenguaje se adscribe por supuesto a la narrativa del *Nouveau Roman* y al magisterio de Robbe-Grillet.

<sup>590</sup> Esta relación entre los modos de escritura y el estilo ha sido también comentada por Claudio Magris: “Existe el intelectual que se entrega esencial y explícitamente a la causa pública y existe el escritor que se halla esencialmente cautivado en el combate con sus propios demonios. ¿Qué ocurre cuando un escritor es ambas cosas, como seguramente lo es él y lo soy yo también? (...) El estilo, la lengua son radicalmente diferentes porque en un caso se trata de un lenguaje que quiere explícitamente definir, juzgar, defender o combatir, mientras que en el otro caso se trata de un lenguaje que quiere esencialmente narrar, hacer vivir las contradicciones más que resolverlas o juzgarlas. En un caso no se

continuaría su deriva al diferenciar el compromiso puntual por una causa de la militancia política, de modo que defendería la necesidad del intelectual de mantenerse en un espacio literario y en una neutralidad general, fuera del poder y de los medios de comunicación, para luego posicionarse solo cuando la situación lo requiere<sup>591</sup>. Será esta la única manera de acercarse a la acción desde la escritura, cuya efectividad será mayor “cuanto menos se mezcle en la acción y menos poder político ejerza”. Para Blanchot, el intelectual se ha de caracterizar por su actitud crítica y por la sospecha: “es incrédulo, duda, asiente cuando hace falta, no aclama” (Blanchot [1996] 2010: 57). Así, sin mezclarse con el poder político, el intelectual ha de permanecer al acecho, estar “en la retaguardia de la política”, “como un centinela que no estuviera allí más que para vigilar, mantenerse despierto, escuchar con atención activa que expresa menos la preocupación por sí mismo que la preocupación por los otros” (55-56). En el contexto francés, del que se nutre intelectualmente Vila-Matas, ha quedado muy clara esta misión bastarda y mestiza de la intelectualidad<sup>592</sup>. De hecho, ya desde el año 1995 reivindicaba la expresión “mirada bastarda” en su autopresentación en *El traje de los domingos*; “en la tercera sección mi mirada es la del bastardo que comenta libros que le gustan y así de paso los critica”([1995b] 2006: 9).

Desde el contexto español de los últimos años, nos ha parecido lícito también plantear otro tipo de intelectual, más adecuado a los tiempos, como el intelectual “plebeyo” de López Alós, consciente de su pérdida de influencia social, la “crisis de autoridad” y que acepta los límites que presenta su figura (2021: 38). En este sentido, la visión de López Alós coincide con la de Vila-Matas, que ya desde 1995 había afirmado en una entrevista su alejamiento de las pretensiones sartrianas: “No me considero tan importante como para hacer de Sartre en París interviniendo como De Gaulle” (Vidal-Folch, 1995: 37).

---

puede, en el otro se puede y a veces se debe deformar la realidad para entender su sentido y la verdad más profunda” (Vargas Llosa, Claudio Magris, 2014: 19-20).

<sup>591</sup> En ello mantiene el mismo posicionamiento que Rancière años después: “Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone entonces un arte que es político con la condición de preservarse puro de cualquier intervención política” (2005: 13).

<sup>592</sup> Cosa que tal vez explica por qué ha sido entendido mucho antes en Francia que en España. Precisamente en entrevista reciente Vila-Matas ha afirmado que “siempre tuve la impresión de que el escritor francés es más respetado por la sociedad que aquí” (Antón Castro, 2022).



Y es la misma escritura el puente entre la naturaleza del escritor y la del intelectual, siguiendo la herencia de Barthes; puesto que lo que caracteriza al intelectual plebeyo es también un compromiso con el estilo, “el compromiso con una idea determinada de escritura y la fidelidad a un estilo” (López, Alós, 2021: 128), que ha de asociarse con un movimiento dispuesto a perseguir aquello que puede hallarse en el magma de la realidad. Este intelectual plebeyo se caracteriza, entonces, por un compromiso aunque no público sí “con lo público” (40), “un compromiso con la verdad” (65), con lo que uno cree que es correcto y para con las personas a las que se dirige, un imperativo ético que obliga a aceptar las consecuencias universales de lo dicho, considerando la verdad como compromiso lejos del dogma, como intersección entre lo individual y lo colectivo.

Dicho compromiso con la verdad estaría directamente relacionado con el tipo de compromiso que puede detentar hoy un escritor del siglo XXI según Florey (2013). Para ella, el escritor del siglo XXI no puede ser “comprometido” del mismo modo que podía serlo un escritor de los años cuarenta. Sin embargo, el compromiso sí existe en la novela contemporánea, y sí se puede reaccionar con el clásico concepto *engagement*. En nuestra era posmoderna ese concepto ya no puede existir como tal, pero sigue habiendo un compromiso en el modo como las novelas cuestionan de manera individual la sociedad a través de la forma. Así, siguiendo también a Benoît Denis (2000, 2005), hablaríamos de “*engagement littéraire*” (compromiso literario en cuanto a visión del mundo) pero no de “*littérature engagée*” (literatura comprometida equivalente a la sartriana). Este *engagement* se transmitiría para Denis mediante la postura del escritor (de la que hemos hablado en la automitografía), desde las formas literarias y desde el sentido de la obra (motivos que hemos desarrollado en “la literatura como arma”). Aunando ambas posiciones, la postura comprometida contemporánea se resumiría en tres aspectos: implicación de la persona con acciones que muestren su postura crítica en su postura mediática, toma de distancia del *écrivain* respecto a la definición sartriana de autor y literatura *engagés* y una voluntad de interrogar el mundo. De este modo, el compromiso literario contemporáneo se fraguaría con otras peculiaridades, “un *engagement littéraire* sous l’influence de spécificités propres à l’époque contemporaine” (Florey, 2013: 44). En la misma línea Boujou (2005) ha

indicado que el compromiso puede residir en la escritura en cuanto esta supone un gesto público que asume su responsabilidad como riesgo absoluto y apertura a la incertidumbre.

Por todo ello, si bien la noción de intelectual comprometido hoy es anacrónica e imposible de encajar en los nuevos paradigmas, hay sin embargo un remanente de la posición del intelectual que aún se puede mantener en nuestros días. Si nos remitimos a la etimología de la palabra “intelectual”, que procede de *“intelligere”* (“comprender, entender”) y a su vez deriva de *“legere”*, esto es “coger, escoger”, la misión del intelectual ha de ser leer y entender la realidad, para después escoger una postura y sostenerla de manera pública. Y consideramos que no es descartable hoy esa esencia del intelectual en su vocación de acercamiento a la contemporaneidad. Así, el intelectual plebeyo, como el bastardo que se describía en los años sesenta, puede constituir simplemente aquella resistencia a lo que viene dado por el poder, esa posibilidad de retirarse o de decir no, esa “fuerza negativa que se resiste a la inevitabilidad (necesidad) del orden social” (López Alós, 2021: 83), dentro de una idea de necesaria “internacionalización de los intelectuales” para poder aunarse en causas universales comunes (Bourdieu, [1999] 2012)<sup>593</sup>.

Ahora bien, la función del intelectual hoy presenta un obstáculo paradójico, en cuanto concierne a la noción de “autonomía” respecto a los poderes, reivindicada por Bourdieu como imprescindible para que el intelectual ejerza su papel de manera legítima (Bourdieu, [1999] 2012: 182). Frente a esta deseable autonomía, hay peligros difícilmente sorteables: el “mundo del dinero” y la “tecnocracia de la comunicación” (202- 203), que por otro lado se han hecho pilares en el campo literario actual, por lo que en nuestras sociedades, la autonomía del intelectual, si quiere ser escuchado, siempre resulta relativa.

Brouillette ha apuntado también a la naturaleza bicéfala del concepto de arte autónomo, que es producido y destruido a la vez por la cultura capitalista, es a la vez su ideología y su crítica; de modo que la afirmación radical de la autonomía del

---

<sup>593</sup> Huelga precisar que desde los inicios sobre la teoría del intelectual algunas cuestiones objetivas resultan de importancia. Así, para Christophe Charle (1990), en el momento de comparar la situación de los intelectuales en diversos países hay que tener en cuenta aspectos como: autonomía de los intelectuales, relación entre religión y Estado, campo intelectual y campo de poder, relaciones entre campos intelectuales...

individuo fuera de toda estructura de poder podría suponer, llevada al extremo, la afirmación de los principios neoliberales, llevada al extremo (Brouillette, 2014: 52). Así, necesariamente los escritores y artistas han de mantener una relación ambivalente con la clase dominante y dominada y una posición socialmente ambigua<sup>594</sup>.

Asimismo, Edward Said destaca la necesidad del intelectual de ubicarse fuera del ámbito universitario y posmoderno, propio del intelectual “específico” del que hablaba Foucault<sup>595</sup>, y reclama una postura universalista, contra los peligros de la especialización y el profesionalismo. Para Said, un intelectual es “un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público” ([1994] 1996: 29-30), cuyo objetivo es “hacer progresar la libertad y el conocimiento humanos” (35). Pero tiene que ser un *amateur*, un *outsider*, una voz que, fuera del *establishment*, se esfuerce por “romper los estereotipos y las categorías reduccionistas que limitan el pensamiento y la comunicación humanos” y cuestione “el nacionalismo patriótico, el pensamiento corporativo, y el sentimiento de superioridad clasista, racial o sexual” (1994: 12, 15). Said ha subrayado la importancia del lenguaje como “punto de partida de los humanistas”, lugar donde se hace efectivo el disenso y el cuestionamiento de las ideas comúnmente aceptadas<sup>596</sup>, lugar de cuestionamiento de “nuestro destino mediante los ecos de sus usos figurativos, los juegos de palabras o las parodias y dejando que las energías vernáculas combatan las terminologías veneradas. (...) El lenguaje es el único modo de sortear los obstáculos del lenguaje”<sup>597</sup>. La crítica política ejercida desde el arte

---

<sup>594</sup> Los escritores y los artistas constituyen, al menos desde la época romántica, una fracción dominada de la clase dominante, necesariamente inclinada (...) a mantener una relación ambivalente, tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante ('los burgueses') como son las clases dominadas ('el pueblo) y a formar una imagen ambigua de su posición en la sociedad y de su función social (Bourdieu [1999] 2012: 25).

<sup>595</sup> Para Foucault, el intelectual tiene que interrogar las evidencias y hacer pensar. Y define intelectual en términos de “competencia”: “L’intellectuel au sens politique, et non sociologique ou professionnel du mot, c’est-à-dire celui qui fait usage de son savoir, de sa compétence, de son rapport à la vérité, dans l’ordre des luttes politiques” ([1976] 1994: 109-11).

<sup>596</sup> A través de sus representaciones, que son “su actividad misma”, y “su uso particular del lenguaje, puede acceder al lector y no permitir que sean las medias verdades o las ideas comúnmente aceptadas las que gobiernen el propio caminar” (35, 57).

<sup>597</sup> Cita completa: “Sin embargo, el lenguaje es el punto de partida de los humanistas. (...) el lenguaje, tal y como he venido sosteniendo en esta conferencia, proporciona al humanismo el material básico, así como a la literatura su plena realización (...) Pero, prosigue Poirer sabiamente, ‘el lenguaje es también el lugar en el que podemos registrar con la máxima efectividad nuestro disenso con nuestro destino mediante los ecos de sus usos figurativos, los juegos de palabras o las parodias y dejando que las

será entonces portadora de una duda, una ironía, no condicionada por los mecanismos del poder. En ello coincide con Noirel, que lamenta cómo los intelectuales específicos a menudo se han comportado como “aristócratas del pensamiento”, y en cambio sería de sabios buscar alianzas con los que dominan el lenguaje, con los artistas: “Il faut que les savants tissent des alliances avec ceux qui savent parler des langages mobilisant les émotions, c’est-à-dire avec les artistes” ([2005] 2010: 275).

En cuanto a Vila-Matas, sus actitudes públicas coincidirían con las defendidas por Barthes, Blanchot, Rancière, pero también Said, Florey, Benoît, Bouju, Noirel o Alós: a veces se pronuncia ideológicamente o moralmente respecto a situaciones puntuales, y está al acecho y en la retaguardia de la política, pero nunca atiende luchas políticas concretas, sino que su compromiso radica exclusivamente en el compromiso de la forma.

Por otro lado, Vila-Matas encarna inevitablemente las cuestiones contradictorias que suponen la acción del escritor en el campo literario respecto a su posible autonomía. Así, Vila-Matas se trata de un autor consagrado, leído por una minoría consolidada, de modo que su voz está legitimada y autolegitimada en el campo cultural actual. Ahora bien, no podemos considerar goce de una autonomía total respecto a sus condicionantes, como querían Said y Bourdieu, puesto que la editorial Seix Barral y el periódico *El País* garantizan su lugar en el mercado y en el discurso mediático; de este modo, el escritor-intelectual no se trata en este caso realmente de un “outsider” ni un “francotirador” que actúe desde fuera del *establishment* (Said, 1996); eso sí, sí que se trata de una figura incómoda, inclasificable, como sugerían Barthes u Ortega, para quien el intelectual ha de “esforzarse en perseguir la verdad, y una vez encontrada lanzarla canoramente al viento” ([1930] 2005: 342).

En definitiva, ¿de qué manera puede un escritor ejercer de intelectual hoy, y promover el pensamiento crítico? Ya hemos visto que el modo idóneo no sería tanto desde un posicionamiento explícito como el intelectual clásico en la estela de Sartre o Bourdieu. El intelectual de hoy no puede ser el de ayer, se ha perdido la vivencia de la utopía; ha sucumbido la creencia en la palabra escrita, la admiración hacia el saber

---

energías vernáculas combatan la sterinologías veredas. (...) El lenguaje es el único modo de sortear los obstáculos del lenguaje”.

lento y compacto; las figuras antiguamente respetadas ejercen un magisterio relativo en comparación a la potencia de los mass media. La legitimidad ya no viene dada de antemano, hay que ganársela cada día, y la conciencia crítica se vertebra desde posturas periféricas, como la del amateur, el francotirador o el cazador furtivo<sup>598</sup>. El lugar del intelectual canónico ha quedado vacío hoy, asolado por la fuerza de los medios, de la especialización, la política y la publicidad, el presentismo y el neoliberalismo (Traverso, 2013<sup>599</sup>).

En este contexto, la relación de Vila-Matas con la sociedad 2.0 se halla en una suerte de umbral entre la verticalidad del antiguo intelectual del siglo XX y la horizontalidad por la que circula el saber en el siglo XXI<sup>600</sup>. Así, si bien la figura de Vila-Matas se construye desde el discurso intermedial<sup>601</sup>, con múltiples apariciones en eventos, en instalaciones artísticas, y vehiculando su obra a través de su página web, en transformación constante; por otro lado su discurso sigue un canal unidireccional, que es el del autor hacia el lector u oyente o el internauta que navega entre las páginas Web; así, estaría a medio camino entre “intelectual bastardo” y entre el “intelectual plebeyo”, a medio camino entre el escritor y el crítico, entre el creador y el intelectual,

---

<sup>598</sup> “El intelectual debería ser hoy un amateur o aficionado” (Said 1994: 90). “El e-intelectual no será pues un rentista sino un francotirador, no un burgués establecido sino un cazador furtivo, no un sabio arrogante sino un adepto a la lucha de calle” (Minc 2010: 422).

<sup>599</sup> Para Traverso, hoy el intelectual es un personaje mediático sin relación con el poder. En la contemporaneidad, denuncia Traverso, no hay *engagement* auténtico, todo se centra en los “derechos del hombre”. Traverso retoma el vocablo “humanismo” críticamente, como “ideología de una era “postideológica” (2013: 64-66) y lamenta que no haya alternativa al comunismo. En esto no podemos estar de acuerdo con él, puesto que la carga del humanismo en sí nos parece en sí extraordinaria.

<sup>600</sup> En este sentido, la imagen más sugerente de la horizontalidad en Vila-Matas es la sección *Café Pereg* de su página web y su sección regular en el periódico, émulo del café literario antiguo (Martí, 2007), un espacio textual y virtual de resistencia a la hipermodernidad. Vila-Matas nos propone una conversación diferida permanente, una suerte de *café literario*, donde nos devuelve a una tertulia no vertical ni horizontal en la red, tal vez a un ensayo diagonal y también excéntrico y bastardo, pero no por evasivo sino por heterodoxo: un espacio literario pero también político, donde el pensamiento avanza de forma lúdica y donde las asociaciones de ideas constituyen hallazgos tan valiosos como el encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser de los que hablaba Lautréamont. En la textura ambigua del discurso que trenza literatura con realidad política, en la novela que nos permite vivir el presente como ficción crítica, en la palestra que constituyen los artículos *Café Pereg* desde la red, o en sus intervenciones públicas lúdicas y sus entrevistas y fotografías compartidas en su web y blog, se halla a nuestro entender una senda necesaria que todavía se puede transitar (Verdú, 2018).

<sup>601</sup> Amélie Florenchie, ha definido la “narrativa intermedial” como “una poética de la mediación que aporta una respuesta técnica, pero también estética y política, a la reflexión sobre las relaciones conflictivas entre los medios de información y comunicación, por un lado, y los valores sobre los que se funda la democracia, por otro” (2016: 55).

entre el escritor contemporáneo que aparece y desaparece a la velocidad del relámpago próximo a su lector y la figura consagrada como referencia inmutable.

