

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

**VILA-MATAS PIENSA EN SU ARTE: LA CRISIS DE LA AUTORÍA EN LA
“TETRALOGÍA DEL ESCRITOR”**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES
LÍNEA ACADÉMICA EN TEORÍA LITERARIA

PRESENTA

PAULINA ALEJANDRA RIVERA VELÁZQUEZ

MATRÍCULA: 2223802286

ORCID:0009-0006-4610-8692

Correo: paulina9paulina@gmail.com

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

JURADO:

PRESIDENTE:

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

SECRETARIA:

DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA

VOCAL:

DRA. ELISA TERESINA DI BIASE CASTRO

Iztapalapa, Ciudad de México a 27 de marzo del 2025

AGRADECIMIENTOS

El vertiginoso y grato camino que supone un trabajo de investigación no podía haber sido transitado en solitario. La literatura es un territorio no conquistado de voces y palabras que convergen y hacen siempre algo surgir. Aunque, en ocasiones, aparentemente despoblada, es tierra siempre fértil. Por ello, es casi obligado agradecer a todos aquellos que, en algún grado, en algún punto, prestaron su voz y sus palabras para hacer posible este proyecto.

En primera instancia a mi asesor, el Dr. Juan Pablo Muñoz Covarrubias, quien leyó pacientemente mi agitada escritura y me ayudó a mejorarla con sus atentas y minuciosas anotaciones; y complementó con sus lecturas, las mías. Asimismo, agradezco a mis profesores del posgrado cuyas clases abrieron espacios de interrogantes constantes y contribuyeron a mi formación como investigadora. A mis lectoras, la Dra. Elisa Teresina Di Biase Castro por la lectura atenta y la Dra. Claudia Maribel Domínguez Miranda por leerme en más ocasiones de las necesarias, por orientarme con sus certeros cometarios y por toda la ayuda que me brindó durante el posgrado.

En segundo lugar, es preciso mencionar al coordinador de la Línea en Teoría Literaria, el Dr. César Andrés Núñez, así como a todos los integrantes de la línea por su apoyo; y a mis compañeros de generación, muy especialmente a Freddy Carrera Silva porque más que un colega se convirtió en un amigo que me ha acompañado desde la licenciatura hasta hoy. En el mismo tenor, a Ana por el esfuerzo conjunto, a Frida por su voz y a Oscar por la compañía.

Finalmente, hay intercambios que no se pueden pasar por alto. Le agradezco profundamente a la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa por abrirme las puertas y a CONACyT por financiar mi investigación. Espero que todos aquellos que contribuyeron

a hacer posible este proyecto puedan ver en estas páginas un poco del esfuerzo y la confianza que me brindaron.

A Ana, por la cena, el café y la voz.

A Frida, por el ruido y la luz.

A Oscar, por los bichos y el agua.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	8
1. MARCO TEÓRICO.....	19
1.1. REVISIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO AUTOR.....	19
1.2. ¿QUÉ ES UN AUTOR? PRIMERAS CONCEPCIONES TEÓRICAS: ENTRE ROLAND BARTHES Y MICHEL FOUCAULT.....	30
1.3. LA AUTORÍA: DE LA TEORÍA FRANCESA A LOS <i>AUTHORSHIP STUDIES</i>	35
1.4. TAXONOMÍA DEL AUTOR.....	40
1.5. “¿QUÉ ES UN AUTOR?” A LA LUZ DE <i>LA ARQUEOLOGÍA DEL SABER</i>	45
1.6. FORMACIÓN DE LOS CONCEPTOS.....	55
2. LA TETRALOGÍA DEL AUTOR.....	57
3. “PREFERIRÍA NO HACERLO”: <i>BARTLEBY Y COMPAÑÍA</i> FRENTE A LA IMPOSIBILIDAD.....	65
3.1. DE LA MUERTE DEL GENIO AL SIMULACRO DEL ESCRITOR.....	71
3.2. EL LABERINTO DEL NO Y LA MITIFICACIÓN DEL AUTOR.....	79
3.3. LA DESMUERTE DEL AUTOR.....	85
4. <i>EL MAL DE MONTANO</i> : JUGARSE LA VIDA A LA VISTA DE TODOS.....	96
4.1. ALGO CENTELLEA EN EL TEJIDO AJADO: EL PROYECTO AUTORIAL DE ROSARIO GIRONDO.....	102
4.2. BLOQUEADO, PARALIZADO, ÁGRAFO TRÁGICO: LA FUNCIÓN AUTOR.....	111
4.3. SER YO MISMO LA LITERATURA: EL PERFORMANCE AUTORAL.....	116
5. UN ENIGMA PARA TODOS: EL YO BIOGRÁFICO DE <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i>	125
5.1. ¿ES QUE EXISTE REALMENTE LO REAL? ENTRE AUTOFICCIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA.....	130
5.2. COMO SI YO FUERA HEMINGWAY: EL MITO DEL ESCRITOR.....	136

5.3. YO ERA UN FANTASMA ERRANTE; LAS POSICIONES AUTORALES EN <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i>	145
6. EL QUE SE DA POR DESAPARECIDO EN <i>DOCTOR PASAVENTO</i>	151
6.1. EL MITO DE LA DESAPARICIÓN Y EL FIN DE LA TETRALOGÍA.....	156
6.2. ESCRIBIR PARA AUSENTARSE: LA DESAPARICIÓN DE PASAVENTO.....	166
II. CONCLUSIONES; AL BORDE DEL ABISMO.....	178
III. BIBLIOGRAFÍA.....	189

Soy CasiWatt y en mi vida sólo ha habido tres cosas: la imposibilidad de escribir, la posibilidad de hacerlo, y la soledad, física desde luego, que es con la que ahora salgo adelante.

Enrique Vila-Matas

Lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que exista.

Miguel de Unamuno

Yo no existo... Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo... y cualquier individuo... he de salir a la defensa de mis fueros de mito.

Benito Pérez Galdós

I. INTRODUCCIÓN

Para responder a la gran interrogante del siglo XX ¿Qué es literatura? Michel Foucault escribe que desde finales del siglo XIX la literatura habla de sí misma.¹ Esta afirmación, desde luego, se refiere a que los textos se volcaron sobre sus procesos de construcción, sobre las obras con las que dialogan y sobre los elementos que efectivamente constituyen al texto literario. Foucault afirma que esta autonomía se logra mediante cuatro “tentativas de asesinato”: 1) el rechazo a la literatura de los demás; 2) rehusar a los demás el derecho a hacer literatura y cuestionar si las obras de los otros son literatura; 3) negación y rechazo propio del derecho a hacer literatura; y 4) rehusar hacer o decir en el lenguaje literario algo que no sea el asesinato sistemático de la literatura. Estas cuatro tentativas que desde el siglo XIX caracterizan a la literatura no podrían hallar mejor medio de expresión que la narrativa de Enrique Vila-Matas.

Entendidas estas afirmaciones como la capacidad, necesidad y obligación de la literatura de estudiarse y hablar de sí misma, son las características principales de las novelas del autor barcelonés. La literatura se vuelca sobre sí misma tanto como la obra vilamatiana sobre la literatura contemporánea. Entre los múltiples, y muy particulares, elementos que caracterizan su narrativa resalta la formación de un discurso enteramente metaliterario, ya sea por las constantes digresiones metanarrativas; la evaluación del estado de las letras; las interpelaciones a otros autores; el ejercicio autocrítico; así como la intertextualidad que borra los límites entre la propia obra y el complejo entramado literario.

Si, como dice Foucault, “a partir del siglo XIX todo acto literario se da y toma conciencia de sí como una transgresión de esa esencia pura e inaccesible que sería la literatura”,

¹ Michel Foucault, (2005), “Lenguaje y literatura”, en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid: Akal, pp. 435-449.

(Foucault, 2005: 439) es Vila-Matas quien lleva al terreno de la creación el ejercicio crítico del sistema literario y de su propia obra. Por ello es que han corrido ríos de tinta en torno a esta caracterización que rondan, tanto en la forma y función que tienen las citas en sus novelas, como en la articulación de un mundo literario autónomo. Esta forma de configurar el texto narrativo tiene su mejor escenario en las cuatro novelas pertenecientes a la “tetralogía del escritor” —término introducido por Pozuelo Yvancos²—: *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005) y que constituyen el corpus del presente estudio.

De este modo, y como se verá en los capítulos correspondientes, con *El mal de Montano* asistimos al el rechazo y la negación del derecho de los demás a hacer literatura, así como la permanente evaluación y cuestionamiento sobre si la obra de los demás es literatura. Con *Bartleby y compañía* y *París no se acaba nunca* presenciamos la negación y rechazo propio del derecho a hacer literatura; y con *Doctor Pasavento* al escritor que se rehúsa a hacer en el lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático de la literatura. Caracterizar a estas obras desde las tentativas de asesinato sirve para ejemplificar las distintas formas en las que Vila-Matas configura un complejo mundo textual como creación y crítica dentro y a partir de la literatura.

En el mismo sentido, con Vila-Matas presenciamos la escenificación de los problemas sustanciales de la narrativa contemporánea y uno de ellos es la imposibilidad de concebir la creación desde la mimesis que, como es bien sabido, desde su crisis post vanguardia ha devenido en la ruptura con la lógica representativa. El mundo enteramente literario de Vila-Matas se ase de la única materia que tiene a su alcance: el lenguaje. Ya he mencionado que,

² José María Pozuelo Yvancos (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*.

con la cuarta tentativa de asesinato propuesta por Foucault, desde el siglo XIX el lenguaje es la materia y el objeto de la literatura. En Vila-Matas se construye una realidad que no se sostiene sino por dicho lenguaje. Es la única realidad que puede ser construida en el texto. Reconocer que el lenguaje “debía estar al servicio de la vida, y que la vida era esencialmente cambio, era imprescindible plantear la exigencia de que el lenguaje no podía quedar encerrado en conceptos abstractos y lógicos, sino debía ser capaz de dar cuenta de la historicidad de la vida del hombre, adaptándose a las circunstancias concretas de cada momento” (Montaño, 2016: 89) es el punto de partida de estas obras.

Este mundo literario sostenido únicamente por el lenguaje se erige como un programa de escritura que no busca nada más que configurarse así mismo. No hay en Vila-Matas señalamientos tendenciosos, sino un profundo compromiso con la literatura y el lenguaje. Es así como construye un mundo propio, donde el anclaje con la realidad extraliteraria es innecesario pues se articula y sostiene por el material literario. Esta configuración se presenta en, como adelanté, el tejido de citas que articula su obra, la inclusión de otros autores y otras escrituras como materia narrativa y la intra e intertextualidad. Purificación García Mascarell en “La extraña figura literaria de Enrique Vila-Matas: las claves de un autor en la frontera” (2011) señala que la formación del mundo literario de Vila-Matas muestra que:

En definitiva, estamos ante el triunfo de la escritura sobre el escritor, según el programa estético de los pensadores posestructuralistas de los setenta. Vila matas proclama la primacía de la escritura sin principio ni fin, sin límites ni fronteras, sobre la capucha idea de un texto estructurado, clausurado, autosuficiente. Las perspectivas de libertad se vuelven infinitas. De algún modo, cada autor puede inscribirse en la línea de escritores con la que guarde mayor identificación. Vila matas se otorga el derecho a desaparecer del canon español y elegir sus orígenes literarios (García: 2011: 207)

Tal como adelanta García Mascarell, en este mundo autónomo y autogenerativo que presenta el triunfo de la escritura sobre el escritor, en el discurso novelístico de Vila-Matas resalta un

elemento fundamental: el autor. Desde diversas perspectivas, focalizaciones y procedimientos teórico-críticos, la figura del escritor ha sido la gran preocupación de la narrativa contemporánea haciendo surgir así las denominadas “narrativas del yo”.

Dentro esta categoría se agrupa una desmedida cantidad de obras cuyo punto neurálgico es la instancia de escritura. En el mismo sentido, la crítica y teoría literaria no han cesado su búsqueda por develar las operaciones que estas narrativas ejecutan a fin de establecer categorías de análisis y agrupaciones genéricas que permitan caracterizar los textos en los que se estructuran en torno a la formación de un *yo escritor*. Es así como se han visto aparecer una serie de trabajos acerca de la autobiografía como *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994) de Philippe Lejeune; en añadidura, los referentes a la autoficción en el caso hispánico como *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) de Manuel Albarca y la importante compilación de Ana Casas *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012) que consiste en un sustancioso estado de la cuestión sobre el tema.

A estos trabajos teóricos que buscan definir a las “narrativas del yo” según su especificidad genérica, se unen los que estudian las estrategias textuales que permiten un modo particular de incursión y formación del autor en el texto. Como ejemplo baste el estudio de Gérard Genette en torno a la irrupción del autor en la ficción *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004). Resaltan también las propuestas que se aventuran a una clasificación distinta en busca de esclarecer las particularidades de ciertas obras. Un estudio fundamental de este estilo es el de José María Pozuelo Yvancos *Figuraciones de yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas* (2010), en donde crea una categoría propia para definir obras en las que el empleo del yo rebasa a la autobiografía y la autoficción. Así mismo, es un trabajo sobresaliente porque su categoría “figuración del yo” nace a partir de la obra de Vila-Matas y Javier Marías.

Al hacer este recorrido se avizora que el punto en el que convergen todas estas propuestas teórico-críticas es el autor, si bien con distintos enfoques. Esto es muestra de que, por mucho que se utilicen otros nombres y otras categorías, es el autor el que sigue en medio del debate tanto en el nivel de la creación como en el de la crítica. Por lo cual, y siguiendo una línea histórica proveniente del posestructuralismo, mi trabajo propone investigar la conformación del autor en las cuatro novelas que componen la “tetralogía del escritor”. En estas obras, la crítica ha reconocido una participación sustancial del sujeto, del yo y del autor —entendiendo cada categoría en su especificidad— desde distintos enfoques y puntualizando algún aspecto de su participación en el discurso.

Es cierto que no se han realizado estudios desde la teoría autoral en la narrativa vilamatiana, aun cuando es el conflicto central. Sin embargo, existe una serie de críticos que reconocen la composición del autor como núcleo de la narrativa de Vila-Matas. Uno de ellos es Néstor Salgado González, quien explica que las obras de este autor intentan responder a las “problemáticas de la literatura finisecular y ficcionalizar acerca de un conflicto muy concreto: el autor ha muerto y el lector se ha situado como eje dominante en la interpretación textual, dando lugar a una serie de implicaciones y juegos entre el autor y el lector, que en mi opinión tienen como máximo exponente la intertextualidad y la autoficción” (Salgado, 2017: 5).

Las posibilidades de estudiar a la obra vilamatiana desde la teoría autoral se presentan desde los propios asomos de la crítica, como el anterior. Recalco que su obra no se ha estudiado desde la teoría autoral, sin embargo, las propuestas críticas que versan sobre el yo, el sujeto o lo biográfico tocan, de alguna forma, al autor en su calidad tanto de categoría de análisis como de identidad: “Vila-Matas como autor —en su caso, casi como personaje literario materializado, exteriorizado, desde la noción de autor— se postula como un creador

que viviría unamunianamente en la lectura, sin poder o pretender separar lo poético de lo histórico [...] liberándose difícilmente la escritura del tratamiento glosador de su propio proceso de desarrollo” (Aranda, 2016: 342).

Tal como la crítica señala, el autor es un asunto capital en su obra y, aunque no se han realizado estudios que se inscriban declaradamente dentro de la teoría autoral hay, sin embargo, ciertos trabajos en línea con el estudio del autor como el de Enrique Schumukler “*Bartleby y compañía: del mito literario al mito de autor*” (2002), en donde revisa la elevación del autor a mito³ en la primera obra de la “tetralogía del escritor”. Si bien el trabajo no parte de una metodología proveniente de la teoría autoral, sí es muestra de que existe una preocupación teórico-crítica que se vuelca cada vez más sobre la figura del autor.

A partir de lo previamente enunciado, se sigue que el autor es el eje rector entorno al que se articula el presente estudio. La teoría autoral tiene su punto seminal en el estructuralismo, con la publicación de “La muerte del autor” en 1967 de Roland Barthes, pero es con “¿Qué es un autor?” (1969) que inicia la discusión en torno a los elementos que caracterizan al autor como función. Sin embargo, no son los dos paradigmáticos textos anteriores los únicos en el abordaje del autor como categoría de análisis. Son los que inician con una larga línea teórica que no ha cesado y que actualmente se subdivide en múltiples orientaciones. Estas líneas de investigación son las que dirigen el análisis de las obras de Vila-Matas, a partir de las formas particulares en las que cada novela construye un autor y atiende a distintas estrategias de representación. Por ello es que evalúo el modo en el que se articula el autor en la literatura, pretendiendo trazar la biografía de la autoría moderna.

³ Otro estudio que revisa la teoría autoral es el de Isabel Verdú Arnal, “La construcción de la identidad en Enrique Vila-Matas” (2021) en donde analiza la función autor (Foucault) en la producción escrita de Vila-Matas. Sin embargo, no he incluido dicho estudio pues no se encarga de analizar las obras literarias del autor barcelonés sino los paratextos en los que construye su figura.

Este trabajo inicia con la primera novela de la “tetralogía del escritor” *Bartleby y compañía* con la puesta en marcha del autor como categoría de análisis. El estudio recorre la forma en la que el escritor (el protagonista de la obra) accede a la escritura desde una posición marginal, como adelanté, desde el rechazo a erigirse a sí mismo como autor. De esta forma, de la mano de la función autor propuesta por Foucault, recorre los caminos trazados por la historia literaria del XX para cerrar con la desmuerte del autor propuesta por Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013).

Siguiendo el trayecto vital del autor, con *El mal de Montano* accedemos a la difícil construcción de la autoría para un escritor inmerso en un campo literario en el que ya no se reconoce. Junto con las propuestas que se previenen de Pierre Bourdieu, se revisa el proyecto autorial configurado en la novela como una forma de escenificación de la autoría propia. Del reconocimiento de la identidad de escritura como una escenificación se desprende la necesidad de evaluar el modo en el que actúa y que permite afirmar que el autor es una categoría de análisis tanto como una identidad en permanente actualización. Por ello es que se revisa la noción de performance autoral que procede de las investigaciones del grupo *Research on Authorship as Performance* de la Ghent University.

Con *París no se acaba nunca* asistimos a la parodia de las novelas de formación o *Bildungsroman*. Es el primer momento en el que la identidad del escritor se forma y muestra de qué manera se accede por primera vez a la escritura. Por su estrecha relación con la realidad biográfica y extratextual de Vila-Matas, como la tendencia de la crítica a estudiarla como autobiografía o autoficción, es que se revisan estas categorías en la novela en cuanto a su operatividad y la relación que mantienen con la teoría autoral.

