

UCSG

Facultad de Filosofía y Ciencias de la
Educación

Comunicación social con mención en
Literatura

“Bartleby y compañía” y “El mal de Montano”:

hacia una nueva narrativa autorreferencial

Guillermo Morán

Mónica Ojeda

Tutor: Cecilia Vera de Gálvez

2011

Índice

Introducción

1. La función intertextual en la “duología” de los escritores del no

1.1 El asunto teórico de la intertextualidad.....1

1.2 Vila-Matas y su elogio a la hipertextualidad.....9

2. Narradores de una historia literaria

2.1 La autorreferencialidad como tópico y elemento de construcción literaria.....14

2.1.1 La falsa autobiografía o autoficción: el recurso del diario íntimo.....18

2.1.2 Híbridez genérica.....22

2.1.3 Metatextualidad: el discurso crítico/teórico en la ficción.....31

3. Una profunda negación del mundo

3.1 ¿Quién es Bartleby? ¿Quién es el narrador de Bartleby?.....39

3.2 Negación de la obra, del autor, del lenguaje.....42

3.3 La conciencia literaria.....47

4. Hacia una nueva narrativa.....51

5. Conclusiones.....59

6. Bibliografía.....61

Introducción

La novela actual de autores iberoamericanos como Enrique Vila-Matas, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Javier Cercas —por nombrar sólo a unos cuantos— se cimenta en la construcción de una literatura que habla de la literatura, es decir, una literatura que se piensa y se arma a sí misma y que Vila-Matas ha llamado autorreferencial, prefiriendo este término por encima del de metaficción. Esta manera de escribir no es una novedad: se remonta a los inicios de la novela tal como la conocemos con *Don Quijote de la Mancha*, obra que contiene una crítica a las formas y temas literarios de la época —podemos ver esta crítica en la novela desde la parodia del género de caballería, hasta la charla del Quijote con el canónigo y el escrutinio de la biblioteca—. Luego, en 1760, Laurence Sterne —uno de los autores favoritos de Vila-Matas—, empieza la publicación de *Tristram Shandy*, considerada por algunos como la primera novela-ensayo de la historia de la literatura. Todo con lo que la novela actual experimenta —las digresiones, las inclusiones de discursos, ensayos, comentarios a la narración, notas al pie de página, la autorreferencialidad— ya fue experimentado por Miguel de Cervantes en su obra cumbre, más adelante llevado hasta el extremo por Laurence Sterne y luego replanteado por los escritores vanguardistas. Sin embargo, la narrativa actual opta por utilizar la intertextualidad y la autorreferencialidad como los pilares de su construcción literaria con el fin de, quizás, hacer un esfumato con los bordes o límites genéricos.

José Manuel González Álvarez, en un seminario de investigación sobre literatura iberoamericana, cita a Piglia:

Todo el mundo viene pronosticando el final de la novela. Es probable que tenga un cierre. Lo que sucede es que habría que hacer la distinción de Benjamin: una cosa es la narración y otra la novela.

La narración puede persistir aunque la novela deje de ser el género dominante. Lo importante es combinar narración con algo.¹

En los últimos 20 años hemos sido testigos de una proliferación de escritores cuya narrativa muestra interés por cuestionar la narración misma de historias y, por ende, han creado novelas en las que la literatura es el eje central y en donde echan mano sobre otros géneros; géneros que, precisamente, les han abierto nuevas posibilidades de narrar. *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, ambas novelas de Enrique Vila-Matas, lo ejemplifican porque combinan la narración con el ensayo, y es ese discurso reflexivo-teórico-crítico que se inserta dentro de la ficción —o mejor dicho: que construye la ficción— lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Cuál es el camino por el que se está abriendo paso la novela actual? ¿Hay acaso una necesidad de la novela de replantearse a sí misma por medio de la metatextualidad, intertextualidad y autorreferencialidad? Y si es así, ¿qué gana la novela, como género, con este replanteamiento? Para encontrar las respuestas a estas preguntas creemos necesario centrar la atención en el lugar que está ocupando la autorreferencialidad dentro de la narrativa de escritores posicionados como Enrique Vila-Matas.

El narrador de *Bartleby y compañía*, novela del 2001, escribe un diario con formato de notas al pie de página en las cuales desarrolla de manera fragmentaria una investigación real —no por eso deja de ser un artefacto literario— de los escritores que en algún punto decidieron abandonar el oficio de la escritura para convertirse en Bartlebys, ese personaje de Melville que responde a todo con un “preferiría no hacerlo”. El narrador los llama “escritores del no” y construye su novela a base de biografías y reflexiones sobre la

¹ Jose Manuel González. *Un triángulo postborgiano de la literatura iberoamericana: confluencias y estrategias narrativas en Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas*, en: <http://americo.usal.es/iberoame/sites/default/files/SeminarioGonzalezAlvarez.pdf>

escritura y la vida. Algo similar ocurre con la voz narrativa de *El mal de Montano*, novela del 2002, cuyo narrador, también en forma de diario, investiga a los grandes diaristas de la literatura y, a la vez, trata de curarse de su enfermedad por la literatura. Ambas obras ficcionan con lo real, mezclan la narración con el ensayo, la autobiografía, el comentario; reflexionan acerca de su propia construcción, se arman de citas, de nombres y datos histórico/literarios. Son novelas híbridas, pero no solo eso: también son novelas que narran, indagan, analizan el mundo de la ficción, el mundo de la literatura.

Por eso hemos seleccionado *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* para el análisis y desarrollo de nuestra tesis. Es innegable que ambas novelas, por medio del recurso del diario íntimo y de la investigación del mundo ficcional, hacen uso de la intertextualidad y de la autorreferencialidad como elementos de construcción literaria. Sin embargo, todavía no han sido estudiadas con el debido detenimiento por la crítica como parte de una *duología* que representa una nueva forma de narrar y de hacer literatura; una que toma mayor fuerza dentro de la poética de gran parte de los narradores iberoamericanos actuales.

1. La función intertextual en la duología de los escritores del no

1. 1 El asunto teórico de la intertextualidad²

...se acabó la claridad, la sinceridad, la justeza y la verdad realmente.

Es Babel. Es la confusión de las lenguas.

Es el intertexto.

Charles Griével

1. Introducción

Uno de los puntos que en las novelas de Enrique Vila-Matas causa mayor interés es el uso de la literatura de los otros para crear, no de forma velada sino directa —casi en un acto de *performance*— sus propios mundos narrativos. Esto, que recibe por parte de los críticos el nombre de “metaficción” (término que el mismo Vila-Matas rechaza), es justamente el tema que abarca nuestra trabajo. Para ello hemos decidido dejar a un lado del término “metaficción” y utilizar el de autoreferencialidad literaria. La ventaja de este último término es que pretende dar cuenta de una poética personal, de una forma de entender y expandir la idea de la apropiación de textos, o de nombres de autores, o de ideas imaginarias acerca de ellos con el fin de crear un nuevo sentido, de resignificar, además de sacudir los moldes genéricos y dar paso a la hibridación.

El objetivo de este primer capítulo es ofrecer un panorama de cómo la crítica ha entendido la intertextualidad —término al que nos referiremos para entender la autorreferencialidad

² Quisiéramos agradecer, antes del desarrollo de este capítulo a Desiderio Navarro por su volumen recopilatorio de textos escritos en lengua francesa acerca de la intertextualidad: *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC Casa de las Américas: La Habana, 1996. Gracias a la pertinencia de los textos elegidos, hemos podido realizar un enfoque del problema de lo intertextual de una manera más completa y organizada.

literaria—, y describir cuáles han sido las preocupaciones teóricas respecto a término. El estudio sobre la “metaficción” —ficción cuyo tema central es la misma ficción y que reflexiona sobre sus mecanismos y formas— cuenta ya con importantes y representativos trabajos realizados acerca de la intertextualidad. Este término, que durante los años sesenta y setenta estuvo en boga dentro de la crítica literaria europea, ha permitido no sólo una innumerable cantidad de aproximaciones distintas a las relaciones entre textos literarios, sino también modificar o experimentar con los formatos de género. De todo este bagaje hemos decidido quedarnos con algunos trabajos teóricos con el fin de orientarnos hacia la poética de Vila-Matas de una forma más rigurosa, pero sin perder de vista lo que se propone en sus novelas *Bartleby y Compañía* y *El mal de Montano* con respecto a la autoreferencialidad literaria.

2. Angenot: en busca del origen

Es importante justificar por qué no decidimos nombrar al recurso *vilamatiano* de inserción de citas, autores y el uso de referentes literarios de forma explícita dentro de la narración como intertextualidad. El primer motivo es la amplia gama de interpretaciones que generó el oscuro, casi fortuito nacimiento del término en 1967³. En 1983, Marc Angenot, teórico e historiador franco-canadiense, decidió, en un trabajo titulado *La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional*, buscar el origen del término a través del análisis, no sólo de la fuente que dio génesis al término, sino también del sentido original quiso dársele. Cuando Kristeva habla de intertextualidad, lo hace bajo la influencia del primer Bajtin⁴. Angenot dice:

³ El origen del término está situado en *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*”, en *Critique*, Éditions de Minuit, n 239, París, 1967

⁴ Nos referimos a su trabajo *El método formal en los estudios literarios* publicado en 1928

En Kristeva-1966, *intertextualidad* se inscribe en una problemática de la “productividad textual” (tema favorito del Tel Quel en esa época), ulteriormente reformulada como “trabajo de texto” (calco de *Traumarbeit*, trabajo del sueño), y solo se define para integrar otra palabra, *ideologema* (que, en una lectura demasiado rápida, podríamos pensar que es por su parte, un calco de monema, morfema, fonema). El ideologema, dice ella, es el punto de reagrupamiento de una organización textual dada con los enunciados que ella asimila o a los cuales ella remite” (1969, 114). La intertextualidad es entonces, el “cruce, en un texto, de enunciados tomados de otros textos” (1969, 115); es la “trasposición (...) de enunciados anteriores o sincrónicos” (1969, 133-137). El trabajo intertextual es “extracción” y “transformación”; genera esos fenómenos, pertenecientes tanto a la axiomática del lenguaje como a la elección de una estética, que Kristeva denomina, siguiendo a Batjtin-1963, “dialogismo” y “polifonía”.

Para acercarnos un poco más al pensamiento de Kristeva remitámonos a *El texto de la novela* —que posteriormente nos será útil también para hablar de la cuestión genérica de las novelas *Bartleby* y *Compañía* y *El Mal de Montano*—. En él, Kristeva nos da nuevamente las definiciones tanto de *texto* como *ideologema* que se compaginan con la visión de intertextualidad.

...definimos el texto como un aparato translingüístico⁵ que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es por consiguiente una productividad, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destruktiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos.⁶

El concepto de texto no estará completo para Kristeva si no se lo asume como *ideologema*. Este término no es otra cosa que el encuentro de un texto como proceso (organización textual) con una serie de enunciados que están *fuera de él*, es decir, el contexto histórico-social. Kristeva dice: “La aceptación de un texto como un ideologema determina el propio procedimiento de una semiología que, estudiando el texto como una intertextualidad, lo piensa así, en relación con (los textos de) la sociedad y la historia”⁷. Un análisis intertextual de la obra de Vila-Matas implicaría, guiándonos por la generadora del término, un estudio no sólo de las fuentes literarias, sino de todos los textos culturales, históricos,

⁵ Esto quiere decir “construida gracias a la lengua e irreducibles en sus categorías” P.15

⁶ Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981. P.15

⁷ Ibidem. P.16

sociales, que rodean su obra. El objeto de nuestro estudio es la relación que tiene la obra de Vila-Matas única y exclusivamente con la noción que fabrica dentro de sus obras de lo que es la literatura.

3. El arsenal tipológico de Genette

No podemos quedarnos en Kristeva si queremos dar cuenta de todas las posibilidades que nos ofrece el término *intertextualidad*. El segundo autor al que nos referiremos es Gerard Genette con su obra *Palimpsestos*, un ensayo que nos tienta a aplicar el arsenal teórico propuesto para desmenuzar y entender cada forma de lo que él llama “transtextualidad”⁸, esto es cada tipo de relación-cruce que pueda tener una obra literaria con otros textos literarios o no literarios. La clasificación de los distintos tipos de relaciones textuales que hace Genette nos permite entender y enfocar nuestra problemática, por ejemplo, en la architextualidad dentro de *Bartleby* y *Compañía*, que es el conjunto de características que otorgan las cualidades genéricas al texto a través de la comparación e influencia de otros textos para determinar si, efectivamente, puede ser considerada una novela o si debemos hablar de un nuevo género literario que combine ensayo y ficción. Genette, cuando habla de *intertextualidad*⁹, se refiere específicamente a la cita, el plagio, la alusión, etc. La técnica de la cita, utilizada por Vila-Matas en su obra, es una cuestión que ha causado cierta polémica. *Bartleby* y *compañía* y *El mal de Montano* están “plagadas” de citas, a veces transformadas, a veces inventadas, a veces atribuidas a autores ficticiales, etc.

⁸ Definida como: “todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” de Gerard Genette. *Palimpsestos*. Taurus: Madrid, 1989. P.10

⁹ Definida como: “relación de copresencia de dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro”.

No queremos agotar el léxico propuesto por Genette para el análisis de las novelas de Vila-Matas ya que ese no es el objetivo de nuestro estudio. Podríamos seguir demostrando la vastedad de análisis que nos permiten las categorías propuestas por Genette e incluso los de aquellos que continuaron indagando en esa misma línea, como por ejemplo el trabajo de Lucien Dällenbach llamado *Intertexto y autotexto*, en el que se plantea una nueva categoría de relación intertextual que vendría a ser la presencia de un texto anterior del mismo autor en un nuevo texto. Sólo a manera de ejemplo, *El mal de Montano* nos presenta en su misma estructura una crítica de sí en el segundo capítulo, donde reflexiona sobre el primer capítulo de la obra, una novelina escrita, suponemos, por el narrador: “Acabo de revisar *El mal de Montano* [nombre del primer capítulo], me lo he leído de arriba abajo por si le faltaba algo a mi *nouvelle*, no le falta nada, la doy por terminada, sus páginas las veo hoy como algo ya pasado, antiguo”.¹⁰ Pero sabemos que no es así, pues sigue escribiendo la misma novela, en la que se atreve a negar incluso afirmaciones de la primera parte:

Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención. No es cierto, por ejemplo-casi no es necesario decirlo-, que Rosa sea directora de cine. Rosa, -como muchos de mis lectores ya saben- es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna, llevamos veinte años viviendo juntos, no nos hemos casado ni por lo civil, no hemos tenido hijos, tampoco los hemos tenido con terceros. De modo que Montano no existe.¹¹

El punto de esta revisión es dar cuenta de cómo nos serviremos *a posteriori* de las distintas aproximaciones teóricas con el fin de dar forma a la visión auténtica que tiene Vila-Matas del problema de la influencia literaria como elemento central de una propuesta literaria.

¹⁰ Enrique Vila-Matas. *El mal de Montano*. Anagrama: Barcelona, 2002. P. 107

¹¹ *Ibidem*. p.106

4. Grivel y Riffaterre: la función intertextual del lector o interpretante

Charles Grivel en su texto *Tesis preparatorias sobre los intertextos*¹², nos da cuenta de otros aspectos que podemos rescatar por el hecho de asumir a la literatura como intertextualidad. El autor, entre otras cosas, rescata el carácter intertextual no sólo de la escritura sino también de la lectura. Grivel dice que comprender un texto es “la expresión de la relación existente entre las informaciones que él ofrece y las que el lector posee a causa de la memoria que le aplica (a causa de las instrucciones de su pasado de lector, de persona).”¹³ Y más adelante: “Un texto exige una respuesta. La lectura es la respuesta al texto, siempre reactiva, diferencial, intertextualizante. El lector, por fingimiento o por defecto o de otro modo, comprende siempre algo distinto (o más) de lo que se le pide que comprenda. Es útil, para él, no comprender bien”¹⁴. La posición activa del lector lo vuelve un creador, y de esto se aprovecha Vila-Matas para justificar su trabajo diciendo “he buscado mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces”¹⁵. La comprensión o incompreensión o reinterpretación de un texto es un acto intertextual, un acto de creación poética. A la aserción de Vila-Matas, Grivel le propondría enseguida: “No existe ni sujeto propio de un libro, ni palabra propia de un sujeto: la identidad no es más que un deseo”¹⁶. Como podemos ver, el recurso de Vila-Matas no es gratuito: sus narradores son lectores

¹² *Thèses préparatoires sur les intertextes*, en: Renate Lachmann, ed., *Dialogizität*, Munich, 1982. Pp 237-248

¹³ De *Tesis preparatorias sobre los intertextos* en Desiderio Navarro. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC Casa de las Américas: La Habana, 1996. P. 66

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Entrevista realizada por la Fundación Juan March en el ciclo *Poética y narrativa* link: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503> (Revisado el 10/01/11)

¹⁶ De *Tesis preparatorias sobre los intertextos* en Desiderio Navarro. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC Casa de las Américas: La Habana, 1996. P. 70

activos, creadores, que viven la literatura a través de cruces-textuales, y él mismo, como escritor, se nos muestra así.

El carácter explícito de una construcción así es, quizás, la novedad literaria que nos ofrece el escritor catalán. *Bartleby y Compañía* es un mosaico explícito de citas, reales e inventadas, que van construyendo un imaginario narrativo basado en la misma literatura. La negación de la capacidad de escribir algo nuevo, es decir, la necesidad de asumir el silencio y explorarlo hasta sus últimas consecuencias es, dice Vila-Matas, parte de “una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y qué merodea alrededor de la imposibilidad de la misma”.¹⁷

Para finalizar este recorrido teórico acudiremos a Michael Riffaterre. Este autor nos hace caer en cuenta de la validez epistémica de las relaciones intertextuales. Nos dice que una de las más grandes ventajas de la noción de intertexto es que en ella “...no hay ninguna necesidad de demostrar el contacto entre el autor y sus predecesores. Para que haya intertexto, basta con que el lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos...”.¹⁸ Para Vila-Matas, en cambio, es necesario exponer la intertextualidad, manejar la intertextualidad, direccionarla hacia donde quiere, de modo que el lector encuentra un claro hilo conductor que lo va guiando por ese terreno. En sus novelas hace uso de la inserción de citas de las que hace relecturas y reescrituras.

¹⁷ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Anagrama: Barcelona, 2001. P.13

¹⁸ De *Semiótica intertextual: el interpretante* en Desiderio Navarro. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC Casa de las Américas: La Habana, 1996 p.149

En una conferencia en la que habla de la intertextualidad de sus obras¹⁹ nos plantea el siguiente caso:

Cada día se atribuye a Marguerite Duras una frase que nunca fue suya [...]. Se dice que dijo: “Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos”. Lo que realmente dijo es algo distinto y tal vez un poco más embrollado. Dijo: Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos; solo lo sabemos después, antes”. El equívoco se originó cuando al ir a citar yo la frase, por primera vez iba a citarla, me cansó la idea de tener que copiarla idéntica, y además descubrí que me llevaba obstinadamente hacia una frase nueva. Así que no pude evitarlo y decidí cambiarla. Lo que no esperaba era que ese cambio llevara a calar tan hondo, porque la frase falsa se me aparece hasta en la sopa y por todas partes.²⁰

La relectura produce una inflexión ligera en el sentido. Las personas que han decidido citar a Duras han preferido la lectura intertextualizada de Vila-Matas, el engaño, el error. La omisión que realiza Vila-Matas de la frase original demuestra una voluntad por resaltar, por exagerar, justificada supuestamente por la simple pereza. Esta traslación de sentido se vuelve significativa y la relectura es más actual, más llena de sentido quizás, o quizás es simple error, en todo caso, el juego nos permite cuestionarnos la validez de la rigurosidad.

El panorama expuesto en las páginas precedentes nos abre una serie casi infinita de caminos por los cuales podríamos abordar la problemática de Vila-Matas. De aquí en adelante el ángulo rector de la investigación estará signado por el concepto que desarrollaremos más adelante como *autoreferencialidad literaria*.

¹⁹ Ya citada anteriormente: Entrevista realizada por la Fundación Juan March en el ciclo *Poética y narrativa* link: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503> (Revisado el 10/01/11)

²⁰ Ibid.

1.2 Vila-Matas y su elogio a la intertextualidad

No hay novela que no le deba su existencia a otro texto. Desde que Julia Kristeva planteara en *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”²¹, para los estudios literarios —que tomaron el término de intertextualidad para su campo—, ha quedado expuesta una importante dimensión de análisis en cada obra, y esa dimensión es la indestructible cadena literaria que está constituida por obras que, al igual que eslabones, permanecen enlazadas entre sí. Gérard Genette en *Palimpsestos* hace un análisis sobre estas relaciones intertextuales y en una clasificación de tipos de transtextualidad dice lo siguiente:

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante como hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une texto B (que llamaré hipertexto) con un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en la que se injerta de manera que no es la del comentario (...) Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en lo absoluto de A, pero que no podría existir sin A.²²

Genette cita casos específicos para ilustrar el concepto de hipertextualidad: *La Eneida* de Virgilio y el *Ulises* de Joyce no podrían existir sin una *Odisea* de Homero. De la misma forma no puede haber un *Don Quijote de la Mancha* sin un *Amadís de Gaula*, ni un *Pierre Menard autor del Quijote* sin la obra de Cervantes. Pero el concepto de hipertexto va más allá y se refiere a que toda novela nos remite a otra novela pues ésta es, al fin y al cabo, la transformación de otras lecturas. Todo texto remite a otro texto porque, sin quererlo, la literatura habla de la literatura misma y se construye de sí misma. Con esto volvemos a lo que dijo Kristeva, a que “todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Genette ejemplifica estas transformaciones de la siguiente manera: “Joyce cuenta la historia de

²¹ Julia Kristeva, *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, 1966. P. 3

²² Gérard Genette, *Palimpsestos*, Taurus: Madrid, 1989. P. 14

Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero: transformaciones simétricas e inversas.”²³

Esencialmente el término intertextualidad es lo equivalente a la hipertextualidad de Genette. Se trata de un concepto cuya complejidad va más allá de las referencias directas o alusiones que una obra tiene de otra; también incluye un marco de experiencia literaria del sujeto lector que le permite reconocer el encadenamiento de estos eslabones literarios. Esta experiencia lectora permite encontrar parentescos entre obras como *Ana Karenina* de León Tolstoi y *Madame Bovary* de Gustav Flaubert, o *1984* de George Orwell, *Un mundo feliz* de Aldoux Huxley y *Nunca me abandones* de Kazuo Ishiguro; entre *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, *Absalón Absalón* de William Faulkner y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

Charles Grivel lo entiende, en su *Tesis preparatorias sobre los intertextos*, de la siguiente manera:

Un texto llega a alguien. Es decir que por él es –relativamente- comprendido. Esta “comprensión” es la expresión de la relación existente entre las informaciones que él ofrece y las que el lector posee a causa de la memoria que él le aplica (a causa de las instrucciones de su pasado de lector, de persona). La lectura es un acto de intertextualización: es a través de la Biblioteca que se lee, a través de estantes enteros de la Biblioteca.²⁴

Indagar en los problemas de conceptualización del término acuñado por Kristeva no es lo que realmente interesa a este ensayo —intertextualidad ha sido un término polémico y del que muchas ramas de estudios han echado mano—, lo que sí resulta relevante es el uso específico que hace Enrique Vila-Matas de la intertextualidad —entendida como ha sido planteada anteriormente: desde la literatura—, en dos de sus novelas más importantes: *Bartleby y compañía* y *El Mal de Montano*. Vila-Matas demuestra en sus obras que no le

²³ Gérard Genette, *Palimpsestos*, Taurus: Madrid, 1989. P. 16

²⁴ Charles Grivel, “Tesis preparatorias sobre los intertextos”, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC Casa de las Américas: La Habana, 1996, p. 66

interesa ocultar las costuras de su trabajo, es decir, los textos que construyen al texto, en los que piensa cuando escribe, ni sus influencias: “He buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces”²⁵. En base a este “mostrar las costuras” de la literatura es que ha cimentado su poética, una que está presente en su narrativa desde *Historia abreviada de la literatura portátil* y que convierte a la literatura en uno de los temas centrales de sus ficciones. Su uso de la intertextualidad directa —es decir, su uso concreto de citas y alusiones a otros textos que se aglomeran para recrear el mundo literario en su vastedad— no es un mero ingrediente, sino que se convierte en parte del argumento narrativo. El mundo de la ficción es el protagonista de la ficción, y para recrear ese mundo se vale de la intertextualidad explícita dándole a su narrativa un carácter enciclopédico y ensayístico que emula, como él mismo confiesa, al cine vanguardista de Jean Luc Godard.

Enrique Vila-Matas citó, en una conferencia del 2008 titulada *Intertextualidad y metaliteratura*, a Juan García Ponce: “La literatura es un discurso polivalente en el cual los autores se funden y se pierden en el espacio anónimo de la literatura”²⁶. Minutos más tarde dijo lo siguiente: “En mí anida un declarado deseo de no ser únicamente yo mismo, sino también ser descaradamente los otros”.²⁷

1. Sobre la “duología” del no

Es necesario afirmar lo siguiente: la intertextualidad en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* se convierte en el leitmotiv de ambas novelas, no caprichosa o arbitrariamente, sino por la necesidad misma de sus argumentos. En *Bartleby y compañía* el narrador,

²⁵ Entrevista realizada por la Fundación Juan March en el ciclo *Poética y narrativa*, link: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503> (Revisado el 10/01/11)

²⁶ *Ibíd*em

²⁷ *ibíd*em

Marcelo, hace una recopilación a modo de notas al pie de página de los escritores que en algún punto de sus carreras dejaron de escribir y de aquellos escritores potenciales que decidieron no hacerlo nunca. La investigación de Marcelo se presenta ante el lector compuesta de datos de obras y escritores que se convierten en personajes y que van armando una historia literaria: la historia de aquellos que decidieron guardar silencio.

En *El mal de Montano* el protagonista es el autor de *Bartleby y compañía* (dentro de la ficción renombrada como *Nada más jamás*)²⁸, evidenciando desde el inicio la relación intrínseca con su obra anterior. La novela es el diario de un narrador que, además, escribe de escritores que escribieron diarios. La negación presente en esta novela es diferente a la de *Bartleby y compañía*: el narrador, Montano, está enfermo de literatura y contrario a los Bartlebys, se niega a dejar de estarlo. Como se trata del diario de un enfermo de literatura, todo lo vivido evoca en el narrador a una obra o a algo relacionado con el mundo de las letras, y es de este modo que se convierte a sí mismo en la representación de la literatura:

Tuve el más extraño pensamiento que jamás ha tenido un loco en este mundo y me dije que, siguiendo las instrucciones de Tongoy, sería a partir de aquel momento conveniente y necesario, tanto para el aumento de mi honra como para la buena salud de la república de las letras, que me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma.²⁹

Montano construye un diario cuyo tema general es la literatura. De este modo termina por acusársele de “hablar en libro”, a lo que él responde: “Hablar en libro es leer el mundo como si fuera la continuación de un interminable texto.”³⁰ Y es que, visto desde la poética “vilamatiana”, toda obra es interminable pues su eco continúa sostenido en otras obras: he ahí la intertextualidad personificada y ficcionalizada. Hay un interés por parte del autor de

²⁸ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*. Anagrama: Barcelona, 2002, P. 109

²⁹ Ibid Pp. 63

³⁰ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*. Anagrama: Barcelona, 2002, P. 55

que ambas novelas tomen forma de compendio y que simulen una “cualidad de tejido continuo”.

Es por eso que en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* la intertextualidad es un sistema de engranaje que sostiene sus argumentos. Es el elogio de Vila-Matas a la propia naturaleza de la literatura; una naturaleza que está conformada por los vínculos transformadores que se establecen entre obras. “Los libros toman prestado unos de los otros, se escriben los unos contra los otros, van más lejos que los precedentes, porque la sed de leer no se apaga”³¹ —recordemos que tanto Marcelo como Montano son lectores empedernidos—, pero al ir más allá, al utilizar la intertextualidad de forma directa para tratar temas literarios dentro de la ficción, Vila-Matas echa mano sobre un recurso narrativo más complejo que muchos llaman metaficcional y que nosotros llamamos autorreferencial.

³¹ Charles Grivel, “Tesis preparatorias sobre los intertextos”, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC Casa de las Américas: La Habana, 1996, P. 71

2. Narradores de una historia literaria

2.1 La autorreferencialidad como tópico y elemento de construcción literaria

Existe un término que en la actualidad varios críticos utilizan para referirse a un tipo de novela que se cimenta en la interrogación de su propio proceso de construcción y que se remite a formas y materiales del pasado para desarrollar una teoría de la ficción. Estamos hablando de lo que llaman “metaliteratura” o “metaficción”, y que nosotros en este trabajo preferimos llamar “narrativa autorreferencial”.

Para Vila-Matas los términos “metaliteratura” y “metaficción” no resultan apropiados para clasificar su narrativa —ni la de aquellos escritores que comparten su poética—, porque pretenden diferenciarla de la literatura como si lo metaliterario o metaficcionario fuese una categoría a parte. “Hago literatura, y con ello quiero indicar que no hago metaliteratura, que por otra parte es algo que no existe, o mejor dicho es un invento de ciertos críticos enemigos de lo intelectual.”³² Sin embargo, metaficción ha sido un término del que se han valido críticos importantes para estudiar la narrativa autorreferencial de ciertos autores contemporáneos. Entre ellos está Linda Hutcheon, con su reconocido *Narcisistic Narrative*, en donde analiza las tendencias de la narrativa metafictiva y el posmodernismo, Stanley Fogel con *Ludic Fiction*, donde le dedica todo un capítulo a la metaficción, Robert Alter con *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*, Antonio Sobejano Morán con *Metaficción española en la postmodernidad*, Santiago Juan Navarro con *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Catalina Quezada Gómez con *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, entre otros.

³² Entrevista realizada a Vila-Matas por la Fundación Juan March en el ciclo *Poética y narrativa*, link: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503> (Revisado el 10/01/11)

Preferimos, por encima del término metaficción, el de narrativa autorreferencial por la siguiente razón: metaficción, etimológicamente, se refiere únicamente a la ficción que ficciona sobre la ficción, definición que encontramos escueta y que creemos mutila gran parte de las características de la narrativa autorreferencial. Autorreferencialidad, en cambio, es un término que va más acorde con la estructura de *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, novelas que no sólo abarcan la problematización de la literatura dentro de la literatura, sino también la intertextualidad como proceso natural en la creación y, al hacerlo, desarrollan una de la tipologías de Genette llamada metatextualidad, que se refiere al discurso crítico insertado en la ficción.

Lo que importa es indagar en lo que es la autorreferencialidad dentro de *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*. Para ello es fundamental remitirnos a Robert Alter, quien en su trabajo *Partial magic: the novel as a selfconscious genre* define la novela autorreferencial como:

Una novela autoconsciente, en pocas palabras, una novela que sistemáticamente hace alarde de su propia condición de artificio a través de explorar la relación problemática entre un artificio con apariencia real y la realidad.³³

Esta definición es esclarecedora porque expone una característica un tanto relegada por los estudios de metaficción: la cuestión del pacto ficcional en la novela autoconsciente.

La razón por la cual el lector de *Bartleby y compañía* llega a dudar de si ha leído una novela o un ensayo es la siguiente: aparentemente, en la obra casi no sucede nada. Marcelo escribe un diario a modo de notas al pie de página que usa para apuntar los datos más importantes de su investigación, es todo; el resto es información sobre personajes que a la vez, no son personajes sino seres de carne y hueso –al menos lo fueron-: Kafka, Holderlin, Salinger, Pynchon, Rulfo, Walser, Rimbaud, entre otros. A través de esa información se

³³ Robert Alter, "Partial magic: the novel as a selfconscious genre", *Metaficción española en la postmodernidad*. Barcelona, 2003. P. 15

piensa sobre el porqué del silencio en la literatura y el significado de no escribir más. Para un lector habituado a establecer su pacto ficcional con personajes que reconoce ficticios pero que encuentra verosímiles, podría resultar extraño establecer un pacto ficcional con una historia que mezcla la realidad con la ficción. La línea entre lo verosímil y lo real se vuelve difusa, y es entonces cuando se plantea el asunto de la duda de géneros, la cual es otra de las características de la novela autorreferencial: su calidad de compendio enciclopédico que a veces predomina por encima de la acción y que se refiere a la literatura misma, hace que se entre en la discusión de la hibridez genérica.

La tercera característica de la narrativa autorreferencial está también relacionada con la propuesta de Robert Alter y la novela autoconsciente: se trata de una novela que habla de sí misma y de su construcción. En *El mal de Montano*, el narrador nos confiesa que el primer capítulo es una pequeña novela que escribió en su diario, y luego nos dice que su diario se ha vuelto una novela mucho más amplia, y a medida que va escribiendo el lector es testigo de todo un proceso de creación y búsqueda literaria: “Así fueron las cosas ayer por la noche en este cuarto de hotel donde ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela” (p. 32). Esto produce que el lector esté todo el tiempo consciente de que está leyendo algo ficticio, algo que se está armando ante sus ojos. Por eso Javier Cercas dijo en un comentario titulado *Vila-Matas contra el infantilismo* que a la literatura el único camino que le queda es exigirse el máximo grado de ambición y de conciencia de sí misma o estará condenada a seguir instalada en la banalidad del infantilismo –infantilismo como regresión a la niñez de la novela, cuando la anécdota, la historia de estructura dramática era

el fin literario en sí mismo³⁴. No en vano, Javier Cercas también escribe novelas autorreferenciales, como por ejemplo, *Soldados de Salamina*.

Otra característica que establecemos como parte de la novela autorreferencial es que siempre uno de los temas que desarrolla es el de la literatura misma. La literatura se convierte en un leitmotiv para las narraciones autorreferenciales, y es de este modo como en *Bartleby y compañía* uno de los temas centrales es el de los escritores que decidieron dejar de escribir o no hacerlo nunca –problematizando ese silencio literario y especulando sobre sus razones–, mientras que en *El mal de Montano* el narrador está profundamente preocupado por el destino de la literatura y teme que perezca frente a las agresiones del siglo actual. En Vila-Matas, este “tematizar” a la literatura está íntimamente vinculado con la dimensión intertextual en ella, y al tematizarla, echa mano sobre la función metatextual, definida por Genette como: “relación generalmente llamada comentario que une un texto a otro y que habla de él sin citarlo ni nombrarlo”

La última característica de la novela autorreferencial “vilamatiana” tiene que ver con la mixtura que existe en estas obras entre autobiografía y ficción y que la crítica ha denominado como autoficción. Esto es la introducción del autor a sí mismo dentro de la historia, convirtiéndose en un personaje. Esta característica tiene en *Bartleby y compañía* una importancia fundamental, y por ello, hemos optado por desarrollarla en un subtema a continuación que nos permitirá comprender más a fondo la naturaleza de la novela autorreferencial vilamatiana.

2.1.1 La falsa autobiografía o autoficción: el recurso del diario íntimo

³⁴ Javier Cercas, “Vila-Matas contra el infantilismo”, *Vila-Matas Portátil, Un escritor ante la crítica*. Editorial Candaya S.L, 2007. P 196

Quedó expuesto ya en el capítulo “La autorreferencialidad como tópico y elemento de construcción literaria” que una de las características de la novela autorreferencial “vilamatiana” es el cuestionarse los límites entre lo verosímil y lo real, para así inmiscuirse con el pacto ficcional que hay entre el lector y la obra. Es aquí cuando es necesario precisar una forma específica que tiene la novela autorreferencial de jugar con el pacto ficcional: la falsa autobiografía o, también conocida por la crítica como autoficción.

Autoficción es un término acuñado por Serge Boubrovski, en 1977, y que ha sido muy utilizado en los últimos años por la crítica literaria española.³⁵ Cito:

Dicho término incluiría a aquellos relatos que presentándose, bien como “novelas”, o bien sin denominación genérica (nunca como autobiografías o memorias), ofrecen, sin embargo, contenidos autobiográficos o una experiencia autobiográfica.³⁶

La literatura autoficcional es aquella que mezcla datos reales del autor con otros prefabricados por su imaginario. Para el lector resulta a veces confuso pues cree que lo que lee es una autobiografía y luego encuentra, para su sorpresa, que el personaje del que ha estado leyendo no es el autor de la obra, sino un ser imaginario pero que proviene de un reflejo transformado del autor. Eso es autoficción: el acto de escribir y “ficcional” sobre uno mismo. Es también un planteamiento y una postura literaria: es la postura del narrador que cree firmemente que representar la realidad o incluso recordar es un acto de ficción, y que por lo tanto, toda biografía o autobiografía está condenada a “ficcional”, aún cuando pretenda tener el carácter de texto que expone realidades.

José María Pozuelo Yvancos dice lo siguiente respecto a la autoficción en *El mal de Montano*:

³⁵ Teresa Gómez Trueba, *Esa bestia omnívora que es el yo: el uso de autoficción en Javier Cercas*. <http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all~content=a908437662~tab=content> (Revisado el 10/01/11)

³⁶ Ibid.

...el juego que mezcla elementos reales con ficticios y rompe la barrera de los géneros, sometiendo a la novela a un dispositivo de fuga permanente de cualquier centro, disuelta en el comentario personal entreverado de citas de lecturas, casi todas ellas de la gran literatura europea desde Walser a Kafka, Pessoa o Pavese, por seleccionar solo aquellos comentarios que mejores páginas han entregado al libro.³⁷

Y, respecto a la postura literaria que hay dentro de la autoficción, dice:

El siguiente paso es la reflexión teórica del ser mismo de la ficción y sobre la verdad o la falsedad de la literatura. Vila-Matas ha entregado reflexiones sobre su idea de novela y la estética antirrealista que la sostiene...³⁸

La cuestión es la imposibilidad de alejarse de la narratividad. La autoficción en Vila-Matas, es el tratamiento de ese asunto. *El mal de Montano* es una novela que tiene muchos abordajes: está compuesta por una novelina, un diario íntimo, una ponencia, y una pequeña enciclopedia de los grandes diaristas del siglo XX. Además, también está el tema de la literatura como foco principal, como enfermedad que el narrador asume de forma quijotesca. Pero sin duda, lo que aquí nos interesa es el diario íntimo; *El mal de Montano* es un diario de alguien que escribe sobre los diarios de otros. Un diario de un lector, de un escritor, de un hombre marcado por las letras. El narrador de esta novela, es el escritor de *Nada más jamás (Bartleby y Compañía)*, por lo que un lector podría asumir se trata del propio Vila-Matas. Las similitudes no se detienen en este único factor: los dos son escritores, grandes lectores, enfermos de literatura, viven en Barcelona... ¿Es, entonces, el narrador un personaje o el propio Vila-Matas? No importa si lo es o no, y precisamente de eso se trata la autoficción: demuestra al lector que el acto de “ficcional” es algo cotidiano, natural, más que algo artificial.

¡La realidad y la ficción! Mira por dónde ha ido a parar al eterno debate de las letras españolas. Ahora que me acuerdo, ¿por qué esa manía tan española, esa afición tan nacional a preguntarme, siempre que publico un nuevo libro cuánto hay de real y de autobiográfico en él? Da igual que publique una novela sobre un loco que anda suelto por Veracruz a que publique una sobre la vida de

³⁷ José María Pozuelo Yvancos, “Enfermo de literatura”, *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Candaya S.A: Barcelona, 2007. P. 270

³⁸ Ibid

los esquimales en Guanajuato. (...) Últimamente, habiendo publicado un libro sobre París, me limito a citarles a Boris Vian (<<todo en mi novela es verdad porque está todo inventado>>), o bien a mí mismo (<<también un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles>>), muy especialmente a Roland Barthes: <<Toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica.>>³⁹

La misma novela -que es un diario, según las palabras del propio narrador- nos dice que los diarios, aquellos textos que se supone recogen la verdad y solo la verdad de aquellos que los escriben, no son más que textos de autoficción. Cito:

Pero ¿era sincero Gombrowicz cuando decía eso? Su diario no es precisamente una obra maestra del arte de la sinceridad, esa facultad que tantos esperan encontrar en un diario íntimo (...) a lo que Gombrowicz más temía era a la sinceridad (...): <<¿Se ha visto alguna vez un diario que fuera sincero? El diario sincero es sin duda el diario más falaz>>⁴⁰

Y de esta forma es como Vila-Matas introduce la problemática del pacto ficcional en la literatura; por medio de la autoficción, en donde también está presente la autorreferencialidad, pues la novela es, al fin y al cabo, un diario que habla de otros diarios y por lo tanto, una ficción que habla de otras ficciones. Recordemos que *Bartleby* y *Compañía* también era un diario, y Vila-Matas tiene una fascinación por ellos porque son, a su entender, grandes obras ficcionales: “la verdad no es necesariamente lo contrario a la ficción”⁴¹. El asunto radica en la característica de la literatura autorreferencial de hablar sobre su misma condición literaria, y Vila-Matas usa la autoficción para tratar tanto la hibridez de géneros (ficción y autobiografía) como también el tema de lo verosímil y lo real.

A lo largo de *El mal de Montano*, Vila-Matas ejemplifica cómo su interpretación de la realidad se convierte en ficción, en autoficción, más que en autobiografía. “La sinceridad

³⁹ Enrique Vila-Matas. “Explorador que avanza”. *El viento ligero en parma*. Sexto piso: México D.F, 2004 p. 86

⁴⁰ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*. Anagrama: Barcelona, 2002. P. 145

⁴¹ Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*. Sexto piso S.A: México D.F, 2004. P. 79

aburre”, nos dice entre líneas el narrador; y su novela es el ejemplo claro del acto de “ficcional” incluso cuando se trata de un diario: al inicio de la novela, en el primer capítulo, el narrador se inventa un hijo, Montano, al que le traspasa algunas de sus dolencias; se inventa una carrera distinta a la suya, en fin, una vida diferente en unos cuantos detalles que lo significan todo; pero en el segundo capítulo el narrador desmiente gran parte de lo que ha dicho en el primero y confiesa que el capítulo anterior no fue más que una pequeña autoficción en donde hablaba de él “ficcionalándose” a sí mismo. Cito lo que dice en el segundo capítulo respecto al primero, titulado “El mal de Montano”:

Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención. No es que sea cierto, por ejemplo –casi no es necesario decirlo–, que Rosa sea directora de cine. Rosa –como muchos de mis lectores ya saben– es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna, llevamos veinte años viviendo juntos, no nos hemos casado ni por el civil, no hemos tenido hijos, tampoco los hemos tenido con terceros. De modo que Montano no existe.⁴²

Hablar de la autoficción en la novela autoficcional es mostrar “las costuras” de la narración, es hablar sobre la narración misma, y eso es característica fundamental de la novela autorreferencial.

Enrique Vila-Matas no es el único escritor hispanoamericano que ha echado mano de la autoficción: también lo han hecho escritores como Javier Cercas, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges, César Aira, Fernando Vallejo, entre otros muchos. Por lo que se trata de una forma de hacer narrativa que tiene su propia propuesta y que causa gran interés en varios escritores contemporáneos, pero que en Vila-Matas adquiere un matiz distinto al relacionarse directamente con las características autorreferenciales de las dos novelas estudiadas en este trabajo.

⁴² Ibid, P. 106

2.1.2 Hibridez genérica

“Tal vez esa obra (Ulises) inauguró la feliz eliminación de las fronteras entre géneros por la que cabalga cierta tendencia de la literatura actual, cierta tendencia que parece estar diciendo que, puesto la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco...”

Enrique Vila-Matas

Una de las características de la novela autorreferencial es la hibridez genérica, ya que al ser una novela autoconsciente –es decir, que habla de sí misma- y de la literatura en general, y que además desarrolla la autoficción e incluye también algo de biografía, adquiere una apariencia ensayística. Esto ha provocado cierto debate en el mundo literario. Algunos críticos se pronuncian en contra de esta hibridez, afirmando que en ciertos casos –como el de *Bartleby y compañía*- el género ensayo predomina sobre el de ficción y que por lo tanto ya no podría llamársele novela⁴³. Por ello creemos que es importante profundizar en esta característica de la novela autorreferencial y para hacerlo, es imprescindible sumergirnos en una interrogante que parece demasiado obvia y que, quizás, ha sido planteada hasta el hastío, pero que paradójicamente sigue vigente porque no se ha obtenido una respuesta definitiva e inmutable a ella: ¿Qué es la novela?

Si bien es cierto que no existe una única e inequívoca definición de novela –hay muchas definiciones, unas más completas y específicas que otras-, sí existe una noción general tanto en los lectores como en los entendidos en literatura de lo que es una narración novelesca. Julia Kristeva en *El texto de la novela* dice que: “Todo relato que supere el marco de la epopeya o del cuento popular ha podido ser llamado novela mientras fuera suficientemente largo, sin que fuera dada a sus particularidades una definición precisa y

⁴³ Paul Ingendaay, “Preferiría no hacerlo”, *Vila-Matas Portátil: un escritor ante la crítica*. Candaya S.L 2007, Barcelona. P. 232.

satisfactoria”⁴⁴, y por ello se interesa en hacer un resumen de las que considera sus particularidades esenciales:

- 1) La novela no tiene una estructura fija o claramente delimitable. Su carácter es mutable e inestable, lo que, según Kristeva, no significa que carezca de reglas, sino que posee “leyes estructurales que corresponden a una nueva episteme” (Kristeva, p 21).
- 2) La novela constituye un proceso de mutación. “...puesto que en la novela la totalidad no es nunca sistematizable más que a un nivel abstracto, no existe una forma acabada como en el caso de los otros géneros literarios.” (Kristeva, p 22) Es algo que deviene, un proceso. “...un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado o dicho en palabras actuales una TRANSFORMACIÓN.” (Kristeva, p 22)
- 3) La estructura novelesca es un ilimitado discontinuo que se opone al infinito continuo de la épica. Con ello, Kristeva se refiere a la relación intrínseca entre las partes de la novela y la totalidad del texto. Con esto quiere decir que cada parte de la novela, a pesar de tener cierta autonomía, posee algo de la otra, y esto es necesario para que “la función del texto pueda leerse en cada una de sus partes” (Kristeva, p 23)

Con estas particularidades Kristeva quiere decir que hay una especificidad en la novela: su estructura de transformación. Kristeva piensa en esta noción desde un método de lectura e interpretación, pero nos sirve mencionar estas particularidades porque establecen el carácter mutable de la novela. Tomar consciencia de este carácter nos permite ir más allá de las definiciones tradicionales como “Relato de lo que les sucede a ciertas personas en

⁴⁴ Julia Kristeva. *El texto y la novela*. Editorial Lumen. España, 1981. P. 19

cierto lugar, tiempo y circunstancias”⁴⁵ (Bajtin), u “Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o en enlaces interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres” (RAE). Y también nos ayuda a comprender por qué la pregunta “¿Qué es una novela?” es formulada una y otra vez obteniendo, con el paso de los años, nuevas respuestas que completan las anteriores.

La cantidad de definiciones que se le ha dado al género es innumerable. El *Diccionario de Autoridades* de 1743 se refiere a la novela como “historia fingida y tejida de cosas que comúnmente suceden o son verosímiles”, definición escueta que puede ser refutada con novelas como *El libro de la selva* de Rudyard Kipling o *El señor de los anillos* de J.R.R Tolkien, solo por nombrar algunas obras que la contradicen. En 1979, Ernesto Sábato se refiere este género desde la perspectiva de narrador en *La novela: atributos y funciones*, en donde dice que la novela “es una historia parcialmente ficticia”, en la cual “las ideas no aparecen al estado puro sino mezcladas a los sentimientos y pasiones de los personajes” y que “no demuestra, muestra”⁴⁶, puesto que la novela no intenta probar nada. Hay quienes, incluso, han tratado de definir a la novela por su extensión, como por ejemplo, Tomasevskij y Mario Benedetti. José María Guelbenzu se pronuncia respecto a este tipo de delimitación de la novela:

Cada vez que alguien intenta definir lo que es una novela acaba aceptando que no puede ir más allá de una definición que se hizo famosa: “toda obra de ficción en prosa de más de ciento cincuenta páginas”. No cabe concreción más precisa, la verdad sea dicha.⁴⁷

⁴⁵ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*. <http://www.scribd.com/doc/6982831/060172-Bajtin-Teoria-y-Estetica-de-La-Novela-Seleccion> (Revisado el 10/01/11)

⁴⁶ Ernesto Sábato, “La novela: atributos y funciones”, *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Crítica Grijalbo Mondadori S.A, Barcelona, 1996. Pág 246-247

⁴⁷ José María Guelbenzu. “Otro camino para la novela”, *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Candaya S.A: Barcelona, 2007. P. 213

Ha sido, evidentemente, imposible establecer una definición única y completa respecto al género “novela”. Sin embargo, los críticos y estudiosos del género han podido señalar características para así comprender mejor su estructura. Enric Sullà, en su capítulo introductorio a la recopilación de textos titulada *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX* dice lo siguiente respecto a las clasificaciones que se han logrado extraer del género:

De hecho las clasificaciones más corrientes son de tipo temático y distribuyen las obras según el contenido (con muchas posibilidades de mezcla). Tomasevskij enumera las siguientes formas: novela de aventuras, histórica, psicológica, paródica y satírica, fantástica-científica, de divulgación y sin trama.⁴⁸

Con esto, Sullà expone que ha sido más sencillo estudiar la novela por sus temáticas antes que por sus formas. C. Bobes define a la novela como “un género protéico en sí mismo, que se beneficia de formas y temas de otros géneros literarios...y que no reconoce ninguna ley”⁴⁹. Aquí empezamos a ver una definición más acorde con la esencia de la novela, la cual al ser un género cambiante, desde su inicio incluyó varios géneros dentro de su construcción y por tanto, surgió híbrida. *Don Quijote de la Mancha* tiene discursos, novelinas intercaladas, poemas y epístolas, y por eso la obra de Cervantes es y seguirá siendo contemporánea a pesar de los siglos. Lo que en verdad ha despertado el interés de la crítica y levantado discusiones respecto a la obra de Vila-Matas no es la hibridez genérica en sí, sino el número de páginas que ocupa esta mixtura dentro de la novela. Cuando se habla de *Bartleby y compañía*, una novela que, aparentemente, es casi en su totalidad una investigación, los lectores y críticos se preguntan si se trata de una ficción con algo de ensayo o un ensayo con algo de ficción. José Manuel González Álvarez en un seminario de investigación en la Universidad de Salamanca, apuntó lo siguiente:

⁴⁸ Enric Sullà, “Introducción: la teoría de la novela en el siglo XX”, *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Crítica Grijalbo Mondadori S.A, Barcelona, 1996. P. 14

⁴⁹ Ibid.

Se reproduce de este modo cierta teoría de la narración que excede los marcos convencionales del género y desde ahí quedan habilitados para explorar con distintos moldes narrativos, entreverarlos desprejuiciadamente y evaluar sus respectivas potencialidades, haciendo de los discursos crítico y ficcional elementos en principio intercambiables y las más de las veces reversibles.⁵⁰

El narratólogo Gerard Genette establece en su obra *Palimpsestos* una tipología – mencionada en capítulos anteriores– que estudia la estructura de las relaciones de las narraciones unas con otras. Él llama architextualidad a “...el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc– del que depende cada texto singular”. Cuando hablamos de architexto, nos referimos los rasgos que definen un género. El problema con la novela es que se trata de un género cuyos rasgos definitorios son tomados de otros discursos o géneros predecesores. El architexto de la novela es, por consiguiente, uno que desde siempre se ha valido de distintos géneros. La novela nació híbrida, pero la carga ficcional en ella estuvo siempre por encima de los otros géneros que la componían. No es, entonces, la hibridez genérica lo que se debe esgrimir como argumento para descalificar a la novela “vilamatiana” dentro del género “novela”, sino la superposición del ensayo sobre la ficción como el género, aparentemente, protagónico. Este grado de mixtura de géneros en el que un discurso ajeno al de la ficción se inserta, no en contados párrafos, sino como protagonista de la narración, ha hecho que varios entendidos de la literatura lleguen a la misma conclusión de José María Guelbenzu:

Se trata de ver si a estos tres libros de los que estamos hablando (*Negra espalda del tiempo*, *Sefarad* y *Bartleby y compañía*) y a tantos otros que se mueven por territorios semejantes, se los ha de llamar novelas o buscarles un nombre algo más lúcido que el de literatura híbrida o género híbrido.⁵¹

⁵⁰ José Manuel González Álvarez. *Un triángulo postborgiano de la literatura iberoamericana: confluencias y estrategias narrativas en Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas*, en: <http://americo.usal.es/iberoame/sites/default/files/SeminarioGonzalezAlvarez.pdf> (Revisado el 10/01/11)

⁵¹ José María Guelbenzu. “Otro camino para la novela”, *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Candaya S.A: Barcelona, 2007. P. 225

Pero a interrogantes como esta, Vila-Matas responde dentro de su misma obra (*Bartleby y compañía*) al referirse a las tendencias de las literaturas contemporáneas como: "...una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está..." (p. 13). No se trata de crear otro nombre para novelas como *Bartleby y compañía* o *El mal de Montano* pues eso significaría decir que no son novelas, y lo son; su característica de ser autorreferenciales no implica que se trate de un nuevo género, sino que la novela tiene múltiples formas –ha quedado ya establecida su característica mutable- y estas se manifiestan según los intereses de los escritores de determinado tiempo. En la actualidad hay un interés por parte de varios escritores hispanohablantes en descifrar la naturaleza de la literatura y hacerlo mientras ficcionan con el fin de permitir que el lector sea parte de esa búsqueda. Por ello no cuestionamos el género novela dentro de la literatura "vilamatiana", mucho menos si se usa como argumento para debatirla su naturaleza híbrida: *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* son novelas híbridas. Pero, ¿por qué? ¿qué es lo que las hace narraciones de ficción?

Empecemos afirmando que en *Bartleby y compañía* hay una ficción: la ficción de Marcelo, un hombre jorobado con poco éxito que se embarca en una investigación de los "escritores del no" y que pone a disposición de los lectores. El narrar información real sobre personajes reales no es diferente a lo que hizo Truman Capote en *A sangre fría*, obra en la que se relatan hechos no ficcionales y que, sin embargo, nadie duda hoy en día de que se trata de una novela. Capote escribe en *A sangre fría* sobre personajes que existieron, pero, al ser narrados y contruidos dentro de la obra adquieren un tinte ficcional en tanto son recreados por el autor.

Porque la ficción, no lo olvidemos, puede inspirarse en la realidad, pero esto no es un valor siquiera secundario ya que lo que le da carta de naturaleza es la invención o representación de una realidad

guiada por la intención de su autor; un autor, tampoco lo olvidemos, que se basa en la realidad compartida (con el lector) para crear un lenguaje de la experiencia común que logre representar una idea, un tema, un asunto.⁵²

Las notas al pie de página que se construyen como pequeñas biografías con inserción de comentarios por parte de Marcelo no eliminan el carácter ficcional de la obra: sigue siendo, después de todo, la historia de un hombre jorobado que investiga, y lo que se investiga, sigue siendo la representación de una realidad, no la misma. Recordemos que la investigación de Marcelo no tiene nada de formal ni de teórica; más bien es un conjunto de impresiones y comentarios sobre la vida de escritores que él convierte en personajes de su historia. “El resultado sería, a su vez, un ejercicio narrativo, un artefacto ficcional, híbrido que se ha querido definir como «ensayo narrado» o «narración-ensayo»”⁵³

Jorge Luis Borges es el autor de un relato llamado *Examen de la obra de Herbert Quain*. Un lector con cero referentes de este relato, tras leerlo, probablemente iría a investigar sobre Herbert Quain para verificar si se trata de un ser real o ficcional, y así definir si lo que leyó cae en la categoría de cuento o de ensayo. El texto es un comentario acerca de la obra de este personaje, y al ser un comentario, se aleja de la estructura tradicional del cuento. La pregunta es, ¿qué hace de este relato literatura y no un comentario o reseña? ¿tan solo el hecho de que Herbert Quain es un personaje inventado que Borges incluyó en otros relatos suyos y que, por lo tanto, no ocupa un sitio en el mundo real, o hay algo más? Nosotros decimos que sí: también está la imitación de un comentario formal pero que de formal no tiene nada, pues el narrador se dispara hacia las dicotomías complejidad/simpleza, caos/orden, finito/infinito, de los intereses literarios de este personaje que queda ante nosotros como un esbozo, un fantasma, más que como un personaje construido.

⁵² Ibid, pág 226.

⁵³ Tales son los términos utilizados, entre otros, por José-Carlos Mainer. *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*, Anagrama, Barcelona, 2005. Pp. 214-215.

Herbert Quain nos lleva a preguntarnos: ¿qué habría sido de *Bartleby y compañía* si Marcelo –narrador- jamás se nos hubiese presentado en las primeras líneas y por algunas otras pocas partes del libro? ¿Seguiría siendo una novela si solo estuviera compuesta por las notas al pie de página sobre escritores reales? Saramago alguna vez dijo que Herbert Quain sí existía⁵⁴, ¿ese veredicto eliminaría, entonces, la calidad de “relato” de *Examen de la obra de Herbert Quain*? ¿Es importante para el lector saber si de lo que le hablan es real o ficcional? Éstas son las preguntas que la literatura autorreferencial plantea, y para hacerlo, lleva la ficción al límite, y el límite no es la fantasía, sino la misma realidad.

Más allá de la presentación de Marcelo como el jorobado narrador de *Bartleby y compañía* hay una ficción importante, que es la “ficcionalización del mundo de la ficción”, esto es, el ficcionar el mundo de la literatura. Y es que Vila-Matas no solo especula sobre las razones que tuvieron escritores reales para dejar de escribir, sino que también inventa escritores como María Lima, un encuentro fortuito con Salinger, y también una correspondencia con el escritor también inventado, Robert Derain. Los escritores “reales” que aparecen en las novelas de Vila-Matas como Rulfo, Walser, Kafka, entre otros, son ficcionalizados y por tanto se convierten en personajes. Al respecto se pronuncia Ignacio Rodríguez de Arce en un ensayo que publicó en la revista española virtual de crítica literaria *Espéculo*:

El mestizaje de géneros y la correspectiva transferencia comunicante y bidireccional entre la dualidad realidad / ficción implica, en última instancia, que el arte vilamatiano recubre con el manto de lo ficcional todos los discursos mixtos, ya sean ensayísticos, documentales, biográficos o autobiográficos, que configuran la presente obra. La voz narrante ficcionaliza todo el corpus textual configurando un universo alternativo íntimamente coherente y no invalidable...⁵⁵

⁵⁴ José Saramago, *Saramago develó que un personaje de Borges vivió*, <http://www.escribirte.com.ar/destacados/5/saramago/noticias/768/saramago-develo-que-un-personaje-de-borges-vivio.htm> (Revisado el 10/01/11)

⁵⁵ Ignacio Rodríguez de Arce. “*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html (Revisado el 10/01/11)

En *Bartleby y compañía* y en *El mal de Montano*, Vila-Matas ficcionaliza los géneros no ficcionales como el ensayo, el comentario, la biografía y la autobiografía. Juega con ellos del mismo modo que lo hacía Borges; inventando personajes, citas, e insertando un contexto real, o viceversa. Los límites entre la realidad y la ficción se vuelven para él difusos, como en el más perfecto de los esfumatos. Al ficcionalizar los géneros no ficcionales de forma lúdica y pertinente dentro de *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, Vila-Matas coloca la ficción por encima del género ensayo u otros géneros que aparecen dentro de sus novelas. Esta ficcionalización del mundo literario y de los géneros que lo rodean da paso a la hibridez como juego imprescindible dentro de la narración, como elemento de búsqueda literaria, de experimentación. Quienes afirman que sus obras no son novelas por el espacio que ocupa la hibridez genérica dentro de ellas esgrimen un argumento que proviene de un análisis superficial y por lo tanto, insuficiente.

Sin embargo, es cierto que las definiciones tradicionales de novela quedan cortas frente a la novela autorreferencial, la cual no consideramos parte de un nuevo género, sino una novela cuyos intereses han cambiado y se reflejan en su construcción. Esto de las mezclas de géneros dentro de las narrativas contemporáneas –pensemos, por ejemplo, en *Elizabeth Costello*, de Coetzee, novela compuesta básicamente por discursos y ponencias-, y que pone en terreno movedizo al pacto ficcional del lector, es común dentro de las novelas autorreferenciales. José María Guelbenzú, en *Otro camino para la novela*, dice esta vez algo que va más acorde con el asunto de la hibridez genérica y el pacto ficcional en la novela autorreferencial:

Lo que no sé es si el género mestizo, al ser capaz de incorporar lo verdadero como pieza de convicción conjuntamente con lo verosímil, acabará desplazando –que no eliminando- a la novela

tradicional como ese género cuyo específico literario era colocar las historias (...) en la imaginación solitaria del lector.⁵⁶

Tal vez la novela autorreferencial, en definitiva, haya ampliado el espectro narrativo en cuanto a ese “específico literario” de la novela tradicional, pero este cambio no ha sido radical, sino uno que se ha venido dando lentamente, consecuentemente con las preocupaciones y necesidades literarias de los escritores de determinadas generaciones.

2.1.3 La metatextualidad o discurso crítico literario dentro de la ficción

Dentro del léxico clasificatorio que aportó Genette a la crítica encontramos el término “metatextualidad”. Con él, el autor define cierto tipo de intertextualidad: “El tercer tipo de trascendencia textual, que yo denomino *metatextualidad*, es la relación, se dice más corrientemente: de “comentario”, que une a un texto a otro texto del que él habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta, en última hipótesis, sin nombrarlo. [...] Es por excelencia, la relación crítica.”⁵⁷

Utilizamos la categoría de metatextualidad porque es una de las características de la novela autorreferencial, y también porque nos ayuda a aproximarnos al texto de Vila-Matas debido a que existe en las obras estudiadas una presencia abrumadora de referencias literarias, no solo explícitas, sino también implícitas. Esta presencia se manifiesta en diversas maneras, de las que predomina el carácter biográfico -incluido el autobiográfico (diario)- y el ensayístico. El primero se da en todos los casos en los que se alude a un evento en la vida de un escritor para justificar algún dato que corrobore con el tema

⁵⁶ José María Guelbenzu. “Otro camino para la novela”, *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Candaya S.A: Barcelona, 2007. P. 231

⁵⁷ Gerard Genette. *Palimpsestos*. Taurus: Madrid, 1989. P. 13

propuesto –el caso de la incapacidad de escribir y su referencia a Salinger en *Bartleby y compañía*, por ejemplo-. El segundo caso se hace presente en la preocupación de un tema relacionado con la escritura: la aparente o real documentación da la sensación de que lo que se lee es un ensayo.

Para hablar sobre metatextualidad en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* es necesario analizar la naturaleza de lo que varios críticos denominan un discurso crítico/literario dentro de la ficción. Un discurso de este tipo implica un análisis o comentario acerca de la literatura, tópico de la novela autorreferencial. Sin embargo, gran parte de las fuentes de las que se sirve Vila-Matas son de carácter biográfico. El autor, por lo general, no analiza o comenta textos, sino que más bien habla de los escritores a través de otras fuentes de investigación. Tal es, por ejemplo, el caso de Rulfo:

Cuando le preguntaban por qué ya no escribía, Rulfo solía contestar:

Es que se me murió el tío Celerino, que era el que me contaba las historias.⁵⁸

En este ejemplo podemos notar dos cosas: en primer lugar Vila-Matas nunca nos dice de dónde extrajo la información sobre Rulfo; bien pudo habérsela inventado. En segundo lugar podemos observar que esa cita no es un texto literario, ni siquiera el formato original es un documento escrito, sino un testimonio hablado. Aquí no se da una relación textual, pero sí existe una problematización *literaria*, porque de lo que se está hablando es de la imposibilidad de la escritura. Con respecto a lo primero podemos decir que es licencia de una obra literaria el poder citar o no citar justificadamente, y esa es justamente una de las propuestas literarias de Vila-Matas: la libertad total creativa como respuesta a rigurosidades académicas para hablar de la literatura. El segundo rasgo subrayado del ejemplo de Rulfo nos demuestra que en este caso se está usando una referencia biográfica

⁵⁸ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Anagrama: Barcelona, 2001. P. 16

del autor, por lo tanto, se nos está relatando su vida y no analizando una de sus obras. Tanto *Bartleby y compañía* como *El mal de Montano* utilizan las figuras de escritores – algunos inventados- para construir personajes. Rulfo, dentro de la novela de Vila-Matas, no solo es el escritor de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, sino también el personaje que se negó a seguir escribiendo, y Marcelo, el narrador, especula acerca de esta historia del silencio de Juan Rulfo, de modo que el escritor es recreado por el narrador, o mejor dicho, por el autor de la novela.

La relación de Vila-Matas con otros autores no se reduce a este ejemplo. Existe también una forma de crítica más tradicional, a través de la cita y el posterior comentario. La nota número 3 de *Bartleby* inicia así:

“Me habitué -escribe Rimbaud- a la alucinación simple, veía con toda nitidez una mezquita donde había una fábrica, un grupo de tambores formados por ángeles, calesas en los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago”⁵⁹.

Esta cita da inicio al apartado en el que Vila-Matas habla de dos de los silencios literarios más célebres de la historia de la literatura: el del poeta adolescente Rimbaud complementado posteriormente al silencio del filósofo Sócrates. En el primer caso vemos que el autor no necesita decir de qué texto extrajo la cita, ni qué traducción está usando, porque no tiene intención alguna de rigurosidad en términos académicos. En el segundo caso el narrador utiliza como fuente *El banquete* de Platón para dar cuenta no de las ideas socráticas sino para centrarnos en la personalidad del filósofo:

Hay un parentesco evidente entre la negativa de Rimbaud a seguir inventando sus visiones y el eterno silencio escrito del Sócrates de las alucinaciones. Sólo que la emblemática renuncia a la escritura por parte de Rimbaud podemos verla, si queremos, como una simple repetición del gesto histórico del ágrafo Sócrates, que, sin molestarse en escribir libros como Rimbaud, dio menos rodeos y renunció ya de entrada a la escritura de todas sus alucinaciones en todos los pianos del mundo.⁶⁰

⁵⁹ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Anagrama: Barcelona, 2001. P.21

⁶⁰ Ibid. P.23

Entonces, ¿en dónde está el discurso crítico o comentario en la ficción? Está inserto en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, eso es innegable, pues constituye una de las partes que se mezclan con la narración y dan paso a la hibridez genérica. Pero la peculiaridad de la narrativa de Vila-Matas en al menos estas dos novelas es que la actitud metatextual en forma de comentario se vuelve narrativa. Vila Matas nos cuenta la historia de las historias y nos narra la vida de los narradores. Este ámbito que nos acerca más a lo biográfico que a lo crítico, nos lleva nuevamente al cuestionamiento de la naturaleza de la obra. Las narraciones biográficas siempre están supeditadas al tema en cuestión, ya sea el caso de los escritores que renuncian a escribir (*Bartleby y compañía*), o por ejemplo, la relación de ciertos escritores con sus respectivos diarios (*El mal de Montano*). Los autores seleccionados son nombrados y por lo general elogiados:

Tal vez con la excepción de *Paludes* –pequeña pieza genial, que aparece escrita por Queneau-, el resto de su obra (La de André Gide) es hoy en día bastante ilegible, el lector actual la ve como algo extraño, arcaico, lejano. El diario, en cambio, sin llegar a poder rivalizar con las obras maestras de Proust y otros contemporáneos de éste, es hoy una cima literaria, uno de los grandes diarios de escritor que existen...⁶¹

El seleccionar ciertos escritores por encima de otros ya es incluir una crítica hacia la literatura y –como se puede leer en el ejemplo anteriormente citado- Vila-Matas no solo selecciona, sino que comenta sus selecciones. Se podría decir que a lo largo de *Bartleby y Compañía*, y asimismo en *El mal de Montano*, Vila-Matas nos transmite la idea de que hay cierto tipo de literatura que merece ser tomada en cuenta y otra que no. Ambas novelas presentan una fuerte carga crítica al seleccionar, elogiar y nombrar a ciertas obras o autores como dignas de ser tomadas en cuenta en una historia de la literatura. Críticos como John Burnside no dudan en colocar al libro de *Bartleby y compañía* como una oposición frente a “la mala escritura” evidenciando una postura crítica.⁶² El narrador nos dice al menos un par

⁶¹ Ibid. P. 113

⁶² John Burnside, “Salva académica contra la plaga de libros malos”, incluido en *Vila- Matas Portátil, Un escritor ante la crítica*. Editorial Candaya S.L, 2007. P. 182

de veces que las notas sin texto no se ocupan de malos escritores, por lo que hay una selección tajante y una división entre lo bueno y lo malo.

El narrador Marcelo decide excluir a diversos autores debido a que la causa de su renuncia le parece simple o injustificada: “Si el suicidio es una decisión de una complejidad tan excesivamente radical que a la larga se convierte en una decisión simplísima, dejar de escribir porque uno ha fracasado me parece de una simplicidad aún más abrumadora, aunque de entre las excepciones de casos de fracasados que estoy dispuesto a mencionar se encuentra, por supuesto, el caso de Melville.”⁶³ Esta demarcación entre la literatura digna de ser tomada en cuenta y la que no se encuentra más marcada en *El mal de Montano*, donde se decide entablar una batalla contra los libros malos, uno de los enemigos de lo literario:

La literatura está siendo acosada, como nunca lo había sido hasta ahora, por El mal de Montano, que es una peligrosa enfermedad de mapa geográfico bastante complejo, pues está compuesto de las más diversas y variadas provincias o zonas maléficas; una de ellas [...] acosa a la literatura desde los días en que escribir novelas se convirtió en el deporte favorito de un número casi infinito de personas; difícilmente un diletante se pone a construir edificios...⁶⁴

Otro grupo marginado es el tipo de escritura realista, sin búsqueda alguna de originalidad, en la actualidad: “La verdad es que, desde esa noche en el hotel de Valparaíso, viajo con frecuencia por ese mapa; viajo muy a menudo por ese mapa que voy dibujando y donde, por cierto, casi en sus afueras se halla –aún ni lo he dibujado– un suburbio al que llaman España, donde se jalea una especie de realismo castizo del siglo XIX y donde para una gran parte de los críticos y los lectores lo normal es el desprecio contra el pensamiento”⁶⁵. Y así, a lo largo de la novela implícita o explícitamente se va definiendo y cuestionando lo que hoy debe ser o no ser llamado literatura, cuestión que le compete a la crítica y que Vila-

⁶³ Ibid. P. 110

⁶⁴ Enrique Vila-Matas. *El mal de Montano*. Anagrama: Barcelona, 2002. Pp. 64-65

⁶⁵ Ibid. P.65

Matas decide transformar en narración, problematizando ese tópico en los personajes de sus novelas, los cuales son, al fin y al cabo, personajes que están de una u otra manera vinculados a la literatura. Pero no hay que dejarse engañar: que un filme tenga como protagonista a un director de cine y que su temática estribe en cuestiones cinematográficas que le preocupen al protagonista, no significa que deje de ser un filme de ficción. Y si bien es cierto que la presencia del comentario podría aparecer ante el lector como constantes digresiones, en realidad esas digresiones son las que construyen la trama de las obras vilamatianas. Y es allí, en el comentario poco riguroso, poco académico, más bien suelto y planteado con cierta ligereza, en donde se encuentra lo más interesante de la narración, pues es en esas “digresiones” en donde se va formando a paso seguro el personaje de la literatura; personaje que, no olvidemos, se mantiene en las dos novelas estudiadas.

El acto de citar dentro de la ficción

Citar dentro de la ficción es algo recurrente en la literatura autorreferencial, pues implica la inclusión de otras palabras, de otro mundo ficcional, directamente dentro de una determinada ficción. Por supuesto, el asunto va más allá; se trata de mostrar que hay una unidad, una historia de la ficción; algo de lo cual el escritor no puede desprenderse. Vila-Matas afirma que ha buscado siempre su originalidad en la asimilación de otras voces: “Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito.”⁶⁶ Tanto *Bartleby y compañía* como *El mal de Montano* son novelas en las cuales abundan citas de autores, de novelas, de poemas, en fin, de literatura. “No nos

⁶⁶ Entrevista realizada a Vila-Matas por la Fundación Juan March en el ciclo *Poética y narrativa* link: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503> (Revisado el 10/01/11)

engañemos, escribimos siempre después de otros”⁶⁷, y es el reconocimiento de esta verdad la que lleva a Vila-Matas a llenar de citas las dos novelas estudiadas en este trabajo; no de forma azarosa ni forzada, sino natural, fluida y con fines específicos. En *Bartleby y compañía* y en *El mal de Montano*, las citas sirven –intencionalmente– a la poética “vilamatiana”, pues introducen al lector en un mundo ficcional que está construido, a su vez, por otros mundos ficcionales que el narrador evoca constantemente.

El mal de Montano ejemplifica esto de la mejor forma: el narrador, quien se empeña en personificar a la literatura, está enfermo de obras, de autores, de personajes y de versos. Solo puede pensar en literatura y ve al mundo a través de ella. Por lo tanto, está plagado de citas:

Hoy me he pasado un buen rato mirando la borrosa silueta del volcán Pico y reflexionando en torno a una pregunta que un día se hizo Canetti: <<¿Regresará Dios cuando su creación esté destruida?>>⁶⁸

Genette, al referirse al término intertextualidad, lo define como “la presencia efectiva de un texto en otro”. Se refiere, básicamente, a la cita, el plagio y la alusión. Aquí volvemos sobre el punto de que literatura autorreferencial implica una serie de características que van más allá de las que el término intertextualidad suele abarcar. Después de todo, el acto de citar dentro de la ficción es solo uno de los muchos aspectos de la literatura autorreferencial que estamos desarrollando en este trabajo.

En la literatura el acto de citar dentro de la ficción no es algo nuevo, tampoco inventar citas y atribuírselas a otros autores. Vila-Matas lo hace en las dos novelas estudiadas en este trabajo, pero Stendhal lo hizo mucho tiempo atrás en su novela *Rojo y Negro*, inventándose citas para el inicio de cada capítulo y atribuyéndoselas a personajes como Mozart o Schiller. Lo que sí es algo nuevo es la cantidad caudalosa de citas que Vila-Matas

⁶⁷ Ibid

⁶⁸ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*. Anagrama: Barcelona, 2002. P. 122.

inserta en sus ficciones. La “exageración” en el uso de citas lleva al lector a remitirse a la estructura de un ensayo, pero en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* las citas no son utilizadas para probar y justificar afirmaciones –como se haría en un texto ensayístico–, sino más bien como algo a lo que se remite de forma natural según la dirección de la narración y los pensamientos del personaje; surgen en la ficción como si fuera lo más lógico, como si no hubiese otro remedio que ponerlas. No justifican nada ni prueban nada; las citas narran, al igual que Vila-Matas. Él, al insertarlas en la ficción, las vuelve ficción. Hay una poética tras todo esto y una intención evidente: la de recordarle al lector que está leyendo la obra de un autor y que, a su vez, existe un mundo ficcional donde ésta obra se encuentra con todas las obras.

“Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que se le vienen a uno a la pluma cuando nos empeñamos en esa vulgaridad suprema de no deberle nada a nadie; en el fondo quien no cita no hace más que repetir, pero sin saberlo ni elegirlo.”⁶⁹

Para Vila-Matas la originalidad en la literatura es casi un imposible, y le parece natural que su literatura se alimente de la literatura. Esa es su poética, aunque haya detractores quienes encuentren su narrativa “pobre” por no sujetarse a las normas tradicionales de la novela:

“Vila-Matas no llega a la altura de esos dos autores (Borges y Hildesheimer), pues tropieza en cuanto escribe ficción propia, sin recurrir a citas y a los currículos (...) su insuficiencia verbal es evidente.”⁷⁰

Bartleby y compañía y *El mal de Montano* son novelas cuyos argumentos dan cabida a la presencia caudalosa de citas. Recordemos que *Bartleby y compañía* es el diario a modo de apuntes del narrador sobre una investigación literaria, y *El mal de Montano*, un diario de

⁶⁹ Entrevista realizada a Vila-Matas por la Fundación Juan March en el ciclo *Poética y narrativa* link: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503> (Revisado el 10/01/11)

⁷⁰ Paul Ingendaay, “Preferiría no hacerlo”, *Vila-Matas Portátil: un escritor ante la crítica*. Candaya S.A: Barcelona, 2007. P. 235

un hombre enfermo de literatura. La presencia de las citas calza con el argumento de ambas novelas, y con las personalidades de los personajes narradores.

3. Una profunda negación del mundo

3.1 ¿Quién es Bartleby? ¿Quién es el narrador de Bartleby?

Luego de haber descrito numerosos procedimientos y de haber explicado la función de algunos de los recursos que usa Vila-Matas para construir su narrativa autoreferencial, quizás sea necesario comprender qué sentido tiene escribir de esta manera y a qué necesidades tanto estéticas como políticas o sociales responden los textos *Bartleby* y *Compañía* y *El Mal de Montano*. Usaremos como punto de partida para nuestra investigación el cuento de Herman Melville *Bartleby el escribiente*⁷¹. Saber quién es Bartleby nos permitirá observar cómo Vila-Matas relaciona sus escritores con este personaje para luego entender qué necesidad llevó a Vila-Matas a hacer un catálogo de este tipo y no de otro, también determinar la elección de su narrador y posteriormente analizar el campo que abre al Mal de Montano al construir un catálogo de diaristas con el fin de “pensar en la muerte de la literatura”⁷².

Con *Bartleby el escribiente* Melville se aproxima más al tipo de literatura actual que al de su época, al construir un personaje en quien lo más importante no son las vicisitudes sociales o la descripción documental de su vida, sino que se presenta el caso aislado de un personaje excéntrico que nos sitúa frente a lo absurdo. El narrador de la historia, el dueño del departamento donde Bartleby inicia su labor, justifica así la necesidad de contar la historia: “De otros copistas yo podría escribir biografías completas; nada semejante puede hacerse con Bartleby. No hay material suficiente para una plena y satisfactoria biografía de

⁷¹Herman Melville, *Bartleby el escribiente* Sacado de la página web “Ciudad Seva”: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/melville/bartleby.htm> (Revisado el 10/01/11)

⁷² Palabras de Tongoy, personaje de *el Mal de Montano* a Montano: “Pero yo creo, ya te lo dije ayer, que, en lugar de dar tantas vueltas a la literatura o a la muerte, deberías ser menos egocéntrico y preocuparte por la muerte de la literatura...” op. cit. *El mal de Montano*

este hombre. Es una pérdida irreparable para la literatura.”⁷³ Herman Melville a mediados del siglo XIX no se conforma con documentar una vida de manera realista y es por ello que entra Bartleby a la escena, un personaje cuyas peculiaridades se manifiestan, según Vila-Matas, en los escritores del No. El primer adjetivo con el cual se lo califica es de “inmóvil”. Bartleby es un hombre eficiente en el trabajo a quien se le ha encomendado ser copista de documentos legales. Sin embargo, cuando se le pide que haga algo más allá de su estricta responsabilidad responde sencillamente “Preferiría no hacerlo” y no lo hace. Esta negación, que no es, como explica el narrador, “ni un acto de rebeldía ni una forma grosera de proceder”, tiene algo más profundo; algo que perturba e inquieta: “Sí, puedo adquirir a muy bajo precio la deleitosa sensación de amparar a Bartleby; puedo adaptarme a su extraña terquedad; ello me costará poquísimo o nada y, mientras, atesoraré en el fondo de mi alma lo que finalmente será un dulce bocado para mi conciencia.”⁷⁴ Este bocado, asimilado posteriormente por Vila-Matas, consiste precisamente en la mirada sobre el vacío insondable de la negación absoluta del mundo.

El caso de Bartleby no queda ahí. Llega un momento en el que este personaje renuncia incluso a hacer su trabajo y se pasa el tiempo observando por la ventana un muro vecino. Se trata del efecto de la frase “Preferiría no hacerlo”, que según Deleuze en su ensayo *Bartleby o la fórmula*⁷⁵ se trata de “una fórmula demoledora, devastadora”⁷⁶ pues “no sólo tiene el efecto de rechazar lo que Bartleby prefiere no hacer, sino también de volver imposible lo que hacía, lo que supuestamente todavía prefería hacer.”⁷⁷ Es una especie de conjuro del que Bartleby no puede escapar; cada vez que lo usa lo consume parcialmente

⁷³ Herman Melville, *Bartleby el escribiente* Sacado de la página web “Ciudad Seva”: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/melville/bartleby.htm> (Revisado el 10/01/11)

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ Deleuze Gilles, *Bartleby o la fórmula* en *Bartleby el escribiente*, Pretextos, segunda edición, Valencia 2005.

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ *Ibíd.*

y lo lleva finalmente a la inactividad total. El amanuense es llevado finalmente a la cárcel en donde incluso se niega a comer, por lo que no es difícil prever su muerte, la que nos es anunciada al final del relato.

Bartleby ha sido visto como un presagio del mesiánico y a la vez moderno *hombre nuevo*, que nace con una nueva ética producto de los cambios tanto sociales como culturales en Occidente. La incompreensión y la extrañeza que causa en el narrador de la historia, quien se compadece de él hasta el último momento, es causada por la frase-talismán que “hace vacío en el lenguaje” y asimismo

...desarticula los actos de habla según los cuales un jefe puede mandar, un amigo benevolente plantear preguntas, un hombre de fe prometer. Si Bartleby se negara, todavía podría ser reconocido como rebelde o sublevado, y en calidad de tal seguir desempeñando un papel social. Pero la fórmula desarticula cualquier acto de habla, al tiempo que convierte a Bartleby en un ser excluido puro al que ninguna situación social puede serle ya atribuida. De eso es de lo que el abogado se percata con espanto: todas sus esperanzas de conseguir que Bartleby recupere la razón se derrumban, porque se fundamentan en una lógica de los presupuestos, según la cual un jefe «espera» ser obedecido, o un amigo benevolente, escuchado, mientras que Bartleby ha inventado una lógica nueva, una lógica de la preferencia que basta para socavar los presupuestos del lenguaje.⁷⁸

Este nuevo lenguaje le pertenece al nuevo hombre mecanizado, sin referencias, luego explotado por Kafka y posteriormente por Musil o Camus en *El extranjero*. ¿Es este nuevo hombre el que cautiva a Vila-Matas?⁷⁹ En un sentido trivial, Vila-Matas se burla en sus novelas del prototipo Bartleby, pero hay un aspecto que se toma muy en serio, y es el de la renuncia.

Ahora que tenemos una idea de lo que Bartleby representa podemos construir un puente entre este personaje y los escritores del No. En primer lugar, es necesario dar cuenta de la

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ En la novela *el mal de Montano* Vila-Matas nos plantea un personaje (parodia humorística) de la misma estirpe que el Bartleby de Melville. Cuando va a visitar la isla de Pico, el narrador le cuenta lo que ha visto: “Al hombre nuevo [...], uno no ve todos los días al hombre sin alma del futuro, uno no ve cada día el rostro glacial y risible que tendrá la humanidad en el extraño mañana que nos espera, ese hombre por ahora está emboscado ahí en Pico y ríe mucho”

motivación que tiene el narrador para escribir en su diario un catálogo de escritores que renuncian. Esto es lo que dice:

Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave —pero sumamente estimulante— de la literatura de este fin de milenio.⁸⁰

El mismo narrador, si tomamos en cuenta su mínima peripecia vital en la novela, podría ser considerado un Bartleby, sin embargo, uno que logra escapar de la inactividad a través de la escritura. ¿Qué se nos dice del narrador y cuál es su historia? En primer lugar se describe a sí mismo de esta manera: “Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz.⁸¹” En segundo lugar, nos dice que el trabajo de redacción de su diario o notas sin texto lo están llevando a aislarse de todas las personas. Incluso finge una enfermedad para no tener que trabajar. Nos dice: “No es ningún drama vivir tan aislado, pero de vez en cuando siento aún la necesidad de comunicarme con alguien. Pero, falto de amigos (que no sea Juan) y de otras relaciones, no puedo recurrir a nadie, y ni ganas que tengo de ello”⁸². Su labor de escritor lo lleva a perder amistades y todo contacto con el exterior, inclusive y finalmente, pierde su trabajo, igual que le sucede a Bartleby.

En la novela *El mal de Montano* también nos situamos ante alguien que tiene dificultades para enfrentar la vida cotidiana. El problema se traduce esta vez como “enfermedad” que es el llamado “Mal de montano”. El Mal de Montano es en primer

⁸⁰ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Anagrama: Barcelona, 2001. P. 13

⁸¹ *Ibíd.* P.11

⁸² *Ibíd.* P.38

lugar estar enfermo de literatura. Esta enfermedad le impide relacionarse con el resto de la gente e incluso con su mejor amigo y su propia esposa, pues de alguna forma se siente alienado, afuera del mundo debido a que cualquier evento lo relaciona con la literatura. En la primera parte, cuando viaja a Chile debido a su enfermedad literaria y a la angustia que le provoca el pensar en la muerte, decide llamar a su mujer para contarle cómo va todo. Ella le pregunta “¿Qué tal sigue tu estrés?” El narrador responde que nunca ha tenido estrés a lo que la mujer replica: “¡Dios Santo! ¿Qué tienes entonces? ¿Mal de Montano, enfermedad literaria? Ya veo que sigues pensándolo todo en literatura, tú mismo te has delatado, continuas igual de mal”⁸³. El relacionarlo todo con la literatura es visto como algo nocivo, pero a través de su experiencia, al igual que en *Bartleby y compañía*, el narrador logra invertir esta relación y sacar provecho a esta situación al parecer desventajosa. Escribir sobre el problema es siempre la solución.

3.2 Negación de la obra, del autor, del lenguaje

A través de las páginas de *Bartleby y Compañía* se nos presenta a una serie de escritores que por un motivo u otro han dejado de escribir. En primer lugar, el narrador siente la necesidad de trazar una historia, de catalogar una cantidad indefinida de autores, sin mucho rigor científico sino más bien guiado por una libertad creativa que le permite establecer un panorama de la no escritura que el autor califica de “perturbador” y “atractivo”. Los catalogados están signados bajo el nombre de “literatos”, es decir, que de alguna forma están vinculados con una tradición literaria. En este caso, pues, es interesante analizar dos cosas: 1) Las fuentes del texto que nos remiten a una construcción cultural de lo *literario* y

⁸³ Enrique Vila-Matas. *El mal de Montano*. Anagrama: Barcelona, 2002. P. 59

2) la característica fundamental que reúne a los elementos usados para esta construcción, es decir, la unidad de la obra en función a su eje central.

Primero revisaremos lo segundo. Seleccionaremos a los autores mencionados más relevantes según nuestra opinión para demostrar qué es lo que lleva a los escritores a dejar de escribir para tratar de materializar en una idea o en una noción esta misma negación. Hay varios tipos de respuestas acerca de por qué se deja de escribir, en ellos se mezcla la ironía, la burla, el ingenio, la sinceridad devastadora, el absurdo. Tomemos por ejemplo el caso de Juan Rulfo. Hay dos respuestas que han sido seleccionadas para responder esta pregunta: la de la muerte del tío Celerino, quien supuestamente era quien le contaba las historias al autor y, aparte, un testimonio de Rulfo: “—Ahora —decía— hasta los marihuanos publican libros. Han salido muchos libros por ahí muy raros, ¿no?, y yo he preferido guardar silencio.”⁸⁴ La primera es del orden de la burla. Se devasta esta idea de autor bendecido con la creatividad y se le resta importancia a la obra en sí misma mientras que la segunda es una protesta entre seria y cómica de las condiciones actuales de la literatura.

Del primer tipo de respuestas podemos agrupar, por ejemplo, a autores como Jordi Llovet, quien dice que renuncia a escribir por falta de imaginación. Una excusa un poco más elaborada la tenemos por parte de Alfau: “Me parece genial el tío Celerino que se sacó de la manga Felipe Alfau. Creo que es muy ingenioso decir que uno ha renunciado a la escritura por culpa del trastorno de haber aprendido inglés y haberse hecho sensible a complejidades en las que nunca había reparado”.⁸⁵ La negación de este tipo, a que a simple vista resulta cómica, da cuenta de una crisis una desmitificación del artista, de la obra de arte, y finalmente del lenguaje. Podríamos citar, con respecto a

⁸⁴ *Ibíd.* P. 17

⁸⁵ *Ibíd.* P. 20

éste último punto, a Duchamp quien dice “«Las palabras no tienen absolutamente ninguna posibilidad de expresar nada. En cuanto empezamos a verter nuestros pensamientos en palabras y frases todo se va al garete.»”⁸⁶ Esta negación de la posibilidad del lenguaje la podemos encontrar anteriormente, en Nietzsche:

La “cosa en sí” (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Éste se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces. ¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta⁸⁷

Quizás se podría justificar este panorama a través de la posmodernidad, con esto que Lyotard simplifica como “incredulidad con respecto a los grandes relatos”⁸⁸, incredulidad incluso frente al mismo lenguaje, es decir, el instrumento que valida el conocimiento. Esta serie de negaciones absolutas llevan a la parálisis, al silencio literario.

La negación del arte o la desmitificación de su importancia también tienen varios seguidores en las filas del No. Podemos citar por ejemplo a Jacques Vaché, quien dice que «El arte es una estupidez»⁸⁹ que resumiría una gran cantidad de autores que a través de sus discursos posteriores o a través de su obra han negado rotundamente la importancia del arte. También podríamos hablar de Nicholas Chamfort, quien dijo “«M., a quien se quería hacer hablar de diferentes asuntos públicos o particulares, fríamente contestó: Todos los días engrosó la lista de las cosas de las que no hablo; el mayor filósofo sería

⁸⁶ *Ibíd.* P. 65

⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*, extraído de la página *Nietzsche en castellano*: http://www.nietzscheana.com.ar/textos/sobre_verdad_y_mentira_en_sentido_extramoral.htm (Revisado el 10/01/11)

⁸⁸ Jean Françoise Lyotard, *La condición posmoderna*: Cátedra, 1987 Madrid p.4

⁸⁹ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Anagrama: Barcelona, 2001. P. 74

aquel cuya lista fuera la más extensa.»⁹⁰ Este silencio, alcanzado como si fuera el fin de toda sabiduría, de todo propósito artístico que termina siendo vano, es, podríamos decir, el centro de la obra, o el punto cúspide que pretende avasallar todo intento de creación.

La negación de la posibilidad de la literatura es una reflexión sobre ella, y es un asunto analizado desde la misma ficción. Cuando Vila-Matas plantea desde un inicio que la única posibilidad de hacer literatura actualmente es a través del cuestionamiento de ella misma, a través del análisis de la obra de arte, está sembrando un camino, está abonando al mundo literario una serie de reflexiones que al mismo tiempo son literatura. Escribir sobre la imposibilidad es escribir finalmente, así el texto esté minimizado o convertido en un sub texto a través de la operación de la auto denominación de “notas de texto”. Con respecto a este tema, Ignacio Rodríguez de Arce nos dice: “Bazlen escribe notas a pie de página porque estima que la mayoría de los libros compuestos en la época que le ha tocado vivir no deberían haber sido más que meras notas a pie de página; Marcelo, sin embargo, escribe unas notas a pie de página que comentan un «texto invisible»⁹¹. Y luego completa la idea:

Por si todo esto fuera poco, la mencionada «invisibilidad del texto» tiene un alcance denotativo que subraya el propio Vila-Matas cuando sostiene que «su estructura es infinita, tal vez porque el texto comentado es invisible, no está en el libro, y nadie, por tanto conoce su final» (Vila-Matas 2002: 37) [7]. El acto creador, consecuentemente, parece transmitirse a los lectores que, al igual que en la correspondencia ficticia que se establece en el seno de la obra entre el ficticio escritor Robert Derain y Marcelo, el narrador, cuya finalidad es la de rastrear nuevos bartlebys, pueden de este modo completar el texto con nuevos casos de autores de «la literatura del No», haciendo así de *Bartleby y compañía* un artefacto ficcional que es «como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena» (Vila-Matas 2002: 18)⁹²

Para responder la pregunta de cuáles son las fuentes de *Bartleby y compañía* para construir un catálogo de personajes debemos preguntarnos acerca de la concepción

⁹⁰ *Ibíd.* P.76

⁹¹ Ignacio Rodríguez de Arce, *Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta*. Publicado por la Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano en la página virtual <http://www.ucm.es/> (Universidad Complutense de Madrid) (Revisado el 10/01/11)

⁹² *Ibíd.*

implícita del texto con respecto a lo literario. ¿Qué se defiende a capa y espada, al fin y al cabo en las novelas estudiadas en este texto? ¿Qué representa esa tan mentada literatura sobre la cual se preocupa tanto el narrador de *El mal de Montano* pero cuya preocupación también está latente en *Bartleby y Compañía*?

3.3 La conciencia literaria

Tratar de situar lo que se alude con lo “literario” en el discurso de Vila-Matas nos permite acercarnos nuevamente al asunto de la autorreferencialidad y al mismo tiempo ligar este elemento con la propuesta conjunta de sus novelas. En primer lugar, debemos dejar claro que el cuestionamiento sobre qué es la literatura en ellas es principalmente el cuestionamiento por la escritura como actividad que se justifica en sí misma. Eso lo podemos observar a lo largo de la novela *Bartleby y compañía*, pues la problemática de la mayoría de los relatos que la construyen son discursos cuyo tema es el acto de la escritura⁹³. Como dijimos anteriormente, narrativa autorreferencial es esencialmente una narrativa que se cimenta en su propio proceso de construcción y así mismo es el cuestionamiento y teorización del acto de la escritura literaria. En *Bartleby*, la cuestión fundamental es averiguar por qué un conjunto de escritores han dejado de escribir, pero al mismo tiempo es lo contrario, es decir, la búsqueda de una justificación para lo literario.

Decía Bobi Bazlen «Yo creo que ya no se pueden escribir libros. Por lo tanto, no escribo más libros. Casi todos los libros no son más que notas de pie de página, infladas hasta convertirse en volúmenes. Por eso escribo sólo notas a pie de página.»

El caso de Bobi Bazlen es fundamental. Se trata de un escritor que, luego de haberse preparado arduamente y haber leído “todos los libros en todas las lenguas”, que “teniendo

⁹³ Cf. Cita 10

una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), en lugar de escribir prefirió intervenir directamente en la vida de las personas.”⁹⁴ Para reafirmar su importancia, el narrador nos dice: “Es un caso muy curioso el de Bazlen, especie de sol negro de la crisis de Occidente; su existencia misma parece el verdadero final de la literatura, de la falta de obra, de la muerte del autor”. Si saberlo todo acerca de la literatura nos remite al silencio, la pregunta es justamente si ese silencio no es lo más literario y la renuncia a la escritura el fin de la misma escritura. Esta idea ronda el libro, y no está tan solo presente en este autor, sino también en el clásico caso de Rimbaud, en Oscar Wilde, en Joubert:

En esto fue Joubert uno de los primeros escritores totalmente modernos, prefiriendo el centro antes que la esfera, sacrificando los resultados para descubrir las condiciones de éstos y no escribiendo para añadir un libro a otro, sino para apoderarse del punto de donde le parecía que salían todos los libros, y que, una vez alcanzado, le eximiría de escribirlos.⁹⁵

Ahora debemos reparar no solo en los textos o discursos que incluye Vila-Matas en sus obras sino en la estructura y en lo que construye a través de su narrativa. *Bartleby y Compañía*, como nos lo indica su autor, un *diario* lleno de apuntes, o notas al pie de página. Esto quiere decir que su contenido es un compendio de citas o un conjunto de relatos unidos por un tema que es la reflexión de la escritura. El narrador, en lugar de optar por el silencio, decide hablar de este silencio, pero al hacerlo, lo hace con pensamientos de otros, su libro es un catalizador de voces, un mosaico, un catálogo.

El mal de Montano continúa con esta idea. Refleja un personaje con una excesiva conciencia literaria. Esta conciencia de las influencias que tiene lo lleva a cuestionarse su propia individualidad y a plantearse que las ideas o recuerdos de otros escritores lo visitan. “Acabo de encontrarme, guardada entre las páginas de uno de sus libros, una entrevista en la que Wilcock hace esta declaración de principios: «Entre mis autores

⁹⁴ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Anagrama: Barcelona, 2001. P. 31

⁹⁵ *Ibíd.* P 55

preferidos están Robert Walser y Ronald Firbank, y todos los autores preferidos por Walser y Firbank, y todos los autores que éstos, a su vez, preferían.»⁹⁶. El peso de una tradición occidental es entonces el peso que Vila-Matas se propone cargar, es lo que defiende a capa y espada, aunque nunca sea capaz, o mejor dicho, no necesite, delimitarlo objetivamente. Quizás ese sea otro de los puntos de quiebre entre la creatividad y el estudio sistemático de una obra literaria. Gombrowicz dice: “no hay que hablar poéticamente de la poesía”⁹⁷ ¿No se pasa hablando, contradiciendo esta frase en el caso de que no sea una ironía, Vila-Matas de la literatura desde la literatura como si fuera en realidad la única posibilidad de hablar de ella?

Sería pertinente apoyarnos en el crítico literario Harold Bloom y en su texto *La ansiedad de la influencia*. De este texto únicamente nos interesa por el momento la tesis inicial: “La gran escritura se produce siempre mediante una fuerte (o débil) malinterpretación de la escritura previa”⁹⁸. Si toda literatura está de alguna forma ligada a la tradición,⁹⁹ podemos decir que en Vila-Matas esta opción es no sólo implícita como en la mayoría de las obras. La relación de la literatura o de los discursos literarios con las novelas *Bartleby y Compañía* y *El Mal de Montano* es cualitativamente diferente pero posee una misma génesis. A Vila-Matas le interesa sobre todo los discursos que tienen como tema a la literatura en sí, que reflexionan de una u otra forma sobre el acto de escribir. En *Bartleby y compañía* tenemos un amplio catálogo de diversas manifestaciones de escritores acerca de su obra o acerca de por qué no tienen obra. Pocas veces, tenemos

⁹⁶ *Ibíd.* P. 29

⁹⁷ Encontrado en el epígrafe que da inicio al texto de Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Anagrama: Barcelona, 2001.

⁹⁸ Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*, Trotta, 2009. P. 22

⁹⁹ Esta tesis es válida desde la crítica literaria, no es necesario, en cambio, que un escritor cite las fuentes de su obra. Al llamar a un texto “literatura” lo inscribimos dentro de la tradición occidental automáticamente y lo analizamos según esos paradigmas. Este hecho es importante sobre todo en autores como Vila-Matas, cuya fuente de creatividad recae en un altísimo porcentaje en manos de la tradición.

como referencia la misma obra literaria (la carta de lord Chandos, el cuento de Tabucchi en *Historia de una historia que no existe*, pero casi siempre se destaca su importancia teórica dentro de la llamada “Literatura del No” y se interpreta al texto en función a ello). La cuestión fundamental siguiendo esta perspectiva, es qué significa escribir en nuestra época y cómo este acto aún tiene sentido o relevancia. Una escritura que necesite autodenominarse y se señale es evidencia de una crisis que atraviesa lo literario en cuanto a la definición de sí mismo y el espacio que ocupa en la cultura.

En *El mal de Montano* tenemos la misma situación. En este caso la narración gira en torno a pensar todo en función a la literatura. Se trata de la segunda fase de la primera novela que fue justamente un intento de pensarlo todo literariamente. En esta novela la reflexión cae de manera más contundente acerca del mismo texto que se está escribiendo y podemos decir que la parte llamada “Diccionario tímido del amor a la vida” es en parte la crítica y comentario de la primera parte “El Mal de Montano”.

Así pues, voy a darle cierto cambio de ritmo a este diario. Acabo de revisar *El mal de Montano*, me lo he leído de arriba abajo por si le faltaba algo a mi *nouvelle*, no le falta nada, la doy por terminada, sus páginas las veo hoy como ya algo pasado, antiguo.¹⁰⁰

Es necesario también establecer un catálogo de los autores y muchas veces se hace el homenaje explícito, otras veces es implícito, pero siempre dejando en claro que en esta literatura se busca la originalidad reconstruyendo los discursos reflexivos acerca de la escritura. La selección de lecturas de Vila-Matas no obedece a un canon estricto sino más bien a un conjunto de autores elegidos como destacados nuevamente sin ser determinados o justificados sino como algo ya dado, como algo que se conoce. Nuevamente perfila aquí una necesidad de establecer y definir lo literario en función a una tradición que se valida

¹⁰⁰ Enrique Vila-Matas. *El mal de Montano*. Anagrama: Barcelona, 2002. P. 107

por sí misma. La literatura es entonces “...un mundo autónomo, una realidad propia, no tiene ningún contacto con la realidad porque es realidad en sí misma”.¹⁰¹

Vila-Matas nos sitúa ante un problema específico y es éste: si uno busca entre todas las obras que se han escrito podríamos encontrar que todos los temas ya han sido topados y ya se ha dicho todo. La literatura ha llegado a un punto de su evolución que podría parecer que lo único que justifica un nuevo libro es el olvido. Ya no se pueden escribir las novelas decimonónicas. Ya se ha reflexionado suficiente acerca de qué es lo literario: Vila-matas nos lo demuestra de una forma erudita. Sin embargo, el recurso de la autorreferencialidad nos demuestra que el autor de estas novelas pretende darle un nuevo giro a esta forma de concebir la literatura, y es reconstruyendo lo literario desde su perspectiva y al mismo tiempo contar la historia de cómo el sujeto escribiente interviene. Esta intromisión es probablemente uno de los rasgos más determinantes para considerar tanto a *Bartleby y Compañía* como a *El mal de montano* algo distinto de un libro de ensayístico o biográfico. La autorreferencialidad necesita dar cuenta de un individuo que escribe porque existe una conciencia de que se está escribiendo y existe este desdoblamiento para demostrar que lo ficcional es permeable y permite una reflexión de su condición además de hacer ficción al mismo tiempo.

¹⁰¹ *Ibíd.* P. 178

4. Hacia una nueva narrativa

A lo largo de este trabajo hemos expuesto las características de la novela autorreferencial “vilamatiana”: su cualidad de autoconsciente, su estructura híbrida que mezcla el comentario –metatextualidad-, la autobiografía y la biografía; la presencia de la autoficción y el convertir a la literatura misma en un tópico dentro de la narración. Hemos identificado estas características en las novelas *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas, obras que escogimos porque están intrínsecamente relacionadas la una a la otra y porque contienen todos los elementos de la novela autorreferencial. Sin embargo, Enrique Vila-Matas no es el único autor que desarrolla este tipo de novelística. En las letras hispanas varios escritores han decidido irse por esa misma línea con el fin de explorar los límites del género. Cito:

Una de las características de un grupo importante de novelas de la literatura en español de las dos últimas décadas, tanto en España como en Latinoamérica, es la utilización de la historia de la literatura para ejemplificar las consecuencias de la historia en la realidad actual. Este procedimiento supone la introducción de la literatura dentro de la literatura, lo cual es frecuente en obras de Piglia, Padura, Paz Soldán, Roncagliolo, Volpi, Fresán, Vila-Matas, Cercas, etc.¹⁰²

La novela autorreferencial es una forma de narrar que está cobrando popularidad en las letras hispanas. Convendría preguntarnos a qué se debe esta inclinación literaria. Hemos ya establecido que la novela autorreferencial es “un tipo de relato que reflexiona sobre la literatura en su sentido más amplio”¹⁰³ y que se introduce directamente con la historia literaria, ficcionalizando escritores, sus vidas y sus anécdotas. Las formas narrativas que utiliza para este fin son varias, dándole paso a la hibridez genérica y a juegos abiertos con el pacto ficcional, pero lo esencial de estas obras siempre resulta ser el planteamiento que construyen acerca de la literatura, la búsqueda de su entendimiento, de un nuevo proceder.

¹⁰² Luis Veres, *Metaliteratura y estereotipos*. Revista Espéculo # 44.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/metaeste.html> (Revisado el 10/01/11)

¹⁰³ Ibid.

En *Bartleby y compañía*, Marcelo se siente un bartleby y para romper con esa sensación decide embarcarse en la investigación de los escritores del no. Es así como por medio de ellos logra plantearse interrogantes que no son necesariamente respondidas, interrogantes como: ¿hay en verdad algo más por decir? ¿la literatura dice algo? ¿el silencio es literatura? ¿qué es lo que nos dice el silencio?. Todas estas cuestiones continúan en *El mal de Montano* con una preocupación mucho más delimitada: la muerte de la literatura. El narrador, abatido por lo que él cree el agotamiento de la literatura, decide convertirse en su defensor transformándose en la misma literatura y así, perpetuándola. ¿No es esto lo que hace Vila-Matas al introducir el mundo literario dentro de sus novelas y ficcionalizarlo? “Todo encaminado a la recuperación de la memoria y a la búsqueda de una identidad disuelta en el horizonte posmoderno.”¹⁰⁴

Otros autores como Javier Cercas, optan por desarrollar ciertas características de la novela autorreferencial en sus obras. En *El móvil*, su primera novela, la literatura es un tópico. Álvaro -el protagonista- quiere por encima de todo construir una obra magnífica, compleja, genial. Su vida gira en torno a la creación de esta obra y a la literatura, “La literatura es una amante excluyente. O la servía con entrega y devoción absolutas o ella lo abandonaría a su suerte” (*El móvil*, p16). La novela pone ante el lector a la literatura como tema central otorgándole un papel protagónico. Álvaro reflexiona sobre la creación literaria y el perfil del escritor: “Todo escritor debía ser, antes que cualquier otra cosa, un gran lector” (*El móvil*, p 17). También, en su búsqueda de verosimilitud, el personaje principal empieza a tener problemas en cuanto a la línea divisoria entre realidad y ficción. Todos estos puntos son características de lo que hemos definido como novela autorreferencial. Después, *El vientre de la ballena* sigue este mismo camino. Cercas construye un mundo literario para su protagonista, Tomás, que es un investigador de Literatura española. La obra está

¹⁰⁴ Ibid.

marcada por la hibridez genérica que se puede hallar en las digresiones en torno a la literatura que adquieren el carácter de comentarios, otra característica de la novela autorreferencial. Finalmente, no podríamos hacer a un lado a Cercas sin mencionar una de sus novelas más conocidas, *Soldados de Salamina*, obra en la que además de estar presente el mundo literario, también se desarrolla una de las características esenciales de la narrativa autorreferencial: la autoficción. Cercas se introduce como personaje y se esboza, ficcionándose a sí mismo, dentro de la trama de la novela.

Otro escritor hispanoamericano que introduce la literatura dentro de sus ficciones es Roberto Bolaño. “Junto a Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño es el escritor contemporáneo que más literatura utiliza en sus libros”¹⁰⁵ Basta pensar en *Los detectives Salvajes*, obra en la que la literatura es el eje central que devora a los personajes. En la novela se incluyen citas, se introducen autores, se habla de la vida de las personas inmiscuidas en el ámbito literario, etc. Hay en esta obra un glosario de escritores, una presencia perenne del mundo de la literatura que es ficcionalizada desde el momento en el que es pensada por el narrador:

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho, la reina y el paradigma de las locas.¹⁰⁶

En *Estrella distante* la literatura es planeada dentro de la ficción desde la amenaza que representa para la construcción de determinada sociedad. La literatura se presenta ante el lector desde su cualidad de arma. Aunque Bolaño no desarrolle características específicas de la novela autorreferencial como lo son la autoficción, la hibridez genérica, etc, lo incluimos dentro de la lista de los autores interesados por esta nueva narrativa ya que hace

¹⁰⁵ Luis Veres. *Metaliteratura e identidad: Roberto Bolaño*. <http://amerika.revues.org/1644> (Revisado el 10/01/11)

¹⁰⁶ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. Anagrama, Barcelona, 1998. P. 83

de la literatura un tópico dentro de sus obras, lo cual es una de los intereses principales de la novela autorreferencial.

El escritor argentino, Ricardo Piglia, en su novela *Prisión Perpetua* hace uso de la hibridez genérica al mezclar lo autobiográfico, lo crítico y lo narrativo. En esta obra, el yo narrador hace que el lector deambule por el laberinto de la creación literaria, por ese entretejido de fragmentos que la conforman. Por ello, su narración no sigue una línea recta sino que zigzagea. La primera parte es un diario, mientras que la segunda parte es una reflexión de las piezas de la primera y también el resultado de un tejido con sus diarios y sus narraciones. Así que el texto muestra el procedimiento y el origen de la escritura. Además, también la autoficción se hace presente en esta novela al incluir datos reales de su autor: “En marzo del 57 abandonamos clandestinamente Adrogué, un suburbio de Buenos Aires donde yo había nacido”¹⁰⁷, y luego reflexiona en la misma novela sobre la autoficción:

¿Es posible la ficción de a uno? ¿O tiene que haber dos? El autoengaño como novela privada, como autobiografía falsa. Los actos más perfectos sólo tienen por testigo a quien los realiza. Un arte cuya forma exige no ser descubierta. Pero es difícil resistir la perfección sin dejar huellas.¹⁰⁸

Una ulterior comprensión del recurso autoreferencial en la construcción de varias novelas actuales requiere de la elaboración de un contexto y su particular señalización. En este caso, es pertinente abordarla desde la posmodernidad, en un sentido limitado, principalmente en el sentido de Vattimo en donde anota como una característica principal de la posmodernidad el ser descrita como *fin de la historia*¹⁰⁹. Esta descripción nos permite abordar la cuestión de la posmodernidad de la siguiente manera: “La modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la posmodernidad es la puesta en cuestión

¹⁰⁷ Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*. Anagrama, Barcelona, 2007. P. 14

¹⁰⁸ Ibid. P. 62

¹⁰⁹ Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación*. Paidós: Barcelona, 1991 Con esto se quiere decir “final de la comprensión de las vicisitudes humanas insertas en un curso unitario dotado de sentido determinado”.

explícita de este modo de legitimación”¹¹⁰. El recurso autoreferencial sitúa a los textos que echan mano de él dentro de este paradigma posmoderno por su relación crítica con la escritura y la elaboración de una post-historia de la literatura.

Las poéticas posmodernas han apostado una relación distinta con el pasado, que no se remite a una reconstrucción historicista sino más bien a un recordar (ad-denken según Heidegger)¹¹¹. Esto significa no una comprensión o racionalización del pasado, asumido como lo que ya fue, sino que consiste en “permitir finalmente que se nos torne accesible el pasado, fuera de toda lógica de la derivación lineal, y en una actitud, que es sobre todo de “estilización”, de búsqueda de los *exempla* en el sentido retórico del término; tal es el vínculo que mantenía el humanismo del *quattrocento* con los monumentos de la humanidad pasada...”¹¹²

Este hacer presente como recurso retórico lo encontramos en Vila-Matas a través de las numerosas citas, su construcción de un pasado literario personal y su identificación con ellos al nivel de convertirse en ellos, recordando sus palabras, haciéndolos presente en sus textos como recurso retórico-estilístico. Ya abordado en el segundo capítulo el tema de las citas, es preciso señalar lo importante que es para algunos críticos resaltar el rasgo de Vila-Matas que lo lleva a construir genealogías literarias:

Célebre y secreto al mismo tiempo, con una veintena de textos publicados, Vila-Matas ha ido gestando casi sin proponérselo una tradición literaria propia, ajena a tendencias del mercado y modas retóricas, levantando en cada nuevo libro una biblioteca de uso privado que reúne autores tan diversos como Pítol, Cheever, Kafka y Sterne, entre otras innumerables lecturas transversales, y que hoy parece abierto a todas las mezclas y heterodoxias que cruzan el camino de su novelística¹¹³

Así mismo, Villoro sostiene que “Empezamos a leer a Vila-Matas como un prolongador creativo de los grandes irregulares del siglo XX; ahora lo leemos como una figura articuladora de tradiciones dispares; resulta casi imposible asomarse a Nabokov, Kafka, Walser, Gombrowicz, o Pessoa desde el mirador de la narrativa hispánica sin revisarlos al

¹¹⁰ Ibid. P. 20

¹¹¹ Ibid. P. 28

¹¹² Ibid. P.27

¹¹³ Roberto Brodsky, *Crónica de un hombre enfermo de literatura, Vila- Matas Portátil, Un escritor ante la crítica*. Editorial Candaya S.L, 2007. Pág 258

modo de Vila-Matas.”¹¹⁴ Esta relectura, este moverse en las lecturas anteriores posibilita expandir las propiedades semánticas del texto o idea citada, y al mismo tiempo se transforma en un recurso estilístico. *Bartleby y compañía* e *historia abreviada de la literatura portátil* son catálogos en donde la exposición de los escritores se dan como recurso retórico, a manera de *exempla*. También tenemos el aporte de Piglia a la cuestión de las re-lecturas:

De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández o en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante, hay una desviación en esas lecturas, un uso inesperado de otro texto.¹¹⁵

La identificación absoluta con otros escritores, haciendo el pasado permeable y alineándose con él es un recurso que ya encontramos en Borges, en Laucernce Sterne. El mismo Vila-Matas lo explica de esta manera:

En mi habita un declarado deseo de no ser únicamente yo mismo, sino ser descaradamente los otros. [...] Al igual que Antonio Tabucchi, dudo por ejemplo, de la existencia de Borges. Pienso que el rechazo de éste, de Borges, a una identidad personal, su famoso afán de no ser nadie, no fue por su parte tan solo una actitud existencial, llena de ironía, sino más bien el tema central de su obra. En su relato *La forma de la espada*, a través de John Vincent Moon sostiene la siguiente convicción: “Lo que hace un hombre, es como si todos los hombres lo hicieran, es por ello que no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine a todo el género humano, como no es injusto que la crucifixión de un solo judío sea suficiente para salvarlo”. Posiblemente Schopenhauer tiene razón: “Yo soy los otros. Todo hombre es todos los hombres.” Shakespeare es el miserable John Vincent Moon.¹¹⁶

Vila-Matas reserva en sus textos esta afinidad para los escritores, con quienes construye una historia personal y a quienes adecúa a sus necesidades estilísticas, narrativas e ideológicas. Esta asimilación de un pasado literario, no a través de una construcción de eventos o rasgos históricos ordenados de una forma rigurosa que pretenda dar una explicación lógica de un fenómeno, sino más bien un traer e identificarse con este pasado

¹¹⁴ Juan Villoro, *Vila-Matas, la escritura desatada*, publicado en la página oficial de Enrique Vila-Matas <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrivilloro1.html> (Revisado el 10/01/11)

¹¹⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Anagrama: Barcelona, 2001. p.12 Este texto pertenece a una entrevista realizada en 1984 por Mónica López Ocón para el *Tiempo Argentino*

¹¹⁶ Entrevista realizada por la Fundación Juan March en el ciclo *Poética y narrativa* link: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503> (Revisado el 10/01/11)

como si fuera tan sólo una forma de jugar con el sentido. La libertad creativa con la que Vila-Matas utiliza la autoreferencialidad literaria, este continuo cuestionamiento acerca de la escritura, amalgamado en una cantidad innumerable de voces, es el rasgo que vuelve la literatura de Vila-Matas una de las más paradigmáticas de la escritura actual, y no resulta sorprendente que muchos escritores como los anteriormente mencionados hayan encontrado en este tipo de narrativa un camino fértil de donde aún hay muchos frutos que extraer.

Conclusiones:

Tras finalizar nuestro trabajo de investigación sobre la autorreferencialidad narrativa en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1.- *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, del escritor español Enrique Vila-Matas, desarrollan una forma narrativa —“novela autorreferencial”—, que se cuestiona los límites entre lo real y lo verosímil para así tratar el tema del pacto ficcional y, por lo tanto, replantear los límites de la novela colocando a la literatura en el papel protagonista de la ficción.

2.- En las novelas *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* la importancia del recurso de la autorreferencialidad literaria radica en la exigencia autoimpuesta de reflexionar acerca de la tradición literaria y su condición actual. La necesidad de exponer esta preocupación viene de la mano de varios factores que rodean el mundo literario, que son —los más relevantes en consideración a nuestra propuesta—: la asfixiante relación entre la literatura frente a las exigencias del mercado, el puesto que ocupa la literatura en ciertos discursos académicos y también una respuesta estética a la crisis de las vanguardias del siglo XX.

3.- La autorreferencialidad “vilamatiana” en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* se caracteriza por el uso de la autoficción, la hibridez genérica y la metatextualidad para cuestionar la creación literaria dentro de la ficción misma.

4.- La novela autorreferencial es una forma de narrar que está cobrando popularidad en las letras hispanas debido a la necesidad de varios autores de replantearse el camino de la novela para hallar respuestas a interrogantes que se encuentran dentro de la historia literaria misma, y que consideran misterios de la ficción que pueden —¿deben?— ser evidenciados en la misma ficción.

BIBLIOGRAFÍA

ALTER, Robert. *Partial magic: the novel as self-conscious genre*. Paperback: New York, 1979

FOGEL, Stanley. *Ludic Fiction*. Photocopy of typescript. Ann Arbor : University Microfilms International, 1980.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Taurus: Madrid, 1989

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jose Manuel. *Un triángulo postborgiano de la literatura iberoamericana: confluencias y estrategias narrativas en Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas*, en:

<http://americo.usal.es/iberoame/sites/default/files/SeminarioGonzalezAlvarez.pdf>

HEREDIA, Margarita. *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Candaya S.A: Barcelona, 2007

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University Press: Ontario, 1980.

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Lumen: Barcelona, 1981

MAINER, José-Carlos, *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*. Anagrama, Barcelona, 2005.

MARTINEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Cátedra: Madrid, 2001

NAVARRO, Desiderio. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC Casa de las Américas: La Habana, 1996

NAVARRO, Desiderio. *Intertextualitat 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*.

NAVARRO, Santiago. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, en: <http://es.scribd.com/doc/18340671/Postmodernismo-y-metaficcion-historiografica-una-perspectiva-interamericana>

UNEAC Casa de las Américas: La Habana, 2004

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama: Barcelona, 2001

QUESADA, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Arco Libros, S.L: Madrid, 2009

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Anagrama: Barcelona, 2001

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

VILA-MATAS, Enrique. *El viento ligero en parma*. Sexto piso: México D.F, 2004

RODRIGUEZ DE ARCE Ignacio, *Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta*. Publicado por la Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano en la página virtual <http://www.ucm.es/> (Universidad Complutense de Madrid)

SOBEJANO MORÁN, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*, en http://books.google.com.ec/books?id=U8BgxryLK2YC&printsec=frontcover&dq=Metaficci%C3%B3n+espa%C3%B1ola+en+la+postmodernidad&source=bl&ots=qXVsUfhMda&sig=5yEBgmRISzhXYUYsGuYzxrPKL8&hl=es&ei=Z0URTI_QH4Oclgev97lQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBOQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

SULLÁ, Enric. *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Crítica Grijalbo Mondadori S.A, Barcelona, 1996.

VATTIMO Gianni, *Ética de la interpretación*. Paidós: Barcelona, 1991

VILLORO Juan, *Vila-Matas, la escritura desatada*, publicado en la página oficial de Enrique Vila-Matas <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrivilloro1.html>