En resumidas cuentas, Vila-Matas convoca la figura de un intelectual involuntario y heterodoxo, parcialmente plebeyo y siempre bastardo. Así, aunque no está en su voluntad llegar a imponer su discurso en la sociedad, lo acaba haciendo de algún modo por la fuerza de su figura y de su estilo y por su creciente proyección pública<sup>602</sup>. En cuanto a intelectual bastardo, encarna la fusión de *écrivain* y *écrivain*, puesto que aúna el compromiso por el mismo lenguaje con el posicionamiento, más o menos explícito respeto a diferentes cuestiones políticas y morales; en cuanto a “intelectual plebeyo”, asume sus limitaciones y acepta la horizontalidad de su cometido en la sociedad 2.0. Por otro lado, sí está en su voluntad un compromiso con la verdad en sí, por más que no sea con una política determinada; un compromiso que le lleva a pergeñar una voz siempre irónica y a la vez cómplice con los valores de la democracia. En sus propias palabras, la ficción con la que comulga Vila-Matas “es una ficción que me acerca a una verdad que no es inventada, pero es siempre una ficción ligada necesariamente a la realidad, al chirriante estupor que produce esta” (Iglesias, 2020: 19).

Ahora bien, como hemos tratado de defender también en este trabajo, su papel de intelectual heterodoxo nunca se producirá a costa de la simplificación del discurso literario, sino que será su instrumento fundamental, en lo que hemos llamado “aventura literaria” como mecanismo constante de llamamiento al lector.

Así, la escritura de Vila-Matas es transgresora porque desde el principio se ha propuesto llevar la contra a cualquier proceso automatizador de comprensión de la realidad, y ello se aplica desde su concepción de la literatura, de los géneros y del estilo hasta cuestiones de índole más moral. En un segundo lugar, es comprometida porque se posiciona respecto a algunas cuestiones concretas: es crítico con el período franquista, se inscribe contra de la ideología burguesa, cede un lugar para la mujer, apoya las tendencias políticas de izquierdas, si bien de un modo impreciso, combate cualquier tipo de nacionalismo, critica el imperialismo americano. Ahora bien, por encima de todo ello, invita a una visión universalista, humanista y moral del mundo,

---

<sup>602</sup> “Que lo que se piensa o escribe tenga alguna influencia (...) depende en buena medida de la proyección pública del discurso y, sobre todo, de la voz que lo emite” (López Alós, 2021: 19).

promoviendo el diálogo, la concordia, y el respeto cuasi religioso por la cultura. Y, finalmente, hace de su estética una política y promueve un arte que desautomatice la mirada, que obligue a detenerse y a pensar, un discurso crítico, que ponga en duda las falsas verdades. Siguiendo la terminología usada recientemente por Ayete (2023), afirmamos que Vila-Matas no hace una “novela política”, por cuanto su obra no se propone denunciar unas circunstancias concretas, pero su obra sí es política globalmente en su modo de plantear una mirada crítica sobre la realidad, incluyendo sus grietas y contradicciones. En este sentido, la autorrepresentación ambivalente del autor y la ambigüedad de su poética resultan elementos no solo no incompatibles sino irrenunciables para que se pueda llevar a cabo esta mirada problemática.

En definitiva, la lectura de Vila-Matas provoca un movimiento de conciencia interno en el lector, por lo que podríamos tildar la figura autorial de “agitador literario”. Su escritura, transgresora y comprometida a la vez, persiste en su compromiso fundamental por el lenguaje, sin menoscabo de cierto compromiso ideológico y moral implícito. El compromiso literario en Vila-Matas encarna entonces el compromiso literario por excelencia del escritor del siglo XXI, que se construye desde la misma relatividad de la noción de compromiso, desde la atención a la forma, pero sin soslayar su mirada crítica ni la apelación al lector para que se enfrente al reto y al riesgo de la contemporaneidad, más allá de cualquier condicionamiento.

Además, la figura pública y la obra de Vila-Matas se sostienen desde una coherencia absoluta. Así, Vila-Matas persiste en una tendencia poética, acompaña su desarrollo literario de una postura fuerte y heterodoxa en el campo literario, primero provocadora y periférica, después más integrada en el campo, pero siempre excéntrica. Desde esta mirada crítica comenta la actualidad, incide en la estética y la política contemporánea, observa, interroga, lleva a cabo aquello mismo que está proponiendo. Y, en suma, resulta un faro en la actualidad, ya que siempre actúa, habla, escribe, con un pie en “lo que está pasando ahora”<sup>603</sup>, y otro en el horizonte intemporal de la cultura humanística, desde una perspectiva posnacional, desde un espacio literario que no conoce fronteras y donde todo tránsito bidireccional es posible y deseable.

---

<sup>603</sup> Como explica especialmente en *Kassel no invita a la lógica* (2014).

En la postura intelectual de Vila-Matas, pues, hallamos esta “voz democrática” que Castany ha visto también en Cervantes y en Borges (2022b), que persigue el advenimiento de la verdad, desde una mirada crítica focalizada en el presente continuo, en la insistencia en la autoironía y el dialogismo, en la defensa de la apertura ideológica y la tolerancia, con la amistad como constelación deseable en su movimiento de intercambio y afinidad infinitos.

Así, en su modo de interrogar a la realidad y comprometerse con una moral literaria que es también una moral de la vida observamos en Vila-Matas la única postura comprometida fehaciente que permite la época contemporánea: la que hace de la incertidumbre y el riesgo una apuesta certera e inestable, y que busca permanentemente la agitación en el lector, el sí a la vida, el sí a la literatura.



## POSTFACIO

Para acabar, el haberme dedicado tanto tiempo al estudio de la obra de Vila-Matas no puede más que conducirme a una última pregunta, que formularé en primera persona: ¿qué me ha llevado en realidad hasta Vila-Matas? Para ello tendré en cuenta estas palabras de Gadamer.

En toda comprensión se produce una aplicación, de modo que quien comprende está él mismo dentro del sentido comprendido. Él forma parte de la misma cosa que comprende (...). Todo el que comprende algo se comprende a sí mismo en ello (Carsten Dutt, 1998: 41).

Había algo que me llamaba profundamente la atención en Vila-Matas, y era cómo su literatura de algún modo encarnaba todos los interrogantes que pudiera plantearme sobre la función de la literatura hoy día, en general y respecto a mí misma como estudiosa. Ello me hizo acercarme a la parte de su obra más metaliteraria en un inicio, y encontré allí un diálogo directo entre la voz autorial con mi propia voz de lectora. Su literatura no siempre era evidente ni placentera pero siempre me instigaba a hacerme más preguntas, a seguir leyendo e investigando. Posteriormente me dije que eso no podía sucederme solo a mí, y que había en la literatura de Vila-Matas un potente dispositivo que apelaba no solo al deseo lector, sino al deseo por la literatura, a persistir en la fe en la literatura, que instigaba también a observar el presente de modo despierto, con la disposición a hallar siempre en él la capacidad a darle otra vuelta de tuerca y evitar cualquier vivencia de rutina o sinsentido. Finalmente, después de una implicación intensa en su lectura, y después de seguir uno a uno todos sus artículos, obras literarias y la gran parte de intervenciones públicas, me di cuenta de que mi intuición no era solo personal ni solo literaria: que su discurso era de naturaleza universalizadora, que permitía acceder como vasos comunicantes al otro; y que su mirada, aunque partiera de una percepción subjetiva, se fijaba en todo cuanto ocurría en la actualidad también y hacía su punto de vista comunicable. Para una enferma de literatura, que una vez en su adolescencia quiso ser periodista pero pronto descartó la idea por el tedio infinito que procede de la mecánica habitual del texto mediático,

descubrir que la literatura más radical y autorreferencial podía también estar anclada firmemente en el compromiso con la realidad, ello ha supuesto una inyección de energía investigadora casi incontrolable.

Creo al final no haber podido resolver del todo el enigma fundamental de la obra de Vila-Matas, como tampoco la ambivalencia de la función de la literatura hoy. Pero sí me he podido acercar hasta casi quemarme a las zonas donde estas cuestiones hoy resultan palpitantes. Seguir las huellas de Vila-Matas, pues, ha supuesto seguir los interrogantes que rodean hoy a la función de la literatura, dentro de un mundo cada vez más complejo. Sin duda Vila-Matas ha sabido corporeizar como pocos en la misma forma de la obra en su textura la difícil misión del intelectual y la literatura de hoy. Y eso no es poco.



## 4. Referencias bibliográficas

### I. Bibliografía primaria: Enrique Vila-Matas

Vila-Matas, Enrique. Página web: <<http://www.enriquevilamatas.com/>>

#### OBRA PROPIA

##### A) Obra propia unitaria

VILA-MATAS, Enrique (1970): *Fin de verano*, cortometraje. URL:

<<https://vimeo.com/42546372>> [fecha de consulta: 12/08/2018].

\_\_\_\_\_ (1973): *Mujer en el espejo contemplando el paisaje (En un lugar solitario)*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (1977): *La asesina ilustrada*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (1980): *Al sur de los párpados*. Madrid: Fundamentos.

\_\_\_\_\_ (1983): *Nunca voy al cine*. Barcelona: Laertes.

\_\_\_\_\_ (1984): *Impostura*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ ([1985] 2007): *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, col. "Compactos".

\_\_\_\_\_ ([1988] 2018): *Una casa para siempre*. Barcelona: Debolsillo.

\_\_\_\_\_ ([1991] 2004): *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama, col. "Compactos".

\_\_\_\_\_ ([1992] 2011): *El viajero más lento*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ ([1993] 2012): *Hijos sin hijos*. Barcelona: Debolsillo.

\_\_\_\_\_ (1994): *Recuerdos inventados. Primera Antología Personal*. Barcelona. Anagrama, col. "Compactos".

\_\_\_\_\_ ([1995a] 2007): *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, col. "Compactos".

\_\_\_\_\_ ([1995b] 2006): *El traje de los domingos*. Madrid: Huerga & Fierro.

\_\_\_\_\_ ([1997a] 2013): *Extraña forma de vida*. Barcelona: Debolsillo.

\_\_\_\_\_ (1997b): *Para acabar con los números redondos*. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_ ([1999] 2006): *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, col. "Quinteto".

\_\_\_\_\_ ([2000a] 2004): *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, col. "Quinteto".

\_\_\_\_\_ (2000b): *Desde la ciudad nerviosa*. Barcelona: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ ([2002] 2007): *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, col. "Compactos",.

\_\_\_\_\_ (2003a): *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2003b): *Aunque no entendamos nada*. Santiago de Chile: J.C. Sáez Editor.

\_\_\_\_\_ (2003c): *Extrañas notas de laboratorio*. Mérida, Venezuela: Ediciones El otro el mismo.

\_\_\_\_\_ ([2004] 2008): *El viento ligero en Parma*. Madrid: Sexto Piso.

\_\_\_\_\_ ([2005] 2008): *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, col. "Compactos".

\_\_\_\_\_ (2007): *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2008a): *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2008b): *Y Pasavento ya no estaba*. Buenos Aires: Mansalva.

\_\_\_\_\_ (2008c) *Ella era Hemingway / No soy Auster*. Barcelona: Cuadernos Alfabia.

\_\_\_\_\_ (2010a) *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2010b): *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2011a): *En un lugar solitario (Narrativa 1973-1984)*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2011b): *Chet Baker piensa en su arte*. Relatos selectos. Barcelona: Debolsillo.

\_\_\_\_\_ (2011c): *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona: Debolsillo.

\_\_\_\_\_ (2012): *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2014): *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ ([2015] 2016): *Marienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2017a): *Doctor Pasavento + Bastian Schneider*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2017b): *Mac y su contratiempo*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2018): *Impón tu suerte*. Madrid: Círculo de Tiza.

\_\_\_\_\_ (2019a): *Cabinet d'amateur, an Oblique Novel*. Trad. de M. Jull-Costa. Londres: La Caixa Collection & Whitechapel Gallery.

\_\_\_\_\_ (2019b): *Esta bruma insensata*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2022): *Montevideo*. Barcelona: Seix Barral.

#### EN COAUTORÍA:

VILA-MATAS et al. (1999): *29 Dry Martinis*. Barcelona: Edhasa.

VILA-MATAS, E. y ECHENOZ, J. (2008): *De l'imposture en littérature / De la impostura en literatura*. París: Editions Meet.

VILA-MATAS, E., AUSTER, P., ECHENOZ, J. et al. (2010): *El juego del otro*. Madrid: Errata Naturae.

VILA-MATAS, E. y MOLLOY, S. (2012): *[escribir] París*. Nueva York: Brutus Editoras.

VILA-MATAS, E.. et al (2013): *Lo desorden*. Barcelona: Alfaguara.

VILA-MATAS, E. et al. (2017): *Riesgo. Antología de textos*. Barcelona: Rata.

#### B) Artículos, obra periodística diversa, prólogos y conferencias.

VILA-MATAS, Enrique (1968a): "Marlon Brando: 'Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy o Luther King'". *Fotogramas*, XXIII, nº 1029, 05/07/1968.

\_\_\_\_\_ (1968b): "Clint Eastwood o el mito de un rostro impassible". *Fotogramas*, XXIII, nº 1036, 23/08/1968.

\_\_\_\_\_ (1968c): "Yugoslavia: visión de un cine joven". *Fotogramas*, XXIII, nº 1039, 13/09/68).

\_\_\_\_\_ (1968d): "Creación de un poder joven cinematográfico". *Fotogramas*, XXIII, nº 1053, 20/12/68.

\_\_\_\_\_ (1969a): "La película más aburrida de la historia del cine". *Fotogramas*, XXIV, nº 1055, 3/01/1969,

\_\_\_\_\_ (1969b): "París, ¿adónde fue tu revolución?". *Fotogramas*, XXIV, nº 1057, 17/01/69.

\_\_\_\_\_ (1969c): "¿Ha muerto la escuela de Barcelona?". *Fotogramas*, XXIV, nº 1060, 07/02/1969.

\_\_\_\_\_ (1969d): "Nureyev. 30 años de soledad". *Fotogramas*, XXIV, nº 1071, 25/04/1969, pp.14-15.

\_\_\_\_\_ (1970a): "Noticias de un film cómico underground". Cine nuevo. *Fotogramas*, XXV, nº 1107, 02/01/1970, p. 46.

\_\_\_\_\_ (1970b): "Pim, pam, pum, revolución". *Fotogramas*, XXV, nº 1114, 20/02/1970.

\_\_\_\_\_ (1970c): "¡Vacío de hogar!", *Bocaccio*, I, nº 1, Junio 1970.

\_\_\_\_\_ (1970e): "Permanencia de la barbarie". *Bocaccio*, I, nº 2, Julio 1970.

\_\_\_\_\_ (1970f): "Rocha en la tierra del sol". *Bocaccio*, I, nº 3, Septiembre 1970, p. 9.

\_\_\_\_\_ (1973): "Antipsiquiatría y Family Life". *Bocaccio*, III, nº 25, Mayo 1973.

\_\_\_\_\_ (1976a): "La risa de los Panero". *Destino*, XXXVIII, 30/09/1976, p. 32.

\_\_\_\_\_ (1976b): "La ciutat cremada: al recuperar la historia", *Destino*, XXXVIII, nº 2038, 07/10/1976.

\_\_\_\_\_ (1977): "De cómo Franco desfiló ante el Caudillo", *Destino*, XXXIX, nº 2063, 14/04/1977.

\_\_\_\_\_ (1978a): “El localismo es un peligro para la literatura catalana” (entrevista a Jordi Llovet). *Destino*, XXXX, n.º 2120, 25/05/1978.

\_\_\_\_\_ (1978b): “Subvertir la realidad oficial” (entrevista a Nelida Piñón). *Destino*, XXXX, n.º 2125, 29/06/1978, pp. 42-43.

\_\_\_\_\_ (1978c): “Mi ética es estética, no moral” (entrevista a Salvador Dalí). *Destino*, XXXX, n.º 2138, 28/09/1978, pp. 52-53.

\_\_\_\_\_ (1980): “Lo que Brando decía”, *Dezine*, 1/10/1980.

\_\_\_\_\_ (1982a): La vida imaginaria de Marcel Schwob. *La Vanguardia*, 03/08/1982, p. 23.

\_\_\_\_\_ (1982b): “La atracción artística de Cadaqués” *La Vanguardia*. 31/08/1982, p. 19.

\_\_\_\_\_ (1982c): “Papeles de un desmemoriado”. *La Vanguardia*, 21/09/1982, p. 42

\_\_\_\_\_ (1982d): “El museo de las máquinas solteras”. *La Vanguardia*, 28/9/1982, p. 45.

\_\_\_\_\_ (1982e): “La lengua rota de Ferdinand Céline”. *La Vanguardia* (09/11/1982, p. 44.

\_\_\_\_\_ (1982f): “Anthony Burgess: ‘El mal es activo y el bien es pasivo’”. *La Vanguardia*, 30/11/1982, p. 45.

\_\_\_\_\_ (1982g): Vladimir Nabokov: estilo y ética del exilio. *La Vanguardia*, 14/12/1982, p. 43.

\_\_\_\_\_ (1983a): “Raymond Roussel: la muerte como última ficción”. *La Vanguardia*, 15/02/1983, p. 37.

\_\_\_\_\_ (1983b): “Los ángeles caídos del dandismo”. *La Vanguardia*, 15/03/1983, p. 43.

\_\_\_\_\_ (1983c): “Cornelius Castoriadis: revolución y lucidez”, *La Vanguardia*, 25/05/1983, p. 37.

\_\_\_\_\_ (1983d): Patricia Highsmith no viviría con Ripley: *La Vanguardia*, 22/09/1983, p. 39



\_\_\_\_\_ (1983e): “Robert Walser prefería no hacerlo”. *La Vanguardia*, 20/12/1983, p. 43.

\_\_\_\_\_ (1986): “Solo se debuta una vez”. *Fotogramas*, 15/11/1986. Recogido en *El viajero más lento* (1992), pp.127-129.

\_\_\_\_\_ (1989a): “La importancia de no llamarse Ernesto”. *Diario 16*, 7/01/1989. Recogido en *El viajero más lento* (1992), pp. 65-69.

\_\_\_\_\_ (1989b): “Alemania en Otoño”. *Diario 16*, 23/12/1989. Recogido en *El viajero más lento* (1992), pp. 25-38.

\_\_\_\_\_ (1990a): “Tópicos”. *La Vanguardia*, 07/08/1990, p. 48.