Finalmente, esta biografía del autor trazada por Vila-Matas termina con la desaparición del autor, del escritor y del yo en *Doctor Pasavento*. Rehusar hacer o decir en el texto algo

distinto de lo estrictamente literario se traduce en esta obra en que el personaje cede su lugar protagónico a la escritura. La figura del autor desaparece en el texto para configurar a la literatura misma como la verdadera protagonista. De esta forma y, en la medida en la que es la obra que finaliza esta serie, recupera las estrategias narrativas que ponen al *yo autor* en una encrucijada para llegar a la desaparición absoluta.

Tomando lo anterior en consideración, este trabajo no pretende dictar reglas que determinen categóricamente en dónde puede insertarse una figura de autor o cerrar la puerta a otras orientaciones teóricas que estudian su presencia en el texto. Lo que busca es revisar desde un lugar distinto la forma en la que el *yo autor*, que es tan ampliamente utilizado y escasamente nombrado, se construye en estas novelas, así como su capacidad de instalarse como categoría de análisis. La intención no es aniquilar al autor como identidad, sino, precisamente, evaluar cómo es que después de su asesinato, se ha erigido con mayor fuerza tanto en la narrativa como en la crítica y teoría literaria. Baste como ejemplo que la teoría autoral ha continuado con la revisión desde múltiples perspectivas.

El autor es también el centro en torno al que Vila-Matas hace confluír lo textual y lo extratextual. Literatura y vida en su obra no constituyen dos realidades entrecruzadas y disímiles: no hay distinción. El mundo vilamatiano muestra que no hay división entre estas dos realidades, que una no es pensable independientemente de la otra, que tejen un mismo espacio. Es esta la razón por la que buscar analizar las categorías referentes a la autoría solamente desde la una perspectiva textual o una extratextual resultaría insuficiente. En la medida en la que las obras de Vila-Matas no trazan una línea divisoria entre ambas, un estudio sobre su obra tampoco tendría que ceñirse a un solo espacio de actuación.

Este trabajo, en un intento por seguir las huellas que Vila-Matas deja a sus lectores, pretende un estudio del autor —como eje articulador de estas obras— que recorra el camino

de la creación y la crítica, que evalúe el tránsito del interior al exterior del texto y ponga en perspectiva aquello que lúcidamente prueba el escritor barcelonés en sus obras: la literatura como protagonista es capaz de construir ella misma una realidad lingüística. Vila-Matas lleva a sus obras todos los elementos que componen la Literatura. Desde los aspirantes a escritores; los autores reales e inventados; el sistema de legitimación y circulación del texto; los lectores; el campo intelectual; y la literatura toda hecha materia y motivo. Es por ello que se plantea la necesidad de evaluar todos los resquicios en los que se inscribe la palabra literaria.

Vila-Matas autor, narrador y personaje presenta la literatura como un tejido de múltiples escrituras y configura la existencia del autor como un espacio intermedio. Este carácter intersticial hace imposible situarlo unívocamente, así como categorizar los elementos que actúan y conforman la compleja red de significaciones de la literatura. El escritor construye una serie de no-lugares⁴, de espacios límite que desarticulan las pretensiones de estabilidad, resultado de esta práctica es la in clasificación genérica de su obra. Socava los límites de la existencia, tanto de sus “figuraciones” como de sus personajes y narradores. Rompe con cualquier pretensión realista al tiempo que expone que esa realidad lineal y categórica es inexistente, que en la vida como en sus obras colisionan una serie de voces, fragmentos de identidades, de perspectivas, que el tiempo no sigue un camino continuo rastreable.

La obra de Vila-Matas supone una escisión en la regularidad de narrativa contemporánea al insertarse desde una realidad que es sólo suya, en su mundo independiente de todo referente y que consiste en el enfrentamiento de todos los elementos que configuran y participan de la creación literaria. A estos motivos se debe la naturaleza heterogénea de este

⁴ El término “no-lugar” proviene del antropólogo francés Marc Augé quien en *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad* explica que “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 199: 83).

estudio. Esto no significa que se recorran caminos aleatorios o azarosos o que la teoría se emplee de forma caprichosa. El soporte teórico del presente trabajo se halla en los estudios autorales. Sin embargo, en cada obra se presenta una orientación particular que, si bien se inscribe dentro de la teoría autoral, focaliza algún aspecto específico. Esta no es una elección casual, sino que pretendo seguir la guía de cada obra, de acuerdo con sus particularidades, busco localizar aquello que resaltan y, con ello, establecer un diálogo entre las cuatro, además, un diálogo con la crítica.

En estos aspectos radica la originalidad del trabajo. Como señalé párrafos antes, la obra de Vila-Matas se estudia desde las diversas propuestas que atienden a las “narrativas del yo”, sin embargo, no se ha realizado estudio alguno que parta de la teoría autoral para el análisis de estas novelas, incluso cuando lo que se focaliza es, precisamente, el autor. En cada una de ellas, el Autor (con mayúsculas) es el elemento que revisa teórica y prácticamente, en un constante debate con el campo literario es que lo configura como una cuestión capital.

En lo anterior se inscribe el principal objetivo de este trabajo: develar cómo es que se construye el autor en el texto después de su muerte. Como he adelantado, el autor como concepto de análisis tiene una naturaleza liminar, se halla en el no-lugar, no pertenece a un espacio determinado. Es un concepto móvil —tanto como lo es la identidad—, a esto se debe que las distintas líneas teóricas respondan a aspectos particulares de las operaciones del autor, privilegiando el aspecto textual o el extratextual según sea el caso. Los objetivos que se desprenden del anterior constan, en primer lugar, estudiar al autor desde la teoría autoral y revisar cómo es que su presencia (como identidad y como categoría de análisis) se inserta en el doble movimiento de la crítica y la creación. Esto se consigue mediante el estudio teórico de su figura, siempre con la guía del corpus.

En segundo lugar, pretendo entablar un diálogo entre las teorías más difundidas sobre las “literaturas del yo” y la teoría autoral, en la medida en la que tienen el mismo objeto de estudio y, sin embargo, no se ha planteado la relación que mantienen. La necesidad de revisar los vínculos que establecen estas teorías tiene razón de ser en que la narrativa vilamatiana ha trastocado los límites, la estabilidad de estas categorías de análisis, por ello resulta fundamental evaluar su operatividad.

En tercer lugar, se halla la elección del corpus. Desde Pozuelo Yvancos, se ha reconocido la afinidad temática y estilística de las cuatro novelas. Además, se suma la crítica que ha señalado la continuidad entre *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, misma que ha sido reconocida por el propio autor, así como las referencias intratextuales que mantienen. Por lo anterior se hace patente la evidencia en torno a los paralelismos que tienen y la red de relaciones que forman. Así mismo y de acuerdo con que la crítica ha señalado el eje central de las obras en la figura del yo, del autor y del sujeto, resulta pertinente estudiar la perspectiva de la teoría autoral.

Estos objetivos se lograrán mediante la siguiente serie de pasos. En primer lugar, se realiza un estado de la cuestión sobre las obras, especialmente desde los estudios que se han enfocado en la construcción del yo, del sujeto, del escritor y, en algunos casos, del autor. A continuación, evaluaré las actuaciones del autor en tanto función, por ser el punto de partida de este estudio. El siguiente paso consta de evaluar las operaciones particulares que focaliza cada obra, así como los modos de construcción particulares. En última instancia, se entabla un diálogo con otras perspectivas teóricas y críticas que señalan al autor como punto nodal del corpus.

No pretendo develar significados ocultos en la obra vilamatiana, sino, precisamente, evaluar el elemento que salta a la vista: el autor, desde una teoría centrada en su estudio. De

mismo modo, busco abonar al debate en torno a las “narrativas del yo” y, sobre todo, puntualizar cuáles son los elementos por los que estas novelas mantienen un lugar predominante en los estudios literarios.

1. MARCO TEÓRICO

Introibo ad altare Dei

1.1. Revisión histórica del concepto autor

La noción moderna de autoría se ha configurado desde lugares disímiles. Su historia se inscribe en la continuidad literaria y la discontinuidad crítica⁵. Constituye una serie sincrónica para el sujeto de la escritura y una serie diacrónica correspondiente al autor como categoría de análisis. Esta distinción introduce las siguientes consideraciones sustanciales. Primero: 1) el productor (o productores) del texto ha existido a la par del hecho literario porque es inherente al proceso de escritura; 2) la instancia de escritura ha ocupado diversas posiciones en la historia literaria; y 3) la conceptualización de la autoría es independiente de la existencia de la instancia de escritura. Es una categoría que precisa tener en cuenta que existen circunstancias que median la relación entre el productor y la obra; el público y la obra; y el público y la instancia de escritura. En segundo lugar, la serie diacrónica,

⁵ Términos provenientes de *La arqueología del saber* de Michel Foucault. La discontinuidad se entiende como un proceso de ruptura y transgresión en las series históricas. Consiste en la irrupción del acontecimiento en un trayecto continuo.

correspondiente al autor como categoría de análisis, se conforma de acuerdo con la consolidación de la noción moderna de autoría. La discontinuidad entre la existencia de la autoría y su formación conceptual se revisará en este capítulo a partir de su incursión en el campo literario. Por principio, es necesario examinar y estructurar su formación en la serie sincrónica.

Las vicisitudes de la conceptualización de la autoría la han conducido por un camino heterogéneo. Existen ciertas propiedades relativamente estables que caracterizan al autor, sin embargo, no es posible afirmar que éste haya desempeñado las mismas funciones a lo largo de la historia. Por lo cual, el estudio de la conformación del autor constituye una hipótesis retrospectiva⁶, pues su construcción, su vinculación con el texto y la cultura estaba distribuida y caracterizada de forma distinta a su configuración moderna. Cristina Ruiz Urbón señala que la consciencia de la creación ha estado siempre presente en la cultura, aunque en grados diferentes. Esta consciencia “no ha ido acompañada siempre de la idea de ser dueño de ese algo y, menos aún, de tener una serie de derechos por ello (tanto patrimoniales como morales)” (Ruíz, 2022: 2-3), sino que se interpreta como un vínculo con el objeto creado. Es decir, más que afirmar que el sujeto que crea es dueño de su producción y acreedor a ciertos derechos, se entiende a sí mismo como el inventor de un objeto determinado. En ello se inscribe la necesidad de asociarlo con nombre propio, “lo que ha provocado que, desde tiempos remotos, algunos copien, usurpen, falsifiquen o traten de ocultar su identidad bajo la falsa idea de la anonimia” (Ruíz, 2022: 2-3). Si bien la identificación con el nombre no

⁶ En la medida en la que la literatura es una categoría reciente que no se puede “aplicar a la cultura medieval ni aun a la cultura clásica, sino [...] por un juego de analogías formales o de semejanzas semánticas” (Foucault, 2002: 19). La literatura no articulaba el campo del discurso antes del siglo XIX como lo hace actualmente. Las discontinuidades que han permitido la formación de la categoría *literatura* “son siempre ellas mismas categorías reflexivas, principios de clasificación, reglas normativas, tipos institucionalizados: son a su vez hechos de discursos [...] pero que no son caracteres intrínsecos, autóctonos y universalmente reconocibles” (Foucault, 2002: 19).

determina una posición autoral, le confiere un estatuto particular. Desde las obras tempranas que se conservan bajo una identidad nominal, es posible avizorar una estrecha vinculación entre el objeto y el creador⁷.

En la Antigua Grecia, el nombre del autor adquiere un segundo valor al funcionar como criterio de catalogación de un corpus. Homero es el mejor ejemplo de ello pues su existencia, ya sea como sujeto o como un conjunto de participantes en la elaboración del texto, es muestra de que el nombre opera como categoría de selección. Por otro lado, autores como Cicerón, Horacio o Juvenal que, si bien no tenían responsabilidades legales ni de propiedad sobre los textos, exponen una temprana noción de valor adjudicada al nombre del autor. Pese a que se encuentran sumamente alejados de la idea moderna de autoría, sí existe una intención de reconocimiento por lo escrito, sobre todo por la posición social que ocupaban estas figuras. Sin embargo, la cuestión de propiedad era aún lejana: “[l]a mentalidad jurídica clásica presenta cierta aversión a lo abstracto, que impide la distinción entre el corpus *mysticum* (la creación intelectual) y el corpus *mechanicum* (el objeto que recoge dicha creación)” (Ruiz, 2022: 7). Hasta este momento, no existían regulaciones jurídicas sobre la obra ni sobre el escritor. Pero el vínculo entre ambos se había vuelto más estrecho, lo que resultó en una nueva noción de calidad sobre las obras inscritas bajo cierta identidad nominal.

Pese a la estrechez que mantenía el productor con el texto, la literatura había circulado con cierta libertad, fuera de las instituciones y conformando un complejo cultural popular.

⁷ Los primeros vestigios literarios que cuentan con la identificación bajo el nombre de alguien datan “del III milenio de la era precrisiana, en torno al año 2300 a. C., y pertenecen a la princesa sumeria Enheduanna de Akkad, hija del rey Sargón I de Acadia” (Ruíz, 2022: 4). Esta primera concepción de la autoría se presenta en la civilización egipcia en donde también es posible encontrar registros de escritura conservados bajo cierto nombre como ocurre con *Las enseñanzas de Ptahhotep*. Es representativo que “son los propios escribas egipcios (¿autores o copistas?) los que difunden la importancia de preservar el nombre de los autores para “ser recordados” (Ruíz, 2022: 4). Ver: Cristina Ruíz Urbón, “La configuración del autor literario a lo largo de la historia”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 29, pp. 1-33.

Sin embargo, en la Edad Media se produce una escisión en el *continuum* literario. Es hasta este momento cuando se establece cierta función clasificatoria y de responsabilidad sobre el texto. Esta relación establece una primera forma de institucionalización del productor (o productores) y el texto.

En esta etapa de la formación del concepto hay dos características que escamotean las figuraciones modernas. La primera reside en el poder divino que se asignaba a la práctica de la escritura, es decir, el escritor no era más que un intermediario entre Dios y el lector. La segunda consiste en que existían diversas figuras que estaban involucradas en el proceso de elaboración del texto. San Buenaventura, en correlación con su analogía entre la creación divina y la creación artística, las describió de acuerdo con su participación:

Un hombre puede escribir las obras de otros, sin agregar o cambiar nada, en cuyo caso será simplemente llamado ‘escriba’ (*scriptor*). Otro escribe las obras de otros con añadidos que no le son propios; y es llamado ‘compilador’ (*compiler*). Otro escribe la obra de otros y la suya propia, pero con la obra de otros en lugar principal, añadiendo la suya con propósitos explicativos; y es llamado ‘comentarista’ (*commentator*) [...] Otro escribe tanto su propia obra como la obra de otros, pero con la suya en lugar principal, añadiendo la de otros con propósitos de confirmación; este hombre puede ser llamado ‘autor’ (*auctor*)⁸

No sólo estaban implicadas las posiciones antes señaladas puesto que “[l]os manuscritos medievales presentan algún tipo de combinación hipertextual de tamaños de letra, anotaciones al margen, ilustraciones y adornos visuales, tanto en forma de caligrafía como de adiciones pictóricas” (Morrison, 2015: 218). Todas las figuras implicadas en la composición del texto eran entendidas como creadoras. La determinación de estas posiciones según su participación en el texto manifiesta la complejidad de los procesos de elaboración y apropiación del objeto. En por lo que el término *autoría* en la Edad Media era más amplio que el que se emplea en la actualidad.

⁸ Recuperado por James Morrison: San Buenaventura, *apud*. J. C. Morrison, “El autor ha muerto. ¡Larga vida al autor”, *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, 24, 2015 [2002], pág. 219.

Aunado a lo anterior, no había una obligación de originalidad ni restricción sobre el uso de la palabra. Esto es sustancial porque ilustra una de las dos grandes imágenes de la autoría en este periodo: el autor colectivo. La segunda corresponde al autor anónimo y está presente en gran parte de los textos de la alta Edad Media ya que “la búsqueda de la gloria literaria deja de ser una motivación legítima para sus autores [...] la práctica más denostada ya no es la del plagio [...] sino justamente la contraria, la del falsificador, que adscribe un texto suyo a un autor canónico para dotarlo de autoridad y verdad” (Ruiz, 2022: 10). Además, se añaden los casos en los que no se tiene conocimiento sobre si quien suscribe es el escritor (en el sentido de creador), el copista o el transcriptor. La autoría se presenta en estas dos posiciones porque no se ha conformado la idea de individualidad de la cual depende la noción moderna.

El periodo siguiente supone un cambio sustancial en la forma en la que se concibe el texto: la tecnología del libro. Resultado de la imprenta, quizás el invento más importante del siglo XV, el libro revolucionó los medios de producción y distribución de la palabra escrita. Figuras como el copista o el transcriptor dejaron de ser necesarias por lo que disminuyeron los costos de realización y consumo. El libro permitió el acceso a los escritores a una moderada libertad para escribir, difundir sus ideas y mantener mayor control sobre sus textos. Pero su aparición no sólo incumbe al escritor, sino que revolucionó las prácticas de lectura. El acceso moderado al libro contribuyó a la paulatina formación de lectores, lo que también significó un progresivo abandono de las prácticas de la oralidad. La lectura se convierte en un “placer solitario”⁹ y de mayor autonomía, por lo cual, la difusión de las ideas se extendió con mayor rapidez y resultó en la democratización del libro. El álgido proceso de industrialización que

⁹ Román Gubern, en *Metamorfosis de la lectura* (2010), señala que, aunque los primeros tirajes no alcanzaban los mil ejemplares, sí significaron una revolución de pensamiento sustancial. El primer libro en salir del taller de Gutenberg en 1455, la Biblia, sólo fue un tiraje de 120 ejemplares, sin embargo, permitió la lectura privada de las Escrituras dando origen al cisma protestante.

le incumbe “fue responsable del establecimiento no sólo de las nociones de autoría y de derechos [...] también de las mismas condiciones de colaboración necesarias para producir cualquier tipo de obra publicada” (Morrison, 2015: 216). Con ello se adscribe la siguiente característica de la autoría y es la noción de responsabilidad sobre lo escrito. Las nuevas formas de circulación de la palabra escrita resultaron en la necesidad de su regulación; “En los países de la Europa católica el permiso de la Iglesia para imprimir un libro [...] fue obligatorio, so pena de excomunión de editores y autores” (Gubern, 2010: 53), por lo que también comienzan a aparecer normativas jurídicas que otorgan privilegios a los editores y autores¹⁰.

