

CLAVES TEMÁTICAS EN LA NOVELA DE ENRIQUE VILA-MATAS: LA AUTOFICCIÓN

CONCEPCIÓN VARELA PORTELA
UNED. Pontevedra
marvarela@pontevedra.uned.es

RESUMEN

El peso de la metaficción en todas las novelas de Vila-Matas constituye, sin lugar a dudas, uno de los rasgos definitorios de su producción en todos los elementos de la narración. El presente artículo se propone poner de relieve su presencia en lo que a los temas de su obra se refiere, desde sus comienzos como escritor hasta sus publicaciones más recientes.

ABSTRACT

The importance of metafiction in all novels Vila-Matas is undoubtedly one of the defining features of his production. This article is to highlight this presence in his topics, from his beginnings as writer until his recent publications.

PALABRAS CLAVE: Enrique Vila-Matas, Novela, Metaficción, Metaliteratura, Categorías Narrativas.

KEY WORDS: Enrique Vila-Matas, Novel, Metafiction, Metaliterature, Categories Narratives.

1. CUESTIONES PREVIAS

¡La realidad bailando con la ficción en la frontera! ¿Cuántas veces había oído decir eso?
(*Doctor Pasavento*: 17)

El componente metaficcional¹ supone en muchos casos, por su propia naturaleza, la disolución de las fronteras entre lo real y lo fingido. Este rasgo tan característico de las novelas de Enrique Vila-Matas se destaca ya en las palabras con las que Jordi Llovet relacionaba a este autor con la vanguardia de los setenta y apuntaba irónicamente al concepto «no-Vila» para caracterizar el relato, atendiendo a que supone en algunos aspectos la negación del propio autor. Por este motivo, Llovet aludía entonces al *desmontaje impío de la ficción* (lo que lleva, por tanto, a la metaficción) como uno de los tres dispositivos fundamentales en el funcionamiento de la novela de Vila-Matas.²

Desde entonces, es una constante en las abundantes reflexiones críticas que genera este autor la consideración de la estrecha relación entre lo literario y lo no literario como uno de los rasgos más definitorios de su prosa, y muy especialmente en lo que atañe a la autoficción.

En efecto, al analizar el estado actual de la cuestión, se hace patente cómo en los últimos años proliferan los trabajos que se ocupan de examinar la presencia de dicha característica en alguna de sus novelas o en su obra en general. De hecho, el alcance de esta peculiaridad es tal que incluso han surgido nuevas propuestas de reinterpretación de conceptos como consecuencia de los nuevos usos literarios contemporáneos. En este sentido, Pozuelo Yvancos (2010), tras analizar la obra de Javier Marías y Vila-Matas, propone distinguir entre *autoficción*³ (término tradicionalmente acuñado por la crítica en general) y *figuración del yo*, cuya principal característica diferenciadora sería «la consciente mistificación [...] de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos [...] que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma» (Pozuelo Yvancos, 2010:29), expresión más específica y adecuada en mi opinión para referirse a la obra del autor barcelonés.

2. CLAVES TEMÁTICAS

Aunque en general los temas son tratados en cada una de sus obras desde un enfoque diferente y original, es posible afirmar que existen una serie de ingredientes comunes a la gran mayoría de ellas. Estos tienen que ver fundamentalmente con la soledad del individuo en el mundo contemporáneo, las relaciones familiares, los valores de la sociedad del momento, la infancia o la muerte; pero, entre todos, es sin duda el aspecto relacio-

¹ En adelante, al referirme a la *metaficción*, ha de entenderse que «se trata en general de toda narrativa que se interroga o versa sobre la naturaleza de la escritura, ontología o estructura de la narrativa y, en particular, la narrativa que habla sobre sí misma, el discurso que aborda su propio acto de enunciación.» (Valles, 2002:435)

² *La asesina ilustrada*, pp. 126-130.

³ «La autoficción surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio» (Molero, 2006)

nado con las reflexiones relativas a la cultura en general y a la literatura en particular, el que hace de Vila-Matas un escritor original con una serie de tópicos en su producción literaria que la crítica (y él mismo) reconoce de forma unánime como especialmente definatorios.

Así, se hace patente en las lecturas la relevancia de aspectos metaliterarios que llevan a reflexionar sobre el papel de la literatura, el arte como impostura, la metaficción o las relaciones realidad-ficción en la propia piel incluso del autor. Rasgos que suponen una de sus principales obsesiones constantes y una de las características esenciales de su prosa. Sin embargo, su calidad como escritor y su creatividad le permiten volver a ellas permanentemente, manteniendo la fidelidad de sus lectores, desde enfoques y perspectivas semejantes y diferentes a la vez.

2.1 Orígenes de la metanovela

Centrándome únicamente en los textos susceptibles de ser considerados «novelas»⁴ en el sentido más heterodoxo del término y dejando a un lado sus primeras experiencias narrativas literarias, es posible afirmar que la metaficción recorre toda la producción de Enrique Vila-Matas.

Esto sucede incluso en las obras en las que el peso de lo metaliterario es menor, como se comprueba, por ejemplo, en *El viaje vertical* (1999), donde el narrador quiere escribir una novela y, de hecho, parece que lo hace o, al menos, lo intenta. Lo que le lleva en ocasiones a reflexionar sobre dicho proceso incluso en un tono paródico:

«No soy una novela», insistió. «Y sin embargo», le dije «tienes cosas de las novelas que me gustan, rasgos irónicos, por ejemplo» (*El viaje vertical*: 197)

O a realizar indisimuladas referencias literarias como la siguiente, del dramaturgo Pirandello y sus *Seis personajes en busca de autor*:

Entonces me di cuenta de que el futuro de los recuerdos de Mayol dependía de mí. ¿No andaba buscando un personaje para escribir mi primer libro? Rita me había dicho que, tarde o temprano, ese personaje iría en busca de su autor; es decir, de mí. (*El viaje vertical*: 239)

En este sentido, para G. Orejas (2003:518) «el carácter metanovelesco de *El viaje vertical*, no es, en primera instancia, transparente, aunque la tendencia a transgredir los límites del relato tradicional es evidente en los textos de este autor [...] Junto al protagonista hay un narrador-personaje, un joven escritor español, que no duda en inmiscuirse en la acción, de manera que la novela hace también literatura de la literatura».

En efecto, es posible encontrar diversas reflexiones sobre el proceso de elaboración: muchos años intentando escribir sin que le llegue la historia, cuando Mayol desaparece, Rita le dice que de este modo creará un final inventado ya que realmente no está escribiendo una novela, sino la historia de un personaje real dentro de la ficción narrativa...; pero estas no constituyen la esencia del relato, ya que la trama principal tiene que ver

⁴ No incluiré *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973) por haber sido calificada en reiteradas ocasiones por el propio autor como un poema en prosa. Tampoco considero que *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) pueda denominarse así por su alto contenido ensayístico.

con el «viaje vertical» del protagonista. Vila-Matas ha decidido enriquecer el texto con temas secundarios que podrían constituir el eje principal de otra novela: la guerra civil, las inquietudes sobre el proceso de escritura, etc.