\_\_\_\_\_ (1990b): “Tragedia del comunismo”. *Diario 16*, 01/11/1990-03/06/1995. Recogido en *El traje de los domingos*, ([1995b] 2006), pp. 205-207.

\_\_\_\_\_ (1990c): “Elogio del escritor crítico”, *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995. Recogido en *El traje de los domingos*, ([1995b] 2006), pp. 241-244.

\_\_\_\_\_ (1990d): “Imposturas y máscaras”. *Diario 16*, 01/11/1990 - 03/06/1995. Recogido en *El viajero más lento* (1992), pp. 180-183.

\_\_\_\_\_ (1990e): “El rey del barrio”, *Diario 16*, 4/11/1990. Recogido en *El viajero más lento* (1992), pp. 184-187.

\_\_\_\_\_ (1990f): “Bioinventario”, *Diario 16*, 24/11/1990. Recogido en *El viajero más lento* (1992), pp. 55-64.

\_\_\_\_\_ (1991a): “Presentación de La Hechizada”, *La Hechizada*, Jules Barbey D’Aurevilly, Barcelona, Ediciones Destino, 1991. En *El traje de los domingos* ([1995b] 2006), pp. 286-294.

\_\_\_\_\_ (1991b): “El acero del dolor”, *El Sol*, 8/03/1991. Recogido en *El viajero más lento* (1992), pp. 111-113.

\_\_\_\_\_ (1991c): “Episodios anormales”. *Diario 16*, 11/05/1991). Recogido en *El viajero más lento* (1992), pp. 70-75.

\_\_\_\_\_ (1991d): “Viajeros lentos y empedernidos”. *La Vanguardia*, 23/07/1991, p. 5.

\_\_\_\_\_ (1991e): “De banderas apátridas”. *El Mundo*, 07/12/1991. Recogido en *El traje de los domingos*, ([1995b] 2006), pp. 51-54.

\_\_\_\_\_ (1992a): “Soledad es como nosotros”, Prólogo a *Burdeos*, Soledad Puértolas, Madrid, Espasa Calpe, 1992. En *El traje de los domingos*, ([1995], 2006), pp. 307-314.

\_\_\_\_\_ (1992b): “El loro olímpico”. *La Vanguardia*, 02/07/92, p. 6.

\_\_\_\_\_ (1994) “¿De qué debemos despedirnos en este final de siglo?” *La Vanguardia*, 25/01/1994, p. 38.

\_\_\_\_\_ (1995a): “La cicatriz interior” (*Selección personal de malditos*). Publicado originalmente en *Lateral*, enero de 1995, y luego en *El traje de los domingos* ([1995b] 2006), pp. 45-46.

\_\_\_\_\_ (1995b): “Sobre el prestigio” Publicado originalmente en *Diario 16*, 1/07/1994 - 30/07/1995. En *El traje de los domingos* ([1995b] 2006), pp. 111-112.

\_\_\_\_\_ (1996): “El enamorado del amor, Stendhal”. *Diario 16*, 21/01/1996. Recogido en *Para acabar con los números redondos* (1997b). En *Una vida absolutamente maravillosa* (2011c), pp. 415-416.

\_\_\_\_\_ (1997a): “El verano cabe en cinco líneas”. *La Vanguardia*, 6/07/1997, p. 72.

\_\_\_\_\_ (1997b): “Hoy hago la cena yo”. *La Vanguardia*, 16/08/1997, p. 25.

\_\_\_\_\_ (1997c): “Escritura de la penuria”, *Revista de Libros*, nº 12, 1/12/1997.

\_\_\_\_\_ (1999a): “Una evocación de la Escuela de Barcelona (Vila-Matas recuerda a los cineastas de la ‘gauche divine’)”. *La Vanguardia, Libros*, 26/02/1999, pp. 6-7.

\_\_\_\_\_ (1999b): “Aguafuerte canario”. *El País*, 20/04/2000. Recogido en *Desde la ciudad nerviosa* (2000b), pp. 159-162.

\_\_\_\_\_ (1999c): “No queremos que Baudelaire se aburra”. *El País*, 28/05/1999. Recogido en *Desde la ciudad nerviosa* (2000b), pp. 130-132.

\_\_\_\_\_ (1999d): “La estética de Baudelaire”. *Revista de Libros*, 01/10/1999. URL: <<https://www.revistadelibros.com/la-estetica-de-baudelaire>> [Fecha de consulta: 14/02/2022].

\_\_\_\_\_ (1999e): “Sobre la angustia de hablar en público”. *El País*, 20/10/1999. Recogido en *Desde la ciudad nerviosa* (2000b), pp. 140-143.

\_\_\_\_\_ (1999f): “La nueva rebelión de las masas”, *El País*, 18/12/1999. Recogido en *Desde la ciudad nerviosa* (2000b), pp. 152-154..

\_\_\_\_\_ (2000a): “Esquizofrenia y desayuno”. Recogido en *Desde la ciudad nerviosa* (2000b), pp. 102-105.

\_\_\_\_\_ (2000b): “Mastroianni-sur-Mer”. Recogido en *Desde la ciudad nerviosa* (2000b), pp. 171-208.

\_\_\_\_\_ (2000c) “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”. Recogido en *Desde la ciudad nerviosa* (2000b), pp. 209-234.

\_\_\_\_\_ (2000d): “Ripley en el recuerdo”. *El País*, 12/02/2000.

\_\_\_\_\_ (2000e): “Un Bradbury perfecto” 2000 *Babelia* 23/05

\_\_\_\_\_ (2000f): “Un traje nuevo”, *El País*, 14/07/2000.

\_\_\_\_\_ (2001): “El discurso de Caracas” –Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos–. *Lateral*, Revista de Cultura, nº. 82, 2001. Recogido en *El viento ligero en Parma* (2004), pp. 197-206.

\_\_\_\_\_ (2002): “¿Por qué es usted tan posmoderno?”. *El País*, *Babelia*, 13/09/2022, p. 24.

\_\_\_\_\_ (2003a): “Todos los jóvenes tristes”. *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 16/01/2003. En *Aunque no entendamos nada*, 2003.

\_\_\_\_\_ (2003b): “Impresiones de abstemia”. *Letras Libres*, 5, nº 58, 2003, pp. 70-71. En *El viento ligero en Parma* (2004), pp. 93-96.

\_\_\_\_\_ (2005a): “El código Saint-Sulpice”. *Letras Libres*, 7, nº 77. Mayo 2005, pp, 62-63.

\_\_\_\_\_ (2005b): “Autoficción”. *Quimera* 263-264, Noviembre 2005, pp. 25-26.

\_\_\_\_\_ (2005c): “La gloria solitaria”. *El País*, 06/12/2005.

\_\_\_\_\_ (2006): “El factor francés”. *El País*, 08/01/2006.

\_\_\_\_\_ (2007): “Intervención en Cartagena de Indias”. URL: <<http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=10813>> [Fecha de consulta: 25/04/2023].

\_\_\_\_\_ (2008): “Café Pereg”. *El País*, 24/05/2008.

- \_\_\_\_\_ (2009a): “Moral del divertido”. *El País*, Catalunya, 11/01/2009.
- \_\_\_\_\_ (2009b): “El talento del lector”. *El País*, 22/04/2009.
- \_\_\_\_\_ (2010a): “Amar lo difícil”. *El País*, 31/10/2010.
- \_\_\_\_\_ (2010b): “Georges Perec en su laberinto”. *El País*, 20/11/2010.
- \_\_\_\_\_ (2011a): “Si no fuera por la crisis”. *El País*, 18/01/2011.
- \_\_\_\_\_ (2011b): Prólogo a *En un lugar solitario*. Marzo 2011.
- \_\_\_\_\_ (2011c): “Grandes tarados sin sentimientos”. *El País*, 19/11/2011.
- \_\_\_\_\_ (2012a): “En el futuro, por deseo de Schoenberg”. *El País*, *Babelia*, 04/02/2012.
- \_\_\_\_\_ (2012b): “La levedad, ida y vuelta”, conferencia del 26/04/2012. (Con Sergio Vila-San Juan en BNE). En *Fuera de aquí*. Conversaciones con André Gabastou, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 209-224.
- \_\_\_\_\_ (2012c): “Estado de ánimo”. *El País*, 12/06/2012.
- \_\_\_\_\_ (2012d): “Acuérdate de desconfiar”. *El País*, 26/6/2012.
- \_\_\_\_\_ (2012e): “Del amor”. *El País*, 25/09/2012.
- \_\_\_\_\_ (2012f): “El gran fracasista”. *El País*, 10/12/2012.
- \_\_\_\_\_ (2013a): “Nuestra salvación”. *El País*, 04/02/2013.
- \_\_\_\_\_ (2013b): “El día de todo el mundo”. *El País*, 30/04/2013.
- \_\_\_\_\_ (2013c): “Dirección animal”. *El País*, 27/05/2013.
- \_\_\_\_\_ (2013d): “Serás mi personaje”. *El País*, 25/06/2013.
- \_\_\_\_\_ (2013e): “Ante Lydia Davis”. *El País*, 08/07/2013.
- \_\_\_\_\_ (2013f): “Propuesta de cambio”. *El País*, 19/11/2013.
- \_\_\_\_\_ (2013g): “Las entrevistas como invento”. *El País*, 17/12/2013.
- \_\_\_\_\_ (2014a): “Ella fue Dadá”. *El País*, 14/01/2014.
- \_\_\_\_\_ (2014b): “Peligros del primer lector”. *El País*, 25/03/2014.
- \_\_\_\_\_ (2014c): “La noche de Europa”. *El País*, 08/04/2014.
- \_\_\_\_\_ (2014d): “Agitación en la red”. *El País*, 17/6/2014.
- \_\_\_\_\_ (2014e): “Un paseo en la vida. Discurso de Formentor”. En <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textdiscursoformentor.htm>, 30/08/2014. [Fecha de consulta: 25/02/2023].
- \_\_\_\_\_ (2014f): “Es solo una selfie, cariño”. *El País*, 25/11/2014.

\_\_\_\_\_ (2015a): “Una enciclopedia irónica”. *El País*, 20/01/2015.

\_\_\_\_\_ (2015b): “Las simpatías interrumpidas”. *El País*, 25/05/2015.

\_\_\_\_\_ (2015c): “Hambre de realidad”. *El País*, 22/06/2015.

\_\_\_\_\_ (2015d): “La manía de caernos del mundo”. *El País*, 20/07/2015.

\_\_\_\_\_ (2015e): “El futuro”. Discurso de recepción del Premio FIL.

Guadalajara, México. En

<<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textdiscursoGuadalajara2015.html>>,

noviembre 2015 [fecha de consulta: 18/06/2020].

\_\_\_\_\_ (2016a): “Sobre contenidos políticos”. *El País*, 02/02/2016.

\_\_\_\_\_ (2016b): “Ansia de ficciones”. *El País*, 20/06/2016.

\_\_\_\_\_ (2016c): “Súbita aparición de Nunes”. *El País*, 19/07/2016.

\_\_\_\_\_ (2016d): “No leeré más emails”, *El País* 23/08/2023.

\_\_\_\_\_ (2017a): “El lector nuevo”. *El País*, 21/03/2017.

\_\_\_\_\_ (2017b): “Una estupidez formidable y universal”. *El País*, 04/04/2017.

\_\_\_\_\_ (2017c): “Literatura expandida”. *El País*, 15/05/2017.

\_\_\_\_\_ (2017d): “Encerrados con un solo tedio”. *El País*, 12/06/2017.

\_\_\_\_\_ (2017e): “35 años sin Glenn Gould. *El País*, 3 de octubre de 2017.

\_\_\_\_\_ (2017f): “Viaje a Bastia”. *El País*, 17/10/2017.

\_\_\_\_\_ (2017g): “Modo avión”. *El País*, 31/10/2017.

\_\_\_\_\_ (2017h): “Teatro de variedades”. Disponible en <<https://youtu.be/FTuJp2Qn0HM>> [fecha de consulta: 15/07/2020].

\_\_\_\_\_ (2017i): Bastian Schneider. “Radicalmente nao original. Disponible en <[https://youtu.be/iytHnp7R\\_Fk](https://youtu.be/iytHnp7R_Fk)> [fecha de consulta: 18/07/2020].

\_\_\_\_\_ (2018a): “Macron y el momento Hegel”. *El País*, 08/01/2018.

\_\_\_\_\_ (2018b): “Independencia individual”. *El País*, 5/02/2018.

\_\_\_\_\_ (2018c): “Que corra el aire”. *El País*, 11/12/2018.

\_\_\_\_\_ (2019a): “No he venido a hablar de mi libro”. *El País*, 19/02/2019.

\_\_\_\_\_ (2019b): “Laberinto de clichés”. *El País*, 18/03/2019,

\_\_\_\_\_ (2019c): “Kosmopolis mueve montañas”. *El País*, 02/04/2019.

\_\_\_\_\_ (2019d): Prólogo a *La tentación del fracaso*, Julio Ramón Ribeyro. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2019e): “Dar continuidad a la sorpresa”. *El País*, 22/07/2019.

\_\_\_\_\_ (2019f): “Aquellos que Nietzsche gritaba”. *El País*, 12/11/2019.

\_\_\_\_\_ (2019g): “Cuéntamelo todo”. *El País*, 10/12/2019.

\_\_\_\_\_ (2020a): “En patrón de espera”. *El País*, 18/2/2020.

\_\_\_\_\_ (2020b): Prólogo a *Búnker*, de Tote King, Barcelona: Blackie Books, marzo de 2020.

\_\_\_\_\_ (2020c): “El tiburón salió del agua”. Babelia, *El País*, 4/03/2020.

\_\_\_\_\_ (2020d): “La verdad va hacia ti”. *El País*, 16/03/2020.

\_\_\_\_\_ (2020e): “La insistente”. *El País*, 30/03/2020.

\_\_\_\_\_ (2020f): “Una lección de humildad”. *El País*, 14/04/2020.

\_\_\_\_\_ (2020g): “Dos tardes con Bioy”. *El País*, 12/05/2020.

\_\_\_\_\_ (2020h): “Contra la manía de amontonarnos”. *El País*, 26/05/2020.

\_\_\_\_\_ (2020i): Prólogo a *Una habitación compartida*, de Inés Martín Rodrigo. Barcelona: Debate.

\_\_\_\_\_ (2020j): “Explícame a Duras”. *El País*, 06/07/2020.

\_\_\_\_\_ (2020k): “Sombras de Barcelona”. *El País*, 8/12/2020.

\_\_\_\_\_ (2021a): “Perspectiva de sótano”. *El País*, 17/02/2021.

\_\_\_\_\_ (2021b): “Tres o cuatro, puro vértigo”. *El País*, 11/05/2021.

\_\_\_\_\_ (2021c): “Diario de la vida aumentada”. *El País*, 6/07/2021.

\_\_\_\_\_ (2021d): “Eterno cabo suelto”. *El País*, 20/07/2021.

\_\_\_\_\_ (2022a): “Nuestros arcaicos”. *El País*, 11/01/2022.

\_\_\_\_\_ (2022b): “Ya en la dimensión desconocida”. *El País*, 22/02/2022.

\_\_\_\_\_ (2022c): “El factor Michelstaedter”. *El País*, 08/03/2022.

\_\_\_\_\_ (2022d): “Por una guía de conducta”. *El País*, 23/03/2022.

\_\_\_\_\_ (2022e): “La ficción expulsa a la autoficción”. *El País*, 18/05/2022.

\_\_\_\_\_ (2022f): “Acelerados y paseantes”. *El País*, 31/05/2022.

## MATERIAL PERITEXTUAL SOBRE LA OBRA DE VILA-MATAS

### A) Entrevistas y coloquios

ALEGRE, Luis (2017): “*Mac y su contratiempo*. Presentación en Zaragoza”. Librería Los portadores de sueños, Zaragoza, 31/03/2017. URL:

<<https://www.youtube.com/watch?v=rEG5M2Wb7hY>> [fecha de consulta: 15/02/2021].

ARROYO, S, FERNÁNDEZ, J. (2008): “¿Viaje o literatura? Entrevista anticipatoria con Enrique Vila-Matas”. *Cartaphilus*, Revista de Investigación y Crítica Estética, vol. 3, pp. 199-204. Disponible en <<https://revistas.um.es/cartaphilus/issue/view/77>> [fecha de consulta: 10/08/2022].

AYALA-DIP, Ernesto (2011): “Vila-Matas en estado puro”, *El País*, 28/12/2011, p. 11.

AYÉN Xavier (2003): “He escrito mi libro más autobiográfico. Entrevista a Vila-Matas”. *La Vanguardia*, 18/10/2003, p. 41.

\_\_\_\_\_ (2010): “Vila-Matas caza fantasmas en Dublín. Entrevista a Vila-Matas”. *La Vanguardia*, 16/3/2010, p. 33.

\_\_\_\_\_ (2012): “Vila-Matas cae en el fracaso”. *La Vanguardia*, 13/03/2012, p. 29.

\_\_\_\_\_ (2013): “He escrito mi libro más autobiográfico. Entrevista a Vila-Matas”. *La Vanguardia*, 18/10/2003, p. 41.

\_\_\_\_\_ (2017): “En la literatura no hay progreso, solo repetición”. *La Vanguardia*, 14/02/2017, pp. 29.

\_\_\_\_\_ (2019): “Todo lo que decimos es una cita de alguien”. *La Vanguardia*, 03/04/2019, p. 37.

AZANCOT, Nuria (2022): “Enrique Vila-Matas: ‘En la historia de la humanidad la estupidez juega un papel importante’”. *El Español*, 04/09/2022. URL: <[https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20220904/enrique-vila-matas-historia-humanidad-estupidez-juega-importante/699430288\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20220904/enrique-vila-matas-historia-humanidad-estupidez-juega-importante/699430288_0.html)> [fecha de consulta: 25/11/2022].