En este momento de la historia comienza el abandono del régimen de comunidad que había caracterizado a la literatura. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés en “Hacia una autobiografía del concepto de autor” (2016) señalan que la individualización de la instancia de escritura se fragua en el Renacimiento. Esto se debe a que el texto deja de concebirse como un producto de los saberes colectivos, además, supone el punto seminal de la profesionalización del escritor, aunque de forma moderada puesto que mantenían oficios alternos a la escritura. El mayor ejemplo de ello es Lope de Vega quien vive de sus obras. Bajo estas condiciones “en el Renacimiento el concepto de autor cobra una nueva dimensión, bien como exaltación del *furor poeticus*, bien con la del poeta como *artifex*” (Rubio, 1990: 184). Resultado de lo anterior, la consciencia creadora o de paternidad sobre el texto, estrecha

¹⁰ Estas regulaciones no alcanzan el estatuto de derechos de autor, son normativas para la circulación del libro. Aparecieron bajo el nombre de régimen de privilegios y eran otorgadas por la corona quien concede “a alguien la posibilidad de imprimir, publicar y vender una determinada obra de forma exclusiva y temporal” (Ruiz, 2022: 13). No sólo se encargaron de ordenar a quién pertenecía al texto sino de reglamentar las condiciones de circulación. Un ejemplo de ello se halla en España, donde: “Los Reyes Católicos, que inicialmente habían defendido la libre circulación de ideas y la importación de libros de otros reinos (Pragmática de Toledo de 1480), pronto advierten la necesidad de controlar y regular la impresión documental” (Ruiz, 2022: 13). Este tipo de normativa se mantendrá hasta entrado el siglo XVII.

el vínculo entre el autor y la obra: “cuando Michel de Montaigne afirma en sus *Ensayos* mantener una relación análoga a la de un padre con su hijo, o incluso de identidad plena” (Ochoa, 2019: 12). A la postre, esta nueva concepción de la autoría se convierte en un criterio de diferenciación social. Estas circunstancias dieron cabida a la siguiente característica de la autoría: la individualidad.

A lo largo del siglo XVII “imprensa y mercado conforman también el nuevo perfil del hombre de letras” (Ruiz, 2015). Sin embargo, existe una actitud dicotómica frente a las posibilidades y limitaciones del libro impreso. Por una parte, permitía mayor propiedad de los autores sobre lo escrito y ampliaba la profesionalización. Por otra, estaban fuera “del refugio y la seguridad de los claustros, pero también del principio de la *auctoritas*, en cuyo seguimiento el letrado encontraba refugio y seguridad al precio de una renuncia cada vez menos deseable a la individualidad personal” (Ruiz, 2015). Además, los materiales limitaban la producción escritural en la medida en la que el número de páginas y el tamaño de los libros marcaban de forma significativa las posibilidades de la obra. En este periodo, la imprenta mantenía una situación de polaridad en cuanto a su recepción. Hacía posible la perdurabilidad de la palabra, pero mantenía cierta asociación negativa por considerarla parte de las “prácticas ligadas a lo diabólico y prohibido, ese resabio que la tecnología establecida por Gutenberg traía del común origen con la reforma protestante” (Ruiz, 2015: 10). No obstante, seguiría expandiéndose a lo largo del siglo XVII.

Para el siglo XVIII, la imprenta dominaba prácticamente toda la producción literaria y era un medio comprendido y aceptado. En el mismo sentido, los editores mantenían una posición más cercana al trabajo del artesano-librero que resultó especialmente prolífica para ellos y particularmente exigua para los escritores. Se avizora, además, el posicionamiento del autor como una figura primordial en lo que al texto se refiere y ello deviene de los derechos y

responsabilidades que le son conferidos: “[l]a cuestión de los derechos de autor había estado omnipresente desde el siglo XVIII, momento en el que la filosofía natural comenzó a combatir con éxito la fórmula del privilegio real” (Vaillant, 2011: 27). Pero lo sustancial en este siglo es la naciente formación de un campo cultural literario en el que los escritores adquirieron una importante posición en la cultura “que en la Francia del siglo XVIII da lugar al surgimiento de la figura del ‘literato’ o ‘gens de lettres’” (Ochoa, 2019: 12). Esta figura estaba constituida por humanistas escritores “cuyo espíritu crítico desplazó los valores eclesiásticos y religiosos imperantes desde la Edad Media a favor de una doctrina de emancipación y progreso sostenida básicamente en el poder de la razón humana” (Ochoa, 2019: 12). Con lo anterior, la figura del escritor como intermediario entre el poder divino y el lector era cada vez más lejana.

En este periodo el escritor se ha emancipado de las doctrinas teologales y se inserta en la cultura desde sus propias formas de sociabilidad, además ha adquirido responsabilidad jurídica. En el mismo orden de ideas, el álgido proceso de industrialización le permitió la formación de una moderada independencia económica de la corte. La profesionalización también significó el aumento del número de escritores en la medida en la que se hacía posible vivir de la escritura, por lo que la competencia aumentó “convirtiéndose incluso en un ‘fenómeno de masas’ en el cual el estatuto de autor tiende a perder el prestigio” (Pérez y Torras, 2019: 25-26). De este modo, es posible vislumbrar que la formación de un autor está ligada, y en gran medida determinada, por las condiciones económicas en las que se inscribe. Además, la secularización de la escritura terminó por construir las bases para la autonomía del hecho literario y con ello, la estrechez entre el autor y el texto.

Hasta este punto hemos revisado las condiciones materiales, jurídicas, políticas y económicas que estatuyen y posibilitan la existencia de la autoría. Pero será precisamente

hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en donde se localiza la segunda escisión de la serie literaria, pues se modifica la conceptualización del sujeto detrás de la obra y se consolida como una figura preponderante para la literatura. Es por tal motivo que inicia la serie diacrónica correspondiente al autor como categoría de análisis.

Existen varios factores implicados en la conformación del medio idóneo para su nuevo estatuto. El primero se halla en las nuevas formas de socialización del hecho literario. La conformación de un campo literario autónomo fue posible debido a “1) la extensión del mercado literario a un público más amplio y socialmente más heterogéneo, 2) la profesionalización de los productores de bienes simbólicos [...] del escritor y de todos los oficios ligados a éste [...] y 3) la multiplicación y especialización de las instancias de consagración y de difusión de la literatura” (Zapata, 2011: 43). Aparece una nueva consciencia sobre el lugar que ocupa el escritor ya no sólo en el ámbito literario sino en el social.

En las décadas iniciales del siglo XIX, marcadas por la reacción contra el racionalismo del pensamiento ilustrado, surge uno de los parteaguas en la historia de la literatura y la autoría: el Romanticismo. Es en este periodo donde se localiza el medio ideal para la consagración del escritor pues “hipertrofia el individualismo con su admiración por el *genio* romántico” (Rubio, 2019: 184), quien impone los poderes de la imaginación. Su figura se articula a partir de la creencia de que posee características cuasi mágicas y saberes desconocidos de acuerdo con “la fuerza de su fantasía y su libertad creadora” (Ochoa, 2019: 13). Resultado de “la herencia ocultista y neoplatónica, así como diversas tradiciones místicas y el irracionalismo del siglo XVIII [...] el Poeta (con mayúsculas) pasó a ser concebido como un ser privilegiado” (Ochoa, 2019: 13), según la convicción de que conoce

“el orden que organiza secretamente al mundo en una compleja red de relaciones y correspondencias que escapa a la razón humana” (Ochoa, 2019: 13).

De lo anterior se desprende la importancia sustancial del autor en el análisis literario. La obra es considerada como manifestación no sólo de los saberes individuales del escritor, sino de su “alma” creadora. En ello se sustenta la noción de originalidad que caracteriza a la obra de arte. Además, las nuevas posibilidades de publicación comenzaron a escindir la imagen del autor según lo que escribiera. Es decir, la categoría de autor operaba de manera distinta si se trataba de periodismo, literatura de masas o si se era perteneciente al gremio intelectual. Esto suscitó una serie de críticas por parte de los grandes escritores que consideraban que el quehacer literario estaba cada vez más supeditado al provecho económico, con lo cual, la actividad literaria perdía prestigio. Sin embargo y pese a que estas críticas no carecían de cierta valía, “si se tiene en cuenta el número limitado de lectores, las sumas de dinero en juego son aun, salvo algunas excepciones, modestas” (Vaillant, 2011: 23).

Para la segunda mitad del siglo, el autor ya pertenecía a un grupo cultural autónomo, con las sociedades de escritores, los derechos de autor y la salida del mecenazgo anterior, lo que terminó por colocarlo como un ser especial. Particular en sus capacidades creadoras y métodos de trabajo, alcanzó la posición que mantiene hasta la actualidad: “[s]e inicia, así, una solemnización de su persona hasta entonces reservada a la aristocracia y a los hombres de Estado, construyendo también para ellos una ‘imagen sacralizante’” (Pérez y Torras, 2019: 29). En este mismo periodo incursiona el biografismo en la crítica literaria lo que coloca al individuo en una posición casi superior a la obra “con la progresiva valoración del ‘interior’, la ‘vida privada’” (Pérez y Torras, 2019: 29), consideración que se mantendrá hasta las primeras décadas del siglo XX.

En última instancia se encuentra el incremento de los géneros paratextuales en los que el autor se presenta a sí mismo, como “la entrevista o la visita al escritor; o en la utilización de medios en auge –como la prensa o la fotografía– al servicio de la representación de la figura autorial” (Pérez y Torras, 2019: 31), además de un interés creciente por parte de la crítica y los lectores en éstos. Así, la capacidad creadora ya no es el único criterio de diferenciación, también lo es la vida del autor. Lo anterior se relaciona con el hecho de que la industrialización de los procesos de manufactura en distintas materias dio como resultado el abandono del trabajo artesanal de las décadas precedentes. La creación artística se subleva frente a los métodos de producción masiva. Con ello, es el autor un sujeto que se encuentra fuera de este sistema, puesto que desarrolla una actividad que no es posible subordinar a la productividad técnica.

El biografismo crítico del siglo XIX es acaso la corriente que terminó de ubicar al autor como una figura encumbrada en el entorno social. El psicologismo de la segunda mitad del siglo, así como los remansos teóricos del romanticismo, determinaron que los estudios literarios se orientaran hacia la búsqueda del individuo en el texto. Además, con las nociones de genio y originalidad, éste ocupó una posición predominante en el complejo literario, incluso mayor al texto.

En el siglo XX, el autor ya se había solidificado como una pieza sustancial de la cultura y mantuvo su predominio en el ámbito literario y el en artístico. Esta posición estuvo altamente determinada por la recepción y el consumo del público. Así mismo, se consolidó el campo cultural que permitió la evaluación de los elementos que lo componen y la consciencia del trabajo literario como un hecho particular y autónomo. Esto suscitó que la literatura se volviera autocrítica, no sólo de sus materiales y procedimientos, sino de sus interrelaciones de funcionamiento. En el ejercicio de la literatura de “pensar sobre sí misma”, el autor ya no

sólo era un sujeto, sino una categoría de análisis con la que se establece la discontinuidad crítica, la serie diacrónica en la que se inserta el autor como un concepto.

1.2. ¿Qué es un autor? Primeras concepciones teóricas: entre Roland Barthes y Michel Foucault.

Como se mencionó en el apartado anterior, la constitución del autor como categoría de análisis pertenece a una escisión en la serie continua de la literatura, lo que supone la dispersión de la forma en la que se había constituido a lo largo de su historia. El corte efectuado por la dimensión teórica que ha adquirido lo constituye como un objeto diacrónico, en la medida en la que es cambiante y móvil. Especialmente en su dimensión teórico-crítica.

La trayectoria crítica del concepto autor tiene un nacimiento paradójico. En 1968 Roland Barthes dio inicio la teoría autoral con su sentencia de muerte. En el canónico texto “La muerte del autor” postula la supremacía del texto sobre el prestigio del individuo. El artículo fue publicado por primera vez en 1967 con el título “The Death of the Author” en la revista *Aspen* (Núms. 5 y 6) en Estados Unidos, traducido por Richard Howard y publicado en inglés. Pero no fue hasta 1968 que adquirió sustancial importancia con su publicación en francés con el título “La mort de l’auteur” en la revista *Manteia* (Núm. 5).

El trayecto crítico de Barthes recorre la historia de la formación del objeto, sobre la particular individualización de la instancia de escritura y “lo sitúa en la escena teórica porque vivifica, moviliza, aquello que había sedimentado bajo estratos críticos demasiado asentados” (Pérez y Torras, 2019: 13). Estas revisiones permiten constituir el preámbulo de la línea teórica que no ha cesado en su evaluación. La salida de la Edad Media “y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la ‘persona humana’” (Barthes, 2003:

221). En la misma línea y, como se revisó en el apartado anterior, el autor no se define como una categoría estable, sino que depende de diversos procesos históricos, políticos, económicos y sociales que posibiliten y determinen su existencia. En este sentido, Barthes señala que es en el positivismo en donde su figura se coloca en una posición privilegiada.

El juicio está centrado en la imagen autoral construida por la crítica literaria del momento que buscaba encontrar a la persona del autor tras la ficción. Además, cuestiona el estatuto social en el que estaba inscrito y que el campo literario había consolidado “derivado de la categoría de ‘genio’ romántico: el delegatario de la obra como creación y expresión” (Erazo, 2019: 282-283). Esta postura también se hace lucir en la medida en la que “el método crítico autorialista —esto es, centrado en el autor— se desvía hacia todo lo que no es la obra y confluye en la historia, como pozo del sentido originario de aquella” (Erazo, 2019: 282-283).

Barthes retoma los estudios lingüísticos para evaluar los lugares que ocupa el sujeto en la escritura quien “nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un ‘sujeto’ no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se ‘mantenga en pie’, o sea, para llegar a agotarlo por completo” (Barthes, 2003: 223). La resolución de Barthes sobre el yo que existe en la escritura permite identificar la diferencia consistente entre éste y el concepto autor como un carácter exterior al texto.

En lo anterior se encuentra la distinción entre los autores antiguos y los modernos. Mientras que los primeros preceden el texto, hay una búsqueda de los segundos por crearse en el acto de la escritura. Es decir, aquello que los separa de los antiguos es la consciencia de que la escritura es un hecho autónomo y no un medio de expresión. Esta precisión es sustancial porque muestra que la muerte del autor no es esquemática, sino que se plantea en

función de la agonía del genio romántico y de la homologación autor-Dios. Esta idea se asienta también en la reconstrucción del texto como un tejido de citas.

Más allá de aceptar o rechazar la muerte del autor, es importante tener en consideración que parte de la idea de Barthes permitió autonomizar —en mayor medida— al hecho literario. Cuestionar el estatuto del autor y las operaciones críticas que pretenden solucionar la obra a partir de la presencia del sujeto orienta al interés teórico hacia el texto. Además, esta nueva dirección teórica “reconoció el carácter intertextual de la literatura, contribuyendo así a poner un punto final al retraso y al aislamiento teórico” (García, 2019: 55). El artículo representa el punto seminal de los estudios sobre la autoría y no “debemos olvidar que este texto es uno de los primeros que marca su viraje del estructuralismo al postestructuralismo” (García, 2019: 55).

A partir de lo anterior es que “La muerte del autor” postula que los estudios críticos orientados a la búsqueda de la persona del autor limitan las interpretaciones y posibilidades de significación del texto. Para Barthes, esta crítica “pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra” (Barthes, 2003: 224). Por ello busca construir un método que no se encargue de dilucidar su figura. Además, cuestiona la posición encumbrada del crítico en el campo literario: “una vez hallado el Autor, el texto se ‘explica’, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor” (Barthes, 2003: 224). Desestabilizar la perspectiva desde la cual se estudia al texto permite trasladarlo a un espacio en el que ya no se construya solamente como un documento de expresión personal y permite dilucidar las redes de significación que van más allá del individuo que escribe.

Es imprescindible señalar la importancia que concede al lector, pues postula que éste nace con la muerte del autor. Con lo anterior se avizora el nacimiento de la estética de la recepción. Independientemente de las implicaciones y consideraciones acerca del autor, Barthes instaaura posibilidades críticas y métodos de trabajo sustanciales. Más aún, pone en perspectiva postulados teóricos asumidos y poco cuestionados hasta el momento y supone el punto inaugural de una nueva perspectiva teórica.

“La muerte del autor” se asienta en la interacción e interrelación de la instancia de producción con el texto producido. Sin embargo, el autor (especialmente en los años sesenta) era más que un sujeto que escribe. Esta circunstancia se hizo patente en el paradigmático texto “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault. En 1969 Foucault puntualizó sobre las variabilidades de la autoría a partir de las distintas posiciones y funciones que adquiere (como sujeto y objeto del discurso). Tanto para Barthes como para Foucault el autor es una invención histórica que “pone en relación los acontecimientos del lenguaje con una lógica ‘fundacional’ [...] que se la entiende como el anhelo histórico de la cultura occidental por asignar a todo un origen, una instancia a la cual remitir y a la cual poder interrogar: un principio de inteligibilidad y coherencia que funciona como ‘garante de sentido’” (Sacbé, 2021: 9). Sin embargo, existe entre ambos escritores una distancia crítica importante que consiste en que Foucault no postula la muerte del autor, sino que estudia su construcción al interior y exterior del texto. Si Barthes inaugura el cuestionamiento de la posición del autor, es Foucault quien (como se revisará en el capítulo correspondiente) brinda las categorías que hacen posible su análisis.

Aunque la conceptualización teórica de la autoría es, en estricto sentido, propia de los postulados de Barthes y Foucault en los años sesenta, el cuestionamiento sobre la posición

relativa del autor en el texto es anterior. Proust, Mallarmé y Valery¹¹ son los nombres que destacan en la búsqueda de una relación distinta entre el sujeto y la escritura. Los inicios del siglo XX suponen una frenética evaluación de lo que se considera literario a partir de la incursión formal de la teorías y críticas literarias. Aunque éstas eran incipientes, sentaron las bases para nuevas orientaciones de investigación.

Es necesario considerar que la teoría autoral se conforma en medio de la crisis del individuo y su colapso como ser único de una identidad estable. Además, la deconstrucción del autor sucede precisamente cuando el marco jurídico internacional reconoce sus derechos¹². Esto es sumamente significativo por dos cuestiones. En primer lugar, porque el reconocimiento pleno de los derechos de autor refleja la concepción social que para este momento ya había adquirido y su emancipación relativa de los sistemas de los que siglos antes era dependiente. En segundo lugar, es el propio Foucault quien vincula el nacimiento del autor con la posibilidad de ser castigado.

