

ELEMENTOS RECURRENTES EN EL ESTILO NARRATIVO
DE ENRIQUE VILA-MATAS
(ANÁLISIS DE SU EVOLUCIÓN A TRAVÉS DE TRES
TEXTOS REPRESENTATIVOS: “LA ASESINA ILUSTRADA”,
“EL VIAJE VERTICAL” Y “DUBLINESCA”)

CONCEPCIÓN VARELA PORTELA

Universidade de Vigo

Resumen: En este trabajo se identifican los rasgos de estilo más característicos de la obra narrativa de Enrique Vila-Matas a partir del análisis de textos representativos de tres momentos diferentes de su trayectoria literaria. El estudio, que se ha llevado a cabo desde un punto de vista comparativo, ofrece una descripción y ejemplificación de los mecanismos más utilizados por el autor en el plano formal y de sus rasgos específicamente definitorios; lo cual nos permite percibir en qué medida su uso ha ido evolucionando hasta la actualidad.

Resumo: Neste traballo identifícanse os trazos de estilo máis característicos da obra narrativa de Enrique Vila-Matas a partir da análise de textos representativos de tres momentos diferentes da súa traxectoria literaria. O estudo, que se levou a cabo dende un punto de vista comparativo, ofrece unha descrición e exemplificación dos mecanismos máis utilizados polo autor no plano formal e dos seus trazos especificamente definitorios; o que permítenos percibir en qué medida o seu uso foi evolucionando ata a actualidade.

Abstract: In this project the most outstanding stylistic traits of Enrique Vila-Matas literary work are going to be identified based on the analysis of representative texts at three different stages of his literary career. The research, which has been carried out from a comparative point of view, provides a depiction and examples of the mechanisms most commonly used by the writer on a formal level as well as his narrative traits; all of which allows us to perceive to what extent the use of the authors literary traits have so far been developed.

Palabras clave: Enrique Vila-Matas. Estilo. Novela. Parodia. Onírico. Simbología. Intertextualidad.

Palabras chave: Enrique Vila-Matas. Estilo. Novela. Parodia. Onírico. Simbología. Intertextualidade.

Key Words: Enrique Vila-Matas. Style. Novel. Parody. Onerism. Symbolism. Intertextuality.

1. INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que Enrique Vila-Matas se ha erigido en una referencia del panorama literario mundial, tal y como lo atestiguan su abundante producción,¹ la traducción de su obra a más de treinta idiomas o el reconocimiento que ha recibido en forma de premios nacionales e internacionales.²

¹Véase bibliografía al final del trabajo.

²Entre los que destacan: *Caballero de la Legión de Honor de Francia*, *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de los Andes (Venezuela), *Premio Ciudad de Barcelona* y *Rómulo Gallegos* (2001), *Prix du Meilleur Livre Etranger* y *Prix Fernando Aguirre-Librailire* (2002),

Además de las constantes temáticas que giran en torno al tratamiento de la identidad personal —ya que toda su literatura constituye un cuestionamiento existencial alrededor del asunto de “la impostura” que lo lleva a reflexionar con frecuencia sobre la identidad entre vida y literatura, el deseo de ser otro, la soledad del individuo en la sociedad actual, la dicotomía realidad-ficción, etc.—, es posible reconocer su huella más característica en una serie de rasgos de estilo que permanecen presentes —aunque no inmutables— desde sus primeras publicaciones.

Este último aspecto es el que constituirá a continuación el objeto de la presente reflexión, en la que se pretende ilustrar cuáles son dichos elementos recurrentes que atañen al plano formal y en qué medida es posible reconocer una evolución de los mismos.

Para ello he optado por ceñirme exclusivamente a su narrativa (dejando a un lado sus publicaciones de carácter más ensayístico), por lo que he escogido tres novelas representativas de tres momentos diferentes de su producción.

La primera, *La asesina ilustrada* (1977), no es su ópera prima (pues ya había aparecido cuatro años antes un poema en prosa, *Mujer ante el espejo contemplando el paisaje*, reeditada el 4 de marzo de 2011 con su título original: *En un lugar solitario*), pero sí se considera su primera “novela” en el sentido más tradicional del término:

Mientras *Mujer en el espejo* era de arriba abajo un borrador, en *La asesina ilustrada* creo que aparecen ya algunos destellos, algunas huellas que permiten intuir que había empezado a atravesar ciertas fronteras. Sin ir más lejos, ahí está el esfuerzo de haber escrito el primer y único poema de mi vida. A mí me parece que, a pesar de lo atípico de mi “itinerario de escritor”, di con *La asesina ilustrada* varios pasos al frente en mi formación literaria y tal vez por eso fue realmente mi primer libro, por mucho que tuviera delante

Premio Heralde, Premio Nacional de la Crítica, Prix Medicis-Etranger, Premio del Círculo de Críticos de Chile (2003), *Premio Internazionale Ennio Flaiano* (2006), *Premio Fundación José Manuel Lara* (2006), *Premio de la Real Academia Española* (2006), *Premio Elsa Morante* en el apartado *Scrittori del Mondo* (2007), *Premio Internazionale Mondello* (2009), etc.

a *Mujer en el espejo*, ese borrador tan irresponsablemente publicado cuando volví de la melancólica Melilla. (*La asesina ilustrada*, 2005: 16)

La segunda, *El viaje vertical* —además de tratarse, hasta el momento de su publicación, de la obra que mejor se ajusta a los cánones de este subgénero narrativo—, constituye un ejemplo representativo del ecuador de su producción ya que aparece en 1999, cuando su autor es un hombre de reconocido prestigio, que ha saboreado el éxito editorial desde la publicación en 1985 de *Historia abreviada de la literatura portátil*.

Por último, *Dublinesca* (2010) es hasta hoy su última novela publicada (a la que deben añadirse posteriormente varios ensayos; la reedición de sus primeras cinco novelas, recogidas en el volumen *En un lugar solitario*; y la antología de relatos *Chet Baker piensa en su arte*) y, tras su lectura y posterior análisis, me permito afirmar que se trata de su obra más ambiciosa, ya que en ella se afianzan definitivamente los rasgos más representativos del escritor catalán al llevarlos con éxito al límite de sus posibilidades.

2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

2.1. Consideraciones generales

De su estilo, Jordi Llovet ha comentado que “el ritmo elegante de su prosa tiene mucho de barroco castellano” (*La asesina ilustrada*, 2005, p. 123). En efecto, el dominio de Vila-Matas en el manejo de los recursos de la lengua se manifiesta aquí en sus múltiples facetas; sin embargo ello no está reñido con la sencillez sintáctica y de vocabulario propias de un escritor íntimamente ligado al periodismo, dos de los rasgos definitorios de su prosa junto con la riqueza de la adjetivación.

Así, aunque predomina esta sencillez, también se identifican, sobre todo en los pasajes más descriptivos (que tienen que ver con las localizaciones de espacio o tiempo casi siempre y son muy abundantes en el relato enmarcado de “La asesina ilustrada”), recursos de estilo³ que embellecen

³Presentamos a continuación algunos ejemplos ilustrativos:

la prosa como los epítetos; los paralelismos; las bimembraciones; las personificaciones (que normalmente en *La asesina ilustrada* tienen una función principalmente poética, en *El viaje vertical* son utilizadas para referirse a los signos del destino y la casualidad, y en *Dublínescas* pueden estar al servicio tanto de cuestiones formales como de contenido); las metáforas (fundamentalmente simples), aunque debemos destacar el hecho de que muchas veces aparezcan encadenadas en *El viaje vertical* (como sucede con la identificación de Lisboa y “la serpiente”, pp. 127 y 135); y las comparaciones,

Predominio de la función poética del lenguaje en sus fragmentos más descriptivos:

Era una espléndida mañana de primavera, y el sol penetraba en los patios, grises y rojos, que se sucedían simétricos a la entrada de la casa del escritor. Entre los patios, fragmentos del jardín: espacios de verde césped y grupos de cedros y canteros de flores claras, todo cerrado por la maciza curva de un muro que llegaba hasta la entrada de aquella casa que, rodeada de árboles y estatuas, dejaba entrever una ordenada sucesión de corredores y habitaciones. (*La asesina ilustrada*, 2005, pp. 39-40)

Casas coronadas por piedras de plata, aire de libertad, la magia de mil palomas en vuelo constante por un cielo gris de hielo, tres soles iluminando la noche eterna de Aroma. (*La asesina ilustrada*, 2005, p. [1] del cuaderno)

