

VILA-MATAS PIENSA EN SU ARTE: LA VUELTA AL CUENTO EN SU DIÁLOGO CON EL RETRATO DE ARTISTA LATINOAMERICANO

VILA-MATAS THINKS ABOUT HIS ART: THE RETURN TO SHORT STORY
AND THE DIALOGUE WITH THE LATIN AMERICAN PORTRAIT OF THE ARTIST

ALBERTO DEL POZO MARTÍNEZ
Rhodes College, Memphis
delpozoa@rhodes.edu

RESUMEN: Tras *Doctor Pasavento* (2005), Vila-Matas emprendió una sorprendente vuelta al género del cuento de dos formas diferentes. Primero, escribiendo *Exploradores del abismo* (2007), una colección en la que reflexiona sobre esta decisión de cambiar de género literario; y segundo, mediante la publicación de una segunda antología de sus relatos, *Chet Baker piensa en su arte* (2011), en la que selecciona aquellos cuentos de su producción pasada que se movían en una dirección filosófica similar. En este ensayo, expondremos la relación entre esas historias y la tradición latinoamericana del "retrato de artista", de Darío a Bolaño, mostrando cómo este género escondido fue fundamental a la hora de desarrollar una serie de estrategias narrativas que le permitieron al autor recontextualizar los problemas metaficcionales que investigó en sus grandes novelas de 2000 a 2005.

PALABRAS CLAVE: Vila-Matas; retrato; artista; cuento; Latinoamérica

ABSTRACT: After *Doctor Pasavento* (2005), Vila-Matas surprisingly returned to the genre of the short story in two different ways: first, by writing *Exploradores del abismo* (*Explorers of the Abyss*, 2007), a collection of short stories in which he reflects about this decision of switching literary genres; second, by publishing a second anthology of his short stories, *Chet Baker piensa en su arte* (*Chet Baker thinks about his art*, 2011), in which he selected his previous works that went in the same philosophical direction. In this essay, I expose the relationship between those short stories and the Latin American tradition of the "Portrait of the Artist", from Darío to Bolaño, and I show how that hidden genre was capital for developing a series of narrative strategies that allowed the author to reframe the metafictional issues raised in his great novels from 2000 to 2005.

KEYWORDS: Vila-Matas; Portrait; Artist; Short-Story; Latin America



1. ESCENIFICANDO LA VUELTA AL CUENTO: VILA-MATAS DESDE 2007

Sería fácil empezar este trabajo planteando un “regreso al género del cuento” en el Vila-Matas de los últimos diez años, una vez concluida la serie de novelas denominada por Pozuelo Yvancos como “Tetralogía del escritor” (2012: 219-273). La publicación de una importante colección de relatos, *Exploradores del abismo* (2007), así como de una segunda antología de varios relatos estratégicos, *Chet Baker piensa en arte. Relatos selectos* (2011) –recordemos que la primera fue *Recuerdos inventados*, del 94– avalarían este planteamiento. Efectivamente, el primer Vila-Matas parecía tener una relación mucho más intensa con las formas de la narración breve que el de los años 1995 a 2005, y sus colecciones de relatos anteriores a esta fecha son abundantes.¹

Además, su práctica del género de la novela anterior al 95 tiene mucho más que ver con el cuento y con las colecciones de cuentos integrados,² que la de la “tetralogía”, que se adentra en un terreno cuya complejidad de capas estéticas ya solo puede ser novelesca. Por supuesto, el ejemplo por excelencia de esa influencia del cuento, o las colecciones de cuentos integrados, sobre la novela como forma, fue *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), novela que, ya en su momento, apareció como la gran reivindicación de la brevedad y sus géneros, ficcionales o didácticos, dentro de la literatura española del momento. Es también una obviedad reseñar lo que esa novela, así como los primeros cuentos del autor, le deben al canon latinoamericano del cuento y otras formas intermedias, y especialmente, a Borges (pero no solo a él: Darío, Reyes o Cortázar han dejado una huella muy profunda en Vila-Matas). Señalemos, en cambio, otro detalle crucial: el prólogo de la novela –la presentación de la sociedad Shandy– apareció separado del texto, como cuento independiente, en la ya mencionada primera antología de relatos *Recuerdos inventados*, lo cual habla a las claras de la relación –o de la tensión– que el propio autor estaba señalando entre ambos géneros. En este sentido, este estudio va a plantear la necesidad de que se restituya la relación entre Vila-Matas y un subgénero del cuento latinoamericano, el

¹ En un periodo de apenas diez años, llegó a publicar hasta cuatro libros de relatos: *Nunca voy al cine* (1982), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993).

² Para una documentada exposición de la presencia de estas colecciones de textos integrados en la obra de Vila-Matas, véase el artículo de Sánchez-Carbó “Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Vila-Matas” (2012: 115-31). Para el autor, estas colecciones integradas ya aparecen unidas en torno a la una asunción de géneros diferentes, en lo cual tiene obviamente razón: “ficción, ensayo, crónica, crítica, teoría, autobiografía y reportaje confunden sus límites para ampliar las posibilidades narrativas” (115).

“retrato de artista”, que es el de hecho más claramente ha preparado el terreno para que esta “vuelta al cuento” sea posible.

Estudiaremos este subgénero con detalle en la segunda parte del estudio, pero empezamos por aclarar, en esta introducción, el problema central que está detrás de esa vuelta al cuento de Vila-Matas en 2007, que es simple, y al mismo tiempo, muy compleja. Simple porque, en una apreciación superficial, esa vuelta al cuento debería generar una resistencia de Vila-Matas a sus grandes novelas, de *Bartebly y compañía* a *Doctor Pasavento*. Y esa resistencia del autor, ese hartazgo, resultaría totalmente comprensible, por agotamiento del tema principal de la “tetralogía”: la problemática de la literatura y del arte en nuestros días. Pero por supuesto, nada es tan sencillo con Vila-Matas.

En principio, tendríamos un trasunto del cuento a la novela, que se vería contestado por una vuelta de la novela al cuento (y esta dinámica de vuelta al cuento, por supuesto, también es borgesiana: recordemos que Borges es quizá el opositor a la novela más notable del siglo xx). Sin embargo, un mero repaso a los temas presentados en *Exploradores del abismo* y *Chet Baker piensa en arte* diluye la ilusión de que la literatura como tema, en todas sus múltiples inflexiones, haya desaparecido del mapa gracias al cambio de género. Es rotundamente falso que la novela –supuestamente más abierta a una temática puramente literaria, dominada por la libertad mixtificadora de la escritura– se vea entonces sometida al cuento –más atado a un cierto costumbrismo, y dependiente en última instancia de los límites que le impone su origen oral– en estos dos libros. Ocurre algo más profundo: que la forma específica de “volver al cuento” que ejecuta Vila-Matas en estas dos colecciones es directamente tematizada por el autor, convirtiéndose en uno de los temas clave de *Exploradores del abismo*, lo que prepara el terreno para toda la relectura de su obra cuentística y que se realiza en la antología *Chet Baker piensa en su arte*. Lo cual produce un efecto curioso, con el que todos los críticos de Vila-Matas estarán de una forma u otra familiarizados: la dificultad a la hora de separar la voz del autor/narrador/texto de la propia, por la invasión del texto académico que hace el texto literario.³ Esto ocurre de una forma tan intensa que en numerosas ocasiones resulta casi imposible evitar sentirse como un mero glosador, por no decir una marioneta, del autor.⁴

Este problema es visible constantemente en aquellos críticos que se han ocupado de *Exploradores del abismo*, y nos lleva a enfatizar los relatos en los que

³ El hecho es que el texto piensa por uno, de una forma similar a como Benjamin en su clásico ensayo sobre la reproducción mecánica del arte pensaba que el cine, mediante el montaje, acababa usurpando el espacio del espectador (1999: 277-278). La asunción de géneros didácticos en el lugar de la ficción nos lleva a una lectura del texto más o menos sutilmente dirigida por el autor. El gran maestro de esta manipulación, claro, es de nuevo Borges.