La deconstrucción del autor de finales de los sesenta y principios de los setenta se sistematiza en distintos niveles de incursión en el discurso. Julio Premat en “El autor: orientación teórica y bibliográfica” (2006) encuentra tres niveles en los que opera: “el lingüístico (la lengua es un sistema autónomo y preestablecido, hablar es elegir entre formas

¹¹ Proust en *Contra Sainte-Beuve* (1954) propone la coexistencia de dos “yoes” dentro del autor frente la crítica biográfica de Sainte-Beuve. Defiende la idea de acceder al otro mediante la lectura en oposición a Sainte-Beuve que pretendía acceder al autor antes que al texto desde el método biográfico. Por su parte, Mallarmé encontraba que el lenguaje era lo más importante de la obra, fue “el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla” (Barthes, 2003: 222). Por último, Valery reevalúa la posición del lenguaje sobre la persona del autor, “acentuó la naturaleza lingüística y como ‘azarosa’ de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición” (Barthes, 2003: 222).

¹² La declaración de los derechos de autor “supuso la primera piedra hacia la constitución en el ámbito internacional de una legislación unificada en materia de protección de derechos de propiedad intelectual, que se completará poco después con la creación, en 1967, de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)” (Ruiz, 2022: 22).

existentes), el psicoanalítico (el sujeto escindido [...] es hablado por otro; su propia identidad es un juego de imágenes contradictorias, con un punto ciego fuera de alcance), el sociológico (el autor es una institución social determinada” (Premat, 2006: 212). Mediante estos tres niveles es que se pone en tensión al autor a partir del cuestionamiento de “la intencionalidad en tanto que clave de interpretación del texto” (Premat, 2006: 212).

La deconstrucción propuesta por el posestructuralismo francés —especialmente desde Foucault— se halla en el cuestionamiento de cierto carácter autónomo, no sólo del autor sino de la obra en sí. El espacio literario y social donde funda su autonomía es de donde “depende ese sentido común que lo perfila como personaje único, solitario y singular” (Pérez y Torras, 2019: 42). En este sentido, la discusión sobre la posición relativa del autor frente al texto supone una revisión de todas las relaciones establecidas en ámbito de la literatura.

1.3. La autoría: de la teoría francesa a los *authorship studies*

La revisión de las propuestas teórico-críticas de Barthes ha funcionado como preámbulo para la puesta en escena del concepto autor y las redes de dispersión que han continuado a partir de su sentencia de muerte. En preciso tener en consideración que son el estructuralismo y el *New Criticism* los dos movimientos críticos con mayor influencia en la conformación de los estudios autorales. Precisamente porque constituyen orientaciones contrapuestas sobre la implicación del sujeto en el texto.

Desde la incursión de los estudios autorales, el interés no ha cesado, si bien con muestras escamoteadas y disímiles. A partir de los postulados de Barthes y Foucault, la teoría francesa continuó con la evaluación del desplazamiento del autor y el cuestionamiento de su posición en el texto. Entre los que resaltan se encuentra Philippe Lejeune con *El pacto autobiográfico* (1975) en donde establece ciertos criterios de diferenciación entre la autobiografía ficcional

y la no ficcional. Con lo cual se hace visible en estrecho vínculo que mantiene la teoría autoral con las literaturas del yo. En el mismo sentido se presentan las aportaciones de Pierre Bourdieu quien constituye uno de los principales detractores del biografismo, como se puede notar en “La ilusión biográfica” (1986). En la línea de aquellos que siguieron la genealogía de la función autor se encuentran los trabajos de Roger Chartier por su amplio estudio sobre la autoría, entre los cuales destaca “Foucault’s Chiasmus Authorship between Science and Literature in the Seventeenth and Eighteenth Centuries” (1977).

En una situación distinta se hallan los *authorship studies* del ámbito anglosajón pues su incursión es relativamente tardía. La aparición de textos críticos sobre la teoría autoral no se hará presente sino hacia finales de la década de los 80 e inicios de los 90 en donde se manifiesta un nuevo interés. Uno de los más tempranos y representativos lo constituye *Theories of Authorship* (1980) de John Caughie que estudia las distintas perspectivas críticas desde las que se ha abordado al autor en el texto, hasta trasladarlo al ámbito cinematográfico. Se presentan también los casos que evalúan las múltiples posibilidades de construcción autoral como en *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* (1991) de Jack Stillinger, en donde se analiza la construcción del autor en casos de creación colectiva. En último lugar se halla el amplio trabajo desarrollado por Seán Burke en *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader* (1995) en el cual revisa la historia de formación del autor, así como los debates del siglo XX en torno a su figura, para realizar una propuesta sobre las orientaciones de la autoría moderna.

Para la escuela francesa existe una contraposición teórica. De un lado están aquellos que buscan volver al estudio del sujeto-autor en la obra y, por otro, los que mantienen los postulados posestructuralistas sobre éste: “[e]l autor se constituye como un centro determinante de la interpretación, pero al precio de volverse él mismo el producto de una

construcción interpretativa” (Gayalde, 2018: 257). Sin embargo, la vuelta al autor no se pretende desde el biografismo característico de los primeros años. Es una respuesta a la “supuesta libertad interpretativa desplegada a partir de los años 60 con el extenso abanico de las teorías de la recepción y por la desregulación interpretativa consecuente” (Gayalde, 2018: 252). Es en esta posición en donde se fragua el interés del psicoanálisis en los estudios autorales. Su influencia opera en dos direcciones. Por una parte, se busca construir una identidad estable para el autor a partir de rasgos psicológicos presentes en su escritura. En la segunda, la atención sobre la configuración del yo está desplazada hacia el lector. Tal es el caso de Norman Holland quien, en *The I* (1985), establece que el yo que adquiere relevancia en el estudio de la obra es el concerniente del lector, desvinculándose así de la búsqueda del sujeto que escribe.

Del psicoanálisis francés surge uno de los críticos más importantes de los estudios autorales contemporáneos: Pierre Bayard, quien retoma los postulados poestructuralistas y categoriza sus líneas de pensamiento. Sin embargo, su aportación sustancial se halla en la utilización de la ficción para la formación de conceptos teóricos. Es el caso de *Et si les oeuvres changeaient d’auteur ?* (2010) donde propone sistematizar los casos de error de atribución o de publicación bajo seudónimo para estudiar las obras consagradas desde ángulos distintos y presentarlas como hechos insólitos. Además, mediante juegos ficcionales, cuestiona los estatutos bajo los que se suele estudiar el texto literario. En *Le Plagiat par anticipation* (2009) retoma la idea de Jorge Luis Borges en “Kafka y sus Precursores” para proponer una lectura de las influencias literarias a la inversa, es decir, como si los antiguos autores hubiesen sido influidos por escritores que aún no habían nacido. No es necesario agregar que estas concepciones teóricas se yerguen sobre las aportaciones de la estética de la recepción junto con la serie de escuelas teóricas de la lectura.

En la década de los ochenta y en la misma línea que recupera elementos literarios para articular la crítica se encuentra el trabajo de Alexander Nehamas quien, en “The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal” (1981) cuestiona la noción de intencionalidad a partir de la distancia que existe entre el autor histórico y el autor hipotético. Con ello pone de manifiesto que las marcas del autor en el texto pueden ser sobreinterpretaciones del lector y no corresponden al autor histórico. Con lo cual, retoma el postulado foucaultiano que considera al autor como una entidad posterior a la obra.

En el caso de los *authorship studies* los enfoques teóricos y métodos de trabajo resultan más heterogéneos. Desde las investigaciones sobre la firma del autor de Peggy Kamuf en *Signature Pieces: On the Institution of Authorship* (1988) donde revisa las implicaciones de la firma de un autor —a partir de las investigaciones de Derrida sobre la firma y el nombre propio—, la actualización de los procesos de investigación se ha mantenido constante. Sin embargo, hay dos metodologías que resaltan por sus aportaciones y el auge crítico en el que se encuentran: la lingüística forense y la muerte del autor en el texto digital.

La primera propone la localización autoral mediante la identificación del idiolecto. Concretamente, el idiolecto describe la existencia de un lenguaje individual diferenciado del resto. Bajo esta teoría se inscribe el hecho de que sea posible reconocer la escritura de un sujeto determinado a partir de sus huellas en el texto. Esta forma de estudiar la escritura establece un diálogo sustancial con la función autor de Foucault en la medida en la que muestra la distancia que existe entre el sujeto que escribe y el autor. Esto es visible en la utilidad del estudio del idiolecto para identificar los intentos de ocultación autoral.

La segunda concierne a la literatura digital contemporánea. Según señalan los teóricos posmodernos de la deconstrucción como George Landow's, en *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization* (2006) y Jay David Bolter en *Writing Space:*

Computers, Hypertext, and the Remediation of Print (2001), el hipertexto hace colapsar la posición cumbre del autor porque busca eliminar su conformación individual. Esto se debe a que participan múltiples instancias en la composición textual, ya sea desde la creación del texto base, los editores, compiladores e ilustradores. Así mismo, se incluyen los trabajos de escritura colaborativa. Sin embargo, las varias instancias de producción no implican la muerte del autor, sino que crean “manuscritos electrónicos iluminados por sí mismos, ampliando la definición de autoría al recuperar la definición medieval” (Morrison. 2015: 218). Esta conceptualización manifiesta la forma en que, si bien los medios de producción son distintos, no ha habido desde hace un siglo una reconfiguración en los esquemas de pensamiento que construyen al autor.

Aunado a lo anterior se encuentra la posibilidad de publicación independiente a través de medios digitales, lo que colocaría de nuevo al escritor al mando de la obra y las relaciones en las que ésta participa. Además, los derechos de autor siguen operando bajo los mismos mecanismos desde su fundación. Las posibilidades de intervención del lector en el texto siguen estando delimitadas por los permisos concedidos por el escritor: “la digitalización de la propiedad intelectual sólo ha aumentado las presiones para la defensa de los derechos de autor” (Morrison, 2015: 218).

A partir de los años noventa, el interés por la teoría autoral resurge en Latinoamérica y España, principalmente desde la sociología. Sin embargo y tal como se puede intuir, el camino ha sido ciertamente heterogéneo. A ello se debe que no exista un método específico de estudio y la falta de una terminología particular. Esto es visible desde los múltiples sintagmas con los que se clasifican, pues “poseen variantes como lo autoral, lo autoral o, incluso, lo auctorial. Por ello encontramos términos como teoría autoral o autoral, y otros donde el adjetivo es reemplazado por un sintagma preposicional: teoría sobre el autor, teoría

de la autorialidad, teoría sobre la figura autorial, etc.” (Erazo, 2019: 277). La discontinuidad entre los nombres también muestra que, si bien los estudios sobre la autoría han seguido caminos paralelos, son independientes.

La somera revisión de las líneas teóricas actuales de la autoría me permite afirmar lo siguiente: 1) el autor sigue operando como categoría de análisis primordial en la crítica literaria; 2) desde finales del siglo XIX el estatuto del autor se ha mantenido y 3) la heterogeneidad teórico-crítica más que una limitante, se yergue como un abanico de posibilidades desde el cual se puede efectuar el análisis. A partir de lo anterior es posible establecer las categorías en las que el autor se subdivide.

1.4. Taxonomía del autor

El sagrado instinto de no tener teorías

Fernando Pessoa

La evaluación de la serie literaria y la serie teórica que formaron al autor ha servido para conceptualizarlo en la compleja variabilidad de caracterizaciones que le son posibles. De acuerdo con lo establecido en los apartados anteriores, su formación y la delimitación de sus modos de actuación supone la oscilación entre ambas series.

En primera instancia, es necesario señalar que el autor se desempeña dentro y fuera del texto. Por lo cual, las implicaciones que produce se hallan en múltiples niveles que afectan la práctica de lectura, la sociabilidad del hecho literario, el modo de inserción de la obra en el campo cultural y las dinámicas de interrelación del texto. Por otro lado, en la medida en la que el autor también se encuentra en el nivel textual tiene implicaciones en la construcción del discurso, en el *modo de ser* del discurso y en las características que éste adquiere. Por

tales motivos, el estudio de la figura autoral incumbe a su participación en el complejo entramado literario, así como en la cada obra en particular.

El autor es una categoría de análisis más que una identidad. En este sentido, está sujeta a la variabilidad interpretativa de su estudio. Esto no implica que la identificación con el sujeto esté vedada, sino que es una de las formas posibles que puede asumir. Además, no está limitada a un campo de acción específico, oscila dentro y fuera del texto y ocupa diversas posiciones en el campo literario.

Dicho lo anterior, resulta pertinente retomar la desarticulación del autor en funciones propuestas por Michel Foucault por dos razones. En primer lugar, las líneas teóricas que han continuado la crítica se inscriben dentro de una o varias de estas categorías. En segundo lugar, el autor –como concepto teórico– continúa desempeñando las mismas operaciones.

Las funciones pueden ser textuales, extratextuales o moverse entre ambas posibilidades. Se presentan individualmente o en conjunto y de ello depende la forma en la que caracterizan el discurso. Éstas son: 1) El nombre de autor. No opera como un nombre común puesto que cumple una función clasificatoria. Además, adquiere un carácter valorativo de acuerdo con su posición en el discurso. 2) La relación de apropiación. Es más compleja que la responsabilidad y la propiedad porque involucra las marcas de escritura que permiten enlazar un texto determinado con una personalidad literaria. 3) La relación de atribución. La forma en la que se asigna un autor a un corpus determinado, “es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del opus” (Foucault, 2010: 6). 4) La posición del autor. Clasifica los tipos de discurso según el “uso de conmutadores [*embrayeurs*]; funciones de los prefacios; simulacros del escribiente [*scripteur*], del recitador, del confidente, del memorialista” (Foucault, 2010: 6). La posición también determina la relación que establece en cada disciplina.

Con base en esta diseminación, es necesario considerar que la evaluación de las funciones no sólo atiende a una operación clasificatoria, sino de rearticulación de las tipologías textuales. La capacidad de las funciones para operar dentro y fuera del texto permite configurarlas al margen de la aparente naturaleza de objetos contrapuestos de la que se le ha imbuido. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés aciertan en señalar que el autor ha sido constituido teóricamente desde las “oposiciones en tensión”, tales como: “dentro vs. fuera (de la obra y del espacio común); original vs. copia; producción vs. reproducción; autonomía vs. heteronomía; singularidad vs. comunidad; interioridad vs. corporeidad; propiedad vs. alteridad; e incluso masculino vs. femenino” (Pérez y Torras, 2019: 50-51). En la medida en que la función autor se desplaza entre los opuestos, se plantea la salida de la búsqueda de una posición específica y el estudio puede reorientarse a su forma de actuación.

El autor es quizá uno de los conceptos que mantiene mayor cercanía con el lector porque tiene importantes implicaciones en la recepción. No sólo es una posición literaria, es un espacio en el que confluyen afecciones, aspiraciones, identidades, políticas e ideologías cuya dependencia del público es irrenunciable. Bajo este entendido, implica una compilación de las proyecciones del lector. Barthes y Foucault lo han señalado someramente. El primero al marcar el nacimiento del lector y el segundo al definirlo como una “serie de proyecciones”. En la medida en la que opera también como un espacio depositario de imaginarios sociales y personales “habría que incorporar a la lectura la dimensión afectiva [...] que permitiera la articulación de la emoción y la razón en planos cognitivos cada vez más complejos” (Pimentel, 2019: 40).

En lo anterior está implicada una de las concepciones más recientes: la estética del autor. Además de su configuración en el contexto social y la identificación con el sujeto, el autor es “un efecto textual”, es decir, “un común denominador de características, con el efecto de

intencionalidad supuesta que así se define” (Premat; 2006: 315). En este sentido, “el autor es lo que crea las condiciones de posibilidad de la obra [...] que lleva del conjunto disperso de textos a ese conjunto coherente y organizado, delimitado y cerrado, que llamamos obra” (Premat. 2006: 315). Mantiene criterios de escritura relativamente coherentes a lo largo de distintos textos, lo que posibilita su identificación con el sujeto de la escritura.

La construcción individual que un escritor realiza de su propia autoría establece ciertas posibilidades, necesidades y revelaciones con las que se inscribe en el discurso. Él mismo se coloca dentro de un complejo proceso de interrelaciones en las que escribir es “inscribir, por lo tanto, al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las rebeliones [...] y las expiaciones” (Premat; 2006: 316). La relación del sujeto con las diversas autorías lo sitúa en una doble posición: la continuidad y la transgresión. En la medida en la que esta doble posición es siempre tensa y permite la oscilación entre ambas posibilidades, la autoría se construye como un acto performativo.

La pertenencia del escritor a un campo cultural específico tiene una gran influencia en la forma en la que construye su autoría. Ello se debe no sólo a la relación con el otro, sino con las obras, las figuras que participan en la publicación de los textos, el público al que están dirigidos y las instituciones. A partir de lo anterior se inscribe la hermenéutica del autor. Juan Manuel Zapata considera que existe una intención de configuración particular de las funciones autor “que implica también la puesta en escena de un proyecto autorial, una teatralización de la figura del autor, en la que participan no sólo ese personaje que firma la obra, sino las diferentes instancias que componen la vida literaria” (Zapata, 2011: 42).

El proyecto autorial pone de manifiesto que la relación que se establece con el texto también está permeada por la tipología de los discursos y cierta intencionalidad. De esta forma, promueve el estudio de la función autor a partir de tres niveles indisociables “1) los

modos de inscripción de la ‘presencia autorial’ tanto en los textos [...] como en los paratextos: correspondencias, autobiografías, prefacios, manifiestos, etc. 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en tanto manifestaciones de una posición particular en el campo literario y 3) la recepción y modos de circulación de éstos” (Zapata, 2011: 48). En este sentido, resulta evidente que la autoría –tanto en su fase constructiva como en su fase receptiva– no es la misma de un discurso a otro, ni en determinadas formas de categorización de esos discursos.

La caracterización del autor a partir de sus diversos modos de actuación lo configuran como una categoría de análisis heterogénea y que participa en diversas disciplinas. Además de ser un concepto diacrónico e inestable que adquiere matices diversos según su posición (textual, paratextual, cultural, social, etc.). Con ello en consideración, es evidente la necesidad de evaluarla siempre a partir de los objetos con los que se relaciona. La taxonomía del autor, de acuerdo con las funciones propuestas por Foucault, y las diversas líneas teórico-críticas que se desprendieron de su estudio, permiten delimitar los modos de existencia de la figura autorial.

Estas son las categorías que se utilizarán para analizar la obra de Enrique Vila-Matas pues, en la medida en la que es representativa de las múltiples formas de tematización de la escritura, la figura del autor se manifiesta en distintos niveles del texto. Las cuatro novelas seleccionadas para el análisis constituyen diversos modos de conformación del autor, por lo cual, la aplicación de estas categorías dependerá de las particularidades de cada obra. No significa que las funciones no estén presentes y accionando en cada texto, sino que tienen orientaciones distintas y focalizan ciertos elementos en cada discurso.