BAJANI, ANDREA (2010): “Festival della Mente. Enrique Vila-Matas con Andrea Bajani”. URL: <<https://youtu.be/lqnPwegRb5k>> [fecha de consulta: 25/08/2020].

BARRANCO, Justo (1999): “La literatura actual no arriesga, utiliza vías acomodaticias”. *La Vanguardia*, 13/02/1999, p. 49.

\_\_\_\_\_ (2000): “No se puede escribir como si no hubiera existido literatura antes”. *La Vanguardia, Cultura*, 15/02/2000, p. 40.

\_\_\_\_\_ (2007): “Vila-Matas ante el abismo”. *La Vanguardia*, 13/09/2007, p. 39.

BARTUAL, Roberto (2012): “Yo fui un agente de la Stasi”, *Factor Crítico, Revista de cultura*, nº 3, septiembre 2012.

BASUALDO, Ana (1985): “Vila-Matas: la literatura es una máquina de Duchamp”. *La Vanguardia*, 19/11/1985, p. 49.

BENGOA, Maria (2017): “Enrique Vila-Matas: Mac y su contratiempo”. Bidebarrieta Kulturgunea, Bilbao, 9/03/2017. URL: <<https://youtu.be/LfJSe8OSHzE>> [fecha de consulta: 10 febrero 2021].

BONET, Joana (2008): “La vida como obra de arte”. URL: <<http://www.joanabonet.com/2011/08/la-vida-como-obra-de-arte/>> [fecha de consulta: 15/08/2020].

BOULLOSA, Carmen (2008): “Enrique Vila-Matas, Jorge Veralde Ferrari, Pablo Sáinz Villegas”. NYC Bibliotecas Públicas, Nueva York, 11/06/2008. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=7OAZvhyEx0o>> [fecha de consulta: 20/06/2020].

BOURMEAU, s, BOISSY, A. (2016): “Enrique Vila-Matas”. *France Culture. Lettres Étrangères*, 30/07/2016. URL: <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lettres-etrangeres/enrique-vila-matas-5946563>> [fecha de consulta: 20/02/2021].

CABALLERO, MARTA (2013): “Necesito que un sentido crítico me mantenga alerta”. *El Español*, 25/10/2013. URL: <[https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20131025/enrique-vila-matas-necesito-sentido-critico-avanzar-mantenerme/14748857\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20131025/enrique-vila-matas-necesito-sentido-critico-avanzar-mantenerme/14748857_0.html)> [fecha de consulta: 15/05/2023].

CASAS, Àngel (2008): “Elisenda Nadal i Enrique Vila-Matas”. *De memòria, Catalunya Ràdio*, 24/07/2008. URL: <<http://www.catradio.cat/audio/268556/Elisenda-Nadal-i-Enrique-VilaMatas>> [fecha de consulta: 10/07/2017].



CASTRO, Antón (2017): “‘Soy lo que no soy’. Entrevista con Antón Castro”. *Revista Eñe*, nº 50, 21/06/2017, p. 16-20.

\_\_\_\_\_ (2022): “Enrique Vila-Matas: ‘Siento que Javier Marias era muy superior a mí como escritor’”. *Heraldo de Aragón*, 27/09/2022. URL: <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/09/27/enrique-vila-matas-siento-qu-e-javier-marias-era-muy-superior-a-mi-como-escriptor-1602216.html>> [fecha de consulta: 12/01/2022].

COROMINAS, Jordi (2012): “Presentación de Aire de Dylan”. Librería +Bernat, Barcelona, 13/04/2022. URL: <<https://youtu.be/r1ENCRRV6c>> [fecha de consulta: 20/09/2021].

CORREA, A. HEREDIA, G. (2020): “Entrevista a Enrique Vila-Matas”. *Radiocut*, 27/06/2020. URL: <[https://radiocut.fm/audiocut/enrique-vila-matas-y-santiago-llach-estuvieron-en-notas-al-pie-con-ana-correa-y-gonzalo-heredia/?fbclid=IwAR1ltVfATEqqO1huklpGmK1HOOpWIh-MNL0LHLKE9F\\_aJZsy7U0FOfu3oZ9o#.XvfNMI95UJM.facebook](https://radiocut.fm/audiocut/enrique-vila-matas-y-santiago-llach-estuvieron-en-notas-al-pie-con-ana-correa-y-gonzalo-heredia/?fbclid=IwAR1ltVfATEqqO1huklpGmK1HOOpWIh-MNL0LHLKE9F_aJZsy7U0FOfu3oZ9o#.XvfNMI95UJM.facebook)> [fecha de consulta: 26/02/2023].

CRESPO, Mario (2011): “Mientras estás creando, se borran todos los patanes”. En *Sigueleyendo*, Junio 2011. URL: <<https://es.paperblog.com/charla-con-enrique-vila-matas-3401590/amp>> [fecha de consulta: 25/02/2023].

CRUZ, Juan (2008): “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad”. *El País*, 13 marzo de 2010. Disponible en <[https://elpais.com/diario/2010/03/13/babelia/1268442746\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/03/13/babelia/1268442746_850215.html)> [fecha de consulta: 17/04/2020].

DE EUSEBIO, Carmen (2018): “Siento que la obra escrita está fundada sobre la nada”. *Cuadernos Hispánicoamericanos*, 813, 01/03/2018,

DE SAGARRA, Joan (2015): “Sigo alerta, procurando huir de la patria y la religión”. *La Vanguardia*, 21/11/2015, pp. 44-45.

ENGEL, Philipp (2022): “Enrique Vila-Matas: El amor es más eterno que el silencio de la muerte”. *Coolt*, 17/09/2022. URL:

<[https://www.coolt.com/libros/enrique-vila-matas-el-amor-es-mas-eterno-silencio-muerte\\_768\\_102.html](https://www.coolt.com/libros/enrique-vila-matas-el-amor-es-mas-eterno-silencio-muerte_768_102.html)> [fecha de consulta: 10/10/2022].

ESPOSITO, SCOTT (2011): "Enrique Vila-Matas on 'Never any end to Paris'". *The Paris Review*, 06/06/2011. Disponible en:

<<https://www.theparisreview.org/blog/2011/06/06/enrique-vila-matas-on-never-any-end-to-paris>> [fecha de consulta: 14/09/2013].

ESTEBAN (2019): "Mesa redonda: Kopf, Vila-Matas, Esteban: 'Imágenes que exploran el abismo'". *Gutun Zuria*, Festival Internacional de las Letras de Bilbao, Bilbao, 02/04/2019. URL: <<https://youtu.be/cOtrfHo0zo8>> [fecha de consulta: 18/07/2022].

FARRÉS-DURAN, E, VILA-MATAS, E. (2015): "París no se acaba nunca districte cinquè". Librería +Bernat, Barcelona, 19/01/2015. URL: <<https://youtu.be/uLiWMhyy95w>> [fecha de consulta: 30/10/2020].

FELIP, Núria (2014): "El reconocimiento tenía que llegar tarde". *La Vanguardia, Cultura*, 01/09/2014, p. 33.

FERNÁNDEZ, Víctor (2012): "No escribo sobre terror para no asustarme yo mismo". *La Razón*, 31/08/2022. URL:

<[https://www.larazon.es/cultura/20220831/broog4y6tncidapfdb5ltzggqe.html?fbclid=IwAR2oNhwyyKNjxXfjEpUlswnGKWIBESpYhn20\\_i01CSd9GJT6OVZnwpAn0wE](https://www.larazon.es/cultura/20220831/broog4y6tncidapfdb5ltzggqe.html?fbclid=IwAR2oNhwyyKNjxXfjEpUlswnGKWIBESpYhn20_i01CSd9GJT6OVZnwpAn0wE)> [fecha de consulta: 29/10/2022].

FRESÁN, Rodrigo (2004): "La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas". *Letras Libres*, España, 29/02/2004. Disponible en <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-casa-la-escritura-conversacion-enrique-vila-matas>> [fecha de consulta: 15/06/2022]. En M. Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil*, pp. 313-324.

GABASTOU, André (2010): *Vila-Matas pile et face*. Paris: Argol.

\_\_\_\_\_ (2013). *Fuera de aquí*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GARCÍA, M., AMADAS, M., VELASCO, U. (2008): "Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo". *Quimera*, 295, junio 2008, pp. 47-54.

GASCÓN, Daniel (2017): "Entrevista a Enrique Vila-Matas: 'Lo que yo hago es pensamiento mezclado con narrativa'". *Letras Libres*, 14/03/2017. URL:

<<https://letraslibres.com/revista/entrevista-a-enrique-vila-matas-lo-que-yo-hago-es-pensamiento-mezclado-con-narrativa>> [fecha de consulta: 14/04/2022].

GAUTHIER, Michelle, CRIQUI, Jean Pierre (2009): “Rosebud”. París, Nouveau Festival du Centre Pompidou, 24/10/2009. URL: <<https://www.dailymotion.com/video/xb360z>> [fecha de consulta: 28/05/2020].

GELI, Carles (2007): “Soy un explorador de mi propio abismo”. *El País*, 10/09/2007. Disponible en <[https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201_850215.html)> [fecha de consulta: 05/05/2020].

\_\_\_\_\_ (2013): “Vila-Matas, dinamita del realismo”. *El País*, 08/11/2013.

\_\_\_\_\_ (2016): “Vila-Matas, Premio Nacional de Cultura de la Generalitat”. *El País*, Crónica literaria de la semana, *Cultura*, 09/07/2015, p. 47.

GINATTA, Gianmarco (2018): “Escribir desde la obsesión: entrevista con Enrique Vila-Matas”. *Letras Libres*, 12/10/2018. Disponible en <<https://letraslibres.com/literatura/escribir-desde-la-obsesion-entrevista-con-enrique-vila-matas/>> [fecha de consulta: 18/06/2021].

GÓMEZ-MONTOYA, Carolina (2012): “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra”. *Literal Magazine*. 21/04/2012. URL: <<https://literalmagazine.com/enrique-vila-matas-y-la-rebeldia-de-la-letra/>> [fecha de consulta: 23/03/2020].

GONZÁLEZ-FOERSTER, D. & VILA-MATAS, Enrique (2015): “Parole aux artistes”. Centre Georges Pompidou, 23/09/2015. Disponible en <<https://www.dailymotion.com/video/x4r55t2>> [fecha de consulta: 01/02/2021].

GRAELL, Vanessa (2022): “Todas las obras son autoficción, incluso La Biblia”. *El Mundo*, 01/09/2022. Disponible en <<https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2022/09/01/630f8cb3fc6c83861e8b45b7.html>> [fecha de consulta: 22/02/2023].

HERNÁNDEZ, Miguel Ángel y CASTRO, Fernández (2017): “Enrique Vila-Matas”. Cendeac, Murcia, 30/10/2017. Disponible en <<https://youtu.be/-HpyG-sE6z8>> [fecha de consulta: 15/07/2020].

HERNÁNDEZ, Sonia (2015): "Mil jóvenes con Vila-Matas". FIL, Guadalajara, 30/10/2015. Disponible en <<https://youtu.be/UKIB5N2F7YA>> [fecha de consulta: 28/05/2020].

IGLESIA, Anna María (2017): "Vila-Matas vuelve a hacerse ventrílocuo". *El Asombrario. Público*, 14/02/2017. URL: <<https://elasombrario.publico.es/vila-matas-vuelve-a-hacerse-ventrilocu/>> [fecha de consulta: 18/06/2021].

\_\_\_\_\_ (2019): "Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas. Exploradores entre ruinas". *Kosmopolis*, CCCB, Barcelona, 20/03/2019. Disponible en <<https://vimeo.com/326790912>> [fecha de consulta: 12/08/2021].

\_\_\_\_\_ (2020): *Ese famoso abismo. Conversaciones con Enrique Vila-Matas*. Girona: WunderKammer.

\_\_\_\_\_ (2022): "No se puede contar todo. Si lo haces terminas siendo aburrido." *Letra global*, 01/09/2022. URL: <[https://cronicaglobal.lespanol.com/letraglomaingueneaubal/letras/vila-matas-no-se-puede-contar-todo-si-haces-terminas-siendo-aburrido\\_708185\\_102.html](https://cronicaglobal.lespanol.com/letraglomaingueneaubal/letras/vila-matas-no-se-puede-contar-todo-si-haces-terminas-siendo-aburrido_708185_102.html)> [fecha de consulta: 15/10/2022].

J.C.I. (1990) "Levedad, piedras que vuelan", *La Vanguardia, Culturas*, 20/03/1990, p. 4.

JUSTE MOMPÉL, Felicidad (2019): "Felicidad Juste Mompel: en conversación con Enrique Vila-Matas". Disponible en <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrjustemompelf1.html>> [fecha de consulta: 24/09/2022].

LAGO, Eduardo (2011): "La tumba de Moby Dick". Diálogo Eduardo Lago- Enrique Vila-Matas. *Kosmopolis*, CCCB, Barcelona. 25/11/2011. Disponible en <<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/kosmopolis-11-la-tumba-de-moby-dick/212124>> [fecha de consulta: 04/05/2021].

\_\_\_\_\_ (2009): "Enrique Vila-Matas and Paul Auster". PEN American Center, New York, 02/05/2009. Disponible en <<https://youtu.be/bUYGybstrvo>> [fecha de consulta: 19/05/2021].

LÓPEZ, Carmen (2022): "Mi último libro es la búsqueda de una habitación propia a lo Virginia Woolf". *El Diario.es*, 03/09/2022. URL:

<[https://www.eldiario.es/cultura/libros/enrique-vila-matas-ultimo-libro-busqueda-habitacion-propia-virginia-woolf\\_128\\_9282679.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/enrique-vila-matas-ultimo-libro-busqueda-habitacion-propia-virginia-woolf_128_9282679.html)> [fecha de consulta: 19/10/2022].

LÓPEZ VEGA, Martín (2003): "Nadie escribe como yo". Entrevista a Enrique Vila-Matas". *El Cultural*. 27/12/2003. URL:

<<http://www.elcultural.com/revista/letras/Enrique-Vila-Matas-Nadie-escribe-como-yo/8531>> [fecha de consulta: 7/9/2020].

LUQUE, Alejandro (2014): "La última vez que me sentí mediterráneo, pensé en suicidarme". *Msur*, Sevilla, 12/03/2014. URL:

<<https://msur.es/2014/03/12/enrique-vila-matas/>> [fecha de consulta: 15/05/2022].

LUISELLI, Valeria (2012): "Enrique Vila-Matas en Xalapa. Conversación con Valeria Luiselli". Xalapa, 05/10/2012. Disponible en <https://youtu.be/wTtYukENwoE> [fecha de consulta: 25/02/2023].

MADRID, Manuel (2022): "Nadie me ha visto nunca reír a carcajada limpia". *La Verdad*, Murcia, 25/09/2022. Disponible en

<<https://www.laverdad.es/culturas/libros/enrique-vilamatas-nunca-20220925213600-nt.html>> [fecha de consulta: 15/11/2022].

MASSOT, Josep (1991): "Estoy en las antípodas de Pereda, Delibes, Mossèn Tronxo y Llamazares". *La Vanguardia*, 17/02/1991, p. 52.

\_\_\_\_\_ (2005): "El político y el escritor hablan dos lenguas distintas e incompatibles". *La Vanguardia*, 05/09/2005, p. 41.

\_\_\_\_\_ (2008): "Mi biografía es lo que he escrito". *La Vanguardia*, 11/09/2008. p. 33.

\_\_\_\_\_ (2019): "Vila-Matas elige obras del fondo de La Caixa para la Whitechapel de Londres". *La Vanguardia*, 18/01/2019, p. 37.

MASVIDAL, Pol (2018): "Unidos por Bartleby". *La Vanguardia*, 10/01/2018, p. 35.

MAURER, Christopher (2016): "European Voices: A Reading & Conversation with Enrique Vila-Matas". Universidad de Boston, 04/10/2016. Disponible en <<https://youtu.be/s9tW9J7MqyE>> [fecha de consulta: 25/03/2021].

MERUANE, Lina (2013): "Entrevista con Enrique Vila-Matas". Disponible en <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmeruanel1.html>> [fecha de consulta: 15/01/2021].

MUÑOZ, José A. (2010): “Una conversación con Enrique Vila-Matas”. *Revista de Letras*, 18/03/2010. URL:

<<https://revistadeletras.net/una-conversacion-con-enrique-vila-matas/>> [fecha de consulta: 17/01/2021].

NICHES PETRY, Cassionei (2021): “Entrevista com o impostor Enrique Vila-Matas”. *Digestivo cultural*, 19/05/2021. URL:

<[https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4693&titulo=Entrevista\\_com\\_o\\_impostor\\_Enrique\\_Vila-Matas](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4693&titulo=Entrevista_com_o_impostor_Enrique_Vila-Matas)> [fecha de consulta: 26/02/2023].

NOIVILLE, Florence (2013): “Enrique Vila-Matas & Florence Noiville.” Festival *Passa Porta*. Bruselas, 24/03/2013. Disponible en <<https://youtu.be/TfydjFCsCkw>> [fecha de consulta: 02/02/2020].

OÑORO OTERO, Cristina (2007): “Una mañana en Ljubljana”. Eslovenia 2007. Disponible en <<http://www.enriquevilamatas.com/imaVideo.html>> [fecha de consulta: 19/02/2022].

\_\_\_\_\_ (2022): “Presentación de Montevideo en Madrid”. Disponible en <<https://youtu.be/cXw77vdpOso>> [fecha de consulta: 24/09/2022]. Un resumen de la misma puede verse aquí transcrita: <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escronoro3.html>> [fecha de consulta: 22/02/2023].

ORDÓÑEZ, Luis, (2002): “Enrique Vila-Matas por Luis Ordóñez”. URL: <<https://youtu.be/y9KHJuy0F80>> [fecha de consulta: 28/06/2020].