Nuestra memoria no es más que un conjunto de astillas de una barca rota. (*El viaje vertical*, 2006, p. 93)

Personificación continuada en varios momentos de la obra:

Es más que probable repito, que ese día, a la hora de la siesta, la casualidad de las calles en aquel puerto atlántico, hubiera decidido tomarse un merecido descanso y se hubiera quedado apaciblemente dormida... (*El viaje vertical*, 2006, p. 116). El azar en Oporto ya no dormía la siesta (p. 124 y siguientes)

Personificación y metáfora: Julia se quedó como ausente, relajada después de mandarme al infierno, se quedó con la serenidad propia de un río tranquilo y profundo. (*El viaje vertical*, 2006, pp. 12 y 194)

Personificación y símil: Nada marcha muy bien para él desde que corteja a la soledad. A pesar de que trata de que no se caiga al vacío, su matrimonio más bien se tambalea. [...] Pero lo cierto es que cumplir sesenta años le produce la misma sensación que si tuviera una soga al cuello. (*Dublínescas*, 2010, p. 13)

Paralelismo y contraste: Pero si un día encontrara ese autor tan buscado, ese fantasma, ese genio, difícilmente éste mejoraría lo ya dicho por tantos otros acerca de las grietas que separan las expectativas de la juventud y la realidad de la madurez [...] (*Dublínescas*, 2010, p. 99)

Polisíndeton: Y la lluvia se estrella cada vez con más delirante fuerza sobre los cristales y también sobre el aire vacío y sobre el hondo aire azul y sobre lo que está en ninguna parte y es interminable (*Dublínescas*, 2010, p. 288)

entre otros recursos retóricos. Además, en *El viaje vertical*, el empleo de anáforas, paralelismos y otros mecanismos de repetición —a modo de estribillos recurrentes— se relacionan directamente con el tópico del *Panta Rei*, la reiteración de algunos de los temas de asunto existencial y las frecuentes evocaciones del pasado (“Por lo que he podido saber. . .” pp. 93-95).

2.2. Técnicas y procedimientos narrativos. El contrapunto

Como señala Garrido Domínguez (1997:239-240), “los vehículos para su incorporación [al relato] son generalmente el narrador y los personajes, pero no se agotan en ellos; a su lado hay que mencionar la gran variedad de géneros intercalares que [. . .] se incorporan al cuerpo del relato, enriqueciendo de este modo un discurso de por sí plurilingüe”.

La abundancia de estos géneros intercalares se evidencia fundamentalmente en la estructura de *La asesina ilustrada*, que consta de un relato escrito por E. Villena, el prólogo, el suplemento y la carta a V. Escabia de esta misma autora, y las cinco notas de A. Cañizal.

Aunque no es un rasgo definitorio de *El viaje vertical* esta presencia de géneros (a excepción de las cartas o el mapa de la Atlántida), dicho plurilingüismo también se hace patente, ya que el narrador da paso en numerosas ocasiones a que los personajes se expresen directamente.

Atendiendo a la tipología general del discurso narrativo ofrecida por Cohn (1978) y matizada por Beltrán Almería (1992) que propone Garrido Domínguez (1997:258), destacan en esta novela las siguientes formas de narrativa personal e impersonal.

La narración indirecta impersonal, sobre todo por medio del discurso indirecto (regido), y la narración indirecta de las palabras y de los pensamientos del personaje, en ocasiones por medio del discurso indirecto libre (“Fuera, la tormenta parecía estar remitiendo en su intensidad, pero en realidad sólo lo parecía. Te conviene, te conviene, te conviene un viaje”, *El viaje vertical* p. 29). Son peculiaridades del monólogo interior “los usos ambiguos

de palabras, construcciones, el simbolismo mítico o los sueños” (De Castro y Montejo, 1991: 88), de ahí la relación entre esta tipología discursiva y la presencia de palabras, sueños u objetos usados con valor simbólico (como el leitmotiv de la sardana, la Atlántida, el cuadro de “Puerto Metafísico” o el sueño del hotel, por ejemplo).

El discurso directo regido (“Nadie puede hacer nada por nadie –sentenció Palou”, “Debes estar muy mal –insistió Terrados”, *El viaje vertical*, p. 33) y el diálogo directo (“– ¿Crisis? No me hagas reír... –No siempre las cosas son como pensamos [...]”, *El viaje vertical*, p. 39) abundan en los momentos en los que el personaje se encuentra con otras personas (las tertulias, visitas a Julián) y dotan a la narración de un ritmo ágil y rápido.

En lo que a *Dublín* se refiere, además de algunos parlamentos de los personajes introducidos en estilo directo regido y en diálogo directo, cabe destacar el empleo del estilo indirecto libre como técnica experimental a la que también recurrió Joyce en *Ulysses*. Muy adecuada para introducir en boca del narrador la visión del personaje protagonista, pero muy adecuada también por lo que la obra supone de homenaje a la novela protagonizada por Bloom. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en *La asesina ilustrada*, no es posible hablar aquí de la presencia de géneros intercalares. En este sentido se aprecia un proceso evolutivo claro entre las tres novelas, que culmina con el dominio del estilo indirecto libre casi como técnica narrativa única en su última novela.

Con respecto a la técnica del contrapunto,⁴ aunque en la novela actual no es tan habitual este procedimiento como lo fue durante el experimentalismo, Vila-Matas recurre a él constantemente en *El viaje vertical*.

⁴El contrapunto es la técnica de composición de un texto en el que se suceden, alternándose, isotopías distintas. Se concibe como la simultaneidad de tiempos, lugares, personajes o acciones que el narrador presenta ante los ojos del lector de improviso, lo que en muchas ocasiones suele oscurecer o enredar el relato, provocar ambigüedad o confusión, si no se está familiarizado con este procedimiento. (De Castro y Montejo, 1991:111)

Lo emplea para narrar acciones paralelas que les suceden a los personajes, y su inclusión es aquí muy adecuada para marcar la importancia del azar, la casualidad y los paralelismos; pero también para transmitir la sensación de temporalidad recursiva, en relación directa con la temática existencial de la obra. Así, se recurre al contrapunto para simultanear las acciones de Pablo y Mayol en Oporto; pero también para establecer conexiones entre el presente-vejez y el pasado-infancia del personaje, con lo cual se consigue marcar simbólicamente ese viaje vertical que es la vida y demostrar cómo muchas cosas de su presente se justifican por sus vivencias pasadas (tertulia de Madeira-colegio, por ejemplo). Sin embargo, la intención de Vila-Matas no es enredar el relato ni provocar ambigüedad, por eso marca mucho esos cambios contrapuntísticos por medio de la utilización de leitmotivs, estructuras circulares, etc.

En contra de lo que pudiera parecer, teniendo en cuenta el momento de publicación de *La asesina ilustrada* y sus relaciones con la novela experimental, no existen en ella elementos contrapuntísticos importantes, como tampoco acontece en *Dublíneca*; de manera que en este sentido no se puede afirmar que la evolución del autor se haya producido en una u otra dirección, sino más bien que emplea esta técnica siempre y cuando lo considera adecuado en función de las peculiaridades del texto ante el que se halle.

2.3. Rasgos diferenciadores

Intentando hacer referencia a las peculiaridades de su prosa desde una perspectiva que arroje a la luz nuevas conclusiones, he optado por seleccionar únicamente los aspectos especialmente relevantes y característicos del autor barcelonés, los cuales están presentes con mayor o menor incidencia en todas sus obras (hecho que no impide apreciar el proceso evolutivo que se ha ido llevando a cabo a lo largo de los años): (a) *la caricatura, el absurdo, el humor y la ironía*; (b) *lo onírico y la simbología*; y (c) *la abundancia de intertextualidad e interdiscursividad*. Aunque estos recursos no son exclusivos de

Vila-Matas, es su conjunción lo que hace su pluma inconfundible en lo que al estilo se refiere.