⁴ Lo que a su vez le da una vuelta cuando menos curiosa a la supuesta muerte del autor a la Foucault, también glosada infinitas veces tanto por el autor como por sus críticos. Felipe Ríos, en su edición crítica *Los espejos del novelista* añade el término “resurrección” a la ecuación (2012: 217). También el artículo de Herrera sobre *Dublín* en el mismo volumen afina todavía más esta idea, afirmando que dicho renacimiento se produce en la novela a costa del lector: “Parafraseando el texto de Barthes, se puede concluir que el renacimiento del autor se paga con la muerte del lector, a quien se le despide y celebra con un funeral en Dublín, en el mismo lugar que Leopold Bloom visitó aquel 16 de junio descrito por Joyce” (2012: 486)

se produce una mixtificación de cuento y ensayo, ya que aportan las claves de lectura de los otros, y del libro en sí mismo. Por ejemplo, Gordillo-Lizana, afirma que el libro

... cuenta con cinco textos estratégicamente desplegados [...]: "Café Kubista", "La gota gorda", "Vacío de poder", "Exterior de luz" y "La gloria solitaria". Imposibles de leer desde la convención del género a la que apela Vila-Matas [el cuento], se pueden decodificar cómodamente desde aquella híbrida y proteica forma que corresponde al ensayo. (Gordillo-Lizana 2012: 357)

Ródenas de Moya, de forma similar, examina con cuidado todos estos relatos y algunos otros más complejos, como el extraordinario "Porque ella no lo pidió" (Vila-Matas 2007: 215-276), y termina afirmando, con el mismo narrador del cuento, que "No estoy especialmente interesado en ir más allá de la literatura" (2012: 385). Y un poco más adelante, concluye:

El abismo aquí empieza donde termina la literatura y se abre la incertidumbre: ¿de qué hablamos realmente cuando hablamos de "la vida"?, se pregunta el narrador. Su decisión es firme: tanto la literatura como la vida son ámbitos de experiencia intensa, pero él se queda en el primero que, en cierto modo, abarca el segundo estilizándose y confundiendo con él. (Ródenas de Moya 2012: 385)

Nótense dos cosas. Primero, el idealismo profundo de la afirmación, tanto del narrador como del crítico, que en el fondo está detrás de todo este embrollo. Segundo, que no se trata de si estos críticos tienen razón o no en sus enunciations. Muchas veces la tendrán –nada impide que el texto de Vila-Matas diga, al menos en parte, una cierta verdad, y a veces toda la verdad, sobre sí mismos, a la que el crítico se va a tener que ver abocado–, pero el problema de fondo es otro. Dentro de la obra de Vila-Matas, estos cuentos exigen una suerte de elevación crítica, por encima del texto. Se trata de intentar crear otro lugar desde el que determinar las maneras en que esa narración ha usurpado el espacio crítico al crítico, valga la redundancia. Una usurpación, o confusión entre formas de la ficción y formas didácticas, en la que la historia del retrato de artista en Latinoamérica le ha aportado a Vila-Matas toda una serie de estrategias discursivas que a la postre resultarán cruciales.

2. EL RETRATO DE ARTISTA COMO PUNTO ENCUENTRO ENTRE EL CUENTO Y LA PARODIA DEL DIDACTISMO⁵

El origen de este proceso se remonta no solo a la nómina de escritores que se citan y se dan cita constantemente en los textos de Vila-Matas (Rimbaud, Joyce,

⁵ Para una amplia exposición de lo que entendemos por "didactismo" y géneros didácticos en general, consúltese por extenso la tercera sección del texto de Luis Beltrán (2001). La idea básica del autor de la que parte nuestra exposición es que el didactismo sustituye la creación de un personaje, externalizada, por la de una conciencia, internalizada. Por supuesto, en nuestra opinión la obra de Vila-Matas tiende a hacer exactamente lo contrario: ficcionalizar, con diversas estrategias, los diversos géneros didácticos que ha ido absorbiendo.

Kafka, Wasler, Pessoa, Borges, Beckett, etc...), sino a una tradición hispanoamericana que no arranca directamente de Borges sino del modernismo, de un texto singular de Rubén Darío, *Los raros*, y también del francés Marcel Schwob. Ambos reinventan un género que, tiempo después, Alfonso Reyes llamará "retrato", y que en la prensa de entonces se entendía como "semblanza". En 1896, Schwob publica en Francia *Vidas imaginarias*, una colección de retratos/semblanzas⁶ aparecidas en periódicos, construidas artísticamente mediante la mistificación de materiales histórico-filológicos diversos y libre imaginación desatada, con el propósito de apropiarse para la literatura de un, hasta entonces, género de la historia clásica (y género pictórico, claro) como era el retrato. Recordemos que la forma artística de proceder en la recreación de seres humanos a través de la semblanza/retrato la resumía magníficamente Schwob así:

[El biógrafo...] no debe preocuparse en ser verídico; debe crear en un caos rasgos humanos [...]. Desagraciadamente los biógrafos han creído por lo común que eran historiadores. Nos han privado así de retratos admirables. Han supuesto que solo la vida de los grandes hombres podía interesarnos. El arte es extraño a esas consideraciones. (Schwob 1987: 14)

La consecuencia del método descrito por Schwob es por tanto la iniciación de una lucha declarada entre historia y literatura, que intente romper la jerarquía entre ambas. Sus minibiografías son ejercicios de estilo en los que reelabora materiales ajenos, y su impacto en la literatura hispanoamericana fue notable: piénsese en la obra de Reyes, de Borges, del Cortázar de "El perseguidor", hasta *La literatura nazi en América* de Bolaño. Pero, volviendo al retrato mismo, a su poética, hay que notar lo siguiente. En la medida en que el objeto de la disputa es la vida de un artista (por ejemplo, Petronio), la lucha se da no solo entre literatura e historia, sino entre literatura y crítica / historia literaria, o, por retomar los términos que usó un experto en el tema como Aníbal González, entre literatura y filología (1983: 21).⁷ Este género del retrato aparece en la historia para preparar el terreno de una profunda interrelación entre ficción y formas didácticas puras, con la biografía como punto de cruce entre ambas.

Es en este marco donde debe ser entendida la asimilación y reelaboración de las formas discursivas didácticas dentro de la literatura modernista, readaptación que se da como una forma de rehuir lo que Ángel Rama denominaba, describiendo la tarea de estos nuevos escritores latinoamericanos, como "la progresiva ideologización del artista moderno" (2002: 163).⁸ El escritor se siente ahí

⁶ Nótese la paradoja del texto de Schwob, que todavía es mayor en Darío: el género practicado por el escritor francés es una semblanza en cuanto que su publicación es periodística. Pero esas semblanzas son ficticias, lo cual las acerca al cuestionamiento mismo del género, y por tanto, al retrato.

⁷ Para una profundización mayor en este tema, y en las relaciones entre ética y estética dentro de la literatura latinoamericana, consúltese también *Killer Books*, del mismo autor.

⁸ Recordemos que para Rama, el escritor moderno no tiene opción aquí, ya que tiene que vender su fuerza de trabajo en el nuevo mercado de la escritura moderno. Esa ideologización de la escritura, que implica el movimiento de la poesía a los géneros didácticos o meramente informativos, no es, por tanto, el producto de una decisión neutral.

independiente, en la medida en la que puede distanciarse de esas formas discursivas didácticas, que se le imponen desde fuera, ficcionalizándolas. Recobra una independencia al menos relativa. Cuando Vila-Matas subtítulo el relato "Chet Baker piensa en su arte" con la aclaración genérica "Ficción crítica" (2011: 245) no está sino culminando un proceso histórico de más de un siglo de innovación en este sentido, que viajó de Latinoamérica a España, y cuyo sentido es construir un lugar independiente para la literatura.

Cuando el retrato tiene como contenido la vida de un escritor o un artista, se dan además tensiones importantes entre la vida misma y el arte, además de la tensión entre literatura e historia. En este punto viene bien recordar la mención de "Petronio" que Vila-Matas hace en su relato "Porque ella no lo pidió". En este relato, que analizaremos por extenso al final de este trabajo, una ficcional Sophie Calle trata de convencer al narrador/autor de que escriba un texto que después ella pueda llevar a la vida, en una de sus habituales instalaciones artísticas. Para ello, esgrime un fragmento de la obra del autor en el que este se refiere, precisamente, a "Petronio", el retrato de Schwob:

Yo casi ni recordaba ese episodio de mi libro. Se hablaba en él de una historia que incluye Marcel Schwob en sus *Vidas paralelas*: una historia acerca de la vida de Petronio, de quien se contaba que, cuando ya tenía treinta años, decidió escribir las historias que le habían sugerido sus incursiones en el mundo de los bajos fondos. [...] Entonces Sirio y Petronio concibieron el proyecto de llevar a cabo las aventuras compuestas por este, trasladarlas de los pergaminos a la realidad. [...] "Dicho de otro modo (acababa de decir yo en este fragmento), si el tema de *Don Quijote* es el soñador que se atreve a convertirse en su sueño, la historia de Petronio es la del escritor que se atreve a vivir lo que ha escrito, y por eso deja de escribir". (Vila-Matas 2007: 233-234)

Como veremos más por extenso después, y como ya vimos en la cita de Ródenas de Moya que glosaba el final de este texto, es el retrato de Schwob⁹ el que aporta la tensión fundamental del texto: la jerarquía entre literatura y vida. El narrador acabará invirtiéndola, negándose al gesto de Petronio.

Por lo que respecta a Rubén Darío, de manera incluso más radical que Schwob, crea con *Los raros* un estilo donde es posible rastrear la deriva futura, así como las razones de la deriva, de este subgénero histórico, periodístico y filológico de la semblanza/retrato hasta llegar a Vila-Matas. Darío, aun sin ser tan explícito sobre la poética del género como lo fue Schwob, percibió la posibilidad de un uso puramente literario de la semblanza.¹⁰ Las operaciones que Darío hace

⁹ Nótese la ironía de la falsa cita que hace Vila-Matas aquí. Las *Vidas paralelas* no fueron escritas por Schwob, sino por Plutarco. Precisamente, lo que Schwob en las *Vidas imaginarias* hace es reapropiarse del género para la literatura, y de hecho, Plutarco es una de sus inspiraciones declaradas. Este uso de la cita nos lleva a Darío, y en cuanto que apócrifa, a Borges. En cuanto a la mención autoficcional a la obra del propio autor, efectivamente, el fragmento proviene de la novela *Bartebly y compañía* (2000).