Además, en cuanto a la relación que se establece entre la realidad y la ficción, el propio autor real, en su página web (www.enriquevilamatas.com), explica qué conexión existe entre esta obra y sus vivencias personales:

«Breve autobiografía literaria»

Mi primer viaje a la isla de Madeira en 1998 fue iniciático y deslumbrante. Asistí impávido a una serie de conferencias en portugués en torno a la existencia de la Atlántida. Poesía pura. A lo que habría que añadir que, por problemas con el idioma, entendía sólo la mitad de lo que decían y la otra mitad la imaginaba. Los conferenciantes de Azores, Madeira, Lisboa y Cabo Verde manipulaban mapas sin cesar y hablaban de las islas encantadas con un encanto inigualable. Al llegar a Barcelona, imaginé que el viaje lo había hecho mi padre, nacionalista catalán que en Madeira se interesaba, no por la Atlántida sino por saber si había movimientos políticos independentistas en la isla. ¿Hay mayor soledad e independencia que la del gran continente que Roberto Bolaño fue a buscar a su casa de Blanes y cedió a V-M para *El viaje vertical* y donde queda probado que el Ensanche de Barcelona recuerda al continente perdido desaparecido? (De *Autobiografía literaria*, www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html)

A pesar de todo lo señalado, esta condición de escritor (o de hombre que desea escribir) no se explota tanto como en otras obras de Vila-Matas anteriores y posteriores, donde abundan las reflexiones relacionadas con «lo poético», debido fundamentalmente al oficio o aficiones de sus protagonistas y a su relación con el asunto literario, lo cual también es un ingrediente característico de la novela actual y garantiza desde el principio la presencia de la reflexión metaliteraria.

Uno de los procedimientos más frecuentes que utilizan los novelistas para entablar una dialéctica en torno a la creación literaria consiste en la invención de un personaje escritor o profesor de literatura que reflexiona sobre temas literarios al mismo tiempo que inserta en la narración abundantes motivos culturalistas y citas textuales. Este personaje se concibe en aras de otorgar verosimilitud al relato: no sería creíble desarrollar tal dialéctica entre personajes iletrados y ajenos al mundo de la escritura. Pero cuando el creador extrema el discurso especulativo o dialéctico, el peligro de inconsistencia acompaña a estos personajes fictivos, reducidos a menudo a meros portadores de las reflexiones del autor (De Castro & Montejo, 1991: 52-53).

De hecho, incluso en aquellas obras cuyo protagonista no está íntimamente ligado a la literatura, como esta, sí existe siempre una relación aunque sea indirecta. Aquí, Pedro Ribera es el narrador (y personaje secundario) y su intervención se justifica porque precisamente el viaje vertical de Federico Mayol es el contenido de su ópera prima. Su deseo de escribir se ha visto truncado en los últimos años por falta de ideas que literaturizar, pero cuando conoce a Mayol siente que ha encontrado lo que buscaba. Este hecho, efectivamente, da pie en algunos momentos de la obra a entablar la dialéctica en torno a la creación literaria a la que se refieren estas autoras (la falta de inspiración, la

necesidad de inventar un final para su novela al no saber qué ha sido de Mayol en los últimos días, etc.):

Entonces me di cuenta de que el futuro de los recuerdos de Mayol dependía de mí. ¿No andaba buscando un personaje para escribir mi primer libro? Rita me había dicho que, tarde o temprano, ese personaje iría en busca de su autor, es decir, de mí. [...] Después de varios años de compensar yo el monótono trabajo en los hoteles con mi fervor por los libros [...] tenía ganas de averiguar si estaba capacitado para intentar –intentarlo al menos– escribir un libro, una novela (*El viaje vertical*: 196).

También en *Lejos de Veracruz* (1995), el menor de los hermanos Tenorio, propietario de una librería («mi desesperación en el ático de San Gervasi me llevó incluso al extremo de creer que oía voces y que los distinguidos huéspedes de mi librería se dedicaban a observarme con una ceja alzada», p. 11), se dispone a contar la historia de su familia apenas sin pretenderlo, por lo que hace al lector partícipe de su proceso de creación casi al mismo ritmo al que a él le va llegando la inspiración:

Pensé que nada extraño sería que de forma parecida se estructurara de repente «Es que soy de Veracruz», ese enigmático texto del que había empezado por conocer tan sólo el título, pero que poco a poco iba llamando cada vez más a mi puerta y casi ya parecía estar desplegándose silenciosamente y llegando hasta los últimos recovecos de mi imaginación, como si desde siempre hubiera estado destinado a escribirlo (*Lejos de Veracruz*: 12-13).

Del mismo modo, cabe señalar que los ecos de Pessoa y sus «fingimientos» recorren de principio a fin otra de las novelas a las que aludiré en este primer grupo, *Extraña forma de vida* (1997), con lo que su adhesión al mundo de lo metaliterario se hace patente desde sus orígenes como escritor.

Mi admirado Maurice Nadeau comentó en un artículo de la Quinzaine Littéraire que yo necesitaba siempre un modelo a partir del cual poder hilar, soñar, imaginar, dorarle al lector la píldora. Lo fue Kafka en *Hijos sin Hijos*, lo fue Melville para *Bartleby and Co.*, y lo fue Blanchot para *Doctor Pasavento* o la historia de una ausencia, de una desaparición. En este caso [se refiere a *Extraña forma de vida*], el pretexto fue Pessoa. Luego, yo siempre remonto el pretexto y me voy lejos del autor que he tomado como centro del libro. Pero necesito un modelo que esté ahí de punto de partida, como un pintor puede necesitarlo para un óleo, aunque luego se aleje del modelo que tiene. «Vila-Matas no sale de la nada, no teme dejar entrever sus fuentes», dice Nadeau. Y así es, no le temo a esta operación de falsas pistas, porque a la larga, la pista Pessoa es tan sólo una manera de empezar aferrándose uno a algo concreto para luego acabar quedando suspendido en el vacío, sin Pessoa ni nadie, a cuerpo limpio en combate con uno mismo (De Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou. Argol éditions, 2010, fragmento en www.enriquevilamatas.com).

También sus primeras novelas (*La asesina ilustrada*, *Al sur de los párpados e Impostura*) apuntan a esta dirección y en todas ellas aborda el misterio de la verdadera identidad personal en relación con la literatura, aunque este rasgo todavía no se halle consolidado en ellas.

En este sentido, Ángeles Encinar ya advertía en 1990 de que asistíamos en los últimos años a innovaciones que tienen que ver con las relaciones realidad-ficción, la metaliteratura, los rasgos de estilo, etc. y en todos estos casos se comprobaba que el personaje como ente literario se iba desvalorizando principalmente a fines del siglo XIX

y principios del XX, porque ahora se resaltaban otros aspectos literarios que interesaban más a los escritores.

