

Claves para una lectura posmoderna de la Tetralogía de Enrique Vila-Matas: un breve “manual” en cuatro actos

DIOP Papa Mamour

Enseignant-Chercheur

Maître de Conférences

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

Faculté des Sciences et Technologies de l'Education et de la Formation

papamamour.diop@ucad.edu.sn

Resumen: Este artículo analiza los rasgos posmodernos y metaficcionales de la Tetralogía de Enrique Vila-Matas integrada por *Bartleby y compañía*, *París no se acaba nunca*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*. La combinación del análisis teórico-epistemológico con la práctica textual deja constar que la apuesta estética del escritor catalán resulta difícil de adscribir a una poética precisa y reposa sobre la búsqueda de la escritura total e infinita, el hibridismo genérico y la intertextualidad.

Palabras clave: Enrique Vila-Matas, Tetralogía, intertextualidad, mestizaje genérico, intertextualidad

Abstract: This article analyzes the postmodern and metafictional features of Enrique Vila-Matas's Tetralogy comprising *Bartleby y compañía*, *París no se acaba nunca*, *El mal de Montano* and *Doctor Pasavento*. The combination of theoretical-epistemological analysis with textual practice shows that the aesthetic bet of the Catalan writer is difficult to ascribe to a precise poetics and rests on the search for total and infinite writing, generic hybridism and intertextuality.

Keywords: Enrique Vila-Matas, Tetralogy, intertextuality, mixture, total writing

Résumé : Cet article analyse les caractéristiques postmodernes et métafictionnelles de la Tétralogie d'Enrique Vila-Matas composée de *Bartleby et compagnie*, *París no se acaba nunca*, *El Mal de Montano* et *Doctor Pasavento*. La combinaison de l'analyse théorique et épistémologique avec la pratique textuelle montre que l'esthétique de l'écrivain catalan est difficile à rattacher à une poétique précise et repose sur la quête d'une écriture totale et infinie, l'hybridité générique et l'intertextualité.

Mots clés: Enrique Vila-Matas, Tétralogie, intertextualité, métissage de genres, écriture totale

Introducción

En base a los planteamientos de algunos estudiosos (C. Oñoro, 2007, J. M. Pozuelo Yvancos, 2010 y el propio E. Vila-Matas, 2007), se puede repartir la trayectoria artística de Enrique Vila-Matas en dos periodos clave. Primero, de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) a *Impostura* (1984), asistimos a un incipiente momento de formación e investigación primerizas sobre el arte de escribir, caracterizado por la narración de historias construidas en torno a hilos argumentales precisos y casi continuos. Luego, a partir de la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* en 1985, empieza otro periodo de maduración, confirmación y consagración literarias en el que Vila-Matas sobrevalora el proceso de creación sobre el producto creado. Además, en la extensa nómina de obras metafictivas de la segunda época, nos interesa particularmente lo que se ha denominado la Tetralogía¹ del escritor (J. M. Pozuelo Yvancos, 2010). Se trata de un conjunto narrativo ficcional elaborado en torno a un personaje de papel metaliterario aquejado de mutismo literario en *Bartleby y compañía* (2000), de patología literaria en *El mal de Montano* (2002), de desaparición de la cartografía literaria en *Doctor Pasavento* (2005) u obsesionado por el perfeccionamiento de su formación en el complejo oficio de escritor en *París no se acaba nunca* (2003). Por tanto, se plantea la hipótesis de que el meollo de su escritura, tanto por lo que se refiere a la trama argumental como a los procedimientos narratológicos y discursivos, gira en torno a esta Tetralogía. Así pues, los objetivos del presente artículo radican en presentar una breve reseña crítica de los libros de la llamada Tetralogía, identificar los rasgos esenciales de hibridación genérica y de escritura total e infinita y rastrear las señales de intertextualidad y reescritura en la narrativa de Vila-Matas. De esta lectura calificada de posmoderna, que aúna el enfoque teórico-epistemológico y la práctica textual, se desprenden las siguientes aportaciones expuestas mediante una pieza en cuatro actos.