1.5. “¿Qué es un autor? a la luz de *La arqueología del saber*

Hasta este punto, hemos revisado la formación histórica del *objeto autor*, la formación del *concepto autor* y las redes de dispersión suscitadas por ambos trayectos. La revisión de la escena teórica en la que se inserta y su disección en operaciones particulares ha esclarecido sus múltiples posibilidades de incursión, así como las complicaciones metodológicas que incumbe.

En este apartado se establecerán líneas de conexión sobre las posibilidades metodológicas que brindan “¿Qué es un autor?” (1969) y *La arqueología del saber* (1969) de Michel Foucault. El primero aporta las categorías de análisis y la conceptualización del autor, tal como se revisó en los apartados anteriores. El segundo concierne a la propuesta metodológica que propicia el acercamiento desde una perspectiva que reorganiza los modos de caracterización del texto en relación con la persona que escribe.

La arqueología del saber contiene la propuesta sustancial para emprender el análisis de las múltiples figuraciones del *yo* en las que participa la función autor. Constituye una ruptura en la lógica metodológica en la medida en la que desarrolla una evaluación de las estructuras, disciplinas y modos de construcción del saber. Los ejes de análisis son las redes de formación del discurso, a través de las cuales revisa las incursiones de los conceptos en la línea histórica en distintos campos. Las redes de dispersión de los objetos y conceptos implican, no sólo diversas formaciones discursivas, sino que posibilitan la aparición de diferentes perspectivas de abordaje.

Foucault interroga los fenómenos y hechos involucrados en la división disciplinar y discursiva, además, reelabora los métodos de interpretación. En esto se halla la materia de este trabajo puesto que una de las instituciones que reevalúa es al sujeto mismo como instancia de producción original, criterio de valor, agencia de legitimación e identidad

constante y estable. Con el cuestionamiento de su posición, hay una reordenación de los conceptos de obra y texto que permite diseminar las posibilidades de determinación el hecho literario.

La propuesta teórica de Foucault dista, como ya he mencionado, de la de Barthes en la medida en la que no propone la muerte del autor sino su estudio a partir de las implicaciones que tiene tanto al interior del texto como al exterior. La evaluación de ésta se realiza a partir de dos elementos: 1) la liberación de la expresión como característica inherente de la escritura y 2) la relación de la escritura con la muerte. Ambos criterios son los que determinan cómo se vincula un autor con su texto. El primer caso porque tematiza a la escritura en sí misma y el segundo por su tendencia a eliminar las huellas de caracterización personal dentro del discurso.

La liberación de la escritura de su carácter expresivo implica que ya no se encuentra limitada a ser el espacio en el cual un sujeto manifiesta su imaginario individual, sino que es autorreferencial. La autonomía que gana la obra no la encierra en sí misma como una forma de interioridad, sino que se identifica “con su propia exterioridad desplegada” (Foucault, 2010: 11). Es decir, prima en ella la naturaleza del significante. Esta es la particularidad de la escritura literaria: no se rige por las reglas de la sintaxis. La exterioridad que manifiesta se halla siempre en el umbral, en proceso de transgresión y de inversión de esta regularidad que no atiende a la exaltación del gesto de escribir. Por lo cual es que constituye “la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (Foucault, 2010: 12).

La segunda dimensión se halla en el vínculo de la escritura con la muerte. En la medida en la que la escritura borra las huellas de su sujeto, conjura un constante sacrificio de la identidad. Pero, al mismo tiempo, asegura la proyección del escritor, puesto que el texto literario es un hecho trascendental. Con el desprestigio de la figura autoral, la obra ha ganado

su autonomía, lo que implica el intento de asesinato en autor. En este sentido, se encuentra en tensión dialógica entre la eliminación los caracteres de su individualidad y la pervivencia de su existencia textual.

La escritura como espacio de borramiento y *performance* autónomo implica sus propios problemas en cuanto a la caracterización de la autoría. En principio, porque constata la existencia del autor en la medida de su borramiento. El carácter de perpetua ausencia “la condición en general de cualquier texto, la condición a la vez del espacio en el que se dispersa y del tiempo en el que se despliega” (Foucault, 2010: 16) es la que corre el riesgo de preservar la autoría por el exceso en el enigma sobre el autor.

Partiendo de las dos dimensiones anteriores se inserta un problema correlacionado con la figura del autor: la delimitación de la unidad textual. “¿Qué es un autor?” cuestiona la definición de aquello que se considera la obra. Además, *La arqueología del saber* discute los límites que permiten establecer qué es un libro. La primera, porque es la que reconoce y delimita un cierto número de textos de un autor. Mientras que el segundo consiste en la individualización material, es un espacio determinado, un valor económico y “marca por sí mismo, por medio de cierto número de signos, los límites de su comienzo y de su fin” (Foucault, 202: 20). Sin embargo, no son unidades estables.

Por principio, la obra se entiende en términos convencionales como un cierto grupo de textos atribuidos a un nombre de autor. En ello radica la complicación pues el nombre de autor no denota de la misma manera a “un texto publicado por él bajo su nombre, un texto que ha presentado con un seudónimo, otro que se haya encontrado después de su muerte en estado de esbozo, otro que no es más que una apuntación, un cuadernillo de notas, un ‘papel’” (Foucault, 2002: 20-21). El nombre de autor participa en redes de significado dispersas y no

se presenta dentro de los mismos límites y definiciones en cada caso. El corpus al que se atribuye incluye ciertos criterios “raramente justificados”. Tal como señala Foucault:

¿Basta agregar a los textos publicados por el autor aquellos otros que proyectaba imprimir y que no han quedado inconclusos sino por el hecho de su muerte? ¿Habría que incorporar también todo borrador, proyecto previo, correcciones y tachaduras de los libros? ¿Habría que agregar los esbozos abandonados? ¿Y qué consideración atribuir a las cartas, a las notas, a las conversaciones referidas, a las frases transcritas por los oyentes, en una palabra, a ese inmenso bullir de rastros verbales que un individuo deja en torno de él en el momento de morir, y que, en un entrecruzamiento indefinido, hablan tantos lenguajes diferentes? (Foucault, 2002: 20-21).

Al problema fundamental que implica la selección de determinados objetos para constituir la obra se suma el de la determinación del género literario, así como su acceso al campo cultural desde una posición específica o programada para determinado tipo de lectura. Es, en términos de Gérard Genette, un problema de architextualidad¹³.

El hecho de que la noción de obra oscile entre posibilidades tan disímiles se halla en que se busca la unidad de los textos que la componen en la función de expresión. A partir de ésta es que se intenta localizar un estatuto de coherencia en los textos “en todos sus fragmentos, incluso los más minúsculos y los más inesenciales, como la expresión del pensamiento, o de la experiencia, o de la imaginación, o del inconsciente del autor, o aun de las determinaciones históricas en que estaba inmerso” (Foucault, 2002: 21). Pero esta pretendida unidad está determinada por una operación interpretativa. Por lo que la obra no puede considerarse como una unidad homogénea ni estable, ya que está sujeta a la variabilidad de su interpretación.

El segundo problema de unidad concierne al libro como objeto material. Como se revisó en capítulos presentes, el libro fue un elemento fundamental en la sistematización de la

¹³ Gérard Genette define a la architextualidad como “el conjunto de categorías generales o transcendentales – tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (Genette, 1989: 9).

práctica literaria y en la regulación del acceso de los escritores al mercado. Sin embargo, su delimitación también implica condicionantes y modificadores de existencia para el autor.

Por principio, el libro no brinda la misma unidad según su contenido “¿Puede ser la misma, tratándose de una antología de poemas, de una recopilación de fragmentos póstumos, del *Tratado de las secciones cónicas*, o de un tomo de la *Historia de Francia*, de Michelet?” (Foucault, 2002: 20). En otras palabras, las características propias del texto no se ajustan, en cada caso, a los límites de su existencia material.¹⁴ Esto es, además, porque sus componentes están siempre en relación y comunicación con los de otros libros y textos “está envuelto en un sistema de citas [...] de otras frases, como un nudo en una red” (Foucault, 2002: 20). Aunado a lo anterior se halla el hecho de que los intercambios son distintos según los géneros discursivos a los que pertenecen, por lo cual, su unidad es variable y relativa.

Las dificultades en la delimitación de la unidad textual suponen un problema y una posibilidad. Problema en cuanto a la estrechez que es dable aplicar al texto de un autor. Posibilidad en cuanto a que el texto literario permite compilaciones discursivas más amplias, dicta sus formas de relación y compendio de discursividad. Una consideración fundamental sobre el texto literario es que los límites de sus libros no son rígidos y se traspasan continuamente. Baste como ejemplo las selecciones que forman ciclos narrativos o “etapas” y “maneras” de escritura. Bajo esta consideración, no resulta más arbitraria la selección de textos en función de las posiciones del yo, que los marcajes anteriores. Estas consideraciones

¹⁴Siguiendo a la architextualidad de Genette, el libro mantiene una relación completamente muda que “como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en Poesías, Ensayos, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica” (p.13). Si bien el libro no está obligado a exponer su género “La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá [...] el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc.” (p.13) No se pueden pasar por alto las marcas implicadas en su caracterización.

permiten definir a las unidades de texto como tejidos documentales, “unidades, conjuntos, series, relaciones” (Foucault, 2002: 6) y establecer que el texto no es una materia inerte en la que habrá de buscarse el testimonio de una época o de un individuo (o individuos). Consta de redes de significado propio, es un tejido semántico en el que se entrecruzan relaciones de sentido.

En la medida en la que no existen criterios estables que delimiten los modos de unificación del texto, presenta problemas sustanciales para determinar, entonces, qué es un autor. En este sentido y siguiendo la línea teórica que postula la muerte del autor, Foucault propone el análisis del espacio vacío que había sido ocupado por el autor para “acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer” (Foucault, 2010: 5). En estas consideraciones se halla la materia sustancial del método foucaultiano: la desestabilización de los constructos literarios que se habían dado por sentados.

Foucault clasifica al autor en funciones de acuerdo con sus modos de acción, posibilidades de existencia y criterios de modificación discursiva. Con ello es que se explica que, a lo largo de la historia, se haya conceptualizado desde posiciones disímiles. Esto también expone las implicaciones que han tenido para la cultura del texto. Foucault no buscaba “restituir el mensaje de un autor, ni describir lo que éste quiso o pudo querer decir, sino despejar las condiciones históricas que hacen posible la existencia, el funcionamiento y la legibilidad de los distintos discursos” (Zapata, 2011: 42). En ello reside gran parte de la importancia de evaluar su modo de existencia, pues permitiría determinar cómo es que la relación entre el autor y el texto mantienen al hecho literario como un objeto en tensión, puesto que estas operaciones “varían según las épocas, y los tipos de discurso. No se construye un ‘autor filosófico’ como un ‘poeta’; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII como se hace en nuestros días” (Foucault, 2010: 25). Además, constituyen elementos de

definición de la figura en la medida en la que “se puede hallar a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor” (Foucault, 2010: 25).

Foucault establece la diseminación del autor en las siguientes funciones:

1) El nombre de autor. Implica la separación con el nombre del individuo en la medida en la que le confiere a un corpus un estatuto determinado. El problema se presenta en las tensiones que mantienen el nombre de autor, el nombre propio y la relación del autor con el corpus. Además, caracteriza un cierto *modo de ser* del discurso pues indica que no es cotidiano, sino que debe ser recibido de forma específica y adquirir cierto estatuto en una cultura dada. Se encuentra en el límite porque manifiesta “el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso” (Foucault, 2010: 21).

Para Foucault, el nombre de autor no es suficiente para caracterizar a un texto. Recoge cuatro criterios de la tradición provenientes de San Jerónimo: 1) nivel constante de valor; 2) campo de coherencia conceptual o teórica; 3) unidad estilística; y 4) el autor como momento histórico definido y punto de encuentro de un cierto número de acontecimientos. Con ello en consideración es que construye las siguientes cuatro funciones.

2) La segunda función concierne a la relación de apropiación. En principio, el discurso era un acto, en su paso a la escritura, y con la aparición de la regulación para los discursos que pueden ser transgresivos, es que aparece el autor. En otras palabras, su incursión depende de las implicaciones sociales y culturales que sus escritos puedan propiciar. Es también un objeto de apropiación particular porque no se ejerce de modo universal y constante. No todos los textos exigen un autor, como sí lo hace el texto literario.

3) La relación de atribución se explica de acuerdo con ciertas regularidades de escritura de un individuo. Es la “la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos

que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican” (Foucault, 2010: 25). Esas operaciones varían entre las épocas y los discursos. Hay, sin embargo, criterios relativamente constantes en las reglas de construcción del autor.

4) La posición del autor caracteriza ciertos tipos de discursos. En principio, la escritura contiene siempre en sí misma un número de signos que remiten al autor. Estos son “los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos” (Foucault, 2010: 28). Sin embargo, es sustancial en el análisis de Foucault la distinción que existe entre los textos provistos de la función autor y los que están desprovistos de ella pues no operan de la misma manera.

En los textos desprovistos de la función autor, los signos remiten al sujeto real y a su discurso localizado en un tiempo y espacio definidos. En el caso de los textos con función autor, su papel es más complejo. En el texto literario, los conmutadores que remiten al *yo*, no se refieren al *individuo autor*, sino a la identidad creada por el texto. Además, conforman diferentes posiciones de sujeto, incluso al interior de la misma obra, de este modo, sería “tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión —en esa partición y en esa distancia—” (Foucault, 2010: 25). En lo anterior se inscribe el hecho de que están provistos de una pluralidad de egos. Estas diversas posiciones del sujeto varían entre los géneros, incluso entre situaciones de enunciación distintas. Existen múltiples egos o posiciones de sujeto en la escritura susceptibles de ser ocupadas por distintos individuos.

5) Siguiendo consideración: el autor es el objeto a partir del cual se busca sentido a la obra, de acuerdo con su biografía e inserción en el ámbito social y cultural. Configura una regularidad de escritura, por lo que es a partir de su figura que se explican las constantes, los

cambios y transformaciones del texto. Esta regularidad se busca en los deseos de su existencia, por lo tanto, es siempre posterior a la obra. En última instancia, es donde se localiza el carácter de expresividad que imbuye a la literatura. Es un nivel constante de valor en la medida en la que se le asume como un criterio estable para una multiplicidad de textos.

Si bien estos criterios no son los únicos que caracterizan al autor (tal como se ha revisado en el apartado anterior) porque los nuevos estudios autorales han contribuido de forma sustancial a la precisión de sus funciones, sí son los más importantes y visibles. No remite simplemente a un sujeto, puede dar lugar a distintos sujetos (tanto discursivos como ontológicos). La dificultad que se produce al establecer las distintas posiciones de sujeto se hace mayor cuando se revisa en una serie más amplia de obras o, incluso, de disciplinas. El estudio de la función autor, entonces, pretende estatuir otras posibilidades de clasificación discursiva. Tal estudio no buscaría al autor únicamente en las categorías gramaticales, sino en los modos de relación o en la desvinculación de su función.

Un estudio de este tipo es el que se propone en *La arqueología del saber* y se orienta hacia una constitución cultural del texto que no esté delimitada por la búsqueda de la persona, por la exigencia de la explicación al sujeto del texto. Aspira a un modo de circulación y recepción libre, en donde ya “no se escucharían las preguntas repetidas [ressassées] durante largo tiempo: ‘¿Quién ha hablado realmente? ¿Seguro que es él y ningún otro? ¿Con qué autenticidad, o qué originalidad? ¿Y qué ha expresado de lo más profundo de sí mismo en su discurso?’” (Foucault, 2010: 42). El discurso sería interrogado sobre sus posibilidades, sus modos de actuación particulares: “¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Cómo se sostiene, cómo puede circular, quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que se disponen para unos sujetos posibles? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?” (Foucault, 2010: 42).

La propuesta de Foucault pone de manifiesto las relaciones que posibilitan y definen la aparición de ciertos textos en una sociedad y cultura determinadas. Busca dilucidar “los lazos que se establecen entre ellos, la manera en la que se los agrupa, en conjuntos estatuarios, el papel que desempeñan, el juego de valores o de sacralizaciones de que están afectados, la manera en que están investidos en prácticas o en conductas, los principios según los cuales circulan, son reprimidos, olvidados, destruidos o reactivados” (Foucault, 1983: 100). La relación de estos elementos y su intervención en el texto es lo que constituye las reglas de aparición simultánea, las leyes de su exclusión o de su implicación recíproca y el sistema que rige su transformación.

Finalmente, propone cuatro criterios para determinar las unidades discursivas, cuya estabilidad sea mayor a las de la obra y el libro. Esos cuatro criterios son: 1) la regla de formación de todos sus objetos; 2) la regla de formación de todos sus tipos sintácticos; 3) la regla de formación de sus elementos semánticos; 4) la regla de formación de todas sus eventualidades operatorias. Estas cuatro posiciones aspiran a conformar la identidad discursiva. Además, buscan una salida de las nociones vinculadas a la continuidad en los textos como la noción de tradición “que permite a la vez situar toda novedad a partir de un conjunto de fenómenos constantes [...] la noción de influencia, que ofrece un soporte [...] a los hechos de transmisión [...] la noción de desarrollo, que permite describir una sucesión de acontecimientos como la manifestación de un solo [...] principio organizador. O la noción [...] de teleología o evolución hacia un estadio normativo” (Foucault, 1995: 93).

Por estos motivos *La arqueología del saber* constituye una perspectiva metodológica y aporta dimensiones conceptuales sustanciales a la teoría de Foucault sobre el autor. La metodología de este trabajo consistirá en el empleo de las categorías de la función autor propuestas en “¿Qué es un autor?” en relación con ciertas perspectivas de análisis de *La*

arqueología del saber. Se tomarán las nociones de continuidad y discontinuidad para la evaluación de las funciones autor.

1.6. Formación de los conceptos

Este escenario teórico-metodológico proporciona las categorías de análisis para la evaluación de la obra de Vila-Matas como literatura del *yo*. Esta propuesta de estudio tiene su justificación en que las obras a revisar se constituyen desde la incursión de múltiples identidades que se relacionan de manera directa o indirecta con el escritor, además de la inclusión de figuras autorales presentes en el campo cultural.

Las novelas que componen el corpus utilizan de forma particular la figura del escritor, así como distintas identidades. En este sentido, será preciso evaluar las estrategias narrativas a partir de las cuales se introducen las figuras autorales y el análisis de las operaciones de estos recursos. Mediante la delimitación de las funciones de estas estrategias será posible establecer cuál es el sentido al que atiende el empleo de la función autor.