Para ella, se puede afirmar que la desaparición del héroe es un hecho manifiesto en una gran parte de la novela española actual, y que la reflexión, el análisis intelectual y el mundo de las sensaciones adquieren gran importancia. Esta aseveración cobrará mayor relieve en las novelas más recientes de Vila-Matas, ya que en las primeras los personajes se retratan de un modo mucho más difuso y estereotipado (especialmente en *La asesina ilustrada*, publicada por primera vez en 1977 y considerada por el propio autor su primera novela).

Así y todo, es posible encontrar en *La Asesina ilustrada* paralelismos entre las autoras-personaje y los autores reales del prólogo y el epílogo, con lo que se consigue de este modo difuminar las fronteras entre la realidad y la ficción. Paralelismos que nos vienen dados por una parte a través de la coincidencia entre las iniciales del autor real (Enrique Vila-Matas) y las autoras ficticias de los relatos de «La asesina ilustrada»: Elena Villena y su personaje de propia creación también narradora, Eva Vega. Pero, además, esta idea se acrecienta en la propia disposición estructural del libro en el que el prólogo y el epílogo de Vila-Matas y Jordi Llovet comparten espacio con el prólogo y el epílogo de Elena Villena.

2.2 Tetralogía de la escritura

Pertenecen a este segundo bloque las novelas que hacen de lo metaliterario el eje temático de la obra. La crítica coincide en señalar que es en ellas en las que más explota Vila-Matas su idea del arte como impostura y en este sentido han sido abordadas en múltiples estudios. Se trata de cuatro obras editadas sucesivamente e intercaladas con la publicación de varios títulos de artículos y ensayos⁵ que refuerzan en muchos casos las bases sobre la concepción de la literatura para este autor.

En la primera de ellas, *Bartleby y compañía* (2000), el narrador empieza advirtiendo que escribe «este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys» (p.11), además indica que había comenzado a publicar en su juventud («Hace veinticinco años, cuando era muy joven, publiqué una novelita sobre la imposibilidad del amor», p.11), pero que desde entonces no había vuelto a escribir. Esta renuncia al proceso de escritura es la que relaciona al narrador con un «bartleby»⁶ y fomenta su deseo de «rastrear el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura» y de ocuparse de algunos de los grandes autores que deciden dejar de escribir. De este modo el relato se convierte en un estudio literario sobre la «Literatura del No», sobre los motivos que a su entender han llevado a muchos grandes escritores (Rulfo, Rimbaud, Salinger, Wittgenstein...) a dejar de publicar, con lo cual la reflexión metaliteraria se convierte en el foco principal de todas las páginas.

En *El mal de Montano* (2002), sin duda uno de los textos más complejos en cuanto a los modos de figuración, el narrador (que a su vez utiliza como alter ego el nombre de

⁵ Especialmente interesantes a este respecto son: *Aunque no entendamos nada*, 2003; *El viento ligero en Parma*, 2004; *Y Pasavento ya no estaba*, 2008

⁶ Denominación tomada del personaje protagonista de *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville y con el que se refiere a «esos seres en los que habita una profunda negación del mundo». (p. 11)

su madre, Oliveria Gironde) escribe un diario personal y un diccionario de su vida. La estrecha vinculación de esta obra con la reflexión literaria es tal que llega a convertirse en una obsesión, una enfermedad para el protagonista que incluso decide encarnarse en la literatura y desaparecer en las citas de los libros que lee. Pero además esta novela trasciende sus propios límites, al vincularse desde la primera línea con la publicación inmediatamente anterior:

A finales del siglo XX el joven Montano, que acaba de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico (*El mal de Montano*:15).

Por su parte, los obvios paralelismos que se establecen entre el propio Vila-Matas y el joven aspirante a escritor protagonista de *París no se acaba nunca* (2004), que se deja aconsejar por su casera, Marguerite Duras, trascienden lo puramente metaliterario. Aquí, debido sobre todo al importante peso de la autoficción, las reflexiones sobre el proceso de escribir parece que tienen que ver con los pensamientos del autor real, que pone de manifiesto sus propias opiniones o incluso establece lo que para algunos debe considerarse toda una «declaración de intenciones» (Del Pozo García, 2009:92).

Me gusta un tipo de ironía que yo llamo benévola, compasiva, como la que encontramos, por ejemplo, en el mejor Cervantes. No me gusta la ironía feroz, sino la que se mueve entre la desilusión y la esperanza (*París no se acaba nunca*: 11).

Por último, también incorpora muchos detalles autobiográficos el escritor-personaje de *Doctor Pasavento* (2005), que es invitado al comienzo de la obra a impartir una conferencia en Sevilla junto a Bernardo Atxaga. El tema de la conferencia no es otro que el de la frontera entre la ficción y la realidad, lo que da pie desde el principio a una serie de reflexiones sobre el asunto que aquí se trata. Pero además, el narrador pretende ocuparse de otro escritor al que admira y al que le gustaría asemejarse (Robert Walter, representante también de la «Literatura del No»), de lo que deriva su ambigua e irónica opinión sobre la condición de escritor, el proceso de escritura y su relación con su deseo de no ser nada, como forma de llegar al límite de la depuración de la creación artística:

De algo creo estar seguro, me parece que fue precisamente mi afán por dar un paso más allá lo que me llevó a dedicarme a la escritura, llegando mi aparición como escritor acompañada de una fuerte voluntad de ocultamiento y de desaparición en el texto. Empecé pues a escribir sólo para mí mismo, sin ánimo de publicar (tal como estoy haciendo ahora, pues) y sabiendo perfectamente que la literatura, como el nacimiento a la vida, contenía en sí misma su propia esencia, que no era otra que la desaparición. [...] Publicar lo complicó todo. Me convirtió a la larga en un escritor relativamente conocido en mi país y eso me puso en contacto con el horror de la gloria literaria (*Doctor Pasavento*: 35-36).

La profundidad de la metaficción aumenta aquí desde el momento en el que el narrador de la obra necesita adoptar diferentes nombres para abarcar distintas identidades. En este sentido, como señala Romero Jódar (2010):

De este modo, como se ha dicho, toda identidad es ficción, y por extensión también lo es toda realidad. Así pues se rompen las barreras ontológicas que separan literatura y realidad pues el libro acepta todo relato en su interior con la misma categoría.

Por medio de la inmediatez de la primera persona del narrador, sentimos el mundo «real» muy cercano a la diéresis del lector, y a la vez, por medio de la intertextualidad, consideramos el relato como heredero y receptáculo de la tradición literaria de ficción. [...] Doctor Pasavento se acercaría más a un abismo oceánico de palabras que se entrecruzan con otras obras, autores, etc. como si fueran ondas en el agua al agitarse correctamente, sin distinguir entre historia real o de ficción, puesto que todo recuerdo es una fantasía personal. (Romero Jódar, 2010: 260)

Pozuelo Yvancos (2010) ha denominado a estas novelas su «tetralogía de la escritura» (p.145). Para él, la característica principal de la serie surge del hecho de que «su voz narrativa ha nacido [...] totalmente contigua al lugar reflexivo del ensayo», como resultado de «un trasvase continuo entre una parcela de su producción literaria y la otra», compuesta por artículos, conferencias y ensayos, que «ha hecho indistinguibles el yo ficticio y el yo real en los distintos géneros, los ficcionales y los que aparentemente no lo eran» (p.144).