1. Una Tetralogía homogénea

El caudal bibliográfico de Enrique Vila-Matas es prolífico, traducido a 32 idiomas y profusamente premiado. Consta de una cincuentena de títulos (de *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* publicado en 1973 a *Canon de máscara oscura editado* en 2025). De manera específica, la continuidad temático-formal de las obras adscritas a la Tetralogía es innegable pues todas versan sobre la **literatura**. De entrada, *Bartleby y compañía*, primera novela constitutiva de la mencionada tetralogía, examina el caso de grandes enfermos de literatura, de autores que dejan de escribir tales como Juan Rulfo, Arthur Rimbaud, Robert Walser y teoriza la literatura como negación de sí misma. Así pues, la novela *Bartleby y compañía* es un catálogo, un canon de autores contagiados por el “síndrome de Bartleby” definido

como la pulsión negativa o la atracción por la nada, que hace que ciertos creadores, aun teniendo una condición 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; o bien tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre” (E. Vila-Matas, 2000, p. 12).

¹ Término acuñado por José María Pozuelo Yvancos, también llamado Catedral Metaliteraria por Herralde o Ciclo Catedralicio por el propio Vila-Matas. Consta de los siguientes libros: *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005).

A continuación, *El mal de Montano* (2002) supone otra vuelta de tuerca en el interior del laberinto narrativo de Vila-Matas y apunta a la literatura como enfermedad y remedio. Su cometido consiste en custodiar el quehacer literario de los conspiradores o sea escritores, críticos y editores caracterizados por el facilismo y el mercantilismo. En la novela, nos encontramos ante un caso de desbordamiento textual, es decir, tal como describe J. A. Masoliver Ródenas (2007: 267): "...un diario que se ramifica en varios diarios y en una enciclopedia de grandes diaristas." El andamiaje novelesco consta de cinco partes: "El mal de Montano", "Diccionario del tímido amor a la vida", "Teoría de Budapest", "Diario de un hombre engañado" y "La salvación del espíritu". La distribución de estas diferentes partes del espacio textual es un tanto desequilibrada a la luz de los materiales heterogéneos que las componen.

De igual manera, como todas las novelas de Vila-Matas, *París no se acaba nunca* (2002) no es un relato común y corriente. Planteada como una conferencia imposible, es un catálogo sobre el proceso de creación de una novela, que tiene mucho de *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno, libro citado por Vila-Matas en su obra. La escasez de trama fictiva, afín a la teoría del iceberg de Hemingway, es una de las características principales de la novela, la cual le eleva al rango de metanovela. B. Vauthier (2007) establece la relación entre Miguel Unamuno, Enrique Vila-Matas y Ernest Hemingway a través de una relación que se cimenta en torno a su estancia en París y su obsesiva pasión por la capital francesa y que se afianza con el diálogo intertextual en dichos escritores:

Junto al libro de Ernest Hemingway, declarado intertexto de *París no se acaba nunca*, el más inclasificable que meramente ensayístico *Cómo se hace una novela*, fruto del exilio de Miguel de Unamuno en el mismo París de los años 1924-1925, revela ser otro hilo -hilo temático y argumentativo- de la densa madeja intertextual con el que el escritor tejó su segundo primer libro (B. Vauthier 2007, p. 182-183).

Por último, *Doctor Pasavento* trata el tema de la desaparición del autor en la literatura. Para ello, escenifica al escritor suizo Robert Walser, que pasó sus últimos años en un centro psiquiátrico, retirado de la literatura y del mundo exterior. En efecto, el héroe del narrador-protagonista Pasavento es Robert Walser y admira en el autor suizo su habilidad para pasar de incógnito. Por tanto, recurrirá a la estrategia de la renuncia al yo. Se fue al manicomio donde permaneció Walser muchos años alejado del mundo para ejercer un arte singular: el arte de desaparecer y de no ser nada. El texto gana en intensidad a medida que el narrador-protagonista va encarnando su laboriosa desaparición, que parte de Sevilla y le lleva a refugiarse en una calle de París, hasta su ocultamiento en un hotel de Nápoles y su visita a los últimos lugares de su admirado Walser.