En principio, y como se vio en el capítulo precedente, se utilizan las nociones de continuidad y discontinuidad. Tales nociones permiten realizar un recorrido de la relación entre la autoría y el texto y determinar el trayecto que sigue. La metodología incluye a las cinco funciones autor postuladas por Foucault. Éstas, que se desarrollan y actúan dentro y fuera del texto, son pertinentes en la medida en que cada una de las obras señala alguna o algunas de ellas de forma preponderante. En este sentido, permiten evaluar la constitución de las estrategias narrativas. Más aún, ponen de manifiesto algún elemento en torno a la literatura y su caracterización.

Las nociones de autor, obra, libro y sujeto, en la medida en la que constituyen objetos en tensión, son elementos protagónicos no sólo en la caracterización, sino también desde su

inestabilidad, con lo cual, permiten establecer cuáles con los criterios de desestabilización que proponen las obras del corpus.

Aunado a lo anterior, se revisan ciertas orientaciones teóricas, metodologías y propuestas críticas inscritas en los estudios autorales según las particularidades de cada obra. De este modo, se utiliza la propuesta crítica de Cristina Rivera Garza “La desmuerte del autor” como posibilidad de entender al autor que participa en las narrativas del yo desde la consciencia de muerte (como inicio de los estudios autorales). Debido a la clasificación que la crítica ha realizado de estas obras, se revisan las teorías en torno a la autoficción, según su operatividad, en textos en los que la incursión del yo supone un fenómeno más complejo que la oscilación entre realidad y ficción. Por estos motivos también se revisan los postulados de Philippe Lejeune en “El pacto autobiográfico”.

A partir de las posibilidades que tiene la función autor para operar dentro y fuera del texto y la forma en la que son escenificadas en las novelas, se vuelve necesario revisar sus movimientos intra y extratextuales. Así, se emplea la metodología del *proyecto autorial*, proveniente de los conceptos de campo cultural y proyecto creador de Pierre Bourdieu, y siguiendo a Juan Manuel Zapata, para develar las operaciones extratextuales que intervienen y condicionan la escritura del texto literario. Del mismo modo, y en línea con la consideración del autor como acontecimiento del discurso, se evalúan las dimensiones teóricas del performance autorial a partir de las investigaciones del grupo Research on Authorship as Performace de la Ghent University en Bélgica, quienes estudian al autor desde su movilidad en el tiempo, en el espacio, al interior y exterior del texto, así como en distintos niveles en los que el autor puede habitar el texto.

Finalmente, estas consideraciones teóricas y metodológicas hacen posible evaluar que: 1) las obras que constituyen el corpus de este análisis se inscriben en la literatura del yo, siguen

una continuidad en cuanto a la recurrencia del tema; 2) Si bien tratan el tema, presentan cortes ya sea por la focalización, la perspectiva o las estrategias narrativas; 3) En la medida en la que se insertan en una discursividad mayor, señalan un punto de continuidad y de quiebre con respecto a las literaturas del yo.

2. LA TETRALOGÍA DEL AUTOR

La escritura vista como un reloj que avanza

Enrique Vila-Matas

La prolífica cantidad de obras narrativas escritas por Enrique Vila-Matas lo erigen como uno de los autores más importantes y representativos de la literatura contemporánea. Así lo enuncia el arduo trabajo crítico que ha suscitado su producción literaria. Ana Rodríguez Fischer reconoce en la obra del autor barcelonés la creación de un “mundo del escritor”¹⁵, instituido como “una realidad autónoma e independiente” (Rodríguez, 2003: 85), cuyo gran valor literario se encuentra en “la acotación de un peculiar territorio estético del que emergen arriesgadas y singulares propuestas narrativas” (Rodríguez, 2003: 85). El acertado retrato que Rodríguez Fischer pinta sobre la obra vilamatiana resume las apreciaciones críticas en torno al autor, pero, sobre todo, caracteriza su literatura como un complejo mundo autónomo.

La autonomía de la obra de Enrique Vila-Matas proviene de la creación de un mundo discursivo sostenido por material literario y la compleja composición de su presencia como autor, así como en la indagación del sujeto en el ámbito textual. La literatura vilamatiana,

¹⁵ Fischer retoma el concepto postulado por Ferrater Mora en *El mundo del escritor* (1983).

inextensa, constituye un intricado proyecto de escritura “más allá de lo que en el ámbito de la cultura contemporánea se ha traducido en un expreso proyecto por enmascarar, camuflar o desacralizar la identidad personal” (Aranda, 2016: 25). Las múltiples formas en las que configura los problemas de identidad y de construcción del “yo” no se limitan al ámbito temático, su escritura es reconocible porque sostiene una realidad literaria en la que pareciera que “no bastase el lenguaje como herramienta material en tanto que recurso de internamiento en la legitimación literaria del orden artístico” (Aranda, 2016: 25). Además, compone un intercambio dialógico no sólo en el nivel intratextual, sino en la historia teórico-crítica de la literatura misma.

Enrique Vila-Matas ha constituido una realidad literaria propia mediante un “tejido de citas” en donde localizar los cortes que introducen situaciones metaliterarias resulta inoperante, así se erige como “un proyecto compacto y sumamente coherente” (Gómez, 2008: 539). La mayor implicación de esta armadura es que cada una de sus obras supone “una nueva vuelta de tuerca dentro de una prolongada reflexión en torno a la eterna (y no por ello agotada) cuestión del arte de la novela y la representación literaria” (Gómez, 2008: 539). Las acusaciones que se han hecho a la obra del autor por considerar a sus novelas “excesivamente reiterativas y obsesivas, y de cultivar un discurso que tiende irremediabilmente al agotamiento, al haber renunciado a contar cosas para alimentarse única y exclusivamente de sí mismo” (Gómez, 2008: 538) no carecen de sentido, son precisamente esas características las que la componen como autogenerativa. Estos elementos conforman su programa de escritura que construye su propio sistema literario, cuyo carácter inclasificable Cristina Oñoro Otero coloca dentro de la “novela de artista” (2022).

La construcción de un mundo artístico-literario autónomo también se caracteriza por llevar los recursos de la intertextualidad hacia límites insospechados. Las múltiples formas

en las que configura la intertextualidad, evidencia al texto literario como resultado de escrituras colectivas, configura un mundo complejamente literario. De este modo, su obra “forma parte de una misma cartografía accidentada y luminosa” (Amaro, 2018: 42) y constituye constelaciones “no sólo en los contenidos de sus libros [...], sino también en sus modos de enunciación, en que la intermediación literaria y los juegos de espejos son constitutivos del discurso literario” (Amaro, 2018: 42). Esta presencia coherente se manifiesta a lo largo de su trayectoria, especialmente desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), pero siempre adquiere diversas orientaciones, aun cuando mantiene estructuras similares.

Este *leit motiv*, patente en gran parte de su producción, encuentra su punto álgido y de mayor complicación después de la publicación de *El viaje vertical* (1999). Se trata de las cuatro novelas pertenecientes a la serie de la “tetralogía del escritor” formada por *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005) y que componen el corpus de este trabajo.

Estas “novelas” constituyen una ruptura con el género en la medida en la que los múltiples procesos de construcción discursiva y la utilización de técnicas pertenecientes a diversos géneros literarios dificultan su clasificación. En su búsqueda por ofrecer “el inopinado comentario metaliterario sobre su propia narración” (Aranda, 2016: 121) hay una evaluación de los elementos que caracterizan a la “novela” y una salida de los límites de ésta. La serie, como podrá verse en seguida, forma parte de un programa guiado por la “renuncia a la novela concebida como totalidad” (Castro, 2016: 472) que encuentra su razón de ser en la “resistencia y reacción de un yo que no se reconoce a sí mismo ya como sujeto” (Castro, 2016: 472). Este ciclo novelístico es en donde expone la maestría de su empresa al crear “sobre una reduplicación, una ampliación y una reescritura macrotextual de un andamio

narrativo ya fraguado y continuamente afinado a lo largo de sus obras” (Papa Mamour, 2015: 170).

La serie fue seleccionada por Jorge Herralde, editor de Anagrama, quien nombró a *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005) como “la catedral metaliteraria”. Si bien la etiqueta les fue imbuida en una rueda de prensa y de forma azarosa, la crítica la acogió por las características que efectivamente comparten. Esta trilogía se compone, tal como señala María Martha Gigena, por la representación de las “patología de la escritura” caracterizadas “por la imposibilidad de distinguir realidad de ficción” (Gigena, 2013: 79). Estas patologías se presentan de forma distinta en cada caso, los narradores de estas obras se erigen como prototipos de las “enfermedades” resultado de la escritura. De esta forma, vemos aparecer al “escritor raro, el escritor loco, el enfermo de literatura y el suicida, todos ellos estereotipos literarios mucho más en línea con lo trágico y nostálgico moderno, con el espíritu transgresor de las vanguardias y con la desorientación y la conciencia de pérdida del modernismo literario” (Castro, 2014:197-198).

Es en el 2010 que José María Pozuelo Yvancos incluye a *París no se acaba nunca* (2003) dentro de este ciclo bautizándolo como “la tetralogía del escritor” en *Figuraciones de yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*. La añadidura de esta obra a la “catedral metaliteraria” tiene razón de ser en la importante presencia del *yo*, así como en la construcción del autor en la obra. Para Pozuelo Yvancos, estas cuatro novelas están unidas temática y estructuralmente en la medida en la que representan estereotipos autorales, así como participan en la categoría de “figuraciones del yo”, creada por Yvancos para las novelas a las que la categoría de autoficción les resulta insuficiente. El crítico establece que estas obras construyen distintos modelos de escritores: “la primera de las cuatro trata sobre aquellos escritores que dejaron de publicar, la segunda es su exacta inversión [...] en *París*

no se acaba nunca pese a su factura supuestamente autobiográfica se trata sobre todo del recorrido por el mito de la formación del escritor [...] para acabar en *Doctor Pasavento* con la disolución [...] del escritor” (Pozuelo, 2010: 174). En concordancia con la crítica de Yvancos, estas novelas conforman la narración de la vida de un autor por lo que pueden ser leídas como grupo.

No sólo es la formación de un *yo* escritor lo que caracteriza a estas obras, sino los dispositivos de composición que comparten, como su compleja clasificación dentro del género “novela”, la tematización y armadura sustentada casi por completo en el material literario y la difícil construcción de quien escribe. Son obras “ambiguas que juegan al despiste, haciéndonos dudar a cada paso si aquello que leemos es realmente ficción o auténtico discurso ensayístico y/o autobiográfico y, por tanto, palabra del autor y no del personaje” (Gómez, 2016: 17). Si bien es cierto que la presencia casi total del mundo literario como un material de composición se halla en otros textos precedentes, es hasta este ciclo que se convierte en el elemento distintivo, pues el hilo conductor de esta serie se halla en lo que acertadamente ha localizado Cristian Crusat en “Prácticas de la repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas”: “en *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* o *Doctor Pasavento* (2005), emblemas de la segunda etapa de Vila-Matas, esas figuraciones, esas tentativas identitarias, quebrarán el sujeto en distintos personajes mientras, al mismo tiempo, se irán conformando a sí mismos durante una ardua e inagotable búsqueda creadora” (Crusat, 2018: 15).

Estas técnicas narrativas presentes en Vila-Matas desde 1985 se entrelazan en la “tetralogía del escritor” en torno al eje articulador que es el sujeto autor —distinto de otros sujetos como se ha señalado en los apartados correspondientes—. En este sentido, adquieren características particulares en la medida en la que añaden a la producción vilamatiana la

“elevación de lo literario a mito y una indagación especialmente profunda en la noción de la identidad literaria y personal que fluctúa entre dar testimonio de la disolución del Sujeto moderno [...] y el deseo último e íntimo de reafirmarse en una voz propia y singular” (Castro, 2014: 200). La difícil construcción del sujeto adquiere una dimensión especial de acuerdo con la inclusión de su identidad autoral como desestabilizador de la ficción y transgresor de los límites de la obra.

A la luz de las observaciones de Pozuelo Yvancos, que muestran que más allá de la evidente afinidad estilística y estructural, estas novelas se entrelazan como una serie, este trabajo las evalúa como grupo. Debido a las tensiones discursivas e identitarias que mantienen con el autor, resulta pertinente realizar un estudio del modo de existencia del autor en estas obras y la forma en la que estas intromisiones autorales caracterizan estas novelas de forma particular.

La crítica se ha dividido sobre la pertinencia de incluir *París no se acaba nunca* en esta serie, como Cristina Oñoro quien en “El universo ficcional de Enrique Vila-Matas”, considera que se trata de una “novela autobiográfica”. En el mismo sentido se localizan las apreciaciones de Olalla Castro Hernández quien en “Entre lugares de la modernidad: La “Trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial” apunta que no pertenece a la serie por el alto grado de autoficción que incumbe: “habría de considerarse aparte o, cuanto menos, nos obligaría a entrar en las arenas movedizas del debate sobre la autoficción” (Castro, 2014: 201). Son, sin embargo, estas consideraciones —y siguiendo a Pozuelo Yvancos— las que evidencian la afinidad temática y discursiva de esta obra con la “catedral metaliteraria”. En la medida en la que se revisan las “patologías del escritor” lo que hacen estos textos es evaluar la noción misma de autor. En este sentido, un

yo mayormente referenciable abona elementos sustanciales acerca de la formación del “yo autor” en el texto.

La “tetralogía del autor”¹⁶ narra la vida de un escritor, desde sus inicios en la práctica de la escritura, hasta su consolidación y posterior abandono de la autoría —en términos de la teoría literaria—. En el mismo sentido, se encuentran diversas incursiones y grados de intervención autoral en el texto. Estas incursiones no se limitan a la representación autobiográfica, configuran múltiples posiciones de sujeto en las que la única constante es la imposibilidad de construcción de un *yo*: “(dueño y señor de su propia psique y del mundo de los objetos), como identidad clausurada y perfecta” (Castro, 2016: 472). Estas narrativas abonan a un debate, que parecía superado con la muerte del autor, en la medida en la que tratan de un nuevo tipo de sujeto, incapaz de consolidarse como un ente acabado, como lo había sido en décadas anteriores, pues “se autopercibe como ipseidad, identidad histórica y en constante proceso de cambio, materia frágil y siempre a punto de descomponerse, que lucha, sin embargo, por mantener cierta coherencia, por no disolverse del todo” (Castro, 2016: 472). Es por lo cual la utilización de los mismos dispositivos compositivos en estas obras no es casual, puesto que: “se ponen en marcha para acometer ese desmontaje de la ilusión moderna del yo como Sujeto” (Castro, 2016: 472).

Como ya he mencionado, lo que permite la lectura de estas novelas como serie, además de la hibridación genérica, el agotamiento de las técnicas de la metaficción, la dislocación de la lógica temporal, una intertextualidad llevaba al límite y los procesos de apropiación de otras escrituras es la noción misma de autor. De esta forma, *París no se acaba nunca* (2003) muestra al joven escritor en formación y los avatares que cruza para convertirse en un autor

¹⁶ Parto del nombre “tetralogía del escritor” de Pozuelo Yvancos para llamar a este conjunto novelístico “tetralogía del autor” por su especificidad en cuanto a la materia del presente estudio.

consolidado. En *El mal de Montano* (2002) se narra la historia de un autor que, alcanzada la fama, se propone escribir un libro sobre los escritores que han dejado de escribir. Este proyecto se realiza desde la posición de escritor reconocido en la que se encuentra. *Bartleby y compañía* (2000) muestra la renuncia a la escritura en la difícil relación entre el sujeto y la textualidad literaria, es decir, el ocaso del autor. Por último, en *Doctor Pasavento* (2005) la búsqueda por abandonar el *yo* lo conduce a huir de sí mismo y configura así la representación de la muerte del autor.

Esta narración de la vida del escritor pone en evidencia que los múltiples procedimientos de dislocación de la lógica narrativa, así como el uso constante de la materia textual “están puestos al servicio de la disolución del Sujeto moderno: de la construcción de un concepto de identidad abierto, dialógico, múltiple, en constante proceso de transformación” (Castro, 2018: 246). Esta fragmentación muestra la tensión que existe entre los límites que distinguen la realidad de la ficción. Los procedimientos que lleva a cabo en estas novelas, especialmente en cuanto a la construcción metaliteraria conforma el “despliegue de ese juego de espejos donde la literatura dentro de la literatura lo impregna todo y el rostro del escritor llega a confundirse con el de sus propios personajes” (Castro, 2018: 202). Las entradas y salidas del texto, así como los procedimientos de intratextualidad, son los que lo constituyen un dentro-fuera simultáneo, cuya mejor evaluación se halla en los terrenos de la teoría autoral, precisamente porque la inclusión de un “yo autor” rebasa las categorías de autobiografía y autoficción. En los capítulos siguientes, se evaluará cada caso particular, atendiendo a las funciones que se emplean, su modo de incursión, la forma en la que caracterizan el texto y las consecuencias e implicaciones que tienen.

3. “PREFERIRÍA NO HACERLO”: *BARTLEBY Y COMPAÑÍA* FRENTE A LA IMPOSIBILIDAD

Bartleby y compañía, publicada en el año 2000 por la editorial Anagrama, es la primera novela de la “tetralogía del autor”. Está compuesta por una serie de 86 notas al pie de un texto invisible y participa, como se mencionó en el apartado anterior, de la difícil clasificación genérica. Alberga un compilado de relatos biográficos, un tejido de citas y un cúmulo de fragmentos ensayísticos sobre el estado de la literatura contemporánea. Estas técnicas que rompen con la estructuración tradicional de la novela, si bien aparecen desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), es con el inicio de este ciclo novelístico que cobrarán mayor presencia y representatividad. Juan Antonio Masoliver Ródenas en “*Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas” (2000) explica que esta obra integra “una estética partiendo del ensayo, pero con un aliento narrativo, del mismo modo [...] irá tejiendo una narración con aliento ensayístico” (Masoliver, 2000: párr. 2).