2.4 Últimas novelas

En la última de sus novelas, *Aire de Dylan* (2012), la trayectoria del narrador (escritor también de profesión) está ligada al fracaso y ese es el motivo por el que lo invitan a participar en un congreso en la Universidad de Suiza al comienzo de la novela. Será aquí donde coincida con el joven Vilnius, que por otra parte pretende reconstruir las memorias de su padre, cuya vida también había estado íntimamente ligada al proceso de escritura. De este modo, la vinculación inicial «literatura-fracaso», con la que se relacionan ambos personajes, dota a la obra de un componente existencial del que parten afirmaciones como que «el fracaso es la prefiguración natural del destino del escritor» (p. 15) y en la que no faltan nuevamente reflexiones sobre la presencia del yo en la obra:

Eso es lo que busco cuando leo una novela: la verdad de una persona, por lo menos la parte de verdad que puede ser transmitida a través del lenguaje. [...] Le habría gustado a Vilnius, que parecía suscribir aquello que Nabokov decía de los escritores que provienen de otros: parecen versátiles, pero sólo porque imitan a muchos, mientras que la originalidad artística no podrá copiarse nunca más que a sí misma (*Aire de Dylan* 103).

Pero de todas ellas, sin duda es *Dublinesca* (2010) la que en mi opinión supone el trabajo más ambicioso de Vila-Matas hasta el momento. En esta novela nuevamente se ocupa de todos y cada uno de sus temas recurrentes, como son la identidad entre vida y literatura, la voluntad perpetua de ser otro, la soledad que aguarda a todo destino humano... Sin embargo, lo que diferencia a este texto es el modo de entretener los temas como un entramado en el que todos se encuentran íntimamente relacionados, tal y como el propio narrador advierte en varios momentos de la lectura y pone de relieve especialmente al final de la misma, cuando el protagonista encuentra respuesta a muchas de sus preguntas:

Qué hará ahora que ha averiguado que ni Dios ni el gran autor genial existen y que, además, ya nadie le mira y, encima, sólo hay miseria en su lacónico mundo beckettiano a ras de suelo (*Dublinesca*: 307).

Parece como si las constantes redundancias que recorren la obra y afectan a todos los planos de la novela (los recursos de estilo, las similitudes entre los personajes, la repetición de situaciones, la omnipresencia de la lluvia, el cumplimiento de los sueños del protagonista, la reproducción de escenas que ya se han producido en otras novelas o películas, etc.) sirvieran para reforzar en el lector la idea de que todo está conectado y entrelazado, incluso –en este caso– temas que a priori pudieran parecer inconexos:

Quizá tiene razón Dublín. Y puede, además, que sea verdad que hay focos de espacio y tiempo conectados entre sí, focos entre los que podemos viajar los denominados vivos y los denominados muertos y de ese modo encontrarnos (*Dublinesca*: 324).

En este sentido nos encontramos ante la obra de Vila-Matas que alcanza una mayor complejidad, por lo que merece sin duda una atención especial. En ella, partiendo de un hecho aparentemente intrascendente –el deseo de Riba de celebrar en Dublín el entierro simbólico de la «era Gutenberg»– se llega a construir una obra de asunto existencial en la que se reconocen una gran variedad de temas que sugieren preocupaciones con los que la sociedad actual se puede sentir plenamente identificada.

Así, el marco de la historia se relaciona con el final de la «era Gutenberg» y la llegada de una nueva: la digital. Este cambio supone el fin del libro impreso –o, al menos, su sustitución por otros formatos– y la sociedad actual es testigo directo de dicho cambio que contribuye, por tanto, al fin de cierta literatura y en consecuencia al fin de un mundo. Sin embargo, según Vila-Matas no hay motivo para asociar esta realidad a connotaciones negativas. Para él es una evolución necesaria impuesta por los cambios sociales y así ha de ser entendida, por eso el protagonista trata de forma paródica este Apocalipsis.

Pedro M. Domene: Acaba la era Gutenberg, ¿estamos ante un nuevo concepto apocalíptico, literariamente hablando?

Enrique Vila-Matas: No hay entre la imprenta y lo digital un corte radical como nos quieren hacer ver, sino una continuidad.

PMD: ¿Quizá por eso haya que celebrar un funeral festivo por la era Gutenberg, como afirma usted en *Dublinesca*?

EVM: Lo apocalíptico está en todas las civilizaciones y Riba, mi personaje, entiende que el fin del mundo sólo puede ser ya tratado de forma paródica. Su funeral por la era Gutenberg es una fiesta. Después de todo, como le he dicho, no hay entre la imprenta y lo digital un corte radical sino una continuidad.

(«El último escritor: Enrique Vila-Matas», Conversación con P. M. Domene, www.literalmagazine.com/bilingual/enrique-vila-matas-the-last-writer/)

La relación más directa que se establece entre este marco principal y los temas de la obra es la que atañe a Riba. Sobre la estrecha vinculación entre su protagonista y la literatura, J. Albacete (2010) señala lo siguiente:

Samuel Riba –protagonista indiscutible de *Dublinesca*–, «el último de los grandes editores literarios», uno de esos raros editores que leían y amaban la literatura, pero que se ha visto obligado a retirarse y cerrar la editorial hace ya dos años. Desde entonces –dice el narrador–

«vive en una potente y angustiosa psicosis de fin de todo». Se siente viejo, abandonado, solo. Ha perdido, además, el refugio de la bebida y de los actos sociales que como editor famoso le llenaban la vida. Las relaciones con sus ancianos –y aún excesivamente paternas– padres y con su mujer, Celia –que además está a punto de hacerse budista–, son otros tantos quebraderos de cabeza. Vive recluso en su casa barcelonesa, cada día más absorbido y más obsesionado con Internet, a punto de convertirse en un hikikomori: uno de esos adolescentes japoneses que viven encerrados meses y años en sus cuartos, sin otra relación con el mundo que la televisión y su ordenador.