¹⁰ Su edición de 1904 se abre precisamente con la semblanza no de un escritor, sino de un crítico literario, de Camilo Maclair, autor de semblanzas y al que Darío considera "un artista silencioso" (Darío 2002: 21) parafraseando el título de su obra más influyente.

sobre la semblanza son singularmente importantes cuando se trata de rastrear el origen de las mismas en los cuentos de Vila-Matas. Por ejemplo, como usa, de forma exacerbada, la cita ajena: es lo que ocurre en el caso de Lautréamont, escritor al que Darío desaconseja leer, al mismo tiempo que cita tan por extenso que su texto y el del escritor citado acaban por fundirse en uno (2002: 165); exactamente lo mismo, ocurre al final de la semblanza que dedica a Rachilde, a la que también cita muy por extenso al mismo tiempo que retrata como moralmente corrupta y desaconseja a su lectura (2002: 113-116).

Del mismo modo, otro recurso didáctico, las etiquetas que colocaba a los autores junto a su nombre en *La Nación* (en la primera edición de 1896), desaparecen de los títulos en la segunda de 1904, pero no así las definiciones de ambos escritores en el cuerpo del texto, que se vuelven completamente hiperbólicas. Así, Lautréamont no es un loco, sino una "pesadilla tal vez de algún ángel a quien martiriza en el empuje del recuerdo del celeste Lucifer" (2002: 163); Rachilde no es una pervertida, sino una "satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado" (107). El exceso "verbal" de estas definiciones es tan evidente que no deja de señalar hacia sí mismo, hacia su naturaleza de representación, lo cual anula su valor de verdad y anula también el juicio ético subyacente (¿cómo juzgar éticamente o socialmente lo que no es sino artificio lingüístico?). Lo que se impone es la duda sobre la tarea misma de la semblanza: "quién sabe nada de esta vida sombría" comienza diciendo de Lautréamont (2002: 63).

Es decir, el estilo de Darío en *Los raros* inicia una revolución. Su ficcionalización del material que le aportaba la vida del escritor tiende a señalarse a sí misma, en cuanto que objeto creado y etiquetado, puesto a circular en un mercado que ahora puede absorberlo. Un siglo de operaciones similares no pasará en vano. El narrador de "Chet Baker piensa en su arte" se etiqueta a sí mismo de infinitas maneras, y sin embargo como título de su "ficción crítica" –pensamiento crítico sobre la literatura que se va transformando poco a poco, de acuerdo a su propio narrador, en una ficción (2012: 310)- elegirá no por casualidad el más equívoco y divertido de todos: el de una divertida anécdota neoyorkina, en la que "cuando alguien veía a un hombre fumando en una calle oscura, daba por supuesto que era Chet Baker¹¹ que estaba pensando en su arte" (2012: 313). Con lo cual el supuesto pensamiento sobre la literatura que presenta el texto queda reducido a la categoría de equívoco.

Como ya hemos apuntado, ni el uso del género de la semblanza/retrato para representar la vida de artistas, ni las operaciones sobre el estilo del género que hizo Darío y en paralelo Schwob, pasaron desapercibidas para Alfonso Reyes y para el escritor sobre el que ejerció un magisterio más fructífero, Jorge Luis

¹¹ El hecho de que Chet Baker, un músico de jazz, ocupe el lugar que le correspondía al crítico del arte, evoca claramente el relato "El perseguidor" de Cortázar. No es la única vez que Vila-Matas hace ese gesto, que anula tanto la posición del crítico como la del artista como un ser sublime. Recuérdese, por ejemplo, sus referencias a Miles Davis en "La gloria solitaria", de la que destacamos a este respecto la siguiente declaración: "Aquel músico [...] le daba la espalda al público, les mostraba el culo y tocaba como si quisiera esconderse o hubiera sido asesinado por su propia trompeta" (2007: 277).

Borges. Con ellos el retrato de artista se convierte en un auténtico juego de espejos que cada vez se irá complicando más y más, hasta abocarnos al desborde del relato, a la *nouvelle*. Ambos profundizaron aún más la tensión del retrato de artista como género a caballo entre la ficción y la vida,¹² y dejaron múltiples pruebas de ello. Reyes nos legó el extraordinario *Retratos reales e imaginarios*, minibiografías recogidas como volumen por primera vez en 1929, muchas de las cuales apuntan directamente a procesos que vemos culminados en los cuentos de Vila-Matas.

“Fortunas de Apolonio de Tiro”, por ejemplo, comienza como una introducción erudita al *Libro de Apolonio* para acabar desplazando la vida del héroe al estilo de Reyes, que empieza a narrar la vida del héroe como si fuera suya. (La mezcla deliberada de ficción y filología nos llevará después al Borges de *Historia universal de la infamia*, que incluye hasta una bibliografía). En “Chateaubriand en América”, Reyes muestra cómo la crítica literaria positivista estaba creando una imagen completamente irreal del escritor francés y de su supuesta visita a la jungla americana; viaje que resultó determinante, según el propio escritor, para la composición de las descripciones del paisaje que pueblan *Atala*. Chateaubriand, dice Reyes, mintió sobre ese viaje (nunca estuvo en la selva amazónica). Pero lo que hace Chateaubriand, según Reyes, en estas novelas, no es simplemente falsear la realidad y los hechos, sino recomponer una tradición de descripción de la selva amazónica que se ajuste a sus fines: hay, por tanto, una verdad poética detrás de esta mentira. Reyes es explícito sobre ello en la conclusión del retrato:

Hemos cerrado ya el estudio de la mentira en la América de Chateaubriand; de la mentira biográfica, práctica. Nos falta el estudio de la verdad: la verdad trascendental del viaje, su verdad poética. La verdad de las cosas –ha escrito Aristóteles– no está en sus apariencias actuales, sino en el sentido de sus tendencias. (Reyes 1965: 53)

Finalmente, en el titulado “Fray Servando Teresa de Mier”, que ha sido, irónicamente, utilizado como introducción a la autobiografía del fraile perseguido, sigue un proceso de escritura similar, pues concentra también en diez páginas las andanzas contenidas en otro texto, en este caso, las *Memorias* de Fray Servando: ya no sabemos si persona o personaje, pues todo el texto se somete a una serie infinita de prisiones y constantes fugas. De nuevo, además, en el plano del contenido, se puede observar el goce en la falsificación. Recordemos que el comienzo de la persecución de Fray Servando Teresa de Mier se produce porque se atreve a reinventar el origen de la virgen de Guadalupe, que pasa a ser indio

¹² Al mismo tiempo, esta confusión deliberada entre ficción y vida debería ser estudiada como una de las bases de la autoficción, concepto que domina gran parte de los estudios actuales sobre Vila-Matas. El libro de 2012 de Ana Casas *La autoficción. Reflexiones teóricas* ya recoge y comenta la necesidad de ampliar la base hispanoamericana del concepto, yendo más allá de su raíz francesa, como en su día enfatizó también Julio Premat, algo que ella misma señalaba (11-12). El estudio histórico del retrato encajaría con ambos críticos, al proporcionar una de las líneas de hibridación que desde finales del XIX han ido preparando el terreno para el surgimiento de esa autoficción, sin sobredeterminarla.

en vez de español, desafiando así a la autoridad dominante. La conclusión muestra claramente este proceso de ficcionalización. El autor ya no describe, sino que directamente “imagina” a Fray Servando, sacrificando la verdad al puro goce de su fabulación:

Fácilmente se le imagina, ya caduco, enjuto, apergaminado, animándose todavía en las discusiones, con aquella voz de plata de la que nos hablan sus contemporáneos; rodeado de la gratitud nacional, servido —en Palacio— por la tolerancia y el amor de todos, padrino de la libertad y amigo del pueblo. Acaso¹³ en sus devaneos seniles se le ocurriría sentirse cautivo en la residencia presidencial y, llevado por su instinto de pájaro, se asomaría por las ventanas, midiendo la distancia que le separaba del suelo, por si volvía a darse el caso de tener que fugarse. Acaso amenizaría las fatigas del amable General Victoria con sus locuras teológicas y con sus recuerdos amenísimos. (Reyes 1965: 59-60)

Es indudable que el uso de resúmenes y apropiación de otros textos que hace en este libro Reyes, sus bromas sobre los errores filológicos y la brecha entre historia/literatura, entre vida y escritura, así como la libre reimaginación —dubitativa— de aquellos puntos oscuros en las biografías ajenas, dejó sus huellas de forma muy profunda en la escritura de Borges, que está plagada y que lleva hasta el extremo todas estas tendencias. Sería imposible referirnos a todas ellas aquí. Pero notemos que no es solo que muchos de los cuentos de Borges sean retratos. Piénsese en “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Funes el Memorioso”, “La busca de Averroes”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” o un autorretrato como “Borges y yo”, por nombrar solo algunos. Es que todos ellos, además, son al mismo tiempo reflexiones extremadamente críticas sobre las posibilidades de retratar a alguien, y parecen cuestionar el didactismo que está operando detrás del género. En “Pierre Menard”, el paso del tiempo no permite que las mismas citas —de autoridad— sean las mismas; en “Funes”, la autobiografía se hunde en su propia precisión, resulta “incontable”; en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” no solo se reescribe *Martín Fierro*, es que el propio Fierro se hunde y repite el destino de sus antepasados, negándose así su propia individualidad. En “La busca de Averroes” encontramos el germen de los que Vila-Matas hará en “Porque ella no lo pidió”: introducir, a través de una autoficción, un segundo relato, que niegue o abisme el anecdótico retrato primario... Quizá el más importante de todos sea “Borges y yo”, que es, como veremos más adelante, una duplicación de la conciencia del autor, que será una referencia constante dentro de la obra de Vila-Matas.