2. Una escritura total e infinita

Enganchado al intrincado universo estético de Vila-Matas, uno puede percibir, en las honduras de su escritura, su empedernido anhelo de elaborar la novela total, el libro-mundo que fuera una enciclopedia abierta y una red de conexiones literarias y artísticas. Pues bien, usa de estrategias combinatorias tales como *la mise en abîme* tan teorizada y practicada por el *Nouveau Roman*, la estructura narrativa del *puzzle*, de las cajas chinas o *matriochkas* rusas y una literatura digresiva que se concreta en el arte del extravío (*Bartleby y compañía*) o del parloteo (*Doctor Pasavento*), el arte de la interrupción o de la interferencia (T. Gómez Trueba, 2010). Esta tradición narrativa se adscribe a cierta tendencia de la literatura actual a la que se emparentan *Los anillos de Saturno* de Sebald, *Dama de Porto Pim* de Tabucchi, *Microcosmos* y *Danubio* de Magris, *El arte de la fuga*

de Pitol, *Pálido fuego* de Nabokov o *Elisabeth Costello* de Coetzee para citar unos cuantos escritores en que Vila-Matas confiesa tener unas de las principales fuentes en las que bebió su inspiración literaria. Todas las obras mencionadas se inscriben en la Poética de la totalidad que E. Santos Unamuno (2002) concibe como:

construcciones literarias finitas, caracterizadas muchas veces, aunque no necesariamente, por la brevedad que condensan y evocan las infinitas posibilidades de la realidad ya sea por medio de las estructuras narrativas o poéticas mismas del texto, ya sea a través de la inclusión en la obra de símbolos de la totalidad potencial (entidades totales), valiéndose de una concepción combinatoria de la realidad y de la literatura (p. 50).

De igual manera, I. Calvino (1998) acuña el concepto de multiplicidad y evoca a algunos autores adeptos a ese tipo de escritura: Gustave Flaubert (*Bouvard et Pécuchet*), Raymond Queneau (*Bâtons, chiffres et lettres*), Thomas Mann (*La montaña mágica*), Georges Pérec (*La vida, instrucciones de uso*), Jorge Luis Borges (*Ficciones*) y dos obras suyas (*El castillo de los destinos cruzados* y *Si una noche de invierno un viajero*). A imagen de Vila-Matas, estos autores conciben su novela como “una red múltiple para dar cuenta de un mundo intrincado y complejo, un universo infinito e inabarcable” (P. M. Diop 2009; P. M. Diop, 2016, p. 102) que escapa de las posibilidades intelectuales del propio hombre, el cual se ve obligado a recurrir a “su representación como entidad cerrada por medio de construcciones simbólicas” (T. Gómez Trueba, 2008, p. 544).

Es más, el concepto de escritura total e infinita se plasma de distintas maneras en las novelas de la Tetralogía. De hecho, una breve aproximación a los recursos narratológicos utilizados por Vila-Matas muestra que se puede enmarcar su escritura en la categoría de novela-ensayo, la cual el propio autor ha definido como “el arte del extravío” (*Bartleby y compañía*, 2000, p. 57) o el simple “parloteo” (*Doctor Pasavento*, 2005, p. 153).

Así, los narradores de Vila-Matas son escritores experimentales que intentan aplicar las recomendaciones de autores ya confirmados. Por eso, el narrador de *París no se acaba nunca* intenta seguir los consejos de Marguerite Duras. En el mismo sentido, señala Gómez Trueba que tanto en *Extraña forma de vida* como en *Doctor Pasavento*, los narradores quieren experimentar una recomendación de Georges Pérec (en su texto “Tentativa de agotar un lugar parisino”) que consistía en describir en su totalidad, hasta la extenuación, una calle cualquiera y de ese modo agotar el lugar. Se trata aquí de un intento descriptivo que tiende a lo infinito y, por tanto, a todas luces imposible (T. Gómez Trueba, 2008, p. 550). Esto podría justificar las experiencias fracasadas de describir en su totalidad la plaza de la calle Rovira, evocadas por Vila-Matas respectivamente en sus crónicas “Tentativa de agotar la plaza de Rovira” y “Nueva tentativa de agotar la plaza de Rovira”, de su libro *Desde la ciudad nerviosa* (2000). También otros narradores de Vila-Matas se afanan por pintar hasta la saciedad calles y plazas: en vano, se logra en *Doctor Pasavento* describir “la rue Vaneau” emparentada con la calle San Juan de Barcelona, donde transcurrió la infancia del autor (*El mal de Montano*, 2002, p. 170).