Para escapar de esa obsesiva reclusión que amenaza con trastornarlo, Riba –que tiene una notable tendencia a leer e interpretar su vida como un texto literario– improvisa un genial «plan de fuga»: marchará a Dublín y allí, el Bloomsday (el 16 de junio, día en que se conmemora la jornada en la que transcurre el *Ulysses* de Joyce) celebrará, con un puñado de amigos escritores, un funeral por la era Gutenberg. (Albacete, J., «De *La asesina ilustrada* a *Dublín*», www.deverdaddigital./pagArticle.php?idA=9864)

Como en casos anteriores, conocemos su currículum como editor («ha publicado a muchos autores importantes» –p. 15– como Pessoa o Julien Gracq) y es invitado con relativa frecuencia a impartir conferencias en el extranjero sobre algún aspecto relacionado con la literatura. Precisamente la última de estas conferencias –celebrada en Lyon– debía haber girado alrededor del tema de «la situación de la edición literaria en España» (p.15); pero su malestar le impidió asistir y le hizo reflexionar sobre esa idea, que constituirá el punto de partida de la narración y conectará tanto con su situación personal como con la situación real de la edición impresa en la sociedad actual ante el gigante digital.

Su oficio de editor peligró de un tiempo a esta parte por la imposibilidad de publicar un texto que lo asiente definitivamente en el éxito editorial. Sin embargo, como el autor, este personaje tampoco entiende el fin de la «era Gutenberg» como algo tan trágico:

Además, piensa Riba, se están tomando demasiado en serio esta ceremonia. No se dan cuenta de que lo apocalíptico es de ahora, pero ya estaba en la noche de los tiempos y seguirá estando cuando nos hayamos ido. Lo apocalíptico es un señor o un sentimiento muy informal que no merece tanto respeto. Lo importante no es que se vaya a pique la brillante era de la imprenta. Lo verdaderamente grave es que me voy a pique yo (*Dublín*: 245).

Su labor está en crisis debido en parte a estos cambios producidos últimamente en el mercado editorial y que tienen que ver en gran medida con la imposición de la era digital, preocupación de la que incluso las noticias que lee Riba se hacen eco.

Le llega al alma *la desaparición de los autores literarios*. No deja siempre de conmovérle esa realidad que la Red anuncia para el futuro, cada día con más claridad. Pero veamos –dice el articulista–: si el previsto final del libro impreso ya provoca en el lector más que extrañeza, rechazo, ¿qué decir del escritor que ve en este vértigo una especie de atentado al objetivo y la naturaleza de su trabajo? (*Dublín*: 47)

Aunque su tragedia es más personal que gremial («¿Era el último editor? Sería lo ideal, pero no. Todos los días veía en los periódicos las fotos de todos esos jóvenes nuevos editores independientes. Le parecían la gran mayoría seres insufribles y mal preparados», p.297), se da cuenta del momento de crisis que atraviesan actualmente las editoriales, analiza las perspectivas de los nuevos editores (p.298) y esta preocupación

constituye incluso el tema sobre el que gira la conferencia que debería haber impartido en Lyon al comienzo de la novela.

En Lyon se dedicó a no ponerse nunca en contacto con Vila Fondebrider, la organización que le había invitado a dar la conferencia sobre la grave situación de la edición literaria en Europa (*Dublinesca*: 14).

Se ocupa una vez más, por tanto, de la literatura como tema. De modo que las reflexiones metaliterarias se erigen nuevamente como una de sus constantes temáticas. Otra vez tenemos a varios personajes que se dedican a la literatura, ya sean editores o escritores, y que además deciden homenajear a James Joyce y su *Ulysses* en el *Bloomsday*, por considerarla la obra cumbre de la era de la imprenta («El 16 de junio, por otra parte, es el día en que transcurre el *Ulysses* de Joyce, la novela dublinesa por excelencia y una de las cumbres de la era de la imprenta, de la galaxia Gutenberg, la galaxia cuyo ocaso le está tocando vivir de lleno», p.25). En definitiva, aunque esto no sea más que una excusa para llevar a cabo su propio réquiem como editor, el homenaje queda patente, con lo cual el ingrediente metaliterario está aquí presente por partida doble.

Entretanto, en lo alto del escenario, la lectura de la novela de Joyce continúa. [...]

– En realidad, es un réquiem por mi oficio y sobre todo por mí, que estoy acabado [...] (*Dublinesca*: 229)

De hecho, la satisfacción de poder llevar a cabo este homenaje es uno de los pocos motivos que Riba encuentra para sentirse bien y constituye uno de los escasos momentos en que el lector encuentra a dicho personaje mostrando un punto de vista optimista.

Aún así trata de animarse y recuerda una frase de R. W. Emerson: «Acordaos de esto: cada día es el mejor del año.» El de hoy tiene que serlo, piensa. Después de todo ha estado esperándolo durante semanas. Luego, se acuerda de su abuelo Jacobo: «¡Nada importante se hizo sin entusiasmo!» Qué gran frase, piensa una vez más (*Dublinesca*: 214).

Las reflexiones sobre la literatura se salpican en numerosos momentos de la obra y alcanzan al oficio de escritor (a) o al de editor (b), al análisis de algunas obras concretas o del panorama literario actual; pero también se ocupan del lector (c), que según los personajes ha de ser activo para poder disfrutar plenamente de la lectura:

(a) –¿Es verdad que el autor ha muerto?– Le preguntó un día a Juan Marsé, con el que se cruzaba a veces por el barrio. [...] –El autor es el fantasma del editor –dijo Gil de Biedma con una media sonrisa (*Dublinesca*: 288-289).

(b) Porque tengo la impresión [...] de que sería grande que muchos quisieran hacer lo mismo y un libro recogiera las confesiones de editores que dijeran qué creen que anduvo trastabillado en su política de publicaciones [...] (*Dublinesca*: 179)

(c) Creo que si se exige talento a un editor literario, debe exigírsele también al lector. Porque no hay que engañarse: el viaje de la lectura pasa muchas veces por terrenos difíciles que exigen capacidad de emoción inteligente, deseos de comprender al otro y de acercarse a un lenguaje distinto al de nuestras tiranías cotidianas (*Dublinesca*: 70).

Además, puesto que lo que caracteriza a esta obra es el modo de interrelación de todos los temas, muchas de las ideas que aquí se desarrollan tienen conexión también por ejemplo con la literatura irlandesa en general –que se define del mismo modo que la

rutinaria vida de sus padres (a)– y con *Ulysses* en particular –obra en la que se pone de relieve uno de los temas principales: que la vida está hecha de cosas triviales, tal y como el propio Riba también está comprobando (b)–, por lo que la metaliteratura alcanza un nivel de profundidad mucho más elevado que en otras obras al relacionarse íntimamente con otros asuntos.

(a) Qué rápido pasa el tiempo, piensa. Miércoles. Amor, enfermedad, vejez, clima gris, aburrimiento, lluvia. Todos los temas de los escritores irlandeses parecen estar de plena actualidad en la sala de estar de la casa de sus padres. Y afuera, la fina lluvia contribuye a crear esa impresión (*Dublinesca*: 135).

Vejez, enfermedad, clima gris, silencio de siglos. Aburrimiento, lluvia, visillos que aíslan del exterior. Fantasmas tan familiares de la calle Aribau. No hay que buscarle paliativos al drama de sus padres y al suyo propio, envejecer es un desastre (*Dublinesca*: 141).