En general, esta autocrítica de las posibilidades de retratarse, retratar, o ser retratado abarca también a sus primeras obras en prosa, que ya muestran esta obsesión con los problemas del retrato y sus dobles fantasmagóricos. En *Evaristo Carriego*, esa crítica opone directamente biografía, o novela, y cuento.¹⁴

¹³ Esta retórica del “acaso”, que marca el paso de lo real a lo imaginario, Borges la hereda y la multiplica hasta el paroxismo en infinidad de cuentos y ensayos.

¹⁴ El primer aspecto notable y novedoso de la forma en la que Borges compone sus biografías

Qué decir de *Historia universal de la infamia*, que no es sino una colección de retratos que exagera las operaciones de Schwob y Reyes, o, recordemos, que avanza la radical reescritura y deliberada apropiación de textos ajenos, de *Las mil y una noches* o *El conde Lucanor*, también colecciones de cuentos integrados... Y afecta también a una parte de su producción ensayística posterior, especialmente a los textos de *Otras inquisiciones*, verbigracia "La muralla y los libros" o "El sueño de Coleridge", que bajo la forma de la anécdota biográfica, se lanzan a especulaciones similares.

Pero si Borges se resistía, con matices, a llevar los hallazgos del retrato a la novela, Cortázar, en el "El perseguidor", lleva esta discusión a una forma que ya no es abarcable por el cuento, y que, sin embargo, tampoco acabamos de concebir como novela, ya que el núcleo temático viene de la lucha por la verdad a la que se someten ambos géneros.¹⁵ Lo que hace Cortázar en ese cuento es oponer directamente el discurso crítico-biográfico con el cuento, por medio del contraste entre las voces de Bruno –más elevada– y de Johnny Carter –el inframundo que se le opone. Normalmente se entiende que esto ocurre para parodiar la posición del crítico. "El perseguidor" nos muestra pues a Johnny Carter retratado (doblemente) por Bruno, que primero ha redactado la primera y la segunda versión de su biografía, y después, su confesión, que se supone es "El perseguidor." Una lectura atenta, sin embargo, revela que la posición de Carter es de subordinación en la narración a su retratista, y es, por cierto, la misma que Carter ha sufrido en vida respecto a Bruno. Bruno presenta esto, en su confesión, al revés: como si él estuviera sometido a Carter, cuando es Carter el que está sometido a él.

Es crucial tapar esto, presentando al crítico de una manera completamente irónica. Por ejemplo, cuando Bruno describe su profesión de crítico musical así: "Pasarán quince días vacíos; montones de trabajo, artículos periodísticos, visitas aquí y allá –un buen resumen de la vida de un crítico, ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas" (Cortázar 1972: 625-626). O, de manera todavía más degradante: "Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo soy la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor..." (1972: 585). Por supuesto, esto no detiene la escritura de Bruno, que sigue vivo y viviendo de los réditos de las diversas ediciones de su biografía sobre Carter, mientras el propio Carter desaparece (1972: 646-647).

"ínfimas" radica en su directa oposición a la novela, que para Borges fue siempre un catálogo de detalles inútiles, un género profuso y definitivamente molesto. Esto es visible ya desde *Evaristo Carriego*, donde se afirma esto: "El entreverado estilo de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, solo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra" (1986 vol1: 105).

¹⁵ Al menos dos cuentos de Vila-Matas hacen exactamente lo mismo: "Porque ella no lo pidió" y "Chet Baker piensa en su arte".

El Bolaño de *La literatura nazi en América* (1996) se aparta en principio de Cortázar, en cuanto que recuperará la forma de colección de retratos a la manera de Reyes y Borges, pero totalmente entregado a la variante del retrato de artista paródico. Las hilarantes semblanzas que se dan cita en este libro fundacional para su escritura abundan en todas y cada una de las estrategias narrativas que durante un siglo, los retratistas hispanoamericanos han ido generando y practicando y que hemos venido describiendo aquí: desde la exageración del estilo y las “etiquetas” a lo Darío, pasando por la invención de rasgos biográficos mínimos, a la construcción de paratextos a lo Borges (bibliografías, epílogos, etc...), reelaboración de textos ajenos, o directamente a la invención de citas, libros, obras completas...¹⁶ Tengamos en cuenta, además, que Bolaño y Vila-Matas fueron amigos personales y que sus obras se escriben en paralelo, influyéndose mutuamente. *La literatura nazi en América* es el vademécum de los hallazgos del retrato para la literatura latinoamericana y universal.

Dos características singulares marcan, además, la manera de retratar de Bolaño en este libro. La primera es que la parodia alcanza niveles de mordacidad y grotesco que acercan el texto a la historia, a una suerte de nuevo realismo, y lo apartan de las zonas más idealizadas del género. El mejor ejemplo de esto es el doble retrato que les hace a las hermanas Ocampo, a las que parodia salvajemente en la apertura del libro, las hermanas Thompson de Mendiluce, Edelmira y Luz, a las que pone en brazos de Hitler. Esto, al menos en parte, lo aparta de Vila-Matas, en cuanto que a Bolaño le interesa mucho más las posibilidades de uso del retrato para entender la Historia; mientras que el escritor catalán está mucho más interesado en seguir complicando las posibilidades abiertas por el género en un plano más filosófico, cercano por momentos al idealismo. La segunda, que sí comparte con Cortázar, es cómo Bolaño se las arregla para introducir el motivo de la “búsqueda” en esos retratos. Precisamente es la profundización de ese motivo la que provoca que la última de las semblanzas de “La literatura nazi en América”, la de Ramírez Hoffman, se transforme después en la novela *Estrella distante*. La combinación de parodia y grotesco extremo, y el motivo de la búsqueda a la hora de retratar al escritor y al crítico, acabará llevándonos a *Los*

¹⁶ La novela se cierra con un aparte a los retratos incluidos, titulado “Epílogo para monstruos”. Tiene la apariencia de una suerte de conclusión pseudoacadémica. En este epílogo aparece, además de una bibliografía (de 12 páginas) de las obras mencionadas, completamente inventada por supuesto, y un índice de revistas, asociaciones y editoriales a cual más disparatada (*El cuarto Reich argentino*, la revista folclórico-nazi *La castaña* o *Las fabulosas aventuras de la nación blanca*, revista de la Hermandad Aria, así como muchas otras de este estilo). Tenemos también un compendio de mínimas entradas biográficas sobre los personajes que, en algún momento, se han cruzado con los escritores nazis, pero sobre los que no se daban mayores detalles en los retratos; como por ejemplo ésta, dedicada a “Otto Haushofer, Berlín, 1871-Berlín, 1945. Filósofo nazi. Padrino de Luz Mendiluce y padre de varias teorías descabelladas: la Tierra hueca, el Universo sólido, las civilizaciones primigenias, la tribu aria interplanetaria. Se suicidó después de ser violado por tres soldados uzbekos borrachos” (Bolaño 1996: 227). Por supuesto, no todos estos nuevos y mínimos retratos son de escritores o intelectuales. Así, encontramos también a Antonio Lacouture: “Buenos Aires 1943-Buenos Aires 1999. Militar argentino. Ganó la guerra contra la subversión, perdió la guerra de las Malvinas. Experto en aplicar el ‘submarino’ y la pícana eléctrica. Inventó un juego con ratones. Sus prisioneras temblaban al reconocer su voz. Obtuvo varias medallas” (1996: 227). Esa combinación de historia y literatura es lo que le da a Bolaño su propia singularidad.

detectives salvajes y a la primera y quinta parte de *2666*, es decir, a las grandes novelas de Bolaño, donde ya la distancia con el Vila-Matas novelista, autor de la "tetratología del escritor", parece ser mucho más profunda.

3. LOS CUENTOS DE *EXPLORADORES DEL ABISMO* Y *CHET BAKER PIENSA EN SU ARTE*

Aunque no siempre es tan sencillo encasillarlas dentro de una categoría específica, vamos a subdividir ahora las innovaciones estéticas de Vila-Matas en sus cuentos en cinco grupos básicos, que iremos ejemplificando con textos tanto de *Exploradores del abismo* como de *Chet Baker piensa en su arte*.¹⁷ La primera sería, por supuesto, el uso directo del género del retrato de artista que, como hemos analizado en la sección anterior, le permite abordar al mismo tiempo problemas estéticos (las preocupaciones artísticas, o estéticas, y sus límites) y materiales (las condiciones de producción del arte, las relaciones de dicha producción, y la reproducción ideológica).

El cuento "Sucesores de Vok", que no por casualidad cierra el volumen *Chet Baker piensa en su arte*, es un ejemplo perfecto de retrato de artista humorístico, a la manera de Alfonso Reyes, y merece pese a su brevedad una lectura atenta. Como si de una especie de exasperación de "Borges y yo" se tratase –aunque sin el elemento autoficcional, que sí aparece en muchos otros relatos– Vila-Matas modula el repetido motivo de la sustitución de conciencia, o suplantación de un escritor, que ya había sido capital, por ejemplo, en su novela *Doctor Pasavento*.