Por tanto, los libros de Vila-Matas acometen realizar una búsqueda de lo infinito y, por ende, de lo invisible. El autor es consciente de ello, pero no cesa en el empeño de “elaborar físicamente el Libro Total” (T. Gómez Trueba, 2008, p. 546), valiéndose de procedimientos enumerativos y acumulativos. Sin embargo, para el lector ingenuo, este persistente afán de abarcar la circularidad infinita del universo en el espacio finito del texto parece contrastar con el rastreo, en *Bartleby y compañía*, de los escritores enmudecidos y ágrafos, carentes de inspiración e imaginación como

Juan Rulfo (nota 1, p. 16-18) y miedosos al fracaso literario como Arthur Rimbaud (nota 3, p. 21-24). Lo mismo ocurre con los autores insensibles a la gloria literaria como Valéry Larbaud (nota 5, p. 28-29) o celosos para con la potestad del lenguaje de traducir y materializar la Realidad potencial, plural y conjetural como es el caso de Ludwig Wittgenstein (nota 4, p. 24-25; nota 63, p. 142-143). Otro tanto puede decirse de la imagen que revierten al receptor inocente los narradores hechos cautivos en el laberinto narrativo de Vila-Matas del que no logran desaparecer por mucho que lo intenten (*Doctor Pasavento*).

3. Una escritura miscelánea

De igual modo, la escritura total e infinita a la que aludíamos antes corre pareja con una composición estructural híbrida y miscelánea, ecléctica y mutante. Es difícil de clasificar y canonizar por cuanto que está marcada por la heterodoxia y la transgenericidad, es decir la subversiva mixtura de géneros a priori excluyentes entre sí como la novela, el ensayo, el manual de teoría literaria, las colecciones de cuentos, las recopilaciones de conferencias y aforismos entre muchos otros. Por consiguiente, la narrativa de Vila-Matas es encuadrable en el marbete de hipernovela en palabras de Italo Calvino, plurinovela según Claudio Guillén, género degenerado para Javier Cercas o literatura anfibia en opinión de José Carlos Llop.

En *El mal de Montano*, las distintas partes del libro remiten a géneros diferentes, en particular, “la autobiografía fallida, el ensayo crítico, el pequeño manual de teoría literaria, el diccionario de autores, la colección de cuadros de costumbres y la conferencia” (R. Ferro, 2003, p. 3). Por tanto, no existe en *El mal de Montano* un hilo argumental que permita detectar una eventual trama novelesca. Muy al contrario, el argumento del libro es la actividad de tejerlo: “se hace estructura al andar” (I. Vidal-Foch, p. 307). Del mismo modo, *Bartleby y compañía* puede ser leído como una novela, un conjunto de cuentos, un ensayo o una serie de anécdotas o relatos metaliterarios. La recopilación de informaciones sobre distintos escritores de distintos horizontes, generaciones y obediencias literarias apunta también hacia un manual de historia de la literatura o un diccionario de autores. *París no se acaba nunca* arranca de una conferencia sobre el diario como forma narrativa y se ensancha hasta alcanzar los límites de la novela, por lo que el narrador ya no sabe si está escribiendo una novela o dictando una conferencia (“Soy conferencia o novela”, *París no se acaba nunca*, 2003, p. 16).

En realidad, la conferencia es el punto de partida de casi todas las novelas de la Tetralogía de Vila-Matas. Recae sobre distintos temas literarios tales como el mestizaje de los géneros en la novela del futuro (*Bartleby y compañía*), el diario como modalidad de escritura autobiográfica (*El mal de Montano*), la ironía como modo de escritura (*París no se acaba nunca*) o la problemática de la desaparición del autor y su tratamiento dentro del espacio textual (*Doctor Pasavento*). Pues bien, la conferencia inicial se convierte y se extiende a otros géneros porque el texto vilamatiano supera las fronteras genéricas a modo de un tapiz que se dispara en muchas direcciones y que incluye materiales de distinta índole:

material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco... Tapices así los encontramos ya en obras como *Los anillos de Saturno* de Sebald, *Microcosmos* de Magris, *El arte de la fuga* de Pitol. Son libros que mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lectura y la realidad traída al texto como tal. (E. Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, 2000, p. 214-215).