(b) Le fascina el encanto de la vida corriente. Es cierto que a veces le angustia haberse quedado tan bloqueado, tan autista informático, y también es verdad que a veces le angustia llevar una vida sin los sobresaltos de antes. Pero generalmente se inyecta cada día la consigna de que cuanto más insignificante sea lo que pase, mejor le irá todo. Como futuro miembro de la orden de Finnegans y supuesto buen conocedor de la obra de Joyce, sabe que el mundo funciona a través de insignificancias. Después de todo, el mayor hallazgo de Joyce en *Ulises* fue haber entendido que la vida está hecha de cosas triviales. El truco glorioso que puso Joyce en práctica fue tomar lo absolutamente mundano para darle una base heroica de alcances homéricos (*Dublinesca*: 151-152).

Por otra parte, como en publicaciones anteriores, las peculiaridades de la producción de Vila-Matas llevan a preguntar qué hay de autobiográfico en esta obra, teniendo en cuenta la edad del personaje, su ciudad natal y su relación con la literatura. Esta misma cuestión ya ha sido formulada anteriormente por la crítica, de modo que reproduzco literalmente las palabras que el propio autor declaró en la entrevista a P. M. Domene:

Pedro M. Domene: Permítame que inicie esta entrevista preguntándole, ¿cuánto de ficción y cuánto de autobiografía contienen sus textos?

Enrique Vila-Matas: El amplio corredor que une ficción y realidad es fresco y muy ventilado y el aire corre ahí con la misma naturalidad con la que mezclo biografía e invención.

PMD: Se lo pregunto porque, últimamente, se habla mucho del poeta Gil de Biedma que, como usted sabe, hizo de su vida el sólido argumento de buena parte de su obra.

EVM: Pero yo no cuento exactamente mi vida. Más bien creo personajes múltiples, y los construyo a todos valiéndome tan solo de una supuesta única identidad mía (sólo supuesta, claro, porque en mi opinión no ha sido nunca única). Y le diré más: En *Dublinesca*, por ejemplo, todos mis personajes se desdoblan, tienen otros alter egos. («El último escritor: Enrique Vila-Matas», Conversación con P. M. Domene, www.literalmagazine.com/bilingual/enrique-vila-matas-the-last-writer/)

Dado el oficio de Riba, y en coincidencia con el hecho de que Vila-Matas haya decidido cambiar de editorial desde la publicación de *Dublinesca*, es inevitable pensar

también en la posibilidad de que haya querido aquí retratar a su antiguo editor. Incluso, como él mismo afirma:

Era un personaje de ficción, con algún punto en común conmigo. Cuando lo convertí en editor ya era una mezcla de muchos editores que he conocido. En París, por ejemplo, algunos lectores han creído ver que hablo de Christian Bourgois, mi editor francés («Vila-Matas: “Ahora soy más consciente de que huía de la realidad”», Juan Cruz, *Babelia*).

Según las palabras de los dos fragmentos reproducidos, se entiende que estos desdoblamientos podrían hacer pensar en algún tipo de relación con el autor real; pero también, y teniendo en cuenta la complejidad de la obra y sus relaciones de intertextualidad, resulta evidente su conexión con los personajes reales y ficticios tomados de otras novelas y películas que se citan.

Y en esas ocasiones no es extraño que sienta de pronto que él es John Ford, pero también Spider, Vilèm Vok, Borges y John Vincent Moon, y en definitiva todos los hombres que han sido todos los hombres en este mundo. En el fondo, su *yo* plural –adoptado por las circunstancias, es decir, por no haberse podido reencontrar nunca con el genio original– no está demasiado lejos del budismo. En el fondo, su *yo* plural fue siempre idóneo para la profesión que ejerció. ¿O acaso un editor literario no viene a ser como un ventríloco que cultiva en torno a su catálogo las más variadas voces distintas? (*Dublíneca*: 129)

También la difusa frontera realidad-ficción se hace patente en los personajes secundarios que acompañan a Riba en su periplo. Los tres tienen relación con la literatura y en sus vidas circulan personajes reales. Así, por ejemplo, Ricardo es un importante reseñista afincado en N. York que ha coincidido en varias ocasiones con Paul Auster (pp.92 y 109), a Riba lo han llamado por teléfono el año pasado E. Mendoza, E. Lago y R. Fresán (p.103), los tres fundan la orden del Finnegans de la que Vila-Matas es miembro, etc.

En definitiva, ha de ser destacada la adecuación que se aprecia en el tratamiento de personajes con respecto a las peculiaridades de cada una de las obras y el interés especial por desarrollar dentro de la ficción unas figuras que bien podrían desfilan por la realidad con sus problemas y preocupaciones, y que en muchos casos comparten datos biográficos con el propio autor real, como la fecha o el lugar de nacimiento, lo cual acentúa el componente de la metaficción en sus novelas. La ya aludida «Muerte del héroe» se ha producido en la literatura del siglo XX y Vila-Matas lo tiene muy en cuenta.

Por último, cabe decir que él mismo se ha pronunciado sobre este rasgo común también a gran parte de su producción, que consiste –como se ha señalado– en que alguno de los personajes, protagonistas o no, sean escritores o tengan alguna relación directa con la literatura, lo cual sin duda favorece las reflexiones metaliterarias y, por tanto, la presencia del componente metafictivo:

De acuerdo: en todos mis libros hay escritores y hay libros. Podría escribir un libro donde no hubiera un escritor, o alguien que quiere ser un escritor, o variantes de la forma de lo que es un escritor; pero no estoy del todo seguro de que me divertiría haciéndolo. Es como si para mí la figura del escritor fuera el recipiente perfecto, el frasco que contiene toda mi visión de la vida y el sentido de las cosas. Ése es mi tema, todos mis temas. El modo en que la literatura aparece en todas partes («La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas», Rodrigo Fresán, 2004 en www.letraslibres.com/revista/convivio/la-casa-de-la-escritura-conversacion-con-enrique-vila-matas).

2.5 Conexiones temáticas en *Dublinesca*

A pesar de la relevancia evidente de lo metaliterario, tal y como se acaba de comprobar, es posible identificar otros temas constantes en la obra de Vila-Matas que alcanzan fundamentalmente matices existenciales. A grandes rasgos, además de la importancia del azar, la mayoría de ellos corresponden a universales del sentimiento, como el tratamiento del tópico del *tempus fugit* y su asociación en esta y otras obras con el del *homo viator*; pero también a problemas más específicos de la sociedad contemporánea: la incomunicación, que produce *hikikomoris* como el propio Riba; las relaciones de pareja; las crisis existenciales, que pueden llevar al individuo a refugiarse en el alcohol o abrazar religiones ajenas a la tradición española, como el budismo; etc.