El escritor catalán usa este motivo de la suplantación para materializar la fragmentación de "personas" en la que tiene que convertir el autor posmoderno, si quiere satisfacer todas las necesidades del mercado. Así, el Vok original del relato es un alcohólico que ya no escribe, pero todos los demás "Voks" que le usurpan su rol están en la obligación de retornar a él, y a su primera obra, donde está el germen de su creatividad, el cual tienen que exprimir. El segundo Vok (que es a la vez narrador del relato) se dedica a las conferencias, es decir, a ser la imagen pública del primer y original Vok, que además de borracho nunca fue un buen orador. El tercer Vok empieza el cuento siguiendo al narrador, y en un bar de Barcelona le ofrece ocuparse de escribir él la obra de Vok, que el segundo Vok define como un trabajo que le tiene "encadenado" (2011: 349) y que

¹⁷ Nótese que, aunque los relatos contenidos en *Chet Baker piensa en su arte* comprenden desde el primero al último de los volúmenes publicados por Vila-Matas, la selección de relatos no es casual, y claramente enfatiza todas las intervenciones del autor en las que el problema de las relaciones entre la vida y al literatura, la realidad y la ficción, o el materialismo frente al idealismo, se ponen claramente de manifiesto. A la postre, los mismos textos ya no son los mismos, en cuanto que son leídos dentro de una totalidad de sentido ligeramente diferente. Por supuesto, tratándose del autor que nos ocupa, el gesto de "antologizar" se ve también desde dentro de la obra misma y se parodia, convirtiéndose en la materia misma de la que el texto está hecho. Ya en su primera antología, *Recuerdos inventados*, el narrador concluía señalando en el relato del mismo nombre que "En otro tiempo yo escribía libros de relatos, y en cada uno de estos libros había una, dos, tres ficciones que prefería a las otras, y pese a que esas preferencias variaban cada día y a cada instante, llegó un día y un momento en que caprichosamente las fijé en una antología personal de invenciones recordadas que titulé *Recuerdos inventados*" (2012: 181).

le está empujando a la bebida. Como añade el tercer Vok, en conversación con el segundo: "Conozco su estilo de continuador sobrio de la obra de Vok. Bueno, sobrio es un decir, porque no veo que sea usted abstemio, amigo. Eso sí que es una sorpresa" (2011: 349).

El segundo Vok hace visible el paralelo absoluto entre innovación estética y presión de la cultura mercantilizada, cuando dice "es bien sabido que a un autor hay que saber mantenerle vivo en el mercado", para lo cual "tenía que esforzarme en superar al brillante Vok de la etapa ebria..." (2011: 349). El cuento termina cuando una hora después, "en otro antro del barrio" (2011: 350), el segundo Vok contempla desde lejos una escena en la que el tercer Vok está negociando el pase del trabajo que acaban de acordar –la escritura de la obra de Vok– a un amigo, ¡un cuarto Vok!, el cual, por supuesto, transforma al tercero en un mero especulador, que no produce nada, y al mismo tiempo abre la puerta a infinitos nuevos impostores/especuladores: es algo así como la "financionalización" de la práctica literaria.

El cuento se cierra con la duda irónica del resignado segundo Vok, que en mitad de ese laberinto ya se cree el Vok original: "quedaba por averiguar si a la larga no me afectaría que la juventud se hubiera repartido tan despiadadamente mi herencia, el trabajo de toda una vida" (2011: 350). De esta manera humorística, distanciada de otras versiones mucho más idealizadas de la práctica literaria, Vila-Matas usa el retrato para representar lo reprimido: la materialidad misma de la labor del escritor contemporáneo.

"Sucesores de Vok" es, sin embargo, una excepción. Normalmente Vila-Matas procede de una manera más sutil, con una estrategia que podríamos definir como la adición a una narración realista-costumbrista –muchas veces de corte familiar– de un componente literario, o artístico que, o bien pone ambos mundos en contacto, o bien desplaza al primero a un terreno alegórico, transformándolo al final en una reflexión específica sobre un aspecto de la literatura o el arte. Hay múltiples ejemplos de esta forma de proceder. En *Exploradores del abismo*, los relatos "La modestia", "Vida de poeta" o "Niño" siguen esta técnica.

En "La modestia", el narrador se las arregla para componer una rocambolesca historia de proyectos estéticos de un narrador a bordo de un autobús, a lo Cortázar en "Manuscrito hallado en un bolsillo", que termina con la exposición de un credo estético, y vital, simplificado (2007: 30). En "Niño", el narrador es un padre de la burguesía posfranquista, arquitecto y obsesionado con la seguridad material de la familia, que alimenta durante años, con la riqueza acumulada, los vanos y ridículos sueños artísticos del hijo, solo para terminar frustrándolos y deseando su muerte (en un giro que recuerda a "Once hijos" de Kafka). Por supuesto, muchos de los proyectos estéticos del primogénito del narrador o "niño", aunque degradados y presentados como una farsa para sacarle dinero al padre, guardan una relación directa con los de Vila-Matas en este mismo libro, como la "metafotografía" (2007: 60). Al final, hasta la supuesta impostura del artista palidece ante la rabia desatada del padre: "Y percibo que no hay esperanza alguna para ti, ninguna. Firmo en esta tu carta de defunción, Niño. [...] Y ya

rematadamente muerto te preguntará, por primera vez en serio, qué haces tan ausente en la más oscura de las brechas de mi universo, Niño" (2007: 64).

En *Chet Baker piensa en su arte* encontramos también varios ejemplos de esta forma de composición, como los cuentos "Una casa para siempre", "Dos viejos conyugues", "Rosa Schwarzer vuelve a la vida" o "La gallina robada (Cuento de Navidad)". Este último es uno de los más divertidos. Se narra una pequeña historia a lo Capote, en apariencia autobiográfica, en la que se yuxtaponen las necesidades materiales extremas de una familia durante una Navidad de la posguerra española, con el discurso radiofónico de Salvador Dalí, que expone su nuevo credo estético y que, a fuerza de servil hacia el franquismo imperante en la época, hace reír (y llorar) a la madre del narrador: "Isabel la Católica, las hostias consagradas, los melones, los rosarios, las indigestiones truculentas, las corridas de toros, los tambores de Calanda y las sardinas de Ampurdán. En resumen: mi vida debe orientarse hacia España y la Familia" (2011: 167). El narrador, que recuerda esta Navidad, agradece que su padre le quite sus ahorros para pagar las facturas de la casa, ya que así se siente el "Salvador" de la familia (168) y concluye pensando que el mundo "era perfecto, estaba muy bien hecho, porque le daba oportunidades a un niño pobre como yo de ayudar a los suyos y de hacerse hombre y responsable en aquella España de gallinas robadas" (169).

Pero tampoco esta yuxtaposición irónica, con la historia de por medio, es lo habitual. Normalmente, las conclusiones de esta combinación familiar-estética dan como resultado una cierta idealización de la práctica literaria, aunque esa práctica tenga poco que ver con la creación misma, y mucho con una especie de mentira familiar que necesita verse afirmada.¹⁸ Véase el paradigmático final de "Una casa para siempre" (publicado por primera vez en 1988, uno de los cuentos inaugurales de su escritura:

Mi padre, que en otros tiempos había creído en tantas y tantas cosas para acabar desconfiando de todas ellas, me dejaba una única y definitiva fe: la de creer en una ficción que se sabe como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción, y, sabiéndolo, creer en ella. (Vila-Matas 2011: 16)

Profundamente asociado a este uso de poner en contacto una narración costumbrista con una temática metaliteraria, vemos también una tercera estrategia: el uso sistemático de la cita de otro autor. Esta es otra de las prácticas habituales del retrato de artista latinoamericano que pasa constantemente a sus cuentos.

¹⁸ Otro ejemplo muy claro es la conclusión de "La vida del poeta" (2007: 205-206): "Las obras de arte, escasas, dan contenido intelectual al vacío" (206). Frase que contrasta con la rotundidad con la que se abre el relato de esta familia catalana, opuesta a su pariente culto obsesionado con Rilke, y que tanto ha luchado para salir de la pobreza en la que les hundió el franquismo: "A nosotros no nos interesaba la poesía, salíamos de una difícil lucha por la supervivencia pura y dura y no estábamos para florituras ni locuras" (205). Al mismo tiempo, el contacto entre ambos mundos es el producto de un mínimo bienestar de posguerra, lo que en el cuento se denomina el "tímido turismo" (205), sus consecuencias. De nuevo, la primera de las frases, la idealización de la práctica literaria, se impone claramente a las condiciones materiales expuestas, prototípicas además de toda la literatura española de la posguerra.

Además, la cita es por supuesto el mecanismo de generación de autoridad más común en el género del ensayo, y dentro de los géneros didácticos en general. Habría que distinguir, además, al menos dos tipos de intensidades. Primero, una cita débil, en la que un fragmento o paráfrasis de un texto son invocados dentro del texto del autor para cumplir en él otra labor que la que originalmente tenían, influyendo decisivamente en la fábula. Y segundo, otra cita fuerte, casi plagio, donde la cita directa de otro texto es asumida como texto propio, con mínimos cambios, como el título.