ORDÓÑEZ, Marcos (2012a): “Dylan es paradigma del artista moderno”. *El País*, 12/03/2012. Disponible en <[https://elpais.com/cultura/2012/03/12/actualidad/1331575390\\_794432.html](https://elpais.com/cultura/2012/03/12/actualidad/1331575390_794432.html)> [fecha de consulta: 10/07/2019].

\_\_\_\_\_ (2012b): “Hablando con Vila-Matas (3ª parte), Blogs *El País*, *Bulevares periféricos*, 21 marzo 2012. URL:

<https://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/03/conversacion-con-vila-matas-3%C2%AA-parte-me-gusta-mucho-el-momento-en-el-que-el-joven-lancastre-viaja-en-taxi-por-el-londres.html> [fecha de consulta: 14 de julio de 2019].

PÀMIES, Sergi (2003): “Los escritores acaban solos y acaban mal”. *El País, Babelia*, Octubre 2003. Recogido en Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil*. Barcelona: Candaya, pp. 332-338.

PEÑA, Ángel (2022): “Me gusta hablar de literatura como se charla de fútbol”. *The Objective*, 13/09/2022. URL:

<<https://theobjective.com/cultura/2022-09-13/enrique-vila-matas-literatura/>> [fecha de consulta: 19/11/2022].

PINTO, Rodrigo (2014): “Enrique Vila-Matas: en primera persona”. *FILBA*, Santiago de Chile. Disponible en <<https://youtu.be/cA20mdejOkE>> [fecha de consulta: 25/02/2023].

QUIROGA, Oswaldo (2014): “Entrevista al escritor Enrique Vila-Matas”. *Otra trama*, 11/10/2014. URL: <<https://youtu.be/ANUBbEXmuVE>> [fecha de consulta: 23/03/2023].

RIAMBAU, Esteve (2018): “Mai 68 a Barcelona, Reflets et Jalousies”, con Raimon, Enrique Vila-Matas y Pere Portabella. Institut Français, Barcelona, 10/05/2018.

RIVIÈRE, Margarita (1997): “Entrevista a Vila-Matas: ‘El escritor es casi como un ama de casa’”. *La Vanguardia*, 11/02/1997, p. 72.

RODRÍGUEZ COURT, Elisa (2016): “Este es el momento duchampiano de la literatura”. *La Provincia*, 29/04/2016. URL:

<<https://www.laprovincia.es/cultura/2016/04/29/momento-duchampiano-literatura-9947415.html>> [fecha de consulta: 29/03/2023].

ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia (2014): “Enrique Vila-Matas: ‘Kassel fue una oportunidad para averiguar qué significaba ser vanguardista’”. *Pliego Suelto*, 03/07/2014. URL: <<http://www.pliegosuelto.com/?p=12892>> [fecha de consulta: 29/07/2022].

RUIZ MANTILLA, Jesús (2012): “La realidad se está convirtiendo en una aventura interesante”. *El País*, 10/06/2012. Disponible en

<[https://elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339069043\\_076158.html](https://elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339069043_076158.html)> [fecha de consulta: 14/02/2021].

RUIZ ORTEGA, Gabriel (2011): “Entrevista a Vila-Matas”. URL: <<http://letras.mysite.com/gro070111.htm>> [fecha de consulta: 15 de julio de 2020].

\_\_\_\_\_ (2019): “Acerca de Esta bruma insensata (Siete preguntas en Perú)”. URL: <<http://www.blogenriquevilamatas.com/?p=11228>> [fecha de consulta: 22/03/2023].

\_\_\_\_\_ (2020): “Enrique Vila-Matas sobre su ingreso a The Paris Review: ‘Es la entrevista canónica por excelencia’.” *Caretas*, 7-11. URL: <<https://caretas.pe/cultura/enrique-vila-matas-sobre-su-ingreso-a-the-paris-review-es-la-entrevista-canonica-por-excelencia-entrevista/>> [fecha de consulta: 15/05/2021].

SÁNDEZ, Mariana (2019): “Un escritor como curador”. *Clarín, Suplemento Ñ*. Buenos Aires, 18/01/2019.

SANTANDER, R. y ABADÍA, M. (2008): “Sin Borges hablaríamos en inglés”. Blog *La periódica revisión dominical*, 30/10/2008. URL:

<<https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/30/entrevista-a-enrique-vil-a-matas-sin-borges-hablaríamos-en-ingles/>> [fecha de consulta: 20/05/2020].

SCOTT EXPOSITO, Veronica (2018): “The Literature of No: An Interview with Enrique Vila-Matas”. *Tin House*, 03/12/2018. URL:

<<https://tinhouse.com/the-literature-of-no-an-interview-with-enrique-vila-matas/>> [fecha de consulta: 18/06/2021].

SEDANE, Xavier (2015): “Encuentros con escritores: Enrique Vila-Matas”. CEFORÉ, UNED, A Coruña: Disponible en <[https://youtu.be/2TG\\_kUGBTQQ](https://youtu.be/2TG_kUGBTQQ)> [fecha de consulta: 18/06/2021].

SERRANO, Violeta (2014): “Se escribe para corregir la vida”. *Continuidad de los Libros*. URL:

<<http://continuidaddeloslibros.com/enrique-vila-matas-se-escribe-para-corregir-la-vida/>> [fecha de consulta: 18/06/2020].

SOLANES, Ana (2007): “Enrique Vila-Matas, disidente de sí mismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 688, octubre 2007, pp. 145-162.

THIRLWELL, Adam ([2018] (2020): “Enrique Vila-Matas, the art of fiction”. *The Paris Review*, n.º 247, otoño 2020.

\_\_\_\_\_ (2022); *El arte de la ficción*. Seix Barral, Barcelona.

VERDÚ ARNAL, Isabel (2017): Entrevista personal inédita con Enrique Vila-Matas (vía correo electrónico).



\_\_\_\_\_ (2020): Entrevista personal inédita con Enrique Vila-Matas (vía correo electrónico).

VIDAL-FOLCH (1991): “Odio a los mamotretos narrativos, como voy a demostrar en La Vanguardia”. *La Vanguardia*, 1/08/1991, p. 37.

\_\_\_\_\_ (1995): “Llego al final de una búsqueda”. *La Vanguardia*, 28/03/1995, p. 37.

\_\_\_\_\_ (2002): “La realidad ganará siempre al escritor realista”. *El País*, 12/12/2002. Disponible en [https://elpais.com/diario/2002/12/12/cultura/1039647607\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/12/12/cultura/1039647607_850215.html) [Fecha de consulta: 04/04/2021].

VIGORRA, Jesús (2019): “Entrevista con Enrique Vila-Matas”. *Al Sur*, 11/04/2019. Disponible en <https://youtu.be/IVfGgBwWzfg> [fecha de consulta: 04/05/2021].

VILLAR, Bruno (2013): “Entrevista a Vila-Matas”. *Letras Libres*, 07/06/2013. Disponible en <https://letraslibres.com/revista-espana/entrevista-a-vila-matas/> [fecha de consulta: 18/02/2023].

VILLEDIA, Alfredo C. (2020): “Una estupidez formidable y universal, el mal que nos aqueja”. *El Mundo*, 24/08/ 2020. Disponible en <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/08/24/5f43b88efdddfff78d8b4606.html> [fecha de consulta: 20/05/2022].

ZEPEDA VARAS, José (2004): “Enrique Vila-Matas”. Conversación en el Instituto Cervantes de Utrecht, Netherlands, marzo 2004. Disponible en <https://youtu.be/2fuqbid6h9Q> [fecha de consulta: 19/01/2019].

#### B) Material audiovisual sobre Vila-Matas

(2000): *Vila-Matas & CIA*. Retomado en *TVE 3* el 27/04/2020 URL: <https://beteve.cat/nits-tematiques/enrique-vila-matas-bartleby-i-cia/> [fecha de consulta: 05/05/2020].

(2013): “Pienso, luego existo. Enrique Vila-Matas”. *RTVE*, 28/04/2013. URL: <https://www.rtve.es/play/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-enrique-vila-matas/1792667/> [fecha de consulta: 17/05/2021].

(2015): *El día de la súpia*, dirigido por Emilio Manzano. TVE 3, 04/02/2016. URL: <<https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/el-documental/el-dia-de-la-sipia/video/5581924/>> [fecha de consulta: 10/07/2020].

(2016): *Extraña forma de vida. Una historia abreviada de Enrique Vila-Matas*. RTVE, 21/02/2016. URL: <<https://www.rtve.es/television/20160620/extrana-forma-vida-historia-abreviada-enrique-vila-matas/1360500.shtml>> [fecha de consulta: 14/07/2020].

(2016b): “Paseando por la infancia de Vila-Matas”, con Gemma Niergas. Cadena SER, 24 de febrero de 2016. URL: <[https://cadenaser.com/programa/2016/02/24/hoy\\_por\\_hoy/1456296309\\_612454.html](https://cadenaser.com/programa/2016/02/24/hoy_por_hoy/1456296309_612454.html)> [fecha de consulta: 05/02/2021].

(2017a) “Enrique Vila-Matas”. *Página 2*, TV2, 13/02/2017. URL: <<https://www.rtve.es/play/videos/pagina-dos/pagina-dos-enrique-vila-matas/3914886/>> [fecha de consulta: 15/02/2020].

(2017b) “Vila-Matas, une obsession littéraire”. *Radiofrance, France culture*, 23/03/2017. URL: <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/vila-matas-une-obsession-litteraire-5371753>> [fecha de consulta: 20/02/2020].

(2017c): “Rius de tinta. Univers Vila-Matas”. Con David Guzmán. *Betevé*. 27/11/2017. URL: <<https://beteve.cat/rius-de-tinta/rius-de-tinta-univers-vila-matas/>> [fecha de consulta: 18/07/2020].

(2022): “Enrique Vila-Matas”. *Página 2*, TV2, 27/09/2022. URL: <<https://www.rtve.es/play/videos/pagina-dos/enrique-vila-matas/6698150/>> [fecha de consulta: 07/10/2022].

## OBRA SOBRE VILA-MATAS

### A) Estudios sobre Vila-Matas

ALAMEDA, Irene Zoe (2007): “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”. En Andrés-Suarez, I. y A. Casasrr (eds.), *Enrique Vila-Matas. Cuadernos de Narrativa*. Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel, pp. 49-64.

ARANDA, Alfredo (2013): “Morfología de la geografía literaria en el artículo ensayístico de Enrique Vila-Matas”. En A. Badia, A.L. Blanc, y M. García (eds.), *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 199-210.

\_\_\_\_\_ (2017): *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas: la crítica de un escritor*. Tesis dirigida por Jordi Gracia García, Universidad de Barcelona. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10803/400943>> [fecha de consulta: 14/04/2020].

AUDET, René (dir.) (2010): *Enrique Vila-Matas, miroirs de la fiction. Temps zéro, Revue d'étude des écritures contemporaines*, nº 3, número monográfico. URL: <<http://tempszero.contemporain.info/document510>> [fecha de consulta: 15/5/2020].

AZNAR PÉREZ, Mario (2018) “La felicidad del lector inconformista”. (Prólogo a Vila-Matas: *Impón tu suerte*. Madrid: Círculo de Tiza.)

\_\_\_\_\_ (2019): *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis de lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*. Tesis dirigida por Aurora Conde Muñoz y Vicente Cervera Salinas, Universidad Complutense de Madrid.

Disponible en <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/62646/>> [fecha de consulta: 22/07/2021].

CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla (2014): *Entre-lugares de la Modernidad. La 'trilogía metaliteraria' de Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*. Tesis dirigida por Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Manuel Ángel Vázquez Medel, Universidad de Granada.

Disponible en <<http://hdl.handle.net/10481/35118>> [fecha de consulta: 24/10/2021].

\_\_\_\_\_ (2016): “Enrique Vila-Matas o cómo habitar el filo del abismo”. *Sociocriticism* 2016 - Vol. XXXI, 1. pp. 49-80.

DEL POZO GARCÍA, Alba (2009): “La autoficción en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas”. En *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, pp. 89-103. URL:

<<http://www.452f.com/issue1/laautoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>> [fecha de consulta: 10/01/20].

GIL GONZÁLEZ, Antonio (2013): “Diálogos metaficcionales e intermediales (II) entre Agustín Fernández Mallo y Enrique Vila-Matas”. *Studia Romanica Posnaniensia*, 2013, vol. 40, nº 2, pp. 39-49

GÓMEZ Rollán, (2016): “Jugar con la literatura. El laberinto especular en París no se acaba nunca, de Enrique Vila-Matas”. Tesis doctoral dirigida por Luis M. García Jambrina, Universidad de Salamanca. Disponible en <<https://gredos.usal.es/handle/10366/132954>> [fecha de consulta: 25/02/2023].

GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY, Julia (2014): “Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas”. Tesis Doctoral dirigida por Yvette Sánchez. Universidad de St Gallen.

\_\_\_\_\_ (2015): “El lector colectivo en la obra literaria de Enrique Vila-Matas”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, pp. 323-331.

\_\_\_\_\_ (2016): *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación*. Barcelona: Anthropos. S. XXI.

HEREDIA ZUBIETA, Margarita (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya.

HERRALDE, Jorge (2005): “Vila-Matas y la conquista de América”. *Revista de la Universidad de México*, abril 2005, pp. 11-16. Consultable en: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/7dc92016-f6fb-4201-8562-bdc1f2e64a90/vila-matas-y-la-conquista-de-america>> [fecha de consulta: 14/03/2023].

JAUME, Andreu (2011): *Prólogo a Chet Baker piensa en su arte*. Barcelona: Mondadori.

JUSTE, Felicidad (2019): *La poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Asensi Pérez, Barcelona, Universidad Autónoma de

Barcelona. Disponible en

<[https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2019/hdl\\_10803\\_665603/fjm1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2019/hdl_10803_665603/fjm1de1.pdf)> [10/03/2023].

LUQUE AMO, Álvaro (2023): “Montaigne en dos autores de la narrativa española del siglo XXI: Enrique Vila-Matas e Iñaki Uriarte. Bulletin de la *Société internationale des amis de Montaigne* 2023 – 1, n° 76.

MAMOUR DIOP, Papa (2015): *Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Gómez Trueba, Universidad de Valladolid. Disponible en <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/18111>> [fecha de consulta: 13/01/2023].

\_\_\_\_\_ (2016): *Enrique Vila-Matas en su red narrativa* (Universidad de Salamanca, 2016).

MARTÍN DE MARCOS, G. (2009): *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*. Tesis doctoral dirigida por José Ramón González, Universidad de Valladolid.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2007): “Enrique Vila-Matas. ‘La casa y el mundo. En torno a Lejos de Veracruz’”. En Andrés-Suarez, I. y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas. Cuadernos de Narrativa*. Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel, pp. 125-140.

OÑORO OTERO, Cristina (2007): *El universo literario de Enrique Vila-Matas*. Tesis doctoral dirigida por Ángel García Galiano y José Antonio Mayoral, Universidad Complutense de Madrid.

\_\_\_\_\_ (2012), “Hasta perder el aliento: Enrique Vila-Matas y el cine”. En Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*, pp. 93-112. Puebla: Universidad Benemérita de Puebla y Ediciones Eón.

\_\_\_\_\_ (2014), “La théâtralisation de l’attente: le dramatique compte à rebours dans *Aire de Dylan* d’Enrique Vila-Matas”. En *Recherches, Culture et Histoire dans l’Espace Roman*. N° 13, 2014, pp. 123-135.

\_\_\_\_\_ (2015), *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor.

\_\_\_\_\_ (2016), “The writer is present Kassel no invita a la lógica de Enrique Vila-Matas, como proyecto artístico intermedial”, en Cordone, G.,

Béguelin-Argimón, J. (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 159-178.

\_\_\_\_\_ (2022): "Literatura en un campo expandido: incursiones en la obra última de Enrique Vila-Matas (2014-2019)". *Revista De Literatura*, 84(168), 569–597. URL: <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2022.02.022>> [fecha de consulta: 15/01/2023].

PACHE, Laura (2019): *La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Valls, Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en

<<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/669695/lpc1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [fecha de consulta: 25/08/2022].

\_\_\_\_\_ (2022): *Otra forma de vida. Los relatos de Enrique Vila-Matas*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

PÉREZ CASTRO, Sonia (2020): *La narrativa breve de Enrique Vila-Matas*. Tesis dirigida por Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid.

\_\_\_\_\_ (2021): *Esa literatura insensata*. La narrativa breve de Enrique Vila-Matas. Madrid: Fundación Universitaria Española.

POZUELO YVANCOS, José María (2007): "Vila-Matas en su red literaria". En Andrés-Suarez, I. y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas. Cuadernos de Narrativa*. Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel, pp. 33-47.

\_\_\_\_\_ (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

RÍOS BAEZA, F. A. (ed.) (2012): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Puebla: Universidad Benemérita de Puebla y Ediciones Eón.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2018): *Vila-Matas transatlántico. Pasavento*, Vol. 6, nº 2.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): "La novela póstuma o el mal de Vila-Matas", En Andrés-Suarez, I. y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas. Cuadernos de Narrativa*. Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel, pp. 153-172.

\_\_\_\_\_ (2012): "Exploraciones más acá del vacío y el abismo". En *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*. Puebla: Universidad Benemérita de Puebla y Ediciones Eón, pp. 367-390.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2015). "Las portadas de Vila-Matas". En A. Chicharro (ed.), *Porque eres, a la par, uno y diverso: Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Granada: Universidad de Granada, Homenajes, pp. 765-794.

SIMION, S. D. (2012): *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*. Tesis doctoral. Bucarest: Editura Universității din București.

ANDRES-SUÁREZ, I. y A. CASA (eds.) (2007): *Enrique Vila-Matas. Cuadernos de Narrativa*. Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel.

VERDÚ ARNAL, Isabel (2013a): "Vila-Matas, flâneur de la literatura". En A. Badia, A.L. Blanc, y M. García (eds.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*. Presses Universitaires de Perpignan, pp. 153-164.