Por último, *Doctor Pasavento* es una novela híbrida por su carácter plurigenérico y pluridiscursivo, ya desde su comienzo con un homenaje a Montaigne, como creador del ensayo moderno, hasta su práctica de la autoficción. Es un regalo para los lectores competentes y no para los que quieren hacer de la escritura un mero entretenimiento. Es más, este hibridismo inherente a la poética de Vila-Matas se plasma en dos estrategias narratológicas fundamentales: la autoficción y la mezcla de los niveles discursivos y narrativos. En primer lugar, el protocolo de la autoficción ya se transluce a través de un conjunto de oxímoron enigmáticos presentes en sus textos como realidad ficticia, ficción real, autobiografía ficticia, diarios ficticios (*El mal de Montano*), recuerdos inventados (*Recuerdos inventados*), entrevistas inventadas (*Desde la ciudad nerviosa*), dietario voluble (*Dieterio voluble*), ficción crítica (*Chet Baker piensa en su arte*), etc. Por otro lado, el pacto autoficticio viene ratificado por la sutil osmosis vida-literatura, realidad-ficción mediante la ficcionalización del propio autor y la constante pelea entre el sujeto carnal y el sujeto textual. Desde esta óptica, el *modus narrandi* se sustenta en la escenificación de un yo fragmentado y dilatado que se desguaza en un yo referencial, reflexivo y figurado al mismo tiempo (J. M. Pozuelo Yvancos, 2010). Y qué decir de la omnipresencia de la figura del doble o alter ego, del narrador innominado e intradieético, del equívoco onomástico, así como tantas otras vueltas autobiográficas y estrategias enunciativas que concurren a despistar al lector. De ahí que se justifique la presencia, en la Tetralogía de distintas instancias narrativas: la narración en primera persona, la narración desde un punto de vista omnisciente, la narración de un narrador-protagonista, que es al mismo tiempo doble o alter ego de Vila-Matas.

Ello quiere decir que, en la narrativa de Enrique Vila-Matas, el estudio de la voz narradora es consubstancial a la organización estructural de la obra y los niveles narrativos. La tercera persona omnisciente (él) remite al rastreador de grandes hombres de literatura y obras maestras, es decir al investigador conocedor de la literatura universal por cuyos recovecos se mueve en todos sus libros. El yo presente se refiere a las vivencias personales, los viajes realizados y los lugares de impronta literaria y cultural visitados. Pero, lo que más llama la atención es el yo autoficticio que se fragmenta en varias voces narradoras, alter ego del propio autor: la de Rosario Gironde: (*El mal de Montano*); Doctor Pasavento (*Doctor Pasavento*); Marcelo (*Bartleby y compañía*) que encarnan todos algo del Vila-Matas escritor.

A este propósito, el supuesto narrador-jefe de *El mal de Montano* apostilla: “Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble” (*El mal de Montano*, p. 23). Así pues, el escritor catalán realza el valor literario de la voz narradora, considerándola como un elemento constante del hilo argumental. De hecho, en el conjunto de las obras de la Tetralogía, el tratamiento de la instancia narrativa es tan o más fundamental que aquello que se cuenta. Esta voz narradora se constituye en el personaje clave del texto, pues “el principal protagonista de toda ficción es prácticamente siempre, el portador del punto de vista del autor” (M. Bakhtine, 2001, p. 163).

En resumen, se puede decir sin riesgo a equivocarse que Vila-Matas es uno de los máximos representantes, en el actual panorama narrativo español, de este grupo de autores metaliterarios que han hecho de la autoficción un territorio inaccesible para el lector inculto. Por eso, señala M. Alberca (2007) que, para autores como Vila-Matas, la vida es la ficcionalización de la escritura. Por añadidura, otro mecanismo relacionado con el mestizaje genérico recae sobre la fusión de las capas discurso-narrativas. En efecto, las digresiones metaliterarias acaban por absorber el espacio diegético en un proceso de literofagia gracias al cual se desnoveliza la novela y se sobrevalora el