Entre los ejemplos de relatos que utilizan la cita de otro texto en la composición de su trama, hay que destacar, en *Exploradores del abismo*, los textos "Vacío de Poder", que reescribe brevemente el texto de Francisco Ayala *El hechizado*¹⁹, y "Exterior de luz", que glosa el texto de Juan Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*. El primero abunda en la idea de la historia como proceso vacío, y del estado como forma política: "pura apariencia y ficción que responde a una estructura falsa, armada en torno a un centro abismalmente ausente" (2007: 208). El segundo ensaya sobre la capacidad de crear, reescribiendo a otros autores: "Un amigo dice que leo a los demás hasta volverlos otros" (2007: 209). Para lo que toca a los textos antologizados en *Chet Baker piensa en su arte*, destacan poderosamente "Recuerdos inventados", que presenta una caravana de escritores,²⁰ un poco a la manera de Bolaño en "Un paseo por la literatura", pero todavía más radical en su apartamiento de la historia:

Como nada memorable me había sucedido en la vida, yo antes era un hombre sin apenas biografía. Hasta que opté por inventarme una. Me refugié en el universo de varios escritores y forjé, con recuerdos de personas que veía relacionadas con sus libros e imaginaciones, una memoria personal y una nueva identidad. [...] Mi vida no es más que una biografía como la de todos, construida a base de recuerdos inventados. (Vila-Matas 2011: 174)

"Nunca voy al cine" presenta otra variante divertida del sentido de esta proliferación de citas. En el cuento, un hombre, técnico en caligrafía y funcionario, es invitado a una fiesta italiana y es confundido con el cineasta francés Jean Renoir.

¹⁹ El peso del canon latinoamericano es tan enorme en Vila-Matas que hasta cuando se cita a un escritor español en sus textos, como en este caso, se le juzga inmediatamente a través de la figura de Borges: "El hechizado, el relato de Francisco Ayala que Borges consideraba uno de los cuentos más memorables de la literatura hispánica" (2007: 207). Con esto no quiero decir que el peso del canon español sea insignificante en Vila-Matas, ni mucho menos. Ródenas de Moya, en *Los espejos del novelista* (1998), mostró ya que la novela vanguardista española a lo Benjamín Jarnés se aproximaba a muchas de las estrategias narrativas que el retrato de artista latinoamericano fue elaborando durante todo el siglo. Para una magnífica –y polémica– discusión de estas ideas en relación a Vila-Matas y Unamuno, léase el artículo de Vauthier (2007).

²⁰ Vila-Matas en sus cuentos no solo hace y rehace citas ajenas, sino que se cita y recita constantemente a sí mismo, creando interesantes duplicidades en sus cuentos. Así, en "Porque ella no lo pidió", rehace la escena del *Pete's bar* que abre su cuento "Recuerdos inventados", pero en un contexto totalmente diferente. Del mismo modo, la protagonista del cuento en su primera sección no es otra que Rita Malú, que hacía de Gilda en "Nunca voy al cine". Esta multiplicación de las escrituras casi rehace, en un plano completamente diferente, las diferentes variantes que normalmente presentan las narraciones orales tradicionales, y de alguna manera quieren presentarse a sí mismas como un juego, como un desafío al dogmatismo inherente en los géneros didácticos.

Ante la confusión, trata de aclarar el malentendido añadiendo que el cine le parece una farsa, “el arte más engañoso de todos y el único en el que nada era cierto” (2011: 163). Pero frente a esta actitud de negación del arte y supremacía de la vida, y casi de forma surrealista, empiezan a proliferar durante la fiesta las escenas y las referencias a películas clásicas, como el piano de *Casablanca* (162), los inquietantes e incestuosos pájaros de Hitchcock (163), las mujeres dobles (162-163) y las huidas y caídas por las azoteas de *Vértigo* (164), o la famosa bofetada de *Gilda* (163)... las cuales el narrador no reconoce como tales, pero que le envuelven y de las que no puede escapar.

Especialmente interesante es “El día señalado”, en el que una mujer francesa, Isabelle Dumarchey, emprende una aventura profesional en México tratando de huir del pronóstico de muerte que la acongoja desde niña. Conforme avanza su periplo por la geografía mexicana, al primer impacto con la descripción de la forma de ser típica de los mexicanos, se va produciendo en ella una invasión de conciencia, hasta verse completamente absorbida por el canon de la literatura mexicana. Y así, sus interacciones con el resto del equipo que trabaja con ella se ven salpicadas de citas directas o paráfrasis de textos como *El laberinto de la soledad*, *Pedro Páramos* o *Los recuerdos del porvenir*²¹ que hacen referencia a la cercanía de la muerte, y que sustituyen a las palabras de la protagonista, y que después se combinan con citas tomadas de autores franceses, como Jules Renard “Mi padre me legó sus ganas de dormir” (2007: 160). El resultado de esa críptica e hilarante mezcla literaria y cultural, que parece haber dado al traste con la salud mental de la mujer, es que el pronóstico mortal nunca se cumple, abordado por este festival intertextual: “El mundo parecía seguir su curso habitual, de la misma forma que, incluso en los casos extremos en los que todo está en juego, se sigue viviendo como si no pasara nada” (161).

Exploradores del abismo nos aporta dos ejemplos directos de este plagio o cita directa. “Otro cuento jasídico” rehace palabra por palabra el cuento de Kafka “La partida”. Puesto en el contexto del libro, “Fuera de aquí”, la moral del cuento de Kafka, no significa abandonar el hogar, sino otra serie de cosas: se refiere a “fuera de la novela”, algo que ya había expuesto en el relato anterior, “Café Kubista” (2007: 15); al cuento, de sorprendente temática rusa, del mismo nombre, “Fuera de aquí” (2007: 115-35); y también se refiere al final de “Porque ella no lo pidió”, donde el “fuera de aquí” se cita de nuevo y significa estar más allá de la problemática vida/literatura (2007: 276).

Algo muy similar ocurre en el “Epílogo”, un préstamo de Peter Handke en *El peso del mundo*. El autor rehace una cita profundamente pesimista del autor sobre las relaciones de la escritura con la nada, para darle un tono positivo, en cuanto que la “nada” de la que hablaba Handke, como el “fuera de aquí” del cuento de Kafka, ha sido reelaborada por todos los cuentos anteriores a esta

²¹ El propio nombre de la protagonista es un trasunto afrancesado de Isabel Moncada, protagonista de *Los recuerdos del porvenir*. Al mismo tiempo, parece estar emparentada a la Delia Dumarchey que se menciona varias veces en *Exploradores del abismo* y que simboliza la resistencia de la ficción a desaparecer, como en “Café Kubista” (2007: 14) y, de forma más compleja, en “La gloria literaria”, la narración que cierra el libro.

cita, con lo que el autor cierra el círculo, indicándonos lo mismo que nos había señalado en el primero de los relatos del libro, "Café Kubista": "en el centro del vacío hay otra fiesta" (2007: 16). Lo cual era, por cierto, también una cita, de la *Poesía vertical* de Roberto Juarroz. En este circuito de citas la que prima, por supuesto, es la del poeta argentino, que intenta mostrar en el plano del contenido una vuelta al vitalismo, aunque el hecho de que el mismo sea el resultado de un ir y venir de citas, parece dejar dicho vitalismo en suspenso, ya que la única forma de expresarse que encuentra es esta suerte de confuso laberinto intertextual.

Asociado al profuso y complejo uso de la cita en los cuentos de Vila-Matas, tenemos que terminar señalando la más importante de todas estas operaciones estéticas, que es el cruce de géneros didácticos directamente asumidos en la forma cuento. De un lado tenemos las narraciones autobiográficas o autoficciones. De otro, el cruce directo del cuento y el ensayo, en el que posiblemente Vila-Matas haya profundizado más que ningún otro escritor contemporáneo.²² Muchas veces lo que se obtiene de estas narraciones es un resultado híbrido. En *Exploradores del abismo*, cuentos como "La gota gorda" se mueven entre la autobiografía, la autoficción y el ensayo.²³ Además, estos textos bien pueden tomar la forma de encubiertos prólogos ("Café Kubista") o epílogos ("La gloria solitaria").

Más que en ninguna otra, como ya señalábamos en nuestra introducción, es con este tipo de narraciones híbridas donde a los críticos que se han ocupado de Vila-Matas les cuesta separarse del narrador/autor mismo, ya que este invade totalmente el terreno de la crítica. Así, el narrador de "Café Kubista" primero usa la materia de la vida del autor para hablar de cómo el Vila-Matas de 2007, tras sufrir un problema de salud grave,²⁴ ha perdido peso y ahora se siente "otro", busca "hacer perder peso en sus razonamientos" (2007: 13) al Vila-Matas novelista. Después, pasa de la autoficción al ensayo en este viaje inventado a Praga para proponer que sus narraciones son "cubistas, por el nombre del café en el que ahora me encuentro, pero también porque a veces comparten con ese movimiento artístico el gusto por ampliar las dimensiones de ciertos espacios y por huir del punto de vista clásico" (2007: 12). Finalmente, ha preparado el terreno para hacer su juicio estético final: "Convertido en un disidente de mí mismo, desde el primer momento se hizo evidente que una manera de desmarcarme de mi antiguo inquilino era volver al cuento" (2007: 14).

²² La salvedad que ya hizo Pozuelo Yvancos en *Figuraciones del yo* sería Javier Marías, especialmente a partir de *Negra espalda del tiempo* (1998). Evidentemente, estos cruces de ficción y ensayo por fuerza tienden a crear formas de subjetividad más inestables y ricas, y una red intertextual más potente, que las de otros escritores contemporáneos, lo que al final coloca a ambos escritores en una ambigua posición de filtros culturales: en Marías, de la cultura anglosajona (Shakespeare, Sterne, Faulkner); en el primer Vila-Matas, como intérprete de la narrativa breve –los autores portátiles– y del posmodernismo en general; y en el actual, de Joyce, claro.