\_\_\_\_\_ (2013b): "Autoficción y yo figurado en *Café Péric*". En *La autoficción hispánica en el siglo XXI*. Universidad de Alcalá, 8 de octubre de 2013. Disponible en <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrverduarnali1.htm>> [Fecha de consulta: 7/02/2023].

\_\_\_\_\_ (2016): "La ficción como arma. Vila-Matas, Piglia y otros desafíos a la verdad". *Revista académica liLETRAd*, nº2, pp. 287-298.

\_\_\_\_\_ (2017): "*Kassel no invita a la lógica y Café Péric*, de Enrique Vila-Matas: una voz transgénica". En L. Albuquerque, R. Álvarez, J. García (eds.), *Escritura y teoría en la actualidad: actas del II Congreso Internacional de ASETEL*, Madrid: CSIC, pp. 577-588.

\_\_\_\_\_ (2018): "Los artículos *Café Péric*, de Enrique Vila-Matas. ¿Una palestra en el espacio público actual?" *Artes del ensayo: Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, (Ejemplar dedicado a: Modernidades excéntricas), nº 2, pp. 227-243.

\_\_\_\_\_ (2020): "Miguel Ángel Hernández y Enrique Vila-Matas: la escritura como performance e indagación artística". En M. Gómez, I. Ballester, F. Riesgo, F (eds.), *Formas de la rebeldía en la literatura hispánica*. Sevilla: Renacimiento. pp. 91-107.

\_\_\_\_\_ (2021): “La construcción de la identidad en Enrique Vila-Matas”. *Diablotexto Digital*, nº. 10, pp. 304-324. URL: <<https://doi.org/10.7203/diablotexto.10.21673>> [fecha de consulta: 15/04/2022].

ZAMORANO, Julie (2015). *Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas*. Tesis Doctoral dirigida por Mme Christelle REGGIANI. París: Universidad de la Sorbonne. Disponible en <[http://www.enriquevilamatas.com/pdf/ZAMORANO\\_Julie\\_2015\\_these.pdf](http://www.enriquevilamatas.com/pdf/ZAMORANO_Julie_2015_these.pdf)> [fecha de consulta: 18/09/2022].

B) Textos periodísticos sobre Vila-Matas: reseñas, crónicas...

ARES, Berta (2020): “Ese famoso abismo llamado Enrique Vila-Matas”. En *Revista de Letras*, 16/11/2020. URL: <<https://revistadeletras.net/ese-famoso-abismo-llamado-enrique-vila-matas/>> [fecha de consulta: 9/02/2021].

AYÉN, Xavier (2014): “Perdido en la Documenta”. *La Vanguardia*, 22/02/2014, p. 40.

\_\_\_\_\_ (2016): “¿Es Vila-Matas una obra de arte?” *La Vanguardia*, 26/02/2016, p. 39.

\_\_\_\_\_ (2017): Ciudad, realidad y ficción. *La Vanguardia*, 22/10/2017, p. 60.

\_\_\_\_\_ (2020): “Mi novela nace de la rabia contra Vila-Matas”. *La Vanguardia*, 11/02/2020, p. 40.

AYALA-DIP, Ernesto (1997): “El intimismo de Vila-Matas”. *El País*, 22/02/1997. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 147-149.

AZANCOT, Leopoldo (1984): “Impostura”, *ABC*, 26/05/1984, p. VIII.

BLANCO, Natalio (2022): “La enésima genial ‘performance’ de Vila-Matas”. *Diario 16*, 07/09/2022. URL: <<https://diario16.com/la-enesima-genial-performance-de-vila-matas/>> [fecha de consulta: 15/10/2022].

BONET, Joana (2017): “Mentes originales”. *La Vanguardia*, 13/03/2017, p. 25.



CERVILLA, Francisco (2021): "Pasión por desaparecer". *Culturamas*, 10/03/2021. URL: <<https://www.culturamas.es/2021/03/10/pasion-por-desaparecer/?fbclid=IwAR1hxyr-SrV4jSxq0tfSvxB6PR7HLj0QamkcSqKhVvQQm-RjpDGRpyOOPgs>> [fecha de consulta: 30/04/2022].

COSCULLUELA, Eva (2022): "Biografía de un estilo". *Abc cultural*, sábado, 3/09/2022, p. 14.

DOMENE, Pedro (1988): "Voces". *Ideal*, 30/10/1988. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 71-73.

DOMÍNGUEZ, Christopher (1989): "Una casa para siempre", *Vuelta*, 157, México, diciembre 1989. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 74-80.

\_\_\_\_\_ (2008): "El canon shandy", *Letras Libres*, México DF, octubre 2008.

ECHEVARRÍA, Ignacio (1993): "Sombras checas. La extraña belleza de los relatos de Vila-Matas". *El País*, 20/02/1993. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 101-104.

\_\_\_\_\_ (1995): "La escritura como supervivencia. Una novela extravagante y seductora de Enrique Vila-Matas". *El País*, 22/04/1995. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 115-118.

ENRIGUE, Alvaro (1992): sobre Suicidios *Vuelta*, 189, México, agosto 1992. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 81-84.

GÓMEZ, Miguel Angel (2019): "Un Vila-Matas perfecto". *El Imparcial*, 2/07/2019.

GÓMEZ GLEZ, Mar (2021): "Ficciones de verdad y el derecho a la (auto)ficción". *Letras libres*, 15/01/2021. URL:

<<https://letraslibres.com/literatura/ficciones-de-verdad-y-el-derecho-a-la-autoficcion/>> [fecha de consulta: 26/04/2023].

GOÑI Javier (1988): "Impostura para varias voces", *Cambio 16*, 882, 24/10/1988.

GRACIA, Jordi (2005): “La nostalgia silenciosa”. *Babelia*, 03/09/2005. Disponible en <[https://elpais.com/diario/2005/09/03/babelia/1125705012\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/09/03/babelia/1125705012_850215.html)> [fecha de consulta: 22/05/2022].]

GRACIA, Jordi (2015): “Todo mentira”. *Babelia, El País*, 27/11/2015. Disponible en <[https://elpais.com/cultura/2015/11/25/babelia/1448472796\\_753896.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/25/babelia/1448472796_753896.html)> [fecha de consulta: 24/3/2021].

HERNÁNDEZ, Sonia (2021): “Esperando a Chet Baker”. *El Boomeran(g)*, 11/01/2021. URL: <<https://www.elboomeran.com/sonia-hernandez/esperando-a-chet-baker/> [fecha de consulta: 28/07/2021]>.

LLOVET, Jordi (1984): “Lo verosímil como impostura”. En *La Vanguardia*, 17/05/1984. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 39-44.

\_\_\_\_\_ (1993): “Kafka y Vila-Matas”. *La Vanguardia*, 12/03/1993, p. 47.

MANRIQUE SABOGAL, Winston (2018): “Foster Wallace, Bolaño, Houellebecq o Vila-Matas y el club de los escritores de la mitificación exprés”. *Huffington Post*, 13/09/2018. URL:

<[https://www.huffingtonpost.es/entry/foster-wallace-bolano-houellebecq-o-vila-matas-y-el-club-de-los-escritores-de-la-mitificacion-expres\\_es\\_5c8a79ebe4b0866ea24c97ee.htm](https://www.huffingtonpost.es/entry/foster-wallace-bolano-houellebecq-o-vila-matas-y-el-club-de-los-escritores-de-la-mitificacion-expres_es_5c8a79ebe4b0866ea24c97ee.htm)> [fecha de consulta: 04/04/2020].

MARQUÉS, Juan (2022a): “Vila-Matas y el lugar exacto donde irrumpe lo fantástico”. *El Mundo*, 06/09/2022. Disponible en <<https://www.elmundo.es/la-lectura/2022/09/06/630f898bfc6c83af1f8b45f2.html>> [fecha de consulta: 25/02/2023].

\_\_\_\_\_ (2022b): “Sin darme cuenta, creo que he hecho mi mejor libro”. *Las librerías recomiendan*. URL: :

[https://www.laslibreriasrecomiendan.com/entrevista/enrique-vila-matas-sin-darme-cuenta-creo-que-he-hecho-mi-mejor-libro/?fbclid=IwAR1W4OtaHCMQb2xBvbqi3EXwf\\_wJkgfpUSZxrxOU19g7UQnMw\\_R4LKgykms](https://www.laslibreriasrecomiendan.com/entrevista/enrique-vila-matas-sin-darme-cuenta-creo-que-he-hecho-mi-mejor-libro/?fbclid=IwAR1W4OtaHCMQb2xBvbqi3EXwf_wJkgfpUSZxrxOU19g7UQnMw_R4LKgykms) [fecha de consulta: 10/03/2023].

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1995): “El desencanto de la política en la narrativa española reciente”. *La Vanguardia*, 8/9/1995, p. 46.

\_\_\_\_\_ (1999): “El extraño viaje de Enrique Vila-Matas”. *La Vanguardia*, 12/03/1991, p. 5.

\_\_\_\_\_ (2000): “Escritores que no escribieron”. *La Vanguardia*, 10/03/2000, p. 3.

\_\_\_\_\_ (2002): “El nuevo Don Quijote”. *La Vanguardia*, 27/11/2002, p. 12.

\_\_\_\_\_ (2005): “Vila-Matas y el viaje al fin de la noche”. *La Vanguardia*, 7/09/2005, p. 6.

\_\_\_\_\_ (2007): “Vida de los cuentos”, *La Vanguardia*, 05/09/2007, p. 6.

\_\_\_\_\_ (2008): “Un paisaje moral”. *La Vanguardia, Culturas*, 17/09/2008, p. 9.

\_\_\_\_\_ (2010): “Viaje al centro del sueño”. *La Vanguardia, Culturas*, 24/03/2010, p. 6.

\_\_\_\_\_ (2011): “Quiero ser extranjero”. *La Vanguardia, Culturas*, 2/11/2011, p. 11.

\_\_\_\_\_ (2012): “El drama de la sucesión”, *La Vanguardia*, 28/03/2012, p. 10.

\_\_\_\_\_ (2015): “EL futuro son las voces de Chernóbil”. *La Vanguardia*, 29/11/2015, p. 56.

\_\_\_\_\_ (2020): “Un empacho de parodia”. *La Vanguardia, Culturas*, 11/04/2020, p. 8.

MASSOT, Josep (2004): “Viaje a los límites del abismo”. *La Vanguardia*, 21/06/2004. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 325-327.

MATHEW, Shaj. (2015): “The Readymade Novel”. *The New Republic Books*. July/August 2015, pp 82-83.

MONMANY, Mercedes (1985): “Manual para conspiradores”. *La Vanguardia*, 28/11/1985. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 63-68.

\_\_\_\_\_ (1993): "Y Kafka se fue a nadar". *Diario 16*, 20/02/1993. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 105-108.

OLMOS, Albert (2016): "La fenomenal vida sin política de Enrique Vila-Matas". *El Confidencial*, 29/06/2016. URL: <[https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2016-06-29/la-fenomenal-vida-sin-politica-de-enrique-vila-matas\\_1224686](https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2016-06-29/la-fenomenal-vida-sin-politica-de-enrique-vila-matas_1224686)> [fecha de consulta: 23/03/2021].

\_\_\_\_\_ (2022) "Volver a Vila-Matas". *The Objective*, 19/09/2022. URL: <<https://theobjective.com/cultura/2022-09-19/volver-vila-matas/?fbclid=IwAR3Yxc6wDBiwzo-zi-sUuZQKtqgXrf-93PUD16WITgGg4SIYieA5rfkrCQs>> [fecha de consulta: 25/01/2023].

OÑORO OTERO, Cristina (2010): "Dublinesca". *Ínsula*, nº 768, pp. 28-30.

OROVIO, Ignacio (2019): "Efectos secundarios". *La Vanguardia*, 28/04/2019, p. 54.

PITOL, Sergio (2001): "Vila-Matas, premiado". *Letras Libres*, 32, México, agosto 2001. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 172-178.

POCH, Rafael (2017): "Vila-Matas y la miseria de la literatura". *La Vanguardia, Cultura*, 26/03/2017, p. 61.

POZUELO YVANCO, José María (2010): "La novela de su vida". *ABCD, las artes y las letras*, 1/04/2010.

\_\_\_\_\_ (2019): Vila-Matas en su laberinto". *ABCD*. 20/04/2019.

PRENSA, Jesús, (2020): "Visita a Larra con Vila-Matas. La generación del 89". *Frontera d, Revista digital*, 05/07/2020. URL: <<https://www.fronterad.com/visita-a-larra-con-vila-matas-la-generacion-del-89/>> [fecha de consulta: 26/02/2023].

RAMIS, Llúcia (2017): "El indonesio y su repetición". *La Vanguardia*, 18/02/2017, p. 36-\_\_\_\_\_ (2020) "Estar en todas partes". *La Vanguardia*, 25/01/2020, p. 36.

RIAÑO, Peio H. (2014): "Vila-Matas hace del arte contemporáneo un acto de felicidad contra resentidos". *El confidencial*, 22/02/2014. URL:

<[https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-02-22/vila-matas-hace-del-arte-contemporaneo-un-acto-de-felicidad-contra-resentidos\\_92454/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-02-22/vila-matas-hace-del-arte-contemporaneo-un-acto-de-felicidad-contra-resentidos_92454/)> [fecha de consulta: 24/04/2020].

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1997): “Una calle melancólica”, *La Vanguardia*, 28/02/1997, pp. 45.

\_\_\_\_\_ (2017). “Volver (y revolver) sobre los propios pasos”. *El Periódico*, 21/02/2017. Disponible en

<<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170221/vila-matas-mac-y-su-contratiempo-5851522>> [fecha de consulta: 26/02/2023].

RODRÍGUEZ COURT, Elisa (2015): “Automitografía”. *La Provincia*, 19/09/2015. Disponible en <<https://www.laprovincia.es/opinion/2015/09/19/auto>> [fecha de consulta: 02/02/2023].

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2003): “Pipa y desesperación. París, Estación Termini.” *Avui*, 13/11/2003. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 339-344.

\_\_\_\_\_ (2017): “La felicidad del lector”. *El País, Babelia*, 18/02/2017, p. 15.

RUIZ GARZÓN, Ricardo (2017): Prólogo a (V.V.A.A.) *Riesgo. Antología de textos*. Barcelona, Rata.

SADA, Daniel (1993): “El viajero más lento”. *Vuelta*, 198, mayo 1993. Recogido por Heredia (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, pp. 93-98.

SAGARRA, Joan de (2006): “Crónica triestina”. *La Vanguardia*, 21/05/2006, p. 7.

\_\_\_\_\_ (2008): “Caballero Enrique Vila-Matas”. *La Vanguardia*, 26/10/2008, p. 10.

\_\_\_\_\_ (2013): “Un independiente, por favor”. *La Vanguardia*, 02/06/2013, p. 7.

\_\_\_\_\_ (2019): “¿Y Javier Tomeo?” *La Vanguardia*, 21/04/2019, p. 4.

URRUTIA, Íñigo (2019): “Un espléndido artefacto literario”. *El Diario Vasco*, 27/04/2019.

VALLS, Fernando (1991): “La narrativa española de los ochenta”. *La Vanguardia*, 01/01/1991, p. 4.

VERDÚ ARNAL, Isabel (2021): “Enrique Vila-Matas, en el abismo donde vida y creación se amalgaman”. *Heraldo de Aragón*, 15/01/2021. Disponible en <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2021/01/15/enrique-vila-matas-en-el-abismo-donde-vida-y-creacion-se-amalgaman-1414931.html>> [fecha de consulta: 22/02/2023].

\_\_\_\_\_ (2022): “Las puertas de un escritor”. *Heraldo de Aragón*, 10/11/2022.

VICENT, Manuel (2019): “La vida solo es una frase”. *El País*, 06/07/2019. Disponible en <[https://elpais.com/cultura/2019/07/05/actualidad/1562345750\\_601578.html?ssm=TW\\_CC](https://elpais.com/cultura/2019/07/05/actualidad/1562345750_601578.html?ssm=TW_CC)> [fecha de consulta: 05/10/2022].

#### OBRAS DE FICCIÓN O LIBROS DE ARTISTA SOBRE VILA-MATAS (selección)

AZNAR, Mario (2022): *Too late*. Madrid: La Navaja Suiza Editores.

FARRÉS-DURAN, Enric (2014): *París no se acaba nunca districte cinquè*. Barcelona: MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009): *Nocilla Lab*. Barcelona: Alfaguara.

PORTA, A.G. (2019): *Me llamo Vila-Matas como todo el mundo*. Barcelona: Acantilado.

SALAS, Lisbeth (2009): *Infinitamente serio*. Caracas-Venezuela: La Cámara escrita.

SERRE, Anne (2017): *Voyage avec Vila-Matas*. Paris: Mercure de France.

SOL MORA, Pablo (2021): *Diccionario Vila-Matas*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

Disponible en

<<https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/download/BI369/1554/1760-1?inline=1>>

[fecha de consulta: 05/05/2023].

## II. Bibliografía general

ABELLÁN, José Luis (1975): *El erasmismo español*. Madrid: Austral.

ADORNO, Theodor ([1951] 2001): *Minima moralia*. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ ([1970] 2021): *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro. Madrid: Akal.

AGAMBEN, GIORGIO (2008). *Què vol dir ser contemporani?* Trad. Coral Romà. Barcelona: Armatcadia.

\_\_\_\_\_ ([1985] 1989): *Idea de la prosa* Trad. Laura Silvani. Barcelona: Península.

\_\_\_\_\_ ([1995] 2013): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_ ([1996] 2008): *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.

\_\_\_\_\_ (2010): “Nota preliminar sobre el concepto de democracia”. Trad. Tomás Fernández y Beatriz Eguibar. En Bassas, Javier: *Democracia en suspenso*. Madrid: Casus-Belli.

\_\_\_\_\_ ([2014] 2016): *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.

\_\_\_\_\_ (2022): *Quel che ho visto, udito, appreso...* Torino: Aunadi.

ALBERCA, MANUEL (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

\_\_\_\_\_ (2014): “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. En Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 149-168.