2.3.1. *La caricatura, el absurdo, el humor y la ironía*

Mientras que el empleo de la caricatura se aprecia levemente en *La asesina ilustrada*, en *El viaje vertical* este recurso se focaliza sobre todo en el personaje protagonista. Con la intención de intensificar el estado de decadencia en el que se encuentra, Vila-Matas recurre a técnicas de estilo de degradación propias del esperpento, como las cosificaciones (“como una marioneta”, “como un pelele”, p. 89), las vegetalizaciones (Mayol es identificado por la adivina con una planta “seca y esmirriada”, p. 113) o las personificaciones de objetos que se equiparan así al protagonista (“el equipaje descansaba en un rincón del recibidor”, p. 88). Estas mismas técnicas son las que se pueden vislumbrar en la primera de las novelas en la que, aunque tienen menor incidencia, exaltan lo grotesco de la muerte del personaje del relato de E. Villena ante los ojos de su mujer, por medio de imágenes degradantes próximas también al esperpento, en las que de igual modo se reconocen los recursos mencionados anteriormente:

Su labio inferior, por ejemplo, colgaba como un cable, sus dientes estaban ensangrentados y se entremezclaba el polvo con las ondas rubias de sus cabellos. Chorros de vino salían de sus orejas, y sus piernas barrían el suelo como dos mástiles ciegos. (*La asesina ilustrada*, 2005, pp. [7] y [8] del cuaderno)

Por su parte, en *Dublínescas* la caricatura del personaje protagonista no tiene que ver con el empleo de los recursos de estilo a los que acabo de apuntar (aunque se sigue apreciando la presencia de algunas cosificaciones y animalizaciones: “Empieza a reírse de sí mismo y a caminar como un vagabundo de cine mudo”, p. 177; “se ve a sí mismo ahora instalado en una pocilga deplorable dentro de un mundo repugnante”, p. 305), sino más bien con las situaciones casi absurdas que a veces se producen o con la descripción de determinadas acciones a modo de guion como si de una obra de teatro

o una película se tratase, dejando clara su condición de personaje de ficción dominado por su demiurgo (ejs. pp.197, 207, 212, 226...).

El humor y la ironía se consiguen no sólo por medio de la palabra y recursos de estilo como los siguientes (extraídos todos ellos de *El viaje vertical*): alusiones (“Mayol, obedeciendo una urgencia imposible de aplazar, me dijo que se iba al lavabo”, p. 182) o juegos de palabras (“Encendió un cigarrillo y decidió fumarse el problema”, p. 235), sino también contrastando momentos trágicos o trascendentales en la obra con situaciones que rozan lo ridículo.

Así, por ejemplo, en esta misma novela, asistimos a conversaciones de contenido clave llevadas a cabo en contextos absurdos, como la protagonizada por Mayol y su hijo Julián (“Pídeme lo que necesites, si es que necesitas algo. Hablaré con mi madre si eso es lo que quieres... —Un paraguas— dijo Mayol.” p. 77) o la que supone el punto de partida de la acción, cuando Julia le dice a Federico que quiere separarse mientras pela los guisantes en la cocina (p. 10).

Por su parte, la ironía en *La asesina ilustrada* surge fundamentalmente del sentido del humor de los personajes y de su actitud a la hora de pronunciarse sobre sí mismos o los demás. Así, sabemos que E. Villena no siente simpatía hacia V. Escabia, al que considera un hombre de pocas luces y de nula calidad como escritor, de ahí que recurra a comentarios irónicos que refuerzan su opinión hacia él: “Aunque quizá no pensara nada de esto y simplemente no pensara absolutamente nada (a esto también era muy aficionado)” (p. 33). Del mismo modo, tenemos acceso al “resumen irónico” (p. 40) que de su propia biografía ofrece Herrera a A. Cañizal escrito en un rollo de papel higiénico (nótese lo ridículo de la situación), en el que se refiere con humor al espacio que él mismo ocupa en la literatura del momento:

Ahora, la reedición de su obra, unida a la divulgación de los artículos que publicara en *El sol*, así como la publicación de *Burla del destino*, hace previsible la definitiva incorporación de su nombre al panorama de las letras de su país. No obstante, no vamos a engañar al lector: su desaparición no deja un hueco importante en la historia de la literatura española. (*La asesina ilustrada*, 2005, p.43)

En cuanto al tratamiento de la ironía en *Dublinesca*, ésta se produce sobre todo a través de las situaciones. Así, por una parte, algunas de ellas proceden de las conversaciones de Riba con sus padres y se achacan muchas veces a la edad de éstos:

Su padre se revuelve en su sillón y parece que va a protestar por algo, pero finalmente se limita a decir que le gustaría que le explicaran una cosa.

¿Otra vez? Parece que esté ahora autoparodiándose. ¿Será un rasgo de humor por su parte?

— ¿El qué, padre? La tormenta ya se fue. ¿Qué más tenemos que explicarte? ¿La dimensión insondable? (*Dublinesca*, 2010, p. 27)

Le acompañan a la puerta, pero sin dar facilidades para que avance hacia la salida, casi se la taponan con sus cuerpos. Ya eres mayor, le dice su padre, y no se comprende que quieras ir a Dublín sólo para ver a ese amigo tuyo de la familia Ulises.

¡La familia Ulises! Ha de suponer que es una nota más de humor o ironía paterna de última hora. (*Dublinesca*, 2010, p.29)

En otros casos se asemejan más a algunas de las ironías de situación a las que ya se ha aludido a propósito de *El viaje vertical*, como la que tiene que ver con el momento en el que Javier se enamora por primera vez de una mujer (a la que en ese momento le faltaba un diente) que pela batatas (nótese las similitudes con la situación mencionada) y ello le lleva a él a reflexionar sobre el verdadero amor:

Mondaba batatas, ni tan siquiera patatas, no vayas a confundirte, y tenía la pobre un diente menos.

— El amor es así —añade Javier, filósofico y soñador—. La primera visión del ser amado, aunque pueda parecer trivial, es capaz de conducirnos a la más fuerte de las pasiones, y a veces incluso hasta el suicidio. (*El viaje vertical*, 2006, pp.133-134)

Pero la parodia y la ironía también se aprecian en el análisis de otras categorías narrativas de las que aquí no me ocuparé. Así, en cuanto al género, se constata el propósito de Vila-Matas de distanciarse de los cánones de lo narrativo al recurrir a la superposición de planos, a la mezcla de personajes reales y ficticios, a la inclusión de elementos autobiográficos o al empleo en las obras de rasgos que las aproximan por momentos al ensayo. Además, las tres obras constituyen una parodia de diferentes tipos de novela (la policíaca en *La asesina ilustrada*, la de aprendizaje en *El viaje vertical*) o de otros subgéneros narrativos como la epopeya, patente sobre todo en los momentos en los que Riba y sus amigos homenajean la obra de Joyce. La parodia aquí está garantizada desde el propio instante en el que *Ulysses* (punto de partida de *Dublinesca*) supone una parodia de la *Odisea* de Homero. Este hecho se acentúa en *Dublinesca* a partir de que los cuatro amigos llegan a Dublín, pero sólo dos conocen el verdadero motivo de su viaje (a), y es especialmente perceptible también en el momento del funeral (b) o durante su planificación (c):

(a) — ¿Dónde lo celebramos? —Pregunta Riba, nada más alcanzar la Terminal del aeropuerto y encontrarse con sus amigos.

Se refiere al funeral por el mundo de Gutenberg, por el mundo que ha conocido, que ha idolatrado y que le ha cansado. Pero se crea un equívoco. Como Javier y Ricardo aún no tienen noticia del réquiem, piensa que Riba habla de celebrar que se encuentran los cuatro en Dublín y creen que les está proponiendo tomarse unas copas. (*Dublinesca*, 2010, p.189)

(b) Todos repiten su letanía con fastidio y abruptamente, quizá porque se sienten algo más que escépticos, pues tienen la impresión de que Nietzky no ha podido ser más falso y burlón en su sentimiento de despedida de una época. “Algunos”, dice Walter, “no hemos nacido para lo superficial”. De nuevo, su humor involuntario. Risas sofocadas. (*Dublinesca*, 2010, pp.248-249)

(c) Espero que cuando Nietzky habla de sentida oración lo esté haciendo en tono burlesco, como intuyendo que generalmente el tratamiento paródico será el más idóneo para el funeral. Me quedo a la espera de sus ideas concretas para el réquiem. Las que a mí me faltan. (*Dublinesca*, 2010, p.124)

Otras veces adquiere un alcance todavía más existencial cuando parte de reflexiones de Riba o del narrador:

En fin, piensa Riba, lo apocalíptico tiene un matiz novelesco espléndido, pero no hay que tomárselo muy en serio, porque en realidad, si lo miro bien, lo que me ofrece es la alegre, rotunda y feliz paradoja de un funeral en Dublín, es decir, me ofrece aquello de lo que más necesitado ando en los últimos tiempos: tener algo que hacer en el futuro. (*Dublín*, 2010, p.121)

En definitiva, como indica F. Sanfélix (2010):

Riba y Vila-Matas, el binomio *bikikomori*, no paran de reírse de su propia angustia existencial, de la lluvia delirante y del fuerte olor a fin del mundo que les rodea. Para ellos el gran calambre final, el ocaso de la era de la imprenta y todos los Apocalipsis que periódicamente nos anuncian políticos y agoreros profesionales no pueden ser tomados en serio. “Todos creemos que se acaba en nosotros una etapa, pero lo que se acaba es uno mismo”, dice Vila-Matas.

Esta terapia, convertir en parodia su ajado estado de ánimo, la luz de peltre, los chillidos de las gaviotas, los mordiscos ansiosos a una pizza y la gabardina irrisoria, salva a Riba y le proporciona un futuro, algo que contar a su madre y un momento en el centro del mundo.

2.3.2. *Lo onírico y la simbología*

Sin duda es éste uno de los *leitmotivs* más característicos del estilo de Vila-Matas. La introducción de sueños en las novelas, con una finalidad muy significativa dentro del conjunto de las mismas, y la dispersión a lo largo de las páginas de símbolos, que aportan información muy relevante al lector, se manifiestan como rasgos constantes en su producción y su presencia en estos tres relatos merece aquí un comentario detallado.

Son dos los sueños que A. Cañizal narra en sus notas. El primero de ellos ocupa un elevado número de páginas (pp.50-56) y en él ella se ve a sí misma como una investigadora de novela policíaca encargada de descubrir las claves del crimen de Herrera, en el que la asesina parece ser E. Villena; sin embargo, este hilo argumentativo se complica y evoluciona casi hacia lo surrealista (falta de lógica e incoherencias características de los sueños) cuando se ve a sí misma en un ataúd escuchando las voces que suenan fuera. Como se puede comprobar, se trata de un sueño premonitorio en un doble sentido: por una parte nos anticipa su propio final y por otro sentimos que E. Villena tal vez tenga alguna responsabilidad en el crimen.

La complejidad de planos se acentúa al introducir otro sueño dentro de éste (“Tras una ducha fría, me acostaba y soñaba que soñaba”, p. 53) que a su vez continúa reproduciendo sus inquietudes acerca del crimen.

El segundo sueño de A. Cañizal reproduce sus reprimidos deseos lésbicos motivados por la atracción que siente hacia E. Villena (“Me acosté temprano y, en sueños vi que, desde un espejo, enmarcada en ondas de caoba, una mujer encantadora, de misteriosa mirada, se sentaba a mi lado en un sofá y me cogía las manos. La mujer era Elena Villena, y no era la primera vez que intervenía en mis sueños. Cada vez con mayor insistencia [...]”, p. 96). Su narración es mucho más breve (pp. 96-97) porque su relevancia también lo es; sin embargo nos advierte de que no es la primera vez que sueña con ella, de modo que podemos deducir que ese deseo ha comenzado en el momento en que la conoció pero va en aumento a medida que Elena le muestra que la atracción es recíproca (“¿Y por qué no confesarlo? Usted me gusta”, p. 96). También en este caso se trata de un sueño hasta cierto punto premonitorio puesto que después ambas mujeres mantendrán un encuentro sexual, aunque no es una premonición de la misma índole que en el sueño anterior puesto que aquí ambas son conscientes —en el plano “real” de la ficción novelesca— de que se sienten atraídas.

Del mismo modo las asociaciones surrealistas que se nos narran en el relato de “La asesina ilustrada” propiamente dicho (“sintió un estremecimiento y creyó que era transportado por la nube sobrevolando ciudades [...] Después, la extensión se volvió rosa y todo se convirtió en un gran desierto de arena caliente. Pronto, muy pronto, rebasó la luna [...]”, p. [6] del cuaderno) tienen mucho que ver con lo onírico; a pesar de que no se trate en este caso de un sueño exactamente, sino de las alucinaciones de un hombre en los momentos previos a su muerte.

Se hace patente también la importancia de los sueños y de las visiones del protagonista de *El viaje vertical* desde el momento en que el lector es con-

sciente de que éstos lo persiguen constantemente (Mayol, ante el televisor “quería saber si éste, también allí en Funchal, seguía cumpliendo con él la función de oráculo”, p. 172) , pero no se comprenderá el significado de todos ellos hasta las últimas páginas, sobre todo porque algunos se transmiten de un modo casi surrealista (como en la página 80, en el que afloran unidos sin sentido muchos elementos que habían aparecido hasta aquí). Así, entre estas visiones destaca el sueño del hotel (que se hará realidad al final de la obra), pero también las que se producen en la vida real: en televisión están poniendo la serie *El fugitivo* (Mayol se nos presenta, en un principio, como un hombre que huye sin rumbo fijo), mientras pasea asiste a lo que semeja la aparición de dos ángeles (“Debió de pasar un ángel o algo parecido, porque lo que a continuación sucedió parecía estar fuera de este mundo. De pronto se acercaron a paso lento dos hombres de la edad de Mayol”, p. 175), visión que también se cuestiona el narrador (“Quizás nunca has visto a esos dos hombre y sólo son tu abismo sin fondo”, p. 177), incluso Pablo recibe en sueños los consejos de su padre (p. 167).

En cuanto a la importancia de los sueños en *Dublinesca*, tal vez sea en esta última novela donde cobran mayor peso si cabe. En este caso no es sólo lo que sueña Riba, sino también lo que pasa por su imaginación (ej. p. 178), lo que en ocasiones hace al protagonista (y a nosotros los lectores) dudar de si lo que sucede es realidad o sueño:

Riba, despertando bruscamente, en pleno sueño, cuando alguien, con su tarjeta digital intenta entrar en el cuarto. [...]

— ¿Quién es? — pregunta Riba, entre dormido y temeroso.

— New York — dice la voz del hombre joven.

¿Puede ser que realmente haya dicho New York? [...] Trata de pensar que todo lo ha soñado. Pero está despierto y aunque todavía bastante dormido y torpe por el orfidal y medio que tomó hace un rato, es consciente de que no puede ser todo más real. (*Dublinesca*, 2010, pp.212-213)

Uno de los sueños que llegamos a conocer es el que insistentemente lo dominó y le hizo pensar que tal vez su aspiración a alcanzar la felicidad en Nueva York podría llevarse a cabo:

Es más, nunca se olvida de que si hay un lugar en el que podría encontrar un día la felicidad [...] ese lugar es Nueva York. A esa convicción no es nada ajena un sueño recurrente que bastante tiempo le persiguió y que se repitió muchas veces en una época. (*Dublinesca*, 2010, p.60)

Su convicción lo condujo una vez allí a intentar que esto sucediera (“y quedó con ellas para el día siguiente. Luego, se ocupó de su sueño”, p. 61) hasta que se autoconvenció de que no iba a ser así (“Cuando vio que era inútil seguir esperando a estar dentro de aquel sueño, decidió acostarse.”, p. 62), lo cual no le impedirá seguir “soñando” con esa posibilidad:

En todo esto piensa ahora tumbado en una playa de agua azul, rodeado de toallas, gorros rojos, olas sosegadas sobre la arena tibia y amarilla, cerca del centro del mundo. Una playa extraña en un ángulo del puerto de Nueva York. (*Dublinesca*, 2010, p. 99)

Pero si hay un sueño que recorre todas las páginas y que finalmente veremos cumplido, éste es el que contiene la imagen de Riba, después de haber vuelto a caer en el alcohol, abrazado a Celia en el suelo de una calle de Dublín a la salida del pub Coxwold, de cuya existencia no tiene ningún conocimiento. Este sueño se ha producido en un tiempo anterior a la historia que se nos narra, pues la primera vez que acudió a la mente de Riba fue dos años atrás durante su estancia en el hospital (p. 23); sin embargo la sensación del protagonista de que haya sido, más que un sueño, una revelación, provoca que vuelva a él obsesivamente:

Momento muy delicado, porque le pareció que contenía en sí mismo —como si el soplo de aquel sueño procediera de otra mente— un mensaje oculto que le situaba a un solo paso de una revelación. (*Dublinesca*, 2010, p. 24)

Su sospecha, para él, comenzaría a tomar cuerpo si una vez en Dublín (ciudad que desconoce) con sus amigos encontrase el mencionado *pub* (“Si en Dublín viera, por ejemplo, que existe un portón negro y rojo en la entrada de un pub llamado Coxwold, eso no significará más que en Dublín lloró de verdad, en el suelo, con Celia, en una escena conmovedora. ¿Cuándo? Tal vez antes de haber estado nunca”, pp. 26-27) e incluso Celia advierte de las posibilidades de su cumplimiento después de que él le narre el sueño (pp. 36), aunque se muestre totalmente escéptico:

— Pero Celia —hace un gesto como si se armara de paciencia—, el Coxwold sólo es el bar de un sueño.

—Y, si no he entendido mal, también el lugar de una premonición, querido. (*Dublín*, 2010, p. 37)

Esta sospecha hace que Riba tema la posibilidad de que en su viaje a Dublín vuelva a caer en la bebida y eso es algo que le preocupa constantemente (“De ser cierta esa sospecha, corre un verdadero peligro. Podría acabar cayendo en la tentación alcohólica y bebiendo en un bar de nombre Coxwold”, p. 124), a pesar de que uno de los requisitos del sueño no se cumplirá, pues en un principio no viajará allí con Celia sino con sus amigos (“Celia no viajará a Dublín, pero su fantasma sí podría hacerlo”, p. 124), con los que vive una situación semejante que lo asusta profundamente en el pub *Graveddigers* (p. 254). Todas estas reiteraciones obsesivas constituyen pequeñas dosis de información que nos permiten deducir, como así sucederá, que finalmente el sueño premonitorio se va a producir en la realidad (tal y como ocurría en *La asesina ilustrada* y *El viaje vertical*):

Algo en todo caso es completamente seguro que sucedió ayer: parte de la premonición del sueño de Dublín se cumplió y el volvió trágicamente a la bebida y Celia acabó abrazándole a altas horas de la madrugada, a la salida del McPherson, el pub de la esquina. (*Dublín*, 2010, p. 277)

A pesar de todo, al final de la obra comprende que la clave de este sueño contiene una lectura positiva que por fin interpreta:

Le pareció a Riba en aquel momento comprender plenamente que la esencia más pura de aquel extraño sueño que había tenido en el hospital hacía dos años no era otra que la recuperación de la conciencia y la celebración de estar vivo. (*Dublinesca*, 2010, pp.202-203)

Además, aparecen en las obras muchos símbolos y muchas expresiones con carga simbólica que anticipan el desenlace de la historia o permiten establecer relaciones entre distintos elementos de la misma.

Entre los símbolos que anticipan el desenlace trágico de los personajes en *La asesina ilustrada*, destaca por ejemplo la semejanza a un mausoleo que tiene la habitación en la que trabaja Herrera (p. 46), el número demoníaco (666) de la habitación en la que se hospeda Escabia (p. 21), el féretro en el que se encuentra A. Cañizal al final de su primer sueño (p. 56)... Pero tal vez es mucho más importante la función simbólica de elementos que tienen como finalidad transmitirnos la idea de repetición de situaciones y acontecimientos en la historia. Se trata de símbolos evidentes como el laberinto de plantas y espejos (de ecos claramente borgianos, una de las principales referencias de Vila-Matas junto a Pessoa y Kafka, como él mismo ha declarado) que se encuentran en el relato de E. Villena y en el estudio de Herrera (p. 46), pero también de detalles más secundarios (como las múltiples capas del papel de pared que va levantando A. Cañizal en el estudio de Herrera, pp. 47-48). Esta sensación de repeticiones constantes domina incluso la propia estructura de la obra y se aprecia del mismo modo en la similitud evidente entre las escenas del crimen de los personajes masculinos, que aparecen rodeados de objetos similares, y que son descritas por el narrador con las mismas expresiones.

También valor simbólico identificamos en la coincidencia de iniciales entre las autoras ficticias (Eva Vega, Elena Villena) y el autor real (Enrique Vila-Matas), pero en este caso la finalidad es puramente lúdica y tiene que ver con la confusión que se pretende producir en el lector con respecto a los límites realidad-ficción.

Por su parte, al hablar del componente trágico de *El viaje vertical*, ya se advierte el papel anticipatorio de algunos de los símbolos que aparecen (y que parten del propio título de la obra). Así, el cementerio es el primer destino del protagonista al empezar su viaje (“Un susto de camposanto”), el símbolo del cuadro que intenta pintar Julián (“Puerto Metafísico”) anticipa el viaje de Mayol a Madeira pero también esconde simbólicamente el final del protagonista (que pretende encontrar la Atlántida) y la idea de que todos somos islas perdidas en este océano que es la vida, Julián asegura que en otra vida él fue una ola que arrasó la Atlántida (que en realidad representa los sueños del protagonista)...

En cuanto a la presencia de estos elementos en *Dublinesca*, cabe destacar la importancia de algunos símbolos que tienen que ver en primer lugar con la interconexión de todos los elementos contenidos en la obra. Es el caso, por ejemplo, de algunas palabras de su campo asociativo como “tejer”, “entretejer” o “tapiz” (p. 162) que aluden a esa organización de “tela de araña” que afecta a todas las categorías narrativas.

Existen otros símbolos cuyo sentido apunta más bien a aspectos temáticos, como el tren (metáfora del paso del tiempo) en el que regresan de Dalkey a Dublín, en el que Riba reflexiona sobre su vejez (pp. 238 a 240), o el puente —en la obra se citan el de Brooklyn (el puente hacia su sueño americano) y el puente O’Connell, también presente en el relato de *Dublinese*, “Los muertos”—, que simboliza el cambio de etapa personal de Riba y el paso de la era de la imprenta a la digital, que ha de ser entendido como un proceso natural y positivo:

P: Usted dice concebir *Dublinese* como la historia de un puente entre dos mundos: el de la era Gutenberg, con malos presagios, y el de Google, con todo a su favor. ¿Ese puente seguirá uniendo las dos orillas o una de ellas pasará a la historia?

R: Es ridículo pensar que hay una ruptura entre Gutenberg y Google. Creo que hay simplemente una continuidad. Hace diez años que trabajo con ordenador y me he vuelto muy experto en el universo de lo digital y puedo asegurarle que la transición de la escritura valiéndome de un lápiz hasta la

escritura digital ha sido suave, natural, sin ninguna violencia ni alteración en mis hábitos. (Recio, 2010)

Pero es sin duda el sentido simbólico del funeral el que posee una mayor relevancia al suponer el entierro y, por tanto el fin, de una época pasada que afecta al protagonista (Riba atraviesa una profunda crisis personal, conyugal y profesional) y al mundo editorial en general (el paso de la era Gutenberg a la era digital):

Fue una buena idea, sí, aunque no ha dejado de parecerle nunca un engaño. Pero no por eso va a privarle de su simbolismo al funeral que quiere montar en Dublín, no quiere privarle de la grandeza que requerirá la ocasión. Ahí es nada un réquiem por el fin de una época en la que precisamente Joyce reinó. Sin grandeza, además, la parodia no se entendería. (*Dublín*, 2010, p. 152)

Aunque tampoco este acontecimiento va a poder escapar de la ironía que se desprenderá de la situación, a la que aquí se alude por el contraste entre el entierro y el viaje turístico:

Por otra parte, ese aspecto grandilocuente y simbólico seguro que convivirá —tal como sucede también en *Ulysses*— con la procesión mundana de trivialidades propias de todo viaje. Esa convivencia la puede ya hasta comenzar a imaginar: él en Dublín, despidiendo con cierto impulso heroico y grandeza funeral a una época histórica y al mismo tiempo él en Dublín en contacto con la sedante ordinariez de lo cotidiano, es decir, comprando allí camisetas en unos grandes almacenes, zampándose algún vulgar pollo al curry en una taberna de O'Connell Street, y, en fin, llevando el ritmo gris de lo prosaico. (*Dublín*, 2010, p. 152)

De ahí, la relevancia que tiene en la novela la celebración de ese funeral simbólico de la era de la imprenta, la era de los autores, editores y lectores literarios, y de ahí, a su vez, que el funeral se convierta en una alegoría del renacimiento de Riba, donde se reviven muertos en vida, aparecen fantasmas y predomina, en consecuencia, el tono festivo, lúdico y paródico.

Cabe afirmar, por tanto, que la presencia de lo onírico y lo simbólico en la obra de este autor constituye uno de sus rasgos más definitorios y que,

desde los comienzos de su trayectoria como escritor, la inserción de estos elementos en las obras se encuentra plenamente justificada y es totalmente adecuada. Aún más, como él mismo ha manifestado, la génesis de *Dublinesca* y su ambientación en la capital irlandesa se produjo, en parte, precisamente a raíz de uno de sus sueños:

Lo tuve hace tres años en el hospital, cuando estuve gravemente enfermo. Fue de una impresionante intensidad. 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. Pero no he logrado transmitir toda la intensidad... A los pocos meses viajé a Dublín y no di con el lugar exacto del sueño. Pero lo recordaba con una precisión asombrosa. (Recio, 2010)

2.3.3. *Intertextualidad e interdiscursividad*

De acuerdo con la clasificación de De Castro y Montejo (1991:92), existe en las obras *intertextualidad externa* (rasgo sumamente caracterizador de toda la literatura de Vila-Matas) en las referencias a otras obras y autores de literatura universal que podemos identificar en las tres novelas⁵ y en las citas textuales que suelen insertarse en *El viaje vertical* de forma aislada⁶ formando parte de un capítulo (aunque también es posible en esta novela que los tertulianos o incluso el propio Mayol al final de la obra, se refieran

⁵Chandler, Hoffmann, Luzán... en *La asesina ilustrada*; Josep Pla, Marguerite Durás, Víctor Hugo, Kafka, Pessoa, Meyrink, Kyats, Nabokov, Manfredi, Platón, Pedro Tamén, Bartolomé Soler (que además es amigo del protagonista)... en *El viaje vertical*; o Beham (Riba lee su último libro *Mi Nueva York* en el tren que lo lleva de Lyon a Barcelona), Pessoa, Yeats, Artaud, Onetti, Borges, Monterroso, Calvacanti, Auster, otros de cuya obra se reproducen fragmentos en algunos casos (Dickinson, OSullivan, Rimbaud, Vilem Vok...) y los que se citan como personajes conocidos por el protagonista (Marsé, Gil de Biedma, E. Mendoza...) en *Dublinesca*.

⁶“Caer”: *Cae / Cae eternamente / Cae al fondo del infinito / Cae al fondo de ti mismo / Cae lo más bajo que se pueda caer*. Vicente Huidobro, *Altazor*. (*El viaje vertical*, 2006, p.9) “Desde que llegué al mar”: *No sé si me da miedo la muerte, no sé casi nada desde que llegué al mar*. M. Duras, *Cést tout*. (*El viaje vertical*, 2006, p.109)

directamente a frases extraídas de textos literarios). En todos estos casos, su inclusión está plenamente justificada estructural y temáticamente (pues con cada una de estas citas se nos dirige hacia el desenlace).

Pero sin duda, es en *Dublínescas* donde la intertextualidad resulta una referencia realmente clave para la comprensión del texto. Así, ya me he referido a la íntima relación que se establece entre esta obra y *Ulysses* (relación que merece un estudio en profundidad que excedería los límites de la presente reflexión), sobre la que no insistiré más puesto que se aprecia en el propio título y permite asociar el texto a otro de los libros de Joyce (*Dublínescas*) uno de cuyos relatos (“Los muertos”) se cita en varios momentos de la obra por los problemas de edición que observa Riba al querer comprobar el nombre del puente O’Connell (en otras versiones O’Donnell) y por la película basada en dicho relato (léanse especialmente a este respecto las páginas 64 a 67 de la novela). Pero como decía, es sin duda la parodia de la *Odisea* la que aquí se toma como referencia presente en las características del personaje protagonista y sus amigos, en la localización en la que se desarrolla la historia, en la fecha escogida por Riba, en la simbología del réquiem y todo lo que este texto significó para la denominada “era Gutenberg”, en el empleo de técnicas experimentales, en los paralelismos que se establecen entre determinadas escenas y algunos capítulos (como la del cementerio), etc. Por este motivo, existen numerosas referencias directas que impiden olvidar en algún momento esta relación. Así, se incluyen en la obra algunas reflexiones metaliterarias sobre ella (ej. pp. 117 a 118), fragmentos literales de la misma, resúmenes del argumento (ej. pp. 52 a 53), comentarios de la obra en los

“Nunca la derrota es sólo derrota”: *El descenso seduce / como sedujo el ascenso. / Nunca la derrota es sólo derrota, pues / el mundo que abre es siempre un paraje / antes / insospechado.* W.C. Williams, *El descenso. (El viaje vertical, 2006, p. 54)*

“La Atlántida”: *Acaecieron grandes terremotos e inundaciones y, en el breve espacio de una noche, la Atlántida se sumió en la tierra entreabierta,* Platón. (*El viaje vertical, 2006, p. 178*)

“Mano sin línea”: *¿Qué destino nos revela la mano sin línea de la vida?* Al Berto, *Una existencia de papel. (El viaje vertical, 2006, p. 200)*

periódicos (“Regresa a las noticias del periódico y lee que Claudio Magris opina que ese viaje circular de un pletórico Ulises que regresa a casa [...] ha sido sustituido a mediados del siglo XX por un viaje rectilíneo [...]”, pp. 32-33) ... con los que el propio personaje siente que se identifica (“Le parece que ha de leer esta reaparición de *Ulysses* como un nada desdeñable mensaje cifrado”, p. 32).

Esta relación, fusión o confusión llega hasta el punto de hacer dudar al protagonista sobre la posible presencia del autor del texto:

En *Crónica de Dalkey* aparece San Agustín vivo y coleando, en diálogo con un amigo irlandés. Y también aparece James Joyce, que trabaja de camarero en un bar turístico de Dublín y se niega a ser relacionado con *Ulysses*, libro que considera “mugriento, esa colección de inmundicia”.

Una ráfaga violenta de sueño le impulsa ahora a mover la cabeza hacia delante. Y de nuevo le llega la sensación de estar siendo visto. [...] Completo silencio.

— ¿James?

Bueno, no sabe muy bien por qué ha preguntado por James, pero espera que no sea precisamente Joyce quien ande ahora por ahí. (*Dublínca*, 2010, p. 174)

Las referencias a Beckett (que también estaban presentes en el prólogo de *La asesina ilustrada*, p. 11) no están ausentes en esta novela donde el recuerdo del autor irlandés parece casi obligado (léanse especialmente las páginas 146 y 290).

Por último, cabe destacar la relación entre el poema de Larkin “Dublínca” que “habla del sepelio de una vieja prostituta dublinesa, a la que en su última hora sólo acompañan por las calles de la ciudad algunos colegas” (p. 163). Esta identificación se puede establecer por tanto entre dicha prostituta y la literatura, pero también entre ella y el propio Riba, como él mismo reconoce:

Tenía que reconocerse a sí mismo que estaba realmente viejo, groseramente muy viejo. Nunca como en aquel momento le habían cuadrado mejor los versos del poema “Dublinesca” porque, por arte de magia y de las circunstancias, su breve paseo nocturno hasta el pub le estaba transformando en la vieja puta de la gabardina del fin del mundo, es decir, en la inesperada reencarnación del último destello de la desgraciada literatura y al mismo tiempo en un pobre viejo acabado y muerto de frío que caminaba por callejuelas de estuco [...] (*Dublinesca*, 2010, p. 293)

También está presente la *intertextualidad interna* en mayor o menor grado en las obras abordadas.

En *La asesina ilustrada*, los personajes escritores cuentan con una trayectoria que en algunos casos favorece la reflexión metaliteraria. El ejemplo más evidente lo encontramos cuando A. Cañizal, en la nota II (pp. 82-90), inmediatamente después de haber leído el relato de E. Villena, cae en la cuenta de que es posible establecer múltiples paralelismos entre el personaje de su historia y su propio marido. Estas concomitancias tienen que ver en algunos casos con los guiños a otras obras que éste ha publicado, por eso se alude a publicaciones suyas como *El adiós a la vida*, *El viajero*, *Las largas fiebres*, *Danza inmortal*, o *Las soleadas noches de Ambora*, por ejemplo. El detallado análisis de A. Cañizal bien podría ser el de un estudioso de la literatura analizando la obra de un escritor. Vila-Matas ha conseguido crear dentro de la novela un microcosmos en el que desfilan personajes con una larga trayectoria literaria que él mismo les ha inventado.

Pese a ello, la intertextualidad interna en el sentido más estricto es la que se establece entre esta obra y *París no se acaba nunca*, a la que el propio autor alude en el prólogo a la edición manejada, en el que explica las circunstancias y el proceso de redacción de *La asesina ilustrada*.

Además, se reconoce otra forma de intertextualidad interna aunque de un modo indirecto, ya que sólo los lectores habituales de Vila-Matas caerán en la cuenta de la presencia de lugares comunes como Barcelona (ciudad natal de alguno de los personajes principales en las tres novelas), París (en la primera de ellas), Dublín y los lugares que el propio Vila-Matas

recorre en el *Bloomsday* como miembro de la orden del Finnegans (en la tercera), Madeira o el faro de Cascais⁷ (en la segunda).

Para De Castro y Montejo (1991) las modalidades principales de esta técnica de intertextualidad en la narrativa española son:

1. Las citas que abren el texto o algún capítulo sugieren, anuncian o hacen mención de un modo u otro al contenido del relato, además de revelar cierto nexo entre el autor que cita y el citado. Como se puede comprobar, ésta es sólo en parte la función que cumplen las citas que figuran en la nota a pie de página de *El viaje vertical*, ya que aquí también desempeñan una función formal.

2. Las citas que se insertan en el propio texto enredadas entre las palabras del narrador o de los personajes y con las que se pretende, por ejemplo, adherirse a una tradición ideológico-cultural (como les sucede a Julián o a los tertulianos, por ejemplo), invertir el significado, rechazar o denunciar situaciones o actitudes pasadas o presentes, o compartir determinadas posturas éticas o estéticas. Pero también, en ocasiones pueden estar al servicio de la parodia o de la degradación del personaje:

Durante mucho rato, Mayol permaneció callado y no volvió a intervenir hasta el final de la reunión, esta vez para recitar de memoria, sin venir a cuento, algunos de los consejos o pensamientos de *La silla vacía*. (*El viaje vertical*, 2006, pp.228-229)

3. Alusiones, recurrencias o referencias a distintos contenidos de nuestro acervo cultural que discurren por los caminos más dispares. Referencias mitológicas, bíblicas, literarias, filosóficas, musicales, políticas, de pintura o espectáculos del momento. Como ocurre con todos los tópicos literarios clásicos que se relacionan con los temas de *El viaje vertical* y que entroncan, por ejemplo con autores como Jorge Manrique, Quevedo o Machado;

⁷Sobre este último, el propio Vila-Matas ha dicho: "Me obsesiona. Es una de las grandes cosas que tiene el escribir, que descubres obsesiones que no sabías que tenías. Algo pasó ahí, que yo desconozco, en una vida anterior o en la vida actual mía, pero algo ocurrió ahí". (Tejeda, 2001)

o como sucede también con los orígenes clásicos del valor simbólico del nombre de la hermana del protagonista del relato enmarcado de “La asesina ilustrada” —Ariadna— que se relaciona en el texto con el valor simbólico del también presente laberinto. Pero además (y esto tiene que ver con la interdiscursividad), con la pintura (Arrigo Matei en *El viaje vertical*, Edward Hopper o Vilhelm Hammershoi en *Dublinesca*), la política (Churchill, “los socialistas”, la guerra civil, la segunda Guerra Mundial, Marco Polo, Kublai Khan...) o el cine, que acostumbran a ver en la habitación del hotel o de su casa Mayol y Riba (el cine negro en *La asesina ilustrada*; Bette Davis, Kim Novak, *El fugitivo* en *El viaje vertical*; cineastas como Woody Allen y obras como todas las que piensa proyectar su amiga la artista Dominique en su exposición —p. 49— u otras como *Alta Sociedad* de Charles Walters con Bin Crosby, Grace Kelly y Frank Sinatra; *Lolita* de Kubrick; y la ya citada *Los muertos* en *Dublinesca*), arte sobre la que él mismo ha manifestado en varias ocasiones su interés y su estrecha relación.⁸

La máxima presencia del séptimo arte parece que va *in crescendo* en la obra de Vila-Matas, por eso se aprecia principalmente en la última de las novelas y de un modo muy especial con la película *Spider* de Cronenberg, filme que Riba visualiza con Celia y con cuyo protagonista él mismo no tarda en identificarse:

En efecto, le gusta Cronenberg, uno de los últimos directores que le quedan al cine. Pero le parece todo algo extraño, porque nunca pidió ver esa película en casa. Da una ojeada al DVD y lee que el film trata de “la incomunicación de un solitario con un mundo inhóspito”.

— ¿Soy yo? —pregunta.

Celia ni contesta.

⁸Las declaraciones de Beckett me recuerdan que, cuando en la trastienda del colmado de Melilla comencé a escribir mi primer libro, no tenía ni idea sobre literatura. Me interesaba el cine, iba mucho al cine, quería realizar películas, películas vanguardistas. De hecho, había ya dirigido dos cortometrajes en Cadaqués. En esos dos cortometrajes el director, que era actor también en ambas películas, se suicidaba. [...] (*La asesina ilustrada*, 2005, pp. 11 y 12 del “Prólogo del autor”)

[...] Es más, en el fondo le gustaría ser Spider, porque en algunas cosas se identifica plenamente. Para él no es sólo un pobre loco, sino también el portador de una sabiduría subversiva, una sabiduría que le interesa mucho desde que tuvo que cerrar la editorial [...] (*Dublinesca*, 2010, pp.38-40)

También parece ir en aumento esta forma de intertextualidad hasta el punto de llegar a incluir en *Dublinesca* determinadas referencias musicales que han permitido al autor ponerle banda sonora a la obra en su propia página web oficial, novedad que nunca antes había introducido.

Por último, cabe destacar aquí, en *Dublinesca*, *Las instalaciones* (la obra de Dominique, la artista amiga de Riba) que tiene también mucho que ver con Riba pero incluso con los rasgos de la literatura del propio Vila-Matas, tal y como hemos apreciado.

En "Las instalaciones" de Dominique le ha fascinado siempre la forma en que ella enlaza literatura y ciudades, películas y hoteles, arquitectura y abismos, geografías mentales y citas de autores. Es una gran amante del arte de las citas [...] Últimamente, Dominique trabaja en un ambiente de gran pasión por las frases ajenas y trata de ir construyendo una cultura apocalíptica de la cita literaria [...] (*Dublinesca*, 2010, p.48)

4. Autocita: firmas internas que conforman la denominada *intertextualidad interna*, a la que ya me he referido.

Por todo ello, es posible comprobar una vez más que la evolución tiende a alcanzar el máximo grado de complejidad y que las referencias intertextuales adquieren progresivamente una mayor relevancia en la obra, hasta el punto de suponer uno de sus rasgos especialmente definitorios⁹ y la

⁹También el autor se ha pronunciado con ironía acerca de este rasgo definitorio de su prosa: "Se puede pensar que he estado siempre tan obsesionado por los libros a causa del vacío lector de mis comienzos. Alguien dirá: valora de un modo desafortunado lo que le faltó en sus inicios y de ahí viene su obsesión enfermiza por lo literario. Estoy de acuerdo en todo menos en lo de la pasión enfermiza, que es un equívoco que llevo con resignación y al que seguro he contribuido yo con mis libros [...] Pero es un equívoco. En realidad, cuando me quedo solo y no hay ni la más remota posibilidad de que alguien pueda espiar mis pensamientos, la literatura me trae sin cuidado". (*En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, 2011, p.23)

base en la última de las novelas, lo cual lógicamente restringe la lectura a un receptor activo con cierta formación literaria. De lo que se deduce que no es una literatura destinada al gran público.

3. CONCLUSIÓN

En líneas generales llama la atención la adecuación de las características de estilo a la temática de la obra o al asunto concreto del que en determinados momentos se esté ocupando, lo cual da cuenta del dominio lingüístico de este autor y refuerza el sentido de la asociación ya mencionada que establecía Jordi Llovet entre Vila-Matas y el estilo “barroco castellano”. Así, por ejemplo, en *La asesina ilustrada* se comprueba cómo se combinan pasajes más líricos y descriptivos con otros de un ritmo narrativo mucho más ágil (ej. p. 46) o algunos fragmentos dialogados de estilo muy próximo al que caracteriza a los interrogatorios policiales (ej. p. 95), como la misma A. Cañizal reconoce (“Yo no sabía qué hacer, si mostrarme avergonzada por mi interrogatorio o por el contrario mantenerme firme en mis sospechas”, p. 95).

Del mismo modo, aunque su afán renovador se aprecia en recursos que tienen que ver con el contrapunto o con la variedad de técnicas narrativas, cabe destacar la sencillez sintáctica y de vocabulario, así como la importancia de la adjetivación en todas las obras de este autor y, especialmente, en la última de ellas. En algunos casos, la adjetivación tiene una función fundamentalmente ornamental —por ejemplo en los pasajes más descriptivos de *La asesina ilustrada* a los que ya se ha aludido—; pero en la mayoría de ellos su uso va mucho más allá al alcanzar un intenso grado significativo que lo convierte en uno de los rasgos distintivos de su prosa.

Pero sin duda son tres los mecanismos más característicos del estilo de Enrique Vila-Matas: los ingredientes humorísticos introducidos principalmente por medio de la parodia y la ironía que a veces llegan a lo grotesco, la importancia de los símbolos y los sueños, y la intertextualidad e interdiscursividad.

Es posible afirmar tras este análisis que, si bien la presencia de todos estos recursos es común a las tres novelas, en las dos últimas su empleo está mucho más motivado. Resulta evidente que el tono irónico salpica a todas las obras de Vila-Matas desde una perspectiva muy semejante en todas ellas (en este sentido se aprecia una evolución que se dirige únicamente a la consolidación de tales rasgos). Sin embargo, aunque en ningún caso el uso de los demás recursos de estilo es gratuito, en los últimos años dejan de estar únicamente en función de acentuar el tono poético del texto (en lo que se refiere al último grupo de recursos a los que me he referido), para ponerse al servicio de algún aspecto temático.

El autor consigue profundizar la caricatura y el absurdo de las situaciones cotidianas, sin caer en lo ridículo, a través del humor y la ironía como recursos de estilo principales; pero además, destaca lo que hay de misterioso y onírico en lo cotidiano, dándole a las obras otra dimensión. Y todo ello, sin olvidarse de las reflexiones teóricas en algunos momentos o de las frecuentes afirmaciones sentenciosas puestas en boca del narrador o de otros personajes, cuya proliferación se aprecia sobre todo en sus producciones más recientes.

Pero así como en el plano del contenido su rasgo más definitorio lo constituye el tratamiento del tema de la identidad personal (directamente relacionado con el tema de “la impostura”, como se ha dicho), en lo que atañe a cuestiones formales es sin duda la construcción del texto narrativo como un tejido intertextual, con múltiples referencias y en el que siempre se despliega una relación novedosa y original entre vida y literatura, lo que define a Enrique Vila-Matas desde sus orígenes.

Si bien es cierto que las tres novelas escogidas son producto de una época (y de ahí proceden muchas de sus diferencias), no lo es menos que estos elementos recurrentes que corresponden al estilo están presentes en su narrativa desde el principio, aunque han sufrido un proceso de evolución

progresiva hasta confluir en el cenit de su producción, *Dublinesca*, novela en la que se ha logrado con éxito la integración de todos estos rasgos llevados hasta sus máximas consecuencias gracias a su motivación y su estrecha relación con el resto de las categorías narrativas.

Cabe afirmar, por último, que dichas peculiaridades (y más concretamente estas dos constantes temáticas y estilísticas a las que me acabo de referir) seguirán constituyendo el foco de futuras publicaciones, pues como él mismo ha afirmado acerca de su próxima novela (que se publicará presumiblemente en 2012): “Es una investigación sobre el fracaso. En realidad lo que quiero es mezclar, lo mejor que pueda, una investigación sobre el fracaso y sobre las citas literarias”.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ENRIQUE VILA-MATAS

NOVELA:

- VILA-MATAS, Enrique (1973), *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona: Tusquets.
- (1977), *La asesina ilustrada*, Barcelona: Tusquets.
- (1980), *Al sur de los párpados*, Madrid: Fundamentos.
- (1982), *Nunca voy al cine*, Barcelona: Laertes.
- (1984), *Impostura*, Barcelona: Anagrama.
- (1985), *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama.
- (1988), *Una casa para siempre*, Barcelona: Anagrama.
- (1997), *Extraña forma de vida*, Barcelona: Anagrama.
- (1991), *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Anagrama.
- (1993), *Hijos sin hijos*, Barcelona: Anagrama.
- (1994), *Recuerdos inventados*, Barcelona: Anagrama.
- (1995), *Lejos de Veracruz*, Barcelona: Anagrama.
- (1999), *El viaje vertical*, Barcelona: Anagrama.
- (2001), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.
- (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama.
- (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama.
- (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama.
- (2007), *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama.
- (2008), *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama.
- (2008), *Ella era Hemingway. No soy Auster*, Barcelona: Ediciones Alfabet.
- (2010), *Dublinesca*, Barcelona: Seix Barral.
- (2010), *Perder teorías*, Barcelona: Seix Barral.
- (2011), *Chet Baker piensa en su arte*, Barcelona: Random House Mondadori, “De bolsillo”
- (2011), *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Barcelona: Random House Mondadori, “De bolsillo”.

ENSAYO:

- VILA-MATAS, Enrique (1992). *El viajero más lento*, Barcelona: Anagrama.
 — (1995), *El traje de los domingos*, Madrid: Huerga Fierro.
 — (1997), *Para acabar con los números redondos*, Valencia: Pre-textos.
 — (2000), *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid: Alfaguara.
 — (2003), *Aunque no entendamos nada*, Chile: J. C. Sáez editor.
 — (2003), *Extrañas notas de laboratorio*, Venezuela: El otro, el mismo.
 — (2004), *Desde la ciudad nerviosa* (aumentada), Madrid: Alfaguara.
 — (2004), *El viento ligero en Parma*, México: Sexto piso.
 — (2007), *Extrañas notas de laboratorio* (aumentada), Venezuela: El otro, el mismo.
 — (2008), *De limposture en littérature. De la impostura en literatura. Vila-Matas / Echenoz. Dialogue*, Francia: Editions Meet, distrib. Verdier.
 — (2008), *Y Pasavento ya no estaba*, Argentina: Mansalva.
 — (2011), *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Barcelona: Random House Mondadori, “De bolsillo”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACÍN, Ramón (1990), *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
 ALBERCA SERRANO, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
 ALMERÍA, L. B. (1992), *Palabras transparentes (La configuración del discurso del personaje en la novela)*, Madrid: Cátedra.
 BOBES NAVES, M.^a del Carmen (1993), *La novela*, Madrid: Síntesis.
 CASTRO, M.^a Isabel de y MONTEJO, Lucía (1991), *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid: UNED, Aula Abierta.
 COHN, D. (1978), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, París: Seuil.
 COLMEIRO, J. F. (1994), *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica* (Prólogo de M. Vázquez Montalbán), Barcelona: Anthropos.
 CRUZ, J. (2010), Vila-Matas: “Ahora soy más consciente de que huía de la realidad”, entrevista en *Babelia (El País)*. (Publicado el 13 de marzo de 2010)
 ENCINAR, Ángeles (1990), *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Pliegos.
 GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
 GONZÁLEZ OREJAS, Francisco (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid: Arco / Libros.
 JOYCE, James (1998), *Dublineses*, Madrid: Cátedra.
 JOYCE, James (1971), *Ulises*, Madrid: Siglo XXI.
 LANGA PIZARRO, M. Mar (2000), *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
 POUSA, Luis. (2011), “Vila-Matas vuelve a escena con la edición de dos textos inéditos”, *La voz de Galicia*. (Publicado el 3 de marzo de 2011)
 RECIO, J. G. (2010), “Pensar que entre Gutenberg y Google hay ruptura es ridículo”, entrevista, *La opinión de Málaga*. (Publicado el 2 de julio de 2010)
 VILLANUEVA, Darío y otros (1992, 1.^a ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990*, volumen 9 de Historia y Crítica de la Literatura Española, dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica.
 ARTÍCULOS PUBLICADOS EN INTERNET
 ALABACETE, J. (2010), “De *La asesina ilustrada* a *Dublinesa*”, *www.deverdaddigital.com*. (Consultado el 5 de marzo de 2011)

- DOMENE, P. M. (2010), "El último escritor: Enrique Vila-Matas", *www.literalmagazine.com*. (Consultado el 5 de marzo de 2011)
- SANFÉLIX, F. (2010), "Dublinesca, de Enrique Vila-Matas", *www.cuaderno10.com*. (Consultado el 15 de abril de 2011)
- TEJEDA, A. G. (2001), "Enrique Vila-Matas: «El canon literario español está dictado por las mafias»", Revista n° 6, *www.babab.com*. (Consultado el 15 de abril de 2011)
- EDICIONES MANEJADAS DE LOS TEXTOS ESTUDIADOS
- VILA-MATAS, Enrique (2005), *La asesina ilustrada*, Barcelona: Lumen.
- VILA-MATAS, Enrique (2006), *El viaje vertical*, Barcelona: Anagrama, "Quinteto".
- VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublinesca*, Barcelona: Seix Barral.

recibido: mayo 2011

aceptado: septiembre 2011