²³ Para una profundización de la importancia de estos términos dentro de la producción de Vila-Matas, léase la magnífica exposición de Alba del Pozo (2009) sobre la autoficción en otra de las grandes novelas de la tetralogía, y también la de Pozuelo Yvancos (2007).

²⁴ De nuevo, la referencia al Borges que decide cambiar de género literario y escribir "Pierre Meunard", iniciando el ciclo de *Ficciones*, después de estar a punto de morir de una septicemia resulta inevitable.

Lo absolutamente decisivo aquí es que la dimensión de estos relatos como cuentos se pierde en los análisis críticos. Pero al situar estas reflexiones en el contexto del cuento, y al rodearlos de otras ficciones con las que además se comunican constantemente, se nos está obligando a leerlos en su vertiente estetizada, no como juicios de valor sobre su obra, sino como impresiones deliberadamente creadas por el autor, lo cual automáticamente lanza una pregunta: ¿para qué “fingir” un pensamiento? Es de notar la paradoja de que cuanto más acertados o ingeniosos como juicios sobre la propia obra nos parecen estas piezas, como en el caso de “Café Kubista”, más difícil es percibirlos como dichas fabricaciones, es decir, como imposturas.

Quizá en un cuento irónico como “La gota gorda” es más sencillo percibir su carácter de ficción. “La gota gorda” es un intento de representar, dentro del género cuento, una tensión entre materialismo e idealismo, que si se lee con atención aparece siempre en la obra de Vila-Matas, mediante la parodia de los ataques recibidos por el autor por la falta de “*sangre e hígado*” (2007: 35) de sus personajes e historias, y sus excesos metaliterarios que bruscamente trata de reprimir. La vuelta al cuento de Vila-Matas es de hecho, otra vez, el tema mismo del cuento, se dramatiza, se convierte en el objeto mismo de la narración. El narrador del relato explica sus dificultades con las imposiciones del cuento, que son básicamente dos, estilísticas y temáticas. Por el lado del estilo, tenemos el “tempo moroso” heredado de su práctica como novelista, que le empuja a “frases” que “se alargaban sin prisas y se concentraban premiosamente en los detalles” (2007, 31). Temáticamente, le obliga a lidiar con un material menos artístico, menos elevado, ordinario, cotidiano, y patético-emocional, que le hace sudar “la gota gorda” y cuyo máximo exponente sería Raymond Carver (2007: 32).

Sin embargo, el narrador concluye que, pese al esfuerzo que le ha costado, “ahora vivo en el fondo bien satisfecho de haber vuelto al cuento y disfruto cuando veo personas que todavía son simples, que son como pobres cobayas que repiten estúpidamente los errores de siempre de todas las personas que han pasado por el mundo” (2007: 33-34). Ahí se ve claramente su carácter de ficción, casi invisible en “Café Kubista”. Pero lo importante, al final, es que la ironía flagrante del relato choca con el hecho de que, efectivamente, lo que parece haber hecho en muchos de sus relatos es precisamente volver a narrar los “estúpidos errores” de los seres humanos. A veces, hasta recuperando el más trillado de todos los contextos históricos de la narrativa española del siglo xx: la miseria de la posguerra (que aparecía directamente en “Niño”, “La gallina robada”, “Vida de poeta”, etc.).

La pregunta, entonces, es ¿qué pensar del final de un cuento-epílogo como “La gloria solitaria”, donde, al hilo de citas de DeLillo y Monk, se acaba afirmando, por enésima vez, la grandeza de la práctica literaria en su versión más solipsista? La literatura encerrada dentro de sí misma es “Como la nieve cuando, aislada en el paisaje, con los destellos propios de su enigmática genialidad, logra en su radical soledad resplandecer como nunca” (2007: 285), frase escrita en un estilo tan recargado que recuerda al que más de un siglo antes había usado Rubén Darío para describir a sus “raros”... ¿Debemos tomar la comparación en

serio, o verla entonces como un intento del autor de objetivar su propio pensamiento, obligándonos a reflexionar sobre aquellas tendencias ideológicas que lo sustentan? Digámoslo de una vez: Vila-Matas en estos cuentos no hace otra cosa que defender en el plano del contenido la autonomía radical de lo literario, mientras en el plano de la forma la contradicción entre cuento y géneros didácticos provoca que la "vida" se reinsera en la ecuación.

4. CONCLUSIÓN: ENTRE EL CUENTO Y LA NOVELA

Este contrapunto tan intenso entre materialismo e idealismo, entre literatura y vida, entre cuento y formas didácticas, tenía por fuerza que generar dentro de esta supuesta y polémica "vuelta al cuento" de Vila-Matas lo que de hecho ya produjo en la obra de Cortázar con "El perseguidor": la creación de un espacio intermedio donde tales tensiones puedan manifestarse de la forma más extrema posible. Terminaremos este trabajo refiriéndonos a los dos textos más complejos en este sentido producidos por el autor desde 2007, los relatos (llamémoslos así) "Chet Baker piensa en su arte (ficción crítica)" (2011) y "Porque ella no lo pidió" (2007). Aunque es posterior, empecemos por el primero, ya que parte de la exasperación de la "forma ensayo", lo cual enlaza directamente con "Café Kubista", "La gota gorda" y "La gloria solitaria", y produce un interesante experimento con la conciencia dentro de los géneros didácticos.

Lo que hace el autor en esta ficción crítica de casi 100 páginas es subdividir la conciencia, el yo, que organiza la voz del ensayo como género, primero en dos partes, y después, en múltiples espejos que van reflejando esas dos partes. La "ficción crítica" se inaugura como una reflexión escrita para no ser publicada, en la cual el ensayista intenta conciliar sus dos almas, la de escritor legible, y la de escritor experimental, en un "Frankenstein" donde sin embargo, se pueda salvar al "yo" experimental, al cual la mercantilización del mundo literario está, según el narrador, atrincherando.

El texto se va armando poco a poco, como una improvisación a la que se van sumando voces, producto de una escisión en la conciencia del ensayista, y cada escisión se ramifica a su vez en diversos intertextos, sorprendiendo constantemente al lector. Es decir, Vila-Matas parte de una parodia del género del ensayo, que en vez de crear una conciencia, como corresponde a los géneros didácticos, se complace en presentarla para después comenzar a dividirla y, a la vez multiplicarla, ya que la escisión original se alimenta con todo tipo de citas de otros autores o recontextualizaciones de sus textos, proyectando ésta hacia su propio abismo.

Por supuesto, nada de esto es nuevo, y hemos dado múltiples ejemplos de todas estas técnicas en este ensayo. Lo importante aquí es la intensidad. La escisión original aparece en la dicotomía Hire/Finnegan (2011: 246) que abre el texto (o Simenon/Joyce, es decir: escritores "legibles" frente a escritores "no legibles"), y después se va desplegando en todos sus múltiples espejos intertextuales, parejas de dobles enfrentados, que la conciencia va creando mientras busca una síntesis de ambos, y se apoya en una interminable red de referencias

de autoridad para modular esa escisión central (Ortega, Musil, Rilke, Chejfec, Banville, Beckett, Céline...). Otra modulación de este binomio sería la de Cairo/Spade (2011: 280), el "escritor" que calla frente al que parlotea sin parar. Sobre todas ellas, no sorprende que el narrador mismo haga referencia, claro, al Borges de "Borges y yo" (pero, no sin ironía, leído a través de Piglia, otra conciencia-pantalla más), cuyo experimento "divisor" de la conciencia el narrador confiesa estar exacerbando aquí (2011: 275), y como contrapunto, tendríamos las citas de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (2011: 273), el cual, frente a Borges, aporta un vitalismo interesante.

Todo este juego de dobles que se despliegan en otros, que parece infinito y que es exasperante,²⁵ claro, ya que no deja avanzar el razonamiento, se condensa en el más clásico de la literatura moderna, Jeckyll/Hyde (2011: 275). Previsiblemente, este a su vez se abisma en otro juego de dobles: Stevenson transformado en Hyde en la escena de su muerte, por un lado, y Nabokov comprendiendo la muerte de Stevenson, en el otro... Todas estas ellas aderezadas de múltiples referencias, que no paran de detener o de desviar hacia otro lado la reflexión, nunca mejor dicho.

Pero la clave de todo el texto consiste en ver la "sofisticación intelectual" (2011: 333) que se alcanza con esta subdivisión. Esta fuerza de sofisticación de la conciencia es la clave que dirige el devenir del yo –múltiple– que organiza el ensayo. Sofisticarse significa literalmente dividirse. Una vez entendido esto, importa menos que cada división subsiguiente venga aderezada por múltiples refracciones en otros textos. O después, por una tercera conciencia, Stanley, que viene de fuera de la habitación, y que parece oscilar más hacia las posiciones "legibles" de Hire. O, por último, el "0,20" de conciencia que interrumpe a Stanley (2011: 310), que parece más cercano a Finn y que, de acuerdo a su propia inquisición, va ganando fuerza conforme Stanley se hunde en la melancolía... Cada complicación de la conciencia es una riqueza, que se opone a la pobreza individualizadora del realismo. Esa sofisticación enlaza con la necesidad de distinguirse de "Café Kubissta", y también con las subdivisiones materiales de Vok: aquí nos muestra la cultura libresca funcionando dentro de una sociedad de clases, como elemento divisor.