ALTHUSSER, Louis (1970): “Freud y Lacan”. En *Estructuralismo y psicoanálisis*. Buenos Aires: Nueva Visión.

ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.

ARROYO REDONDO, Susana (2014): “El diálogo paratextual de la autoficción”. En Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, pp. 65-77.

- ARTOLA, Miguel (1973): *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*. Madrid: Alianza.
- ASENSI, Manuel (ed.) (1990): *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arcolibros.
- AUGÉ, Marc ([1992] 2008): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- AUSTIN, J.L. ([1962] 2004): *Cómo hacer cosas con palabras*. Trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi. Barcelona: Paidós.
- AYETE GIL, María (2023): *Ideología, poder y cuerpo*. Manresa: Bellaterra Edicions.
- AZÚA, Félix ([1979] 1999): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama.
- BADIOU, Alain (2010): *La filosofía, otra vez*. Trad. Leandro García. Madrid: Errata naturae.
- BAJTIN, Mijail ([1933] 2005): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y Cesar Conroy. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_([1979] 1993): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: F.C.E.
- \_\_\_\_\_([1975] 1982): *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2015): *Yo también soy: fragmentos del otro*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Godot.
- BAL, Mieke ([2002] 2009): *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Trad. Yaiza Hernández. Cendeac: Murcia.
- BARTH, John ([1967] 1987): "Literatura del agotamiento". En Alarzadi (ed.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, pp. 170-182.
- \_\_\_\_\_ (1980), "Literatura postmodernista", en *Quimera*, 46-47, pp 14-21.
- BARTHES, Roland ([1953] 1972): *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_ ([1964a] 2002): "Littérature et méta-langage". En *Essais Critiques. Oeuvres complètes, II*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_ ([1964b] 2002): "Écrivains et écrivants". En *Essais critiques. Oeuvres complètes, II*. Paris: Éditions du Seuil.



\_\_\_\_\_ ([1964c] 2002): “La réponse de Kafka”. En *Essais critiques. Oeuvres complètes*, II. Paris: Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_ ([1964d] 2002): “L’activité structuraliste”. En *Essais critiques. Oeuvres complètes*, II. Paris: Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_ ([1966a] 2002): “Critique et vérité”. En *Oeuvres complètes, II*. Paris: Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_ ([1966b] 1977): “Introducción al análisis estructural de los relatos”. en Niccolini (ed.), *El análisis estructural*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

\_\_\_\_\_ ([1968] 1984): “La mort de l’auteur”. En *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ ([1970] 1976): *S/Z*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ ([1973] 2007): *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa, Óscar Terán. Madrid: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1984): *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ (2002): *Essais critiques. Oeuvres complètes. II*. Paris, Seuil.

BASSAS, Javier (coord.) (2010): *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández y Beatriz Eguibar. Casus-Belli: Madrid.

\_\_\_\_\_ (2017): *Jacques Rancière: ensayar la igualdad*. Barcelona: Gedisa.

BATAILLON, Marcel [1977] (2000): *Erasmus y el erasmismo*. Trad. Carlos Pujol. Madrid: Crítica.

BAUDELAIRE, Charles ([1868] 1999): *Oeuvres complètes*. Paris: Laffont.

BAUDRILLARD ([1978] 1993): Jean, *Cultura y simulacro*. Trad. Antoni Vicens, Pedro Rovira. Barcelona, Kairós.

BAUMAN, Zygmunt ([1997] 2001): *La posmodernidad y sus descontentos*. Trad. Marta Malo, Cristina Piña. Madrid, Akal.

\_\_\_\_\_ ([2000] 2003): *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg. Buenos Aires: FCE.

\_\_\_\_\_ ([2005] 2006) *Vida líquida*. Trad. Albino Santos. Barcelona: Paidós.

BEARD, Mary ([2017] 2018): *Mujeres y poder*. Trad. Silvia Furió. Barcelona: Crítica.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe* ([2022] 1949). I y II. Paris, Folio, 2022.

BECERRA MAYOR, David (2013): *La novela de la no-ideología*. Madrid: Tierras de Nadie Editores.

\_\_\_\_\_ (2012): *Después del acontecimiento*. Barcelona: Bellaterra Edicions.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1994): "Notas para una teoría de la parodia". En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. 2. Zaragoza: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 49-56.

BENET, Juan ([1965] 1973): *La inspiración y el estilo*. Madrid: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ ([1975] 1976): "Una época troyana" en *En ciernes*. Madrid: Taurus.

BENJAMIN, WALTER ([1917] 1999): *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Trad. Sigmund Engländer. Madrid: Taurus.

BENOÎT, Denis (2000): *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ (2005): "Engagement littéraire et morale de la littérature". en: *L'engagement littéraire: (Cahiers du Groupe φ - 2005)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. Disponible en <<https://books.openedition.org/pur/30038?lang=en>> [fecha de consulta: 20/01/2023].

BERMAN, Marshall ([1982] 1991): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales. Madrid: Siglo XXI.

BHABHA, H.K. (2002): *El lugar de la cultura*. Trad. C. Aira. Buenos Aires: Manantial.

BLANCHOT, Maurice ([1955] 2009): *L'espace littéraire*. Paris: Folio, Essais.

\_\_\_\_\_ ([1959] 2003): *Le livre à venir*. Paris: Folio, Essais.

\_\_\_\_\_ (1980): *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.

\_\_\_\_\_ ([1996] 2010): *Los intelectuales en cuestión*. Trad. Manuel Arranz. Madrid: Tecnos.

BODEI, Remo (2009): *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*. Milano: Feltrinelli.

BONET MOJICA, Lluís (1986): "Fotogramas celebra sus 40 años en el cine y en la sociedad española". *La Vanguardia*, 22/11/1986.

BOUJU, Emmanuel (2005): "Geste d'engagement et principe d'incertitude: Le 'misi me' de l'écrivain". En *L'engagement littéraire (Cahiers du Groupe φ - 2005)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 31-42. Disponible en <<https://books.openedition.org/pur/30038?lang=en>> [fecha de consulta: 18/01/2023].

BOURDIEU, Pierre ([1992] 1998): *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ (1991): "Le champ littéraire". En *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46. Consultable en <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1991\\_num\\_89\\_1\\_2986](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986)> [fecha de consulta: 10/04/2021].

\_\_\_\_\_ ([1999] 2012): *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia B. Gutiérrez. Madrid: Clave intelectual.

\_\_\_\_\_ ([1998] 2018): *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordà. Barcelona: Anagrama.

BOUVERESSE, Jacques (2008): *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Marseille: Agone.

BRETON, André ([1940] 2002): *Antología del humor negro*. Trad. Joaquín Jordà. Barcelona: Compactos Anagrama.

BROUILLETTE, Sarah (2014): *Literature and the creative economy*. California: Stanford.

BRUCH PLA, Araceli (2010): *Em sento estafada. Una lectura de Simone de Beauvoir*. Tarragona: Arola.

BUCKLEY, Ramón, y RESINA, Joan Ramon (2000): "La doble transición y el desencanto". En J. Gracia (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, pp. 68-76.

BÜRGER, Peter ([1987] 2010): *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta.

BÜRGER, Chirsta y BÜRGER, Peter ([1996] 2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Trad. Agustín González Ruiz. Madrid: Akal.

BUTLER, Judit, BIRULÉS, Fina (2019): *L'embolic del gènere. Per què els cossos importen?* Barcelona: CCCB.

BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2019): “Entrevista a la filósofa i teòrica feminista Judith Butler”. FAQS, TVE 3. En <<https://youtu.be/zJtskzRbhS0>> [fecha de consulta: 30/08/2021].

CABANNES, Pierre ([1967] 1972): *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Trad. Jordi Marfà. Barcelona: Anagrama.

CALVINO, Italo ([1988] 2008): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Siruela.

CAMPO, Carlos, J. (2015): *Periodismo de marcas. Fundamentos, operativa, transformación empresarial y perspectiva económica*. Barcelona: UOC.

CAMPS, Victoria (2000): *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

CARSTEN DUTT (ed.). (1998): *En conversación con Hans-Georg Gadamer*. Trad. Teresa Rocha. Madrid: Tecnos.

CASAS, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.

CASTANY PRADO, Bernat (2007): *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia.

\_\_\_\_\_ (2022a): *Pensamiento crítico ilustrado*. Barcelona: Thule.

\_\_\_\_\_ (2022b): “La transición permanente. El ensayo como instrumento de reforma política en Latinoamérica”. *Artes del ensayo*, nº 4. *Culturas en transición*, pp. 119-144. Disponible en <<https://raco.cat/index.php/artesdelensayo/issue/view/31132>> [fecha de consulta: 01/01/2023].

CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla (2017): *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y terceros espacios*. Madrid: siglo XXI.

CATELLI, Nora, (1992): “Aires nuevos: 1984-1985”. En D. Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 384- 399.

\_\_\_\_\_ (2017): “Posverdad y ficción”. En Ibáñez (ed.), *En la era de la posverdad*. Barcelona: Calambur, pp. 139-146.

- CERCAS, Javier (2000): "Sobre los inconvenientes de escribir en libertad". En J. Gracia (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, pp. 275-278.
- COMPAGNON, Antoine (1998): *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_ ([2005] 2016): *Los antimodernos*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado.
- \_\_\_\_\_ ([2007] 2008): *¿Para qué sirve la literatura?*, Trad. Manuel Arranz. Barcelona, Acantilado.
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- CHRISTOPHE, Charle (1990): *Naissance des "intellectuels" (1880-1900)*. Paris: Les éditions de Minuit.
- CHOMSKY, Noam ([1967] 2020): *La responsabilidad de los intelectuales*. Trad. Albino Santos Mosquera. Madrid: Sexto Piso.
- DE MAN, Paul ([1996] 1998): *La ideología estética*. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra.
- DE MICHELI, Mario, ([1966] 1999): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad. Ángel Sánchez-Gijón. Madrid: Alianza.
- DEBORD, Guy ([1967] 2004): *La sociedad del espectáculo*. Prólogo y trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE Y GUATTARI ([1975] 1990): *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar. México: Ediciones Era.
- DERRIDA, Jacques ([1967] 1997): *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DÍAZ, José-Luis, (2016) "Muertes y renacimiento del autor". En Pérez y Torras (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco-Libros, pp. 55-79.
- DÍAZ, Elías, (1981): "El horizonte intelectual de 1963". En D. Ynduráin (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*. Barcelona: Crítica, pp. 85-92.
- DOLEZEL, L. ([1980] 1997): "Verdad y autenticidad en la narrativa". En Garrido Dóminguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, pp 95-122.

\_\_\_\_\_ ([1988] 1997): "Mímesis y mundos posibles". En Garrido Dóminguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, pp 69-94.

\_\_\_\_\_ (1998). *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Parallax: The Johns Hopkins University Press.

EAGLETON T. ([1984] 1999): *La función de la crítica*. Trad. Fernando Inglés. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ [1990] (2006): *La estética como ideología*. Trad. Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta.

\_\_\_\_\_ ([1991] 2005): *Ideología. Una introducción*. Trad. Jorge Vigil. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ ([2003] 2005): *Después de la teoría*. Trad. Ricardo García. Barcelona: Debate.

ECO, Umberto ([1962] 1985): *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Planeta Agostini.

\_\_\_\_\_ ([1979] 2000): *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.

EXPÓSITO, Marcelo (2008): "Presentación de la proyección de Hortensia/ Beance de Antonio Maenza". Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao. Disponible en <<http://www.pereportabella.com/cat/textos/2011/08/hortensia-beance-de-antonio-maenza-cat>> [fecha de consulta: 15/04/2020].

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2020): *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FLORENCHIE, Amélie (2016): "Narrativa intermedial y poética de la mediación". En Cordone, Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 55-70.

FLOREY, SONYA (2013): *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

FOKKEMA, D.W. (1984): *Literary history, modernism and postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

FOUCAULT, Michel ([1966] 2002): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

\_\_\_\_\_ ([1969] 2010): *¿Qué es un autor?* Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Ediciones Literales.

\_\_\_\_\_ ([1971] 2001): *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France* prononcée le 2 décembre 1970. Paris: Gallimard.

\_\_\_\_\_ ([1976] 1994): "La fonction politique de l'intellectuel". Entretien avec Michel Foucault". *Dits Ecrits III* n°184. Paris: Gallimard.

\_\_\_\_\_ ([1985] 1991): *Saber y verdad*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta.

\_\_\_\_\_ ([1994] 1999): *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (1995): "¿Qué es la crítica?" *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, 11, pp. 5-26.

\_\_\_\_\_ (1996): *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Herrera. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2001): *Dits et écrits I*. Paris: Quarto Gallimard

\_\_\_\_\_ ([2008] 2016): *Nacimiento de la biopolítica*. Curso del Collège de France (1978-1979). Trad. Horacio Pons. Madrid: Akal.

FREUD, Sigmund ([1919] 2003): "Lo siniestro" (*Das Unheimliche*). En *Obras Completas*. Buenos Aires: El Ateneo.

GADAMER, Hans-Georg ([1960] 2012): *Verdad y método I y II*. Trad. Manuel Olasagasti. Salamanca: Signos.

GARCÉS, Marina (2017): *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.

GARCIA DEL MURO SOLANS, Joan (2018): *Good-bye, veritat*. Barcelona: Pagès editors.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Ernesto (2013): "La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar". En *Athenea Digital*, 13(2), pp. 121-130. Disponible en

<<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/GarciaRodriguez>> [fecha de consulta: 24/03/2022].

GARCÍA RODRÍGUEZ, María José (2021): *Teoría de la parodia*. Madrid: Visor.

GARCÍA SOLER, Jordi, (2006): "Oriol Regàs, la 'gauche divine' i molt més". *El País*, 26/01/2006.

GARZÓN VALLEJO, Iván (2014): "Postsecularidad: ¿un nuevo paradigma de las ciencias sociales?". *Revista de estudios sociales*, septiembre 2014, pp. 101-112. Disponible en <<https://journals.openedition.org/revestudsoc/8666?lang=fr>> [fecha de consulta: 28/02/2023].

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ (1979, 1991) 2004: *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

GINER, SALVADOR (1992): "Final de siglo: la España posible". En D. Villanueva (ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 46-53.

GÓMEZ Marisa (2014): "La Post-Postmodernidad: Paradigmas Culturales para el Siglo XXI". *Interartive. Contemporary Art + Thought*. Disponible en <<https://interartive.org/2014/03/fin-postmodernidad-paradigmas-culturales-sigloxxi>> [Fecha de consulta: 03/03/2022].

GÓMEZ VILAR, Antonio (2018): *Ernesto Laclau i Chantal Mouffe: Populisme i hegemonia*. Barcelona: Gedisa.

GONZÁLEZ, Angel, CALVO Francisco, MARCHÁN, Simón ([1979] 1999): *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Istmo.

GONZÁLEZ BLANCO, Azucena (2014): "Estética política y teoría de la literatura: un diálogo abierto". En *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*. Vol. 17. Núm. 2 (2014): 453-462.

\_\_\_\_\_ (2019a): "La hermenéutica literaria de Michel Foucault". En *Revista De Literatura*, 81(161), pp. 7-28. Disponible en <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.001>> [fecha de consulta: 23/11/2022].

\_\_\_\_\_ (2019b): "Política ficción / ficción de la política en Jacques Rancière". *Revista Signa*, 28, UNED, pp. 733-745.

GONZÁLEZ GARCÍA, Carlos (2017): "Sobre la relación entre la pintura de Edward Hopper y el cine". *Cultura inquieta*. URL:

<<https://culturainquieta.com/es/arte/pintura/item/12518-sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine.html>> [fecha de consulta: 14/02/2023].



GRACIA, Jordi (2000a): "La vida cultural". En J. Gracia (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, pp. 11-50.

\_\_\_\_\_ (2000b): "Prosa narrativa". En J. Gracia (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, pp. 208-258.

\_\_\_\_\_ (2001): *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.

\_\_\_\_\_ (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2011): *El intelectual melancólico*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2014): *Ortega y Gasset*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2021): *Los papeles de Heralde*. Barcelona: Anagrama.

GRACIA, Jordi, RÓDENAS, Domingo (2009): *Más es más Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Vervuert.

\_\_\_\_\_ (2010): *Derrota y restitución de la modernidad*. Barcelona: Crítica.

HAMON, Philippe (1984): *Texte et idéologie*. Paris: Puf écriture.

HAN, Byung-Chul (2022): *Infocràcia*. Trad.: Zahara Méndez Hernández. Barcelona: La Magrana.

HEMINGWAY, Ernest ([1964] 2014): *París era una fiesta*. Trad. Gabriel Ferrater. Barcelona: Debolsillo.

HERRALDE, Jorge (1994): "Tusquets y Anagrama, cumpleaños feliz". *La Vanguardia*, 5/06/1994, p. 64.

HOBSBAWM, Eric J. ([1962] 1964): *Las revoluciones burguesas*. Trad. F. Ximénez de Sandoval. Madrid: Guadarrama.

\_\_\_\_\_ ([1997] 2000): *Sobre la Historia*. Trad. J. Bletrán, J. Ruiz, E. Grau Biosca). Barcelona: Crítica.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von ([1902] 2002): *Poesía lírica, seguida de Carta de Lord Chandos*. Trad. Olivier Giménez. Montblanc: Igitur.

HUTCHEON, Linda ([1985] 2000): *A Theory of Parody. The teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press,

\_\_\_\_\_ ([1988] 2000): *A poetics of postmodernism- history, theory, fiction*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_ (1995): *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London: Routledge.

HUYSEN, Andreas ([1986] 2002): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_([2010] 2011): *Modernismo después de la posmodernidad*. Trad. Roc Filella. Gedisa: Barcelona.

ISER, Wolfgang, ([1976] 1987): *El acto de leer*. Trad. J.A. Gimbernat y M.I Barbeito. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_([1979a] 1989): "La estructura apelativa de los textos", en Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz. Madrid: Visor.