Desde su publicación, ha contado con una importante recepción, pues le valió el Premio Ciudad de Barcelona en 2001 y el Prix du Meilleur Livre Étrange y el Prix Fernando Aguirre-Libralire en el 2002. Esta obra es muestra de “la heterogeneidad impura y sincrética [...] *Bartleby y compañía* nulifica, por ende y por partida doble, las dimensiones de lo real y lo ficticio, sirviéndose por ejemplo, intermitentemente, de la monografía a manera de relato inventado, y visceversa” (Ramos, 2016: 535-536). Estos elementos recurrentes en su prosa y que caracterizan especialmente esta novela, así como el resto del ciclo, se relacionan con lo que escribe Rodrigo Fresán en “La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas”, entrevista que realizó al autor barcelonés en el 2004: “Vila-Matas ha convertido literal y literariamente a los escritores (escritores verdaderos o falsos) en materia y material narrativo. Porque para él la escritura es El Tema. La escritura como estigma, como bendición, como patología, como cura milagrosa” (Fresán, 2004: párr. 1)

En el mismo sentido, es necesario tener en consideración que el estrecho vínculo que Vila-Matas mantiene con la crítica constituye un intercambio dialógico, no sólo en su prosa, sino en el ámbito extratextual. Un ejemplo de este intercambio es el diálogo que establece con ella en su sitio web “Vila-Matas”, donde además comenta su obra. Estas anotaciones conforman paratextos que abonan sustanciales vías de interpretación. Es por esto que gran parte de la crítica se orienta a considerar su obra como autoficcional. Antonio Tabucchi dice sobre *Bartleby y compañía* que este texto “lo publicará Vila-Matas, resolviendo tal vez, con esta autofiction, un problema personal propio con la escritura. Porque si misteriosos son los caminos del silencio, igualmente lo son los de la escritura, y con su personaje Vila-Matas parece interpretar perfectamente la definición que John Keats, el poeta ‘consciente de ser poeta’” (Tabucchi, 2003: 45). Si bien la clasificación de esta obra en particular como autoficcional, resulta arbitraria y poco justificada, sí es muestra de que la figura del autor es un elemento en permanente crisis a lo largo de su producción. Al respecto, Manuel Ramos Montes acierta en señalar que la clasificación de esta obra como autoficción se halla en la compleja construcción del yo que “semeja la autobiografía ficticia ya enunciada por Vila-Matas, además de que las cuatro categorías de Lejeune no son del todo ineficaces, pues *Bartleby* participa de ellas, las asume y las reconoce, si bien desde la parodia” (Ramos, 2016: 540-541).

El alto grado de hibridación genérica convierte a la obra vilamatiana en un texto inclasificable, “su literatura es, ante todo, mestizaje; a éste pueden adjudicársele, diseccionándolo, decenas de sobrenombres, pero ello no hará sino recalcarlo desde diversas perspectivas, sin que por ello, me atrevería a decir, se lo cuestione desde otras ópticas al margen de aquellas abiertamente perceptibles que lo caracterizan” (Ramos, 2016: 540-541). No es materia de este trabajo determinar el género al que pertenece *Bartleby y compañía*,

pero sí señalar que la transgresión del orden convencional de la novela está íntimamente relacionada con el cuestionamiento del “yo autor” que se inscribe en el texto.

La obra toma su nombre de “Bartleby, el escribiente” (1853), cuento de Herman Melville cuyo protagonista es recordado por la frase “preferiría no hacerlo”. A partir de este personaje es que el narrador de la obra vilamatiana inserta la categoría de *bartlebys* para caracterizar a los escritores que han abandonado la escritura. De este modo, la obra de Vila-Matas mantiene una relación intertextual con el cuento de Melville. Esta relación muestra el vínculo entre la construcción agónica del sujeto moderno y su aplicación a las figuras autorales que revisa el narrador.

Partiendo de la figura de Bartleby, el protagonista realiza una búsqueda y compilación de los casos de escritores que abandonaron la escritura. Por principio, Marcelo presenta su texto como un diario: “Hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— 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” (Vila-Matas, 2015: 5). La compilación indaga los motivos por los cuales estos escritores dejaron de escribir y se dispone a “pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria (Vila-Matas, 2015: 6). *Bartleby y compañía* se compone por 86 notas a pie de página de un texto invisible pero no inexistente. Marcelo busca y compila las historias de los escritores del No de múltiples latitudes y periodos temporales, por lo que se estatuye como la “obra de literatura comparada por excelencia” (Tabucci, 2003: 43).

El primer elemento que caracteriza a esta obra es la negación como principio constitutivo. La compilación de los escritores del No y la búsqueda del origen del mal bartleby son los

elementos que posibilitan que Marcelo retome la escritura. Suspende el silencio al que se había autocondenado para comentar los textos de los escritores que, pudiendo escribir, prefirieron no hacerlo. La obra se estructura en una lógica de objetos contrapuestos que colisionan a lo largo de todo el discurso narrativo. El silencio y la escritura son los dos elementos en tensión que dialogan a lo largo de la narración y forman el tema central de la novela.

En esta compilación se entretajan citas, referencias intertextuales y relatos biográficos, reales y apócrifos, los cuales se mezclan para configurar estos paratextos y componen toda la materia escritural. Es por estas razones que la función autor es el elemento permanentemente puesto en crisis en la obra. Los autores revisados por Marcelo, además, configuran autorías complejas, encarnan figuras mitificadas de escritores en las que el propio narrador se inserta como parte del Club Bartleby. La autoría en tensión se presenta en distintos niveles y formas en la obra, como se revisará en los apartados siguientes.

Los escritores que se incluyen en esta compilación se erigen como figuras atípicas, su inserción en la obra se realiza desde el estudio de las anomalías que los llevaron a abandonar la escritura. Lo anterior participa de las “patologías del escritor” que, como se mencionó anteriormente, constituyen el hilo temático de esta serie. Bartleby, el personaje de Melville se “convierte en mito literario [...] y lo transforma en un “tipo” (Castro, 2014: 408). El propio narrador, que había abandonado la escritura es un bartleby, entendido como “el paradigma de la negatividad y el misterio” (Castro, 2014: 207). Estos escritores forman un modelo específico de autor “surgido en el Romanticismo y apuntalado en el Modernismo” (Castro, 2014: 412), que incluye “el bohemio, el raro, el solitario, el excéntrico [...] que surge en pleno corazón de la Modernidad más crítica” (Castro, 2014: 418). Incluso cuando no se construyen como plenos escritores de la negación, su introducción en las notas al pie los

define desde la extrañeza, como seres alejados de los individuos comunes y les otorga un estatuto diferencial en el que se caracterizan desde la genialidad y la rareza heredada del romanticismo.

La compilación de escritores del No conforma una tipología que presenta distintas clases: algunos han desaparecido de las letras, otros, incluso, desaparecieron físicamente y algunos ni siquiera llegaron a escribir un libro. En la recopilación de estos autores hay una búsqueda del origen del mal bartleby, por lo que Marcelo realiza un estado de la cuestión de la literatura contemporánea desde su posición como explorador del abismo. En esta labor espeleológica pretende encontrar, además, una forma de salvar a la literatura de su mutismo y automatismo y al tiempo, de salvarse a sí mismo de la soledad y el silencio, insertándose en el selecto club de escritores que, como él, dejaron de escribir.

Las notas al pie de texto invisible no sólo están compuestas por relatos biográficos sobre otros autores, pues incluyen a personajes literarios, como el propio Bartleby, que reciben el mismo tratamiento que el resto de los autores reales e inventados. En *Bartleby y compañía* se construye un mundo de escritor —acorde con el proyecto creador de Vila-Matas— en donde los límites entre realidad y ficción no sólo se desdibujan, son, acaso, inexistentes. Este mundo del escritor construye una realidad literaria en la que coexisten autores reales, ficticios y seres de ficción bajo el mismo estatuto de realidad.

En el mundo vilamatiano, Marcelo se inserta como un personaje casi consciente de su estatuto literario, se caracteriza él mismo como un ser complejamente discursivo, armado con características de otros personajes y se reconoce como parte de ellos. Esta constitución del discurso literario configura un mundo autónomo y autogenerativo en el que todos los elementos se interceptan unos a otros para socavar los límites y posibilidades del discurso literario. Esto también se hace notar en los encuentros que afirma haber tenido con los ciertos

escritores, así como en sus sueños, en los que entabla relación con ellos. De este modo plantea que la literatura es un espacio de posibilidades en el que seres de realidad y ficción coexisten sin restricciones.

Las notas sobre el laberinto del No constituyen una poética del silencio y atienden a la creación de un libro infinito. Tal como explica Vila-Matas, la interrupción arbitraria de las notas fue necesaria puesto que podían extenderse indefinidamente: “una fuerza centrífuga de gran libertad textual y con notable tendencia –no prevista por mí– al acto de creación continuo, inagotable, infinito” (Vila-Matas, 1995: 193-194). Esta escritura infinita proviene de la poética del silencio y se erige como única resistencia al mal bartleby, “se instaura en una permanente tensión dialéctica, entre el orden y el azar, lo cerrado y abierto, entre el silencio y la escritura sin fin” (Lemes, 2019: 8). La escritura y el silencio colisionan como dos fuerzas tensoras inseparables en donde una, inevitablemente, conduce a la otra “como la Nada lo está con el Todo, o como la realidad de la historia con su irrealdad [...] existe el síndrome de Bartleby, del escritor que no escribe, pero también el [...] del que no puede dejar de escribir, y ambos síntomas están íntimamente relacionados” (Gómez, 2008: 542). Los opuestos en tensión articulan todo el discurso narrativo y conforman la función autor.

Los objetos tensionales, los opuestos complementarios, los no-lugares, la poética del silencio y la escritura infinita son los elementos que configuran el complejo entramado literario de *Bartleby y compañía*. Tal como señala Vicente Luis Mora: “Enrique Vila-Matas [...] entiende que las narrativas totalizadoras no tienen por qué hacer referencia a un libro, sino a un proyecto narrativo, en el que lo fragmentario cobra su espacio propio” (Mora: 2021, 1008). Estos espacios de la totalidad crean las condiciones que permiten la formación de diversas posiciones y figuras del autor.

En el mismo sentido, la oscilación entre realidad e irrealdad pone de relieve el conflictivo estatuto de verdad del autor, desde su construcción como personaje hasta su referencialidad extratextual. La autoría se erige como ficción y recuperación histórica, por lo cual, se constituye como una categoría tensional. Además, socava las pretensiones de una identidad estable pues entabla complejos intercambios que van del interior al exterior del texto. Esta identidad y categoría de análisis, que es la autoría, se configura como un elemento en permanente revisión que no alcanza nunca un estatuto definitivo. En los apartados siguientes se evaluará la conformación de la función autor en *Bartleby y compañía* a partir de la formación de no-lugares y tensiones dialécticas. La evaluación de la función autor se realizará a partir de la muerte enunciada por Roland Barthes y la desmuerte proclamada por Cristina Rivera Garza.

3.1 De la muerte del genio al simulacro del escritor

El protagonista-narrador, Marcelo, inicia su relato afirmando que aquello que escribe es un diario al tiempo que un cuaderno de notas. Es un oficinista que 25 años atrás escribió su primer y última novela: “porque, hace veinticinco años, experimenté personalmente la sensación de saber qué es ser un copista” (Vila-Matas, 2015: 7). Las 86 notas al pie son lo único a lo que accede el lector para quien el texto invisible que Marcelo afirma estar escribiendo está vedado. La revisión de estos escritores bartlebys conforma el componente inicial para configurar la identidad del autor.

El hilo conductor de la obra es la renuncia y el silencio al que, por diversos motivos, se condenaron ciertos autores: “basta echar un vistazo a la literatura del siglo XIX para caer en la cuenta de que los cuadros o los libros ‘imposibles’ son una herencia casi lógica de la propia estética romántica” (Vila-Matas, 2015: 17). Lo anterior es sustancial pues pone de relieve el

tipo de autor sobre el que indaga Marcelo. Es el escritor agónico y alejado de la sociedad, encumbrado por el romanticismo. El silencio se propone como la muerte del genio, es la historia “radical del escritor que no escribe y de la imposibilidad constitutiva y potencial de toda creación” (Schmukler, 2008: 2). El genio agónico se extiende en la revisión de notas vilamatianas hacia las letras contemporáneas pues “resolver el laberinto, es decir curar de su imposibilidad a la literatura es escribir sobre esa misma imposibilidad” (Schmukler, 2008: 2).

La salida del silencio se halla en su recuperación mediante la escritura: “escribir que no se puede escribir, también es escribir” (Vila-Matas, 2015: 7). La redacción de las notas compone una negación del silencio al que conduce la búsqueda de la esencia literaria que “debate consigo misma su posibilidad de ser” (Schmukler, 2008: 1). El protagonista también se configura como un autor *Bartleby* cuya redacción de notas es un regreso a la escritura. Al mismo tiempo, constituye una negación de la literatura en la medida en la que “proponer un libro basado exclusivamente en notas a pie de página, extendiendo una convención literaria hasta las dimensiones de la novela y excluyendo, por completo, la invención, el texto, el motivo mismo de tales notas, es decir la ‘sustancia’ misma de la novela desaparece” (Simion, 2009: 389). El regreso-negación de la escritura es el primero de una serie de binomios contrapuestos. Estos objetos en tensión resultan, muchas veces, paradójicos y son los articuladores de todo el discurso narrativo.

La búsqueda del origen que aqueja a los escritores del No conlleva, en sí misma, la indagación en la posible cura “que tendrá que nacer de su propio seno [...] escribir sobre la paradoja del silencio, de la imposibilidad de la literatura, como forma de hacerla posible [...] presenta, por tanto, el propio hecho literario como cura de la enfermedad” (Martínez y Martínez, 2023: 6). De este modo, la renuncia constituida por la literatura del No se erige

como posibilidad de una nueva forma de construir el discurso literario. Esta fórmula “es un detonante creativo para Marcelo que encuentra en la literatura del fin de siglo una acción instrumentalizada y repetitiva [...] Para ello, encuentra el No como negatividad creativa que cambia el sentido y por eso mismo renueva el arte de lo literario” (Acosta, 2020: 69).

La negación de la originalidad como característica intrínseca del hecho literario incumbe en sí misma la muerte del genio. Esta afirmación se sustenta en que la obra se conforma por paratextos que comentan una obra inaccesible. La escritura de Marcelo atiende a un movimiento mecánico de reproducción que se identifica con el trabajo del copista que “no tiene nada de horrible. Cuando uno copia algo, pertenece a la estirpe de Bouvard y Péuchet” (Vila-Matas, 2015: 9). En esta recuperación de la obra de los otros existe un doble movimiento. Por principio, la liberación del bloqueo mediante la transcripción que supone una ruptura con el silencio. En segundo lugar, implica un proceso de actualización de la obra de estos autores.

Este doble movimiento es el que coloca al autor en un espacio liminar a partir de la forma en la que se relaciona con el texto. La construcción de notas a un libro invisible supone un acceso diferenciado a la práctica de la escritura. En primer lugar, porque se constituye como la negación de la originalidad, “la actividad creativa que una visión romántica puede asociar con actos de inspiración y genio” (Rivera, 2013: 73). En segundo lugar, se vincula con un acto reproductivo que “no es posible ni reducir ni agrandar con romanticismo alguno” (Rivera, 2013: 73). Esta diferenciación introduce a la escritura como forma de “sanar al lenguaje de su enfermedad propia: la imprecisión” (Rivera, 2013: 73). Es ésta, además, una forma de resguardo y renuncia: la redacción de notas no establece ningún compromiso literario ni supone ningún riesgo para Marcelo.

La escritura automatizada y que niega la creatividad socava las pretensiones de originalidad exaltadas desde finales del siglo XVIII para transformarse en un ejercicio reflexivo acerca de la literatura precedente. De lo anterior se desprende que la única posibilidad de escritura es el comentario metaliterario o, en el mejor de los casos, el *bricolage*¹⁷. Es la misma operación que realiza el texto invisible que “muy bien podría ser que ese texto fantasma acabe quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio” (Vila-Matas, 2015: 7). No sólo queda detenido como una veda a la creatividad, sino que la suspensión implica su posibilidad de ser, es el destino de la literatura al que apela el narrador, pero con la salvaguarda de que es inaccesible.

La compilación de los relatos de los escritores del No también se erige como una búsqueda del destino de la literatura. El abandono de la escritura se presenta como un problema en el que entran en tensión el texto y el autor a causa de su desaparición paulatina. Tal como enuncia el narrador a propósito de Bazlen, porque “su existencia misma parece el verdadero final de la literatura, de la falta de obra, de la muerte del autor: escritor sin libros, y en consecuencia libros sin escritor” (Vila-Matas, 2015: 25). Esta afirmación postula la muerte del autor como resultado del silencio al que se han entregado cierto tipo de escritores. La muerte enunciada en 1968 es entendida como un hito que introdujo el desconcierto sobre el destino de la literatura y el silencio de los escritores.

Este destino incierto y difuso conduce a Marcelo a cuestionar las posibilidades que incumbe el silencio de los escritores modernos, es “una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice

¹⁷ En palabras de Genette implica “valerse siempre de los medios disponibles” y asignar a una nueva estructura los residuos separados de estructuras previas, economizando una elaboración expresa a cambio de una doble operación de análisis [...] y de síntesis” (Genette, 2018: 5).

la verdad sobre el estado de pronóstico grave —pero sumamente estimulante— de la literatura de este fin de milenio” (Vila-Matas, 2015: 6). La negación comporta un reordenamiento de los discursos a fin de buscar una nueva forma de hacer literatura fuera de las fórmulas repetidas y agotadas, pues “de la pulsión negativa, sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir. Pero ¿cómo será esa literatura?” (Vila-Matas, 2015: 6). De este modo, las notas al pie son una revisión de la literatura contemporánea.

La muerte del autor y la literatura encuentra su representación en la novela a propósito de una autora apócrifa, María Lima quien se autocondena al silencio después de leer los postulados del grupo *Tel Quel*:

Por mucho que se armaba de paciencia a la hora de analizar la construcción de los escritos de Sollers, Barthes, Kristeva, Pleynet y compañía, no acertaba a entender bien del todo lo que esos textos proponían. Y lo que era peor: cuando de vez en cuando entendía lo que querían decir esos escritos, quedaba más paralizada que nunca a la hora de empezar a escribir, porque, a fin de cuentas, lo que allí se decía era que no había nada más que escribir [...] —¿Por dónde empezar? [...] Sólo queda terminar [...], acabar para siempre con toda idea de creatividad y de autoría de los textos (Vila-Matas, 2015: 43).

La crítica hacia los postulados del grupo *Tel Quel* y, especialmente, a Barthes se hace evidente. La pulsión negativa proviene, precisamente, de la muerte del autor como genio romántico y el reconocimiento de la imposibilidad de la originalidad. El desencanto de esta ilusión se convierte en el elemento que conduce al silencio.

El relato anterior es muestra de que el discurso narrativo no sólo encuentra la evaluación del mal bartleby en la ficción o en los relatos biográficos, sino en la propia teoría literaria y la relación interdependiente que mantiene con la literatura de creación. En la obra vilamatiana se hace evidente la autoconsciencia literaria y las relaciones de interferencia recíproca que establece con la teoría “que denuncia esa imposibilidad de representar el mundo a través del lenguaje, la que paraliza todo intento de hacer literatura. La crítica estructuralista y postestructuralista [...], con su rechazo total al argumento y a cualquier viso de realismo, con

su anuncio de la muerte del autor y de la obra” (Castro, 2014: 533). Es, además, muestra de que la muerte del autor postulada por el estructuralismo resultó en la creación de condicionantes para las formas y medios de acceso a la escritura, así como en el establecimiento de nuevos lineamientos bajo los que se accede a la autoría.

La intersección entre creación, crítica y teoría se halla, además, en línea con la hibridación genérica que compone a la obra. Se intercalan fragmentos de novela, biografía, memorias, cuento y ensayo a tal ritmo que la distinción entre un género y otro resulta, si no imposible, acaso inoperante. Más allá de tratar de delimitar los momentos en los que se sitúa la transgresión genérica, la importancia de esta estructura reside en la fragmentación como recurso de la modernidad y como parte de la totalidad.

La constante muerte del autor mediante el silencio y la consecuente muerte de la literatura moderna abona sustanciales cuestionamientos para determinar cuáles son los elementos que permiten afirmar que existe autoría. Por principio, el narrador realiza una pertinente distinción (en sintonía con la teoría autoral) entre el escritor y el autor. Mientras que el “escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio, el autor de productos literarios convencionales nunca fracasa, no corre riesgos, le basta aplicar la misma fórmula de siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de ocultamiento” (Vila-Matas, 2015: 27). Esta distinción es capital porque se mueve en términos del valor literario y con ello busca devolver el carácter trascendental a la literatura, pero siempre desde su puesta en crisis. El escritor busca la creación de una literatura auténtica, siempre en tensión con la escritura, mientras que el autor se presenta como una figura que actúa dentro espacios de sociabilidad específicos y que atiende a los parámetros escriturales de la tendencia literaria. Esta última característica inserta la noción de campo cultural como el determinante en la construcción de un autor.

El autor como elemento de un campo cultural muestra que no se trata solamente de un sujeto de la escritura, sino de un ser que existe en la medida en la que es valorado y socializado en el ámbito literario, en la medida en la que es leído y reconocido por un público, en que se relaciona con otras existencias autorales. Esta puesta en crisis del campo literario atiende a la desmitificación del autor como un ser único y diferenciado del resto de la sociedad. Lo coloca en la misma relación de intercambio mercantil al servicio de las necesidades de dicho campo. Si los escritores bartlebys se caracterizan como los detractores de la escritura, lo son también del campo cultural que los determina y los valora como tales. Si el silencio se postula como una renuncia a este campo: ¿dejan de ser autores? La doble respuesta a esta interrogante conforma la tensión que constituye, caracteriza, posiciona y posibilita la autoría. Es, además, en donde reside la difícil existencia del escritor que se halla textual y extratextualmente, pues el “autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso” (Lejeune, 1994: 61).

Su existencia a merced de un espacio de sociabilidad específico es también la razón por la que los bartlebys renuncian a reconocerse como autores, tal como se lee en la historia de Axtaga, quien:

tiene los primeros síntomas del mal de Bartleby. «Hace poco —comenta—, un amigo me decía que hoy en día para ser escritor hace falta más fuerza física que imaginación.» Son, a su modo de ver, demasiadas entrevistas, congresos, conferencias y presentaciones ante la prensa. Se plantea hasta qué punto tiene que estar el escritor en la sociedad y en los medios de comunicación. «Antes —dice— era inocuo, pero ahora es fundamental (Vila-Matas, 2015: 53).

Como se puede leer, el abandono de la autoría no reside únicamente en el silencio, sino en la salida de las instituciones que mediatizan el acceso a la escritura, existe “una atmósfera de cambio en el ambiente. Veo que desaparece un tipo de autores [...] que antes se podían situar

en una especie de Salón de los Independientes. Ha cambiado, también, la forma de dar publicidad a la literatura. Y la de los premios literarios, que son una burla y un engaño” (Vila-Matas, 2015: 53). De este modo, plantea que la gestión institucional mantiene al margen a los escritores que no siguen los lineamientos de las instancias reguladoras, por lo que son relegados e incapacitados para acceder a dicho campo.

La muerte del genio se plantea, entonces, como renuncia al campo cultural y crítica de la institución literaria. El silencio es una forma de muerte de la participación en el campo de la cultura literaria. Presenta esta renuncia al genio romántico atormentado, diferenciado de la sociedad cuya participación en un sector mediatizado le resulta agónica y una forma de muerte de la creatividad. Esta imposibilidad de originalidad deviene en que la única posibilidad de escritura literaria se halla en los comentarios metaliterarios. Es por lo anterior que las reflexiones metaliterarias de Marcelo lo constituyen como un simulacro de escritor. No es el autor que había publicado una obra 25 años atrás, sino una falsificación de escritor que sólo accede al texto como copista y transcriptor.

Marcelo, cuya mejor caracterización es la de flujo discursivo, encarna en sí mismo la crisis del personaje y del contrato mimético producto de la crisis del sujeto unitario. Su calidad de copista o transcriptor deviene de la consciencia de los escritores del siglo XX de que escriben siempre después y a partir del otro. Marcelo redacta glosas porque conoce la imposibilidad de escribir un texto original. Las notas al pie, como escritura parasitaria, muestran la armadura textual a partir de otras obras. El hecho de que la materia compositiva de la novela sea única y exclusivamente el paratexto es muestra de que “el peso de los referentes de la tradición [...] comienza a sentirse como un lastre [...] Ese nuevo yo fragmentado y múltiple que surge cuando se cuestiona el Sujeto solipsista moderno, sabe que la originalidad, entendida a la manera moderna, es una quimera” (Castro, 2014: 514).

Los autores-personajes son, igual que Marcelo, seres de doble existencia. Los escritores incluidos en las notas tienen realidad extratextual, pero son transformados en personajes al ser incluidos en la novela. Su estatuto se encuentra en suspensión, pues “actúan y hablan encarnando seres diversos, pero, al mismo tiempo, reflejando el mismo ‘yo’ de siempre, el del ‘autor’ de cualquier época, un ‘ser de papel’ (Barthes), perdido, extraviado para siempre” (Simion, 2009: 385).

En el mismo orden de ideas, la doble realidad de estos autores también se halla en sus posibilidades de acceso a la escritura. Por principio, porque el silencio asumido forma parte de una consciencia de que toda escritura es en realidad reescritura, lo que implica el desencantamiento de la ilusión original de la creación literaria. En segunda instancia, porque traerlos de nuevo al texto propio (a las notas de Marcelo) supone una recuperación constante de su obra. La misma práctica de reescritura supone la resignificación de lo escrito y atiende a la formación de un mito literario. Las notas de Marcelo terminan por “hacer de Bartleby un mito” (Schmukler, 2), del mismo modo que a los autores agrupados en esta clasificación.

3.2 El laberinto del No y la mitificación del autor

El mal Bartleby que aqueja a los escritores azorados por la renuncia a la escritura y la imposibilidad de seguir escribiendo conduce a Marcelo a una búsqueda del origen del mal el cual, acaso, le permitiría encontrar una cura. El silencio es resultado de la consciencia de la imposibilidad de originalidad y el reconocimiento de que el estado actual de las letras es el agotamiento de sí mismas, por ello devienen en el laberinto del No. De este modo, la novela “ejemplifica con su propia práctica literaria que la literatura es un constructo vivo que requiere de perspectivas abiertas para evitar caer en la autofagia literaria” (Lemes y Renault,

2015: 4). La negación que se ha presentado como la renuncia a la literatura y a la autoría constituye en sí misma la posibilidad que encierra el silencio.

El abandono de la escritura también se vincula con cierto tipo de autor al que se quiere renunciar: el escritor mediatizado como figura pública que atiende a los intereses de la literatura de masas. No es casual que los autores seleccionados para la compilación se identifiquen bajo el tipo de genio romántico agónico: “parece que hay una tendencia más abarcadora de homogeneización del yo público que afecta al concepto de autoría” (Decock, 2015: 16). El laberinto del No comporta un rechazo a identificarse como “la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria” (Decock, 2015: 16). Ser un escritor del No se plantea como una salida de esta forma de construcción del autor en donde la individualidad también se ha perdido.

La imposibilidad de la escritura radica en que todo parece haber sido escrito y carece de sentido. Por ello es que la misma práctica de la escritura resulta inaccesible, tal como se trata “el tema del alpha y el omega de una novela como planos imposibles que delimitan y falsean la realidad. En *Bartleby y compañía* se alude a la cuestión, es decir, por dónde iniciar una novela y sobre el comienzo imposible” (Lemes, 2009: 2). Es el mal que sufre María Lima, quien al leer a los miembros de *Tel Quel* ha quedado imposibilitada, ya que todo ha sido escrito y el autor ha muerto, como leyó en “un texto de Barthes, precisamente ¿Por dónde empezar? Ese texto la desquició, le causó un mal irreparable [...] «Existe —decía Barthes entre otras lindezas— un malestar operativo, una dificultad simple, y que es la que corresponde a todo principio: ¿por dónde empezar?»” (Vila-Matas, 2015: 43).

La imposibilidad de comenzar a escribir no sólo es resultado de la muerte del autor, sino de la conciencia de la inmensidad del lenguaje, “esa dificultad es la misma que ha fundado la lingüística moderna: sofocado al principio por lo heteróclito del lenguaje humano, Saussure, para poner fin a esa opresión que, en definitiva, es la del comienzo imposible, decidió escoger un hilo, una pertinencia [...] y devanar este hilo: así se construyó un sistema de la lengua” (Vila-Matas, 2015: 43). El lenguaje se inserta como una materia inasible y de sentido ausente que repercute en la escritura imposibilitándola, pues se trata de una actividad que carece de un fundamento teleológico.

De lo anterior se desprende un particular tipo de escritores del No: aquellos que ni siquiera llegaron a escribir un solo libro. Es el caso de Joseph Joubert quien jamás “escribió un libro. Sólo se preparó para escribir uno, buscando decididamente las condiciones justas que le permitieran escribirlo. Luego olvidó también ese propósito” (Vila-Matas, 2015: 48). El de Joubert es un caso que pone en crisis no sólo el concepto de autoría, sino el de obra y libro. Por principio, porque la obra oscila entre posibilidades disímiles cuya unidad se busca en la función de expresión que depende de una actividad interpretativa. Por lo anterior, es que la obra de Joubert publicada póstumamente fue atribuida por los lectores y las posibilidades de expresión que se hallan en ella no dependen de una consciencia autoral.

Segunda consideración: Joubert no llegó a publicar ninguno de sus escritos personales vertidos en diarios. Fueron seleccionados y compilados por Chateaubriand, lo que supone que no hay una consciencia de un proyecto autoral. El hecho de que la selección de parte de su colección de pensamientos estuviera a cargo de otro autor después de su muerte es muestra de que la materia textual no necesariamente se ajusta a los límites de la obra. Tal como señala Foucault “¿Puede ser la misma, tratándose de una antología de poemas, de una recopilación de fragmentos póstumos [...]?” (Foucault, 2002: 20).

Además, Joubert sólo puede establecerse como autor a partir de la función de nombre de autor y criterio de apropiación, en la medida en la que no accedió a la responsabilidad sobre lo escrito y puesto que nunca publicó su obra, no pueden ser tratados de la misma forma los “simulacros del escribiente”. Sin embargo, Joubert es un autor. Lo es, principalmente, por su inclusión en otros textos, como en las notas de Marcelo, en donde sus escritos son actualizados, revisados y socializados como parte de la materia literaria. Su existencia como autor, aún sin haber publicado ningún libro, está asegurada por la relación que establece con otros textos en los que está “envuelto en un sistema de citas [...] de otras frases, como un nudo en una red” (Foucault, 2002: 20). De este modo, su inclusión en las notas de Marcelo pone de manifiesto que la condición de existencia del autor también depende de manera sustancial de la forma en la que se inserta y relaciona su texto en el entramado complejo literario, es el “doble estatuto paradójico del autor que es, a la vez, el origen del texto y su producto” (Decock, 2015: 15).

Este tipo de autorías fantasma incluidas en las notas de Marcelo termina de configurar a estos escritores del No como mitos. El mito “que rodea a un autor es casi siempre un relato que intenta líneas explicativas, no siempre probadas, reales, sobre el escritor, su vida y sus textos para configurar, en definitiva, la obra, esa entelequia [...] que es la resultante de un juego entre esos elementos” (Schmukler, 2008: 5). Es esta mitologización del escritor la que da cuenta de que el silencio no comporta una renuncia absoluta. Su aparición en las notas de Marcelo es muestra de que “lo biográfico ocupa un lugar de importancia [...] los autores crean su propio personaje” (Schmukler, 2008: 5). La renuncia y el silencio, paradójicamente, participan del mito, pues “ser un escritor Bartleby se relaciona íntimamente con una actitud frente a la práctica literaria” (Schmukler, 2008: 5). En otras palabras, su posicionamiento

como escritores del No los acerca al mito del autor romántico que se aleja de la sociedad para dedicarse a la actividad no reproductiva de la escritura, a ese mito inasible que es la literatura.

La compilación de los escritores del No pronto se convierte en una recuperación de su obra, sobre todo de su historia, de esos relatos biográficos que explican el abandono de la literatura. Estos relatos implican el cuestionamiento del estatuto, identidad, caracterización y definición de un autor. La selección de escritores que han abandonado la escritura introduce la pregunta sobre si la categoría de autor es renunciable o existe la pérdida del derecho a concebirse como autor en un estado ontológico. El problema se agudiza cuando la recopilación incluye a escritores que no sólo dejaron de escribir, sino que, además, desaparecieron de la escena cultural sin dejar una huella que rastrear: ¿consiste esta desaparición física, entonces, en la verdadera muerte del autor? ¿o constituye precisamente el procedimiento de mitificación del autor? La doble respuesta a estas interrogantes estatuye a la autoría como fisura. Forma parte de un no-lugar en el que participan, al mismo tiempo, mito y desaparición. El autor se erige como un ser tensional que nunca acaba definirse.

El mito del autor también responde, como se mencionó en el apartado anterior, a la recuperación de un tipo de escritor fuera de los lineamientos mercantiles, fuera de la sociabilidad en un campo cultural al que debe pertenecer. Por ello el abandono de la escritura es una característica fundamental de la construcción del mito autoral. Esta mitologización está condicionada por los relatos biográficos que determinan un tipo de recepción específica de la obra de estos autores. Tal como enuncia el narrador cuando manifiesta el deseo de “haber creado en el lector la cálida sensación de que acceder a estas páginas es como hacerse socio de un club [...] donde entre otros servicios el Bartlebys Reunidos [...] pondría a disposición de los señores socios algunos de los mejores relatos relacionados con el tema de la renuncia a la escritura” (Vila-Matas, 2015: 93).

Esta recuperación del autor responde al mito romántico que exalta la vida sobre la obra. En el mismo sentido, atiende a la lógica de objetos contrapuestos que estructura el texto, pues el autor que se recupera es, precisamente, el que ha muerto. Si se entiende —en relación con los postulados de Barthes y Foucault— a la escritura como el espacio de borramiento y performance autónomo, el sujeto que escribe no deja de desaparecer. Este borramiento constante es, además, el que lo pone de relieve, pues preserva la autoría por el exceso en el enigma sobre el autor.

Las mitografías de los bartlebys responden también a la búsqueda de la cura para el silencio. Es una forma de salvación de la literatura, de liberarla de su estancamiento y llevarla de nuevo a su esplendor. De este modo, “Bartleby constituiría la novela por venir, pero para construir, hay que fundar y una fundación nunca se edifica en el vacío. La literatura que viene [...] exigirá de un mito de autor, un mito de origen que marque los caminos de la escritura literaria” (Lemes y Renaut, 2015: 3-4).

La formación de una nueva literatura está representada en el texto invisible, no sólo de Marcelo, sino el de todos los escritores del No y de los lectores asistentes al Bartleby’s Club. Tal como explica Marcelo: “hay una serie de libros que forman parte de la historia del No, aunque no existan. Estos libros fantasma, textos invisibles, serían esos que un día llaman a nuestra puerta y, cuando nosotros acudimos a recibirles [...] se desvanecen” (Vila-Matas, 2015: 106). Estos textos invisibles que no pueden ser escritos ni leídos son los que fundan la nueva escritura, el estado actual de la literatura, “el gran libro que estaba dentro de nosotros, el que realmente nosotros estábamos destinados a escribir, *nuestro libro*, el mismo que no vamos a poder ya escribir ni leer nunca. Pero ese libro, que nadie lo dude, existe, está como suspendido en la historia del arte del No” (Vila-Matas, 2015: 106).

De acuerdo con lo anterior, el rechazo a la escritura se erige como el mito fundacional de la literatura por venir. En *Bartleby y compañía* asistimos al nacimiento de un nuevo mito literario en donde hace falta “una tradición de reescrituras” (Schmukler, 2008: 4). Es precisamente la práctica de la reescritura el último elemento que permite constituir la mitología del autor y de la literatura actual. Marcelo en sus notas recupera “al autor como relato fuerte, como mito central del devenir literario” (Schmukler, 2008: 5). Es la razón por la cual la obra se construye a partir de una serie de relatos biográficos de autores del No pues, como se ha señalado en el apartado correspondiente, el autor es el objeto a partir del cual se explica la obra. La compilación de relatos del silencio forma parte de la búsqueda de la regularidad de escritura mediante la cual se explican las constantes, los cambios y transformaciones del texto.

El hecho de que la obra sea en sí misma una compilación de autores precedentes es sintomático de que la regularidad de la escritura que se busca en el autor es siempre posterior a la obra. En última instancia, la agrupación a partir de la renuncia y el silencio ha determinado a los bartlebys como un nivel constante de valor que se establece como un criterio estable para estos textos. Es, finalmente, la razón por la cual la búsqueda de la salvación de la literatura y la resolución del silencio se encuentre en el valor literario de estos autores que abandonaron el texto.

3.3 La desmuerte del autor

Como se ha revisado a lo largo de este capítulo, *Bartleby y compañía* supone una reconfiguración de la autoría, como identidad y categoría de análisis, en la medida en la que evalúa las posiciones, desplazamientos, posibilidades y problemas de los que forma parte. A partir de la muerte del autor, la obra pone de manifiesto el hito que este postulado ha

significado para la creación y teoría literaria. La obra de Vila-Matas ha mostrado que el autor sigue en medio del debate de las letras contemporáneas, así como el hecho de que el autor no está muerto, es un ser y una existencia inserta en un no-