nutrimento de la literatura de y para sí misma por lo que no se sabe con exactitud si se está leyendo novelas ensayadas o ensayos novelados, ficciones de ensayos o ensayos de ficciones (P. M. Diop, 2009). Diversas técnicas conforman el quehacer del escritor en cuanto a la mezcla de los niveles discurso-narrativos: el resumen o el comentario crítico y erudito de textos hetero-bio-bibliográficos, así como la técnica de la digresión mediante las citas y referencias que permiten indagar las intrincadas relaciones que la obra de Vila-Matas mantiene con el intertexto universal. Desde esta perspectiva, también cabe poner de realce los procedimientos mnemotécnicos de carácter retrospectivo usando la alusión como arte narrativo. Prueba de ello es la presencia del léxico del recuerdo “recordé, pronto me acordé, vino a mi memoria, no tardé en ponerme a recordar, me trae ahora el recuerdo de...” que consigue conectar y enlazar la historia contada, el tiempo del discurso (momento de la escritura) y el tiempo referencial extratextual de los sucesos reales e histórico-literarios, tal y como aparece en los siguientes fragmentos:

Fui a París este agosto y, al pasar con mi mujer por la esquina de la rue Jacob con Saints-Pères, vino a mi memoria el célebre episodio en el que Hemingway, en los lavados del restaurante Michaud, aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald (E. Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, 2003, p. 5).

Al día siguiente, la mañana del gran día, me levanté muy temprano y no tardé en ponerme a recordar la primera visita de Carl Seelig a Robert Walser en el manicomio de Hérissau el domingo 26 de julio de 1936 (E. Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, 2003, p. 227).

En suma, el desbordamiento de la instancia discursiva que suspende el argumento novelesco se posibilita con el uso del fundido², el cual borra los tenues lindes entre la novela y el ensayo en la escritura de Enrique Vila-Matas, confiriéndola el estatus de metanarración o metanovela.

4. Una (re)escritura intertextual

Habida cuenta de lo dicho en los apartados anteriores, se puede colegir que la novela de Vila-Matas se nos presenta como un vasto curso y taller de teoría literaria y de poética de la escritura. En este sentido, su texto aparece como un gigantesco palimpsesto y un gran espejo de textos ya escritos, historias ya contadas y estilos ya manidos a través de la experimentación de todos los tipos de intertextualidades (general, restringida, auténtica) y toda clase de reescrituras (intertextual, intratextual y macrotextual). Enrique Vila-Matas afianza su gusto por la intertextualidad en su “Alocución de Monterrey” pronunciada en la Cátedra Anagrama de la Universidad mexicana:

Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre la originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosados, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito, [...] Recuerdo en este sentido el libro de ensayos de Juan García Ponce *La errancia sin fin*, donde este crucial autor mexicano enuncia su concepto de la literatura como discurso polivalente en el cual los autores se funden y se pierden en el espacio anónimo de la literatura. Ya en su propia obra, desde el principio, García Ponce empleó la intertextualidad para crear homenajes a sus autores

² Según Miguel A. Latorre Madrid (2003), el fundido, de claras referencias cinematográficas, consiste en unir dos tiempos distantes, dos situaciones similares en una sola. Sirve al narrador para recordar un acontecimiento similar ocurrido antes, lo cual confunde tanto al narrador como al receptor del tiempo en que transcurren los hechos.

favoritos y de esa forma fundir su literatura con la de ellos ("E. Vila-Matas, Breve autobiografía literaria", 2007, p. 208).

Por ello, fiel a su proyecto de escribir una macroobra que contuviese la Biblioteca Universal, Enrique Vila-Matas se vale de un sistema de citas, referencias, alusiones y parodias textuales, transformadas e incluso inventadas, procedentes de autores españoles y extranjeros, contemporáneos y clásicos que acaban conformando su santoral literario. Con más concreción, la intertextualidad se plasma en la Tetralogía a través de relaciones de copresencia (cita y referencia) y de derivación (parodia). En efecto, el sistema de citas es muy complejo: a veces se trata de citas debidamente referenciadas y documentadas para dar impresión de exactitud, fidelidad y verosimilitud tal y como se puede comprobar en el siguiente fragmento de *Bartleby y compañía* que corresponde a una cita de Mallarmé en *Crise de vers*:

Narrar, enseñar incluso describir, no presenta ninguna dificultad, y aunque tal vez bastaría con tomar o depositar en silencio una moneda en una mano ajena para intercambiar pensamientos, el empleo elemental del discurso sirve al reportaje universal del que participan todos los géneros contemporáneos de escritura, excepto la literatura (E. Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, nota 42, p. 102).