\_\_\_\_\_([1979b] 1989): "El proceso de lectura", en Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz. Madrid: Visor.

JABOIS, Manuel (2014): "Intelectuales a golpe de tuit y pantallazo". *TintaLibre*, 17 (septiembre 2014), pp.232-245.

JAKOBSON, R: ([1921] 1970): "Sobre el realismo artístico". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Signos, pp. 71-79.

JAMESON ([2002] 2004): *Una modernidad singular: un ensayo sobre la ontología del presente*. Trad. Horacio Pons. *Barcelona*: Gedisa.

\_\_\_\_\_ ([2008] 2014): *Las ideologías de la teoría*. Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Eterna cadencia.

JAUSS, HANS ROBERT ([1967] 2000): *La historia de la literatura como provocación*. Trad. Juan Godó Costa y José Luis Gil Aristu Barcelona: Península.

\_\_\_\_\_ ([1972] 2002): *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ ([1977] 1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*.

\_\_\_\_\_([1989] 1995): *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Trad. Ricardo Sánchez. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa.

JUANPERE, Paula (2018): "Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas". *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19, pp. 102-113.

JULLIEN, François (2010): *Las transformaciones silenciosas*. Traducción José Miguel Arcén. Barcelona: bellaterra.

KAFKA, Franz ([1913] 1998): *La condena*. Trad. J.R.Wilcok. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_([1930] 1996): *La muralla china*. Trad. Alfredo Pippig y Alejandro Guiñazú. Madrid: Alianza.

KAPUSCINSKI ([2006] 2007): *Encuentro con el otro*. Trad. Agata Orzeszek. Barcelona: Anagrama.

KAYSER, Wolfgang ([1957] 2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés Román. Boadilla del Monte : A. Machado Libros.

KRAUSS, Rosalind ([1979] 2002): "La escultura en el campo expandido". En Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 59-74.

KRISTEVA, Julia ([1969] 2009): *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil..

\_\_\_\_\_ (1977): *Polylogue*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ ([1988] 1991): *Étrangers à nous mêmes*. Paris: Folio

LACAN, Jacques ([1949] 1966): "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je". En *Écrits I*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_([1953a] 2005): "El Simbólico, el Imaginario y el Real". En *Los nombres del padre*, Paidós, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_([1953b] 1966): "Fonction et champ de la parole et du langage". En *Écrits I*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_([1966-1967] 2001): "La logique du fantasme". En *Autres écrits*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_([1973] 2007): *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Trad. Diana S. Rabinovich. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_([1977] 2015): “Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse”. En *Séminaire II*. Paris, Seuil, 2015.

\_\_\_\_\_([1978] 2008): “Introducción del Gran Otro” en Lacan. *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica (1954-1955)*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.

LAPOUJADE, David ([2017] 2018): *Las existencias menores*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.

LAPLANCHE & PONTALIS ([1974] 1996): *Diccionario de psicoanálisis*. Trad: Fernando Gimeno. Madrid: Paidós.

LEFERE, Robin (2005): *Borges entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos.

LEJEUNE, Philippe ([1975] 1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion.

LEVINAS, Emmanuel (1995): *Altérité et transcendance*. Saint Clément: Fata Morgana.

LIPOVETSKY, Gilles ([1986] 2002): *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendaix. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_([2004] 2006): *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama,

LLEVADOT, Laura (2018): *Jacques Derrida: Democràcia i sobirania*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (2022): *Mi herida existía antes que yo. Feminismo y crítica de la diferencia sexual*. Barcelona: Tusquets.

LLINÀS CARMONA, Conxa (2008): *Feminismes de la transició a Catalunya*. Barcelona: Horsoni.

LLOVET, Jordi (ed.) (2005): *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

LÓPEZ ALÓS, Javier (2021): *El intelectual plebeyo. Vocación y resistencia del pensar alegre*. Salamanca: Taugenit.

LÓPEZ-GAY, Patricia (2020): *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Madrid: Vervuert.

LOTMAN, Iuri M. (1996): *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Valencia: Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia.

LUKACS, Géorg ([1920] 2009): *Teoría de la novela*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Godot.

LYOTARD, Jean-François, ([1979] 2008): *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1988): *Heidegger et les Juifs*. Paris: Galilée.

MAC HALE, Brian (1987): *Postmodernist fiction*. London: Routledge.

MAINER, José Carlos (1981): "La vida cultural". En D. Ynduráin (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*. Barcelona: Crítica, pp. 5-13.

\_\_\_\_\_ (1992): "Cultura y sociedad". En D. Villanueva (ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 54-72.

MAINER, José-Carlos, BESSIÈRE, Bernard, GRACIA, Jordi (2000): "Estado cultural y posmodernidad literaria". En J. Gracia, *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, pp. 56-68.

MAKOWIAK, Alexandra (2005): "Paradoxes philosophiques de l'engagement". En *L'engagement littéraire: (Cahiers du Groupe φ - 2005)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. Disponible en

<<https://books.openedition.org/pur/30036?lang=en>> [fecha de consulta: 27/01/2023].

MAINGUENEAU, Dominique ([2009] 2014): "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquía, pp. 49-67.

\_\_\_\_\_ (2016): *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-la-Neuve: Éditions Academia.

MANCUSO, Hugo (2005): *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.

MARC, Isabelle, OÑORO, Cristina, “Transformaciones de la teoría y la crítica literaria feminista”. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 36, 2021, pp. 1-19.

MARCHESE, Angelo, FORRADELLAS, Joaquín ([1987] 1997): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel: Barcelona.

MARSAL, Juan Francisco (1981): “Intelectuales barceloneses e intelectuales madrileños”. En D. Ynduráin (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*. Barcelona: Crítica, pp. 93-103.

MARTÍ MONTERDE, Antoni (2007): *Poética del café: un espacio de la modernidad literaria europea*. Barcelona: Anagrama.

MARTÍN NOGALES, José Luis (1992): “Aires nuevos”. En D. Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 395- 399.

MARTÍNEZ CACHERO, J.J. (1985): *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel (1974): *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Madrid: Alianza.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E, (2001): *La intertextualidad*. Madrid: Cátedra.

MATAS PONS, Álex (2010): *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de Trapo.

MÉCHOULAN, Éric (2003): “Intermedialités: le temps des illusions perdues”. En *Intermedialités*, n.1 (2003), pp. 9-27.

\_\_\_\_\_ (2014): “Des dispositifs dans le cadre d’une herméneutique des supports”, en *Création, intermedialité, dispositif*. Toulouse-Le-Mirail, 12/02/2014. En <https://www.canal-u.tv/chaines/universite-toulouse-jean-jaures/creation-intermedialite-dispositif/des-dispositifs-dans-le> [fecha de consulta: 25/02/2023]

MEIZOZ, Jérôme ([2007] 2015): *Posturas literarias*. Traducción y prólogo: Juan Zapata. Bogotá: ediciones Uniandes.

MELVILLE, Henry ([1853] 2000): *Preferiría no hacerlo* (Traducción José Luis Pardo). *Seguido de tres ensayos sobre Bartleby / de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*. Valencia: Pre-textos.

MERMALL, Thomas ([1976] 1978): *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*. Madrid: Taurus.

MILLER, Jacques-Alain (2010): *Extimidad*. Trad. Nora González. Buenos Aires: Paidós.

MINC, Alain ([2010] 2012): *Una historia política de los intelectuales*. Trad. Mónica Rubio. Barcelona: Duomo.

MOI, Toril ([1985] 1995): *Teoría literaria feminista*. Trad. de Amaia Barcelona: Cátedra.

MORA, Vicente Luis (2021): *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Publicaciones de la Universidad de León.

MORETTI, Franco (2015): *El burgués. Entre la historia y la literatura*. Buenos Aires: FCE.

MOUFFE, Chantal ([2005] 2007): *El retorno de lo político*. Trad. Marco-Aurelio Galmarini Barcelona: FCE.

NARBONA, Rafael (2021): “¿Qué ha quedado de la posmodernidad?” *El Cultural*, 27/07/2021. Disponible en [https://www.lespanol.com/el-cultural/blogs/entreclasicos/20210727/quedado-posmodernidad/599810023\\_12.html](https://www.lespanol.com/el-cultural/blogs/entreclasicos/20210727/quedado-posmodernidad/599810023_12.html) [fecha de consulta: 01/03/2023].

NAVAJAS, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mal.

\_\_\_\_\_ (2000): “Poética posmoderna y novela” en J. Gracia (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, pp. 267-270.

NIETZSCHE, Friedrich ([1873] 1994): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.

NOIRIEL, Gérard ([2005] 2010): *Dire la vérité au pouvoir. Les intellectuels en question*. Marseille: Agon.

OHMANN, Richard ([1972] 1999): “El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco / Libros, 1999, pp. 35-57.

OÑORO OTERO Cristina (2022): *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente*. Madrid: Taurus.

ORTEGA Y GASSET, José ([1914] 1964): *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Austral.

\_\_\_\_\_([1925] 2000): *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.

\_\_\_\_\_([1929] 1960): *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de Occidente.

\_\_\_\_\_([1930] 2005): “Sobre el poder de la prensa”, en *Obras completas*. vol. IV. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, pp. 342-346.

\_\_\_\_\_([1946] 1963): *Obras completas. Tomo II. El espectador*. Madrid: Revista de Occidente.

PATO, Ana (2012): *Literatura expandida*. São Paulo: Edições Sesc-SP & Associação Cultural Videobrasil.

PAZ, OCTAVIO ([1974] 1995): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

PECOURT Y PICÓ (2013): *Los intelectuales nunca mueren*. Barcelona: RBA.

PERMANYER, Lluís (2008): *El esplendor de la Barcelona burguesa*. Bcn: Angle.

POZUELO YVANCOS, José María (2000): “Parodiar, rev(b)elar. *Exemplaria*, 4, pp. 1-18.

\_\_\_\_\_ (2005): “El género literario ‘Ensayo’” en Vicente Cervera, Belén Hernández y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia.

\_\_\_\_\_ (2015): Yvancos, Pozuelo, “El ensayo y la nueva poética narrativa” en Gracia, Ródenas (ed.), *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*. Madrid: Vervuert, pp 41 a 56.

\_\_\_\_\_ (2021): Yvancos, Pozuelo, “Autofiguras y no ficción en la novela española de hoy”. *Quimera*, nº 446, 2021, pp. 16-19.

PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juegouna teoría de la parodia*. Valencia: Tirant lo Blanch.

RAJEWSKY, Irina (2005): “Intermediality, Intertextuality and Remediation”. En *Intermedialités / Intermedialities* n. 6, pp. 43-63.

RAMOS RAMOS, María Rocío (2022): “Estudio crítico de la parodia y la revalorización del término”. *Tonos Digital*, 42, 2022, en



<<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/current>> [fecha de consulta: 15/03/2022]

RANCIÈRE, Jacques ([1995] 1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva visión.

\_\_\_\_\_ (1998): *La palabra muda*. Trad. Celia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

\_\_\_\_\_ (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique: Paris.

\_\_\_\_\_ (2001): *L'inconscient esthétique (...)* Paris: Galilée:

\_\_\_\_\_ (2005): "Políticas estéticas". En *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005. Pp. 04-14.

\_\_\_\_\_ (2007): *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.

\_\_\_\_\_ ([2009] 2011): *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Trad. Javier Bassas. Barcelona: Herder.

\_\_\_\_\_ (2010): "Las democracias contra la democracia". En J. Bassas (ed.), *Democracia en suspenso*. Madrid: Casus Belli.

RIBA, Jordi. (2018): *Alain Badiou: allò polític i la política*. Barcelona: Gedisa, 2018.

RICO, Francisco (1992): "De hoy para mañana: la literatura de la libertad". En D. Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 86-93.

\_\_\_\_\_ (1994): *El Sueño del Humanismo: de Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza Universidad.

RICOEUR, Paul ([1983] 2004): *Tiempo y narración*. Trad. Agustín Niera. Madrid: siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1989): *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_ ([1990] 1996): *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Siglo XXI.

RIMBAUD, Arthur ([1873] 1991a): *Il·luminacions. Una temporada a l'infern*. Trad. Josep Palau i Fabre. Barcelona: Edhasa.

\_\_\_\_\_ ([1895] 1991b): *Poesías*. Trad. Juan Abeleira. Madrid: Hiperión.

ROBBE-GRILLET, Alain ([1963] 2006): *Pour un Nouveau roman*. Paris: Les éditions de minuit.

ROCA JUSMET, Luis (2023): *Manifiesto por una vida verdadera*. Barcelona: Ned ediciones.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.

\_\_\_\_\_ (2014): "Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual". En Casas (ed). *El yo fabulado*. Madrid: Iberoamericana.

\_\_\_\_\_ (2017): "La verdad en la estacada". En Ibáñez (ed.), *En la era de la posverdad*. Barcelona: Calambur, pp. 161-170.

\_\_\_\_\_ (2018): "Hablo de mí. Ensayos de autocrítica y autopoética". *Ínsula*, nº 255, marzo 2018, pp. 7-10.

\_\_\_\_\_ (2023): "La narrativa española en 2022". *Ínsula*, nº 916, 2923, pp. 2-5.

RORTY, Richard (1991): *Contingencia, Ironía y Solidaridad*. Trad. Alfredo Eduardo Sinnot. Barcelona: Paidós.

ROTTERDAM, Erasmo de ([1511] 2020): *Elogio de la locura*. Trad. Pedro Rodríguez Santidrián. Alianza: Madrid.

SAID, Edward ([1978] 2004): *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo.

\_\_\_\_\_ ([1994] 1996): *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ ([2004] 2006): *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate.

SALDAÑA, Alfredo (2017): "El lugar de la literatura en el escenario posnacional". *Verba Hispanica*: anuario del Departamento de la Lengua Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana nº25, pp. 285-308.

SANZ, Marta (2018): *Monstruas y centauras*. Barcelona: Anagrama.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1992): "La novela". En D. Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 249-284.

- SANZ VILLANUEVA, Santos y otros (2000): "Poética posmoderna y novela". En j. Gracia, (ed). *Historia y crítica de la literatura española. 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, pp. 259-178.
- SARTRE ([1948] 2008): *¿Qué es la literatura?*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_([1946] 1970): *L'existentialisme est un humanisme*. Paros: Nagel.
- SCHAEFFER, Jean Marie (1988): "Del texto al género. Problemática genérica". En Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_([1999] 2002): *¿Por qué la ficción?* Trad. José Luis Sánchez-Silva. Madrid: Lengua de Trapo.
- \_\_\_\_\_ (2004): "Fiction et croyance" en Nathalie Heinich & Jean-Marie Schaeffer (coord.), *Art, création, fiction*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- SCHMIDT, Siegfried J. ([1984] 1997): "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura". En *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, pp 207-238.
- SHIELDS, David (2011): *Reality Hunger. A manifesto*. New York: Vintage Books.
- SHKLOVSKI, V. ([1917] 1970): "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Signos, pp. 55-70.
- SIBILA, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. México: FCE.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003): *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Mare Nostrum.
- SOLNIT, Rebecca ([2014] 2016): *Los hombres me explican cosas*. Traducción de Paula Martín. Madrid: Capitán Swing.
- SONTAG, Susan ([1966] 1984): *Contra la interpretación*. Trad. Javier González-Pueyo. Barcelona: Seix Barral.
- TIMMER, Nicoline (2010): *Do you feel it too? The post-postmodern syndrome in American fiction at the turn of the millennium*. Amsterdam- New York: Rodopi.
- TODOROV, Tzvetan ([1982] 2010): *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Trad. Martí Mur Ubasart. Madrid: siglo XXI
- TOMASHEVSKI, B. ([1925] 1970): "Temática". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Signos, pp. 199-232.

TRAPIELLO, Andrés (2010): *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil*. Barcelona: Destino.

TRAVERSO, Enzo (2013) : *Où sont passés les intellectuels?* Paris: Textuel.

TUÑÓN DE LARA Y OTROS (1989): *La Guerra Civil española. 50 años después*. Barcelona: Labor.

VALL, Toni (2020): *Boccaccio. Donde ocurría todo*. Barcelona: Destino.

VALLS, Fernando (2009): “Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de las culturas” (1986-2008). En Gracia, Ródenas (eds.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Vervuert.

VALLS, Juan Evaristo (2018): *Agamben. Política sense obra*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (2022): *Metafísica de la pereza*. Madrid: Ned.

VAN DIJK, T. (1977): “La pragmática de la comunicación literaria”, en Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 171-194.

VARGAS LLOSA, Mario y MAGRIS, Claudio (2014): *La literatura es mi venganza*. Barcelona: Anagrama.

VATTIMO, Gianni (2010): *Adiós a la verdad*. Trad. María Teresa D’Meza. Barcelona: Gedisa.

VILAR, Gerard (2019): *Jean- François Lyotard: Estètica i política*. Barcelona: Gedisa.

VILARÓS, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI

VILLACORTA BAÑOS, Francisco (1980): *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal 1808- 1931*. Madrid: Siglo XXI.

VILLAMANDOS, Alberto (2012): *El discreto encanto de la subversión: una crítica cultural de la Gauche divine*. Pamplona: Laetoli.

VILLANUEVA, Darío (1992): “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”. En D. Villanueva (ed.): *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 3-40.

VIÑAS PIQUER, David (2002): *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

WALSER, Robert ([1917] 2014): *El paseo*. Trad. Carlos Fortea. Madrid: Siruela.

WARNING, Rainer (ed.) ([1979] 1989): *Estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz. Madrid: Visor, La balsa de la medusa.

WOOD, James (2008). *How fiction works*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

ZOLA, Émile ([1898] 2004): *Yo acuso. La verdad en marcha*. Trad. José Elías. Barcelona: Tusquets.

ZWEIG, Stefan ([2005] 2011): *Erasmus de Rotterdam: Triunfo y Tragedia de un Humanista*. Trad. R.S. Carbó. Barcelona: Paidós Ibérica.