Así, en *Dublinesca*, el viaje a Dublín no solo es un réquiem por la cultura Gutenberg, un adiós al mundo de la imprenta, sino también (y en esto se relaciona con novelas de su primera etapa, como *El viaje vertical*) un viaje que el protagonista emprende con un sentido mucho más existencial que lo relaciona directamente con el tópico del *homo viator*. Es su propio réquiem en un momento personal y profesional especialmente delicado. Él mismo se identifica con Marco Polo (p.13) y con Ulises estableciendo un paralelismo claro entre el peregrinaje de este personaje y el suyo mismo:

Regresa a las noticias del periódico y lee que Claudio Magris opina que ese viaje circular de un plerótico Ulises que regresa a casa –el viaje tradicional, clásico, edípico y conservador de Joyce– ha sido sustituido a mediados del siglo XX por un viaje rectilíneo: una especie de peregrinaje, de viaje que procede siempre hacia delante, hacia un punto imposible del infinito, como una recta que avanza titubeando en la nada (*Dublinesca*: 32-33).

Es un viaje motivado por unas circunstancias personales que muestran manifiestamente el malestar existencial del personaje, que desea un cambio en su vida monótona y encaminada hacia la vejez.

Soy un hombre apagado, piensa. [...] Y sin embargo es como si lo viera venir. Ocurrirá pronto algo, estoy seguro. De pronto, alguien vendrá a interrumpir mi vida monótona de viejo que camina descalzo por su casa [...] Pasará algo, estoy seguro, mi vida conocerá un vuelco y mi mundo será una novela eléctrica. (*Dublinesca*: 69)

El paso del tiempo se aprecia también, en efecto, en muchos aspectos cotidianos y pequeños detalles como el plan de pensiones (p.100) o los cambios que se han producido en su vida en los últimos años.

Este *tempus fugit* está asociado a la monotonía del día a día y se pone de manifiesto en la prosa por medio de una serie de mecanismos ya presentes igualmente en *El viaje vertical*, como la sucesión de acontecimientos que se repiten y que aquí llegan a su máxima expresión al afectar a múltiples planos de la realidad: sus preocupaciones aparecen también en las noticias de los periódicos que lee y forman parte de las conferencias que le encargan, sus sueños se llevan a cabo en la vida real, su comportamiento y el de sus compañeros coincide con el de los personajes de otras novelas o películas, etc.

En cuanto al problema de la incomunicación, cabe señalar que Riba se considera a sí mismo un *hikikomori*⁷ y es consciente de los perjuicios de este comportamiento, de ahí que intente evitarlo cuando sabe que Celia va a llegar a casa, a pesar de que reconoce que es de las pocas cosas que le permiten calmar su malestar.

Son demasiados asuntos en tan poco tiempo. Acaba, además, teniendo la sensación de que Celia está a un paso de decirle que la ausencia de alcohol en su vida y el aislamiento cotidiano de catorce horas en el ordenador le ha calmado y son sin duda una bendición, pero le están dejando cada día más autista. O, por decirlo con mayor precisión, más *hikikomori* (*Dublinesca*: 36).

Sabemos que en el pasado ha tenido problemas con el alcohol y que, aunque parece haberlos superado, es ese un fantasma que siempre acecha en su vida y en la desconfianza de su pareja. Reiteradamente se narra el sueño en el que vuelve a recaer en ese vicio, tal y como sucederá casi al final de la obra a pesar de haber hecho verdaderos esfuerzos por evitarlo durante su estancia en Dublín con sus amigos.

Cuando minutos después, Riba abordaba majestuosamente su quinta ginebra con agua, ya estaba más que inmerso en una gran charla con los dos franceses (*Dublinesca*: 299).

Su entorno también permite profundizar en los rasgos que aproximan a este personaje a la misantropía: su relación con sus padres se reduce casi exclusivamente a una visita semanal, en la que mantienen conversaciones que hacen evidente su distanciamiento; la convivencia con su pareja, Celia, no atraviesa precisamente por su mejor momento debido en gran parte al comportamiento del protagonista, que se refugia en su ordenador huyendo de toda posibilidad de comunicación y no es capaz de defenderse de los ataques de ella –o de sus intentos por recuperar la relación– ni expresar sus pensamientos por falta de carácter («¿Y él qué hacía? ¿Sabía mirarla con desprecio a ella? ¿Sabía decirle que era una papanatas por haberse hecho budista? No, no sabía, ni se atrevía», p.304); el contacto con tres de sus mejores amigos no es frecuente, pero con ellos puede contar desde el primer momento para llevar a cabo su objetivo.

Todos estos datos retratan a un personaje que se encuentra perdido y desorientado en todos los aspectos de su vida y es esta desorientación la que lo llevará a intentar poner fin a una etapa –con la metáfora del funeral– para comenzar otra que le permita no sentirse vacío, a pesar de lo negativo de su momento actual.

Claro que la pereza que le da tomar unas copas y regresar inútilmente a lo abyecto no puede ser más inmensa. Prefiere con creces sentir que, de un tiempo a esta parte, la soledad le está ayudando tanto a recobrar su trágica conciencia como a buscar su centro, su álgebra y su clave, que diría Borges, y su espejo (*Dublinesca*: 256).

En este sentido, el viaje del protagonista es, como en muchas de sus novelas, un viaje de aprendizaje en el que finalmente encontrará el sentido de su vida (p.304).

⁷ «Autistas informáticos, jóvenes japoneses que para evitar la presión exterior reaccionan con un completo retraimiento social. De hecho, la palabra japonesa *hikikomori* significa *aislamiento*» (*Dublinesca*: 37).

El lector asiste en su evolución a un proceso de decadencia que lo lleva a su máxima degradación, de la que él mismo es plenamente consciente:

Con horror está empezando a ver las primeras consecuencias de haberse instalado en el error. Para empezar, está percibiendo con claridad que tanto Dios como el genio que siempre buscó han muerto. Dicho de otro modo, sin haber dado su consentimiento, se ve a sí mismo ahora instalado en una pocilga deplorable dentro de un mundo repugnante (*Dublínscas*: 305).

Pero Riba también entiende, aun a pesar de su falta de carácter y de iniciativa, el porqué de su situación; por eso al final de la novela encuentra sentido a todos sus pasos justo en el momento en el que se halla en lo más profundo del pozo.

Sin embargo, así y todo, considero que es posible extraer de la obra una lectura optimista tanto desde el enfoque de la reflexión metaliteraria (el fin de la «era Gutenberg») como desde la perspectiva más existencial: del mismo modo que en *El viaje vertical* la muerte de Mayol debía tener una interpretación positiva por lo que suponía en la evolución del personaje, aquí la decadencia absoluta de Riba también ha de entenderse como un hecho constructivo, pues es lo que le permite aceptar su realidad y aprender algo favorable de su situación, como se pone de manifiesto en el siguiente fragmento, que resume las claves de la mencionada lectura positiva:

Aún estaba bajo los efectos, los ecos de la gran emoción vivida. Oía el profundo rumor del mar de Irlanda y unas palabras que le decían que siempre sería mejor saberse despreciado por todos que estar en lo alto. Porque si uno se ha instalado en lo peor, en la cosa más baja y olvidada de la fortuna, siempre podrá tener aún esperanza y no vivirá con miedo. Ahora comprendía por qué había tenido que situarse a ras de suelo para lograr tener cierta sensación de supervivencia. No importaba haber envejecido y haberse arruinado y estar en las últimas ya en todo, porque a fin de cuentas el drama le había servido para comprender por qué, dentro de la tan conocida nulidad del hombre en general y de la no menos famosa nulidad de su paso por este mundo, existen de todos modos unos cuantos momentos privilegiados que hay que saber capturar. Y aquél había sido uno de ellos. Lo había, además, ya vivido en un sueño de emoción casi inigualable, hacía dos años en un hospital. Aquél era uno de esos instantes preciosos por los que había seguramente luchado, sin saberlo, en los últimos meses (*Dublínscas*: 304).