Otras veces son citas imprecisas e indeterminadas de anónimos en cuya boca pone palabras de autores reconocidos. Un ejemplo esclarecedor de esta variante de cita se nos ofrece en *Bartleby y compañía*, con la indeterminación del autor (un periódico) de las palabras citadas. Dichas palabras relatan el final de la vida de Oscar Wilde, marcado por su feliz decisión de no escribir o de no añadir algo más a lo ya escrito: "A su muerte, un periódico parisino recordó muy oportunamente unas palabras de Wilde: "Cuando no conocía la vida, escribía; ahora que conozco su significado, no tengo nada más que escribir." (*Bartleby y compañía*, 2000, p. 117).

De igual manera, la parodia es otro recurso que afianza el carácter intertextual de la escritura vilamatiana. Se manifiesta en su doble modalidad temática y formal. Pues bien, la parodia temática derivada de otras obras encuentra su ejemplo más elocuente en *Bartleby y compañía*, parodia de *Bartleby el escribiente* de Herman Melville. *París no se acaba nunca* está escrito según el guión de *París era una fiesta* de Ernest Hemingway a quien el protagonista de la novela de Vila-Matas quiere parecerse físicamente y sobre todo como escritor. De la misma manera, *La Asesina ilustrada*, intercalado en *París no se acaba nunca*, es una copia de *La farsa del destino* de Elena Villena además de ser este un texto de siete páginas enteramente reproducido en la novela. Además, la tan diversificada parodia temática se compagina con otra parodia relacionada con la forma y el estilo que presenta la escritura de Vila-Matas como una mezcla de géneros utilizados por otros autores. Así pues, la crónica, la autobiografía, el ensayo y la ficción son tantos géneros parodiados.

A continuación, en relación con el tratamiento del fenómeno intertextual, hemos creído oportuno entresacar de la Tetralogía de Enrique Vila-Matas un canon universal de autores recurrentemente citados, tales como Cervantes, Goethe, Borges, Kafka, Joyce, Walser, Pitol, Bolaño, Sebald, Magris, Tabucchi o el grupo de shandys españoles integrado por Marías, Millás y Cercas. De todos ellos, intentamos desentrañar las coincidencias estéticas con nuestro autor. Teniendo en cuenta la ubicación de Vila-Matas en este particular canon literario, quizá no sea tan casual que se le considere como el más europeo y el más latinoamericano de los escritores españoles actuales. Sea cual sea, esta tesis tiene mucho crédito para F. Noguero Jiménez (2012) que explora las

relaciones intertextuales entre América Latina y Vila-Matas y reparte los autores latinoamericanos más frecuentes y

estrechamente hermanados con su *ars poética* en tres grupos: es el caso de Maestros como Tito Monterroso, Sergio Pitol y Alejandro Rossi; compañeros como Ricardo Piglia y Roberto Bolaño; discípulos aventajados como Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Alejandro Zambra, Leonardo Valencia, por citar unos pocos (p. 9).

Lo mismo ocurre cuando se analizan las influencias recíprocas entre Vila-Matas y los escritores europeos. Por ello, F. Dumontet (2011) pone en tela de juicio la españolidad del escritor a quien considera como un autor europeo por su admiración por Péguy, Joyce, Pessoa, Zweig... Para la estudiosa, las afinidades del gran lector Vila-Matas sobrepasan el círculo nacional. Señala que, al lado de los escritores de la Mitteleuropa como Musil, Kafka, Sebald o el polaco Gombrowicz, Vila-Matas, miembro de la Sociedad literaria de los "finnegans" (aparecida en *Dublinesca* cuyos ecos se encuentran también en *Chet Baker piensa en su arte*) y de la Sociedad Shandy, es deudor de la herencia europea anglosajona representada por James Joyce (*Finnegans wake*) y Laurence Sterne (*Tristram shandy*).

Conclusiones

En definitiva, bien es sabido que la apuesta poética de Enrique Vila-Matas, en su célebre Tetralogía, es disconforme, difícil de adscribir a un género preciso y destinada a lectores cultos y competentes. En consecuencia, emprender su estudio crítico y metaficcional en el marco de un artículo resulta ser una tarea tan ardua como arriesgada. Es incuestionable: Vila-Matas ha logrado cabalmente hacerse un hueco y alzarse al rango de uno de los máximos nombres de la nueva y/o última narrativa española. Su quehacer artístico se ha afianzado con la publicación de su Tetralogía cuyas obras constituyentes ofrecen no solo una continuidad y homogeneidad temáticas sino también una lectura posmoderna construida en torno a una escritura difícil de etiquetar por su hibridismo, su totalidad y su diálogo con autores de distintos horizontes, generaciones y corrientes literarias. Por eso, la presente reflexión solo pretende contribuir a descorder la cortina sobre una narrativa cuya amplitud y complejidad rozan los lindes de la inabarcabilidad y de la inagotabilidad. Otras reflexiones e investigaciones seguirán allanando el terreno para mejor adentrarse en una narración cuyo rasgo esencial es su inasibilidad.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

VILA-MATAS Enrique, 2000, *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara.

VILA-MATAS Enrique, 2000, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.

VILA-MATAS Enrique, 2002, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.

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

VILA-MATAS Enrique, 2005, *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama.

Bibliografía secundaria

ALBERCA Manuel, 2007, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

BAKHTINE Mikhail, 2001, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.

CALVINO Italo, 1998, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela Ediciones.

DIOP Papa Mamour, 2009, "Un tapiz que se dispara en muchas direcciones: estudio de algunos recursos discurso-narrativos en la obra de Enrique Vila-Matas", *Ínsula*, 754, p. 32-36.

DIOP Papa Mamour, 2016, *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: hibridismo, reescritura e intertextualidad*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.

DIOP Papa Mamour, 2020, "La configuración de la intertextualidad en *Chet Baker piensa en su arte* de Enrique Vila-Matas", *Revista Siglo XXI Lengua y cultura españolas*, 16, p. 169-184.

DUMONTET Fabienne, 2011, "Enrique Vila-Matas Conscience cosmique", *Le Monde*, 18 novembre 2011.

FERRO Roberto, 2003, "El mal de Montano de Enrique Vila-Matas: ¿Homenaje a Emilio Renzi?", *Revista Hispanista*, n°18, p. 1-9.

GÓMEZ TRUEBA Teresa, 2008, "La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita", *Bulletin Hispanique*, Tome 110, 2, p. 537-558.

LATORRE MADRID Miguel, Ángel, 2003, *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 578 p.

MASOLIVER RÓDENAS Juan Antonio, 2007, "El nuevo Don Quijote", *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Margarita Heredia, Barcelona, Editorial Candaya, p. 263-274.

NOGUEROL JIMÉNEZ Francisca, 2012, "Lecturas ca(s)uales: Enrique Vila-Matas y la literatura en español.", *Geometría fractal: transposiciones a la obra de Enrique Vila-Matas. III Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Enrique Vila-Matas*. Puebla (México), p. 1-20.

OÑORO OTERO Cristina, 2015, *Enrique Vila-Matas. Juegos ficciones silencios*, Madrid: Visor Libros, 326 p.

PIGLIA Ricardo, 2000, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 71 p.

POZUELO YVANCOS José María, 2010, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 231 p.

SÁNCHEZ Ivette, 2000, "De miradas indiscretas y textos invisibles", *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 7, p. 59-68.

SANTOS UNAMUNO Enrique, 2002, Enrique *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 188 p.

VAUTHIER Bénédicte, 2007, "Transfiguraciones y juegos de las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas)", *Hispanogalia. Revista hispafrancesa de pensamiento, literatura y arte*, 3, p. 181-194.

VIDAL-FOCH Ignacio, 2007, "La realidad ganará siempre al escritor realista", *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Margarita Heredia, Barcelona, Editorial Candaya, p. 59-71.

VILA-MATAS Enrique, 2007, "Breve autobiografía literaria", *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Margarita Heredia, Barcelona, Editorial Candaya, p. 19-28.

ZOE ALAMEDA Irene, 2002, "La voz narrativa como argumento constante", *Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire*, 7, p. 73-89.

Processus d'évaluation de cet article:

- **Date de soumission: 16 octobre 2025**
- ✓ **Date d'acceptation: 06 novembre 2025**
- ✓ **Date de validation: 30 novembre 2025**