La tensión gigantesca entre ambas cosas, entre mostrar esa sofisticación y practicarla, entre materialismo e idealismo, se da quizá en "Porque ella no lo pidió" (2007: 215-276) todavía con mayor intensidad.²⁶ El autor desborda la forma

²⁵ Sobre la importancia de este concepto de exasperación como resultado de las narraciones de Vila-Matas, véase el artículo de Júlía González de Canales (2014), donde la autora afirma que ese intento de hacer perder la paciencia al lector va acompañado de una obligación hacia la reflexión, y, en última instancia, es una máquina que crea sus propios lectores y acaba por generar su propio lector implícito. Nuestra discrepancia es que esa irritación no solo es un sentimiento del lector, sino que proviene de la relectura radical de la forma parodiada.

²⁶ Evidentemente "Porque ella no lo pidió" tenía que aparecer también dentro de la antología que es *Chet Baker piensa en su arte*. Ocurre entonces algo tremendamente curioso: aunque al entrar en ella pierde varios de los contactos directos con otros relatos de *Exploradores del abismo* que no figuran en la antología, ganan sin embargo visibilidad los contactos que este "archicuento" tenía con otras piezas del autor, como las ya mencionadas anteriormente de Rita Malú o la reescritura de "Recuerdos inventados".

cuento aquí mediante la yuxtaposición de tres cuentos enlazados, combinando todas las estrategias descritas en este trabajo, que se superponen y forman un todo enormemente complejo. “Porque ella no lo pidió” es una especie de “archicuento” donde Vila-Matas condensa todas las lecciones extraídas de un siglo de retratos de artista latinoamericanos, y por supuesto, de su propia producción. Empezábamos este ensayo por una cita de Ródenas de Moya, que usaba el final de este relato para ejemplificar la idealización de la práctica literaria que hacía el autor. Efectivamente, el análisis de las piezas revela que en parte, es así. Pero algunos detalles del final del relato, así como un análisis de su estructura, nos obligan a ir más lejos.

La primera de estas complejas narraciones condensa el motivo de la sustitución con el de la búsqueda del escritor, el relato policial, y el cuento de fantasmas. Nos presenta “El viaje de Rita Malú” (2007: 215-30), que, cansada de intentar hacerse pasar por la fotógrafa francesa Sophie Calle, acaba como detective privado (218) y emprende un viaje a las Azores para buscar al escritor Jean Turner (220), desaparecido tras escribir su quinta novela. Tras visitar el *Pete’s Bar* (225), donde se siente más Sophie Calle que nunca, encontrará a Turner, quien le explica que su casa está habitada por un fantasma y que ese fantasma es ella. La primera narración concluye con Turner cerrándole la puerta a la fantasmal Rita con aparente calma (230).

En el segundo cuento, “No juegues conmigo” (231-258), domina la autoficción de corte sentimental. Se nos ofrece el marco en el que se escribió la primera narración. Sophie Calle contactó con el autor para que este le escribiera un texto que después ella pudiera llevar a la vida (234), como ya había hecho antes con Paul Auster,²⁷ entre otros. El escritor se entusiasma con el mismo, pero su proyecto se ve totalmente exasperado por las constantes interrupciones que sufre, y que acaban provocando una confrontación con Sophie. Esta se ve seguida de una crisis espiritual en un hotel de Buenos Aires (252), donde se aísla completamente, intentando desaparecer, y, después, se pasa a una hospitalización por un caso grave de insuficiencia renal, que previsiblemente se puebla de todo tipo de citas (Sebald, Pitol...), y de la que saldrá con una sonda (257).

La tercera de las narraciones “El embrollo mismo” es más ensayística y también contiene elementos autoficcionales. Si a través de la segunda entendíamos que la primera era una ficción dentro de una ficción mayor, ahora volvemos a descubrir que esta segunda era una ficción también, escrita precisamente porque Sophie Calle en realidad nunca le invitó a participar en este proyecto (260). Lo que se propone entonces el narrador es llevar a la realidad lo que de verdad no ocurrió nunca, y para ello recurre a un amigo común de ambos, el escritor Ray Loriga, que les pone en contacto y le ayuda a que ella “retome” el hilo del proyecto en el segundo cuento, como si realmente hubiera ocurrido (266). Sin embargo, al entrevistarse con la verdadera Sophie Calle en el Flore (272), en París, el narrador termina renunciando al proyecto, realizando una suerte de

²⁷ Recordemos que un trasunto de Sophie Calle era además uno de los personajes fundamentales de *Leviatán*, la fotógrafa Maria Turner. Y que el escritor inventado por Vila-Matas en el primer cuento tiene el mismo apellido que ella.

performance en la que afirma su falta de necesidad de ir más allá de la literatura, hacia la vida (275), como resaltaba Ródenas de Moya. Como en "Chet Baker piensa en su arte", la sofisticación es aquí la clave: prefiere la literatura a la vida: "Primero porque era una actividad mucho más elegante, y segundo, porque me había parecido siempre una experiencia más intensa" (275).

Vila-Matas, entonces, ha empleado aquí una especie de reverso de las técnicas de los cuentos tradicionales, donde una narración macro servía para insertar una o varias narraciones micro. Dentro del cuento tradicional, esos cuentos dentro de cuentos son herramientas para dirigir la lectura: la moral del cuento primario es asegurada por el cuento superior que sirve de marco, reflejo, y muchas veces comentario del cuento al que delimita. Aquí ocurre lo contrario; el cuento se va abriendo a marcos diferentes, y cada marco, además, es un género (o varios) que domina al anterior, con lo cual se va creando una jerarquía de valor entre ellos: de la narración de detectives/fantasmas a la autoficción; de la autoficción, al ensayo y a su dramatización. Pero al final del cuento ocurre algo sorprendente, y es que la primera narración acaba controlando a la tercera, que se suponía era, por su posición, más fuerte estructuralmente. Dice el narrador: "¿Acaso no era yo un fantasma?" (276). Y todavía con mayor claridad, un poco más adelante: "Sophie no podía saberlo, pero le habría bastado con filmarme unos segundos y el viaje de Rita Malú, la historia que yo llevaba cuidadosamente doblada en el bolsillo, habría llegado allí mismo a su término" (276). Al final, el cuento parece tener más fuerza que el ensayo mismo, es su verdad última. El ensayista, de forma menos ambigua que *Doctor Pasavento*, queda anulado por sus fantasmas. Lo cual nos sirve también como conclusión: sin percibir esa estetización profunda de los géneros didácticos es imposible explicar la singularidad de Vila-Matas como cuentista.

OBRAS CITADAS

- Beltrán, Luis (2001): *La imaginación literaria*. Barcelona, Montesinos.
- Benjamin, Walter (1999): "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility: Third version". En *Selected Writings*, vol 4. Cambridge, Harvard UP, 1999. pp. 251-283.
- Bolaño, Roberto (1996): *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1986): *Obras completas*. 4 vols. Barcelona, Emecé.
- Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- Cortázar, Julio (1972). "El perseguidor" En *Relatos*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 577-647.
- Darío, Rubén (2002): *Los raros*. Madrid, Pliegos.
- Del Pozo García, Alba (2009): "Autoficción in *París no se acaba nunca* by Enrique Vila-Matas", *452 F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, n.º 1, pp. 83-103.
- González, Aníbal (1983): *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Porrúa.

- (2001): *Killer Books. Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin, Texas UP.
- González de Canales, Júlia (2014): "La irritación como respuesta hermenéutica ante la obra de Enrique Vila-Matas", *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, vol. 61, n.º 3, pp. 205-219.
- Gordillo Lizana, Emilio (2012): "Ensayo y exploración". En Felipe Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 355-366.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007): "Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas". En Margarita Heredia y Enrique Díaz Álvarez (eds.): *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 388-404.
- (2010): *Figuraciones del Yo en la narrativa de Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes.
- (2012): "La 'tetralogía del escritor' de Enrique Vila-Matas". En Felipe Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 219-273.
- Rama, Ángel (2002): *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del norte.
- Reyes, Alfonso (1965): *Retratos reales e imaginarios*. México, FCE.
- Ródenas de Moya, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península.
- (2007): "La novela póstuma o el mal de Vila-Matas". En Margarita Heredia y Enrique Díaz Álvarez (eds): *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, pp. 273-299.
- (2012): "Exploraciones más acá del vacío y el abismo". En Felipe Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 367-389.
- Sánchez-Carbó, José (2012): "Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas". En Felipe Ríos Baeza (ed.): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón, pp. 115-130.
- Schwob, Marcel (1987). *Vidas imaginarias*. Barcelona, Orbis.
- Vauthier, Bénédicte (2007): "Transfiguraciones y juegos en las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas)". En *Actas XVI Congreso AIH*. En línea: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_328.pdf>.
- Vila-Matas, Enrique (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Anagrama.
- (1995): *Recuerdos inventados*. Barcelona, Anagrama.
- (2000): *Bartebly y compañía*. Barcelona, Anagrama.
- (2005): *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
- (2007): *Exploradores del abismo*. Barcelona, Anagrama.
- (2011): *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona, Random House Mondadori.