Pero sin duda, y tal y como se afirmaba al comienzo de este apartado, lo más relevante en cuanto al tratamiento temático de *Dublínscas* se refiere a la relación que se establece entre todos estos temas de asunto existencial y las reflexiones metaliterarias, a priori sin aparente conexión y que sin embargo, tras la lectura, son entendidos como vertientes diferentes de un mismo hecho, como el propio Riba llega a comprender:

Nadie más, sólo él sabe que, por un lado están, es cierto, esos leves malestares graves, con su sonido monótono, parecido al de la lluvia, ocupando el lado más amargo de sus días. Y por el otro, los graves asuntos minúsculos: su paseo privado, por ejemplo, a lo largo del puente que enlaza el mundo casi excesivo de Joyce, con el más lacónico de Beckett y que a fin de cuentas es el trayecto principal –tan brillante como depresivo– de la gran literatura de las últimas décadas: el que va de la riqueza de un irlandés a la deliberada penuria del otro; de Gutenberg a Google; de la existencia de lo sagrado (Joyce) a la era sombría de la desaparición de Dios (Beckett).

Según como se mire, piensa Riba, su propia vida va pareciendo un reflejo de esa historia de esplendor y decadencia y de súbito quiebro y descenso hacia el muelle opuesto al del esplendor de un tiempo literario ya insuperable (*Dublíneca*: 276).

De todo lo anterior se deduce que uno de los rasgos que definen la trayectoria narrativa de Enrique Vila-Matas desde sus orígenes hasta sus últimas publicaciones, lo constituye precisamente la presencia de la metaficción en sus múltiples manifestaciones. Si bien aquí me he referido únicamente a cuestiones de contenido, este mismo componente metafictivo tiene una marcada presencia en el plano formal, especialmente en lo que se refiere al género y a la intertextualidad como rasgo de estilo. Sin embargo, esta constante no le impide mostrarse novedoso y original en cada uno de sus textos.

Para Pozuelo Yvancos (2010), la fuerte presencia de la metaficción en la literatura responde a «la crisis del personaje narrativo y [la] reconstrucción del yo autobiográfico» (p.14), dos rasgos muy presentes en la obra de Vila-Matas. Pero para este crítico el autor contemporáneo va más allá al incluir una voz reflexiva que le permite «construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*» (p.30).

Para él, lo que hace Vila-Matas es ir «realizando la narración de cómo ha construido el ensayo que está el lector leyendo en ese momento» de tal modo que «la historia del decir, que el narrador va componiendo, coincide totalmente con lo dicho (y escrito), a la manera de un espejo donde se mira la creación que está surgiendo. El lector lo que ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos lados es el rostro verdadero» (p.161).

Conuerdo completamente en considerar que este rasgo de su producción es producto de la crisis contemporánea del sujeto y del «cuestionamiento de la metafísica de una identidad ontológica, sólida y maciza, sostenida [...] por la propia lógica de los sistemas culturales narrativos» (p.165) y que una de sus principales aportaciones, que lo sitúan en la primera línea de la literatura contemporánea universal lo constituye el hecho de que para Vila-Matas «la *figuración del escritor* [...] no es un *asunto*, antes bien es una forma, una estructura, [...] y la mejor manera de trazar esa idea es hacer que coincidan la producción del significado y el texto mismo del que tal producción es *objeto* o consecuencia. *De esa manera sujeto y objeto son indistinguibles*» (p.182).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones manejadas de los textos estudiados

- VILA-MATAS, Enrique. (1995). *Lejos de Veracruz*, Barcelona: Anagrama.
 — (1997). *Extraña forma de vida*, Barcelona: Anagrama.
 — (2000). *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.
 — (2002). *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama.
 — (2004). *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama.
 — (2005). *La asesina ilustrada*, Barcelona: Lumen.

- (2005). *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama.
- (2006). *El viaje vertical*, Barcelona: Anagrama.
- (2008). *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama.
- (2010). *Dublinesca*, Barcelona: Seix Barral.
- (2011). *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Barcelona: Random House Mondadori, «De bolsillo».
- (2012). *Aire de Dylan*, Barcelona: Seix Barral.

Bibliografía citada

- ALBACETE, J. (2010). «De *La asesina ilustrada* a *Dublinesca*», www.deverdadigital.com/pagArticle.php?idA=9864 [Última consulta: 29/11/2012]
- CASTRO, M. ^a Isabel de y MONTEJO, Lucía (1991). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid: UNED, Aula Abierta.
- CRUZ, Juan (2010). «Vila-Matas: «Ahora soy más consciente de que huía de la realidad»», entrevista en *Babelia (El País)*, 13/3/2010.
- DEL POZO GARCÍA, Alba (2009). «La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas» [artículo en línea] 452.º *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 1, pp.89-103. (www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-misc-delpozo.pdf) [Última consulta: 20/11/2012]
- DOMENE, Pedro M. (2010). «El último escritor: Enrique Vila-Matas», www.literalmagazine.com/bilingual/enrique-vila-matas-the-last-writer/ [Última consulta: 29/11/2012]
- ENCINAR, Ángeles (1990). *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Pliegos.
- FRESÁN, Rodrigo (2004). «La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas», www.letraslibres.com/revista/convivio/la-casa-de-la-escritura-conversacion-con-enrique-vila-matas. [Última consulta: 29/11/2012]
- GONZÁLEZ OREJAS, Francisco (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid: Arco / Libros.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2006). «Figuras y significados de la autonovelación», *Espéculo* 33, www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html. (Última consulta 1/12/2012)
- POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa, Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Cátedra Miguel Delibes, Servicio de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León.
- ROMERO JÓDAR, Andrés (2010). «Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas», en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 28 (pp.247-265), UCM.
- VALLES CALATRAVA, José (2002) (dir.). *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada: Alhulia.
- VILA-MATAS, Enrique (pagina web oficial):
- De *Autobiografía literaria*, www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html. [Última consulta: 29/11/2012]
 - De *Vila-Matas, pile et face*. Rencontre avec André Gabastou. Argol éditions, 2010 (www.enriquevilamatas.com/obra/l_extranaformadevida.html). [Última consulta: 29/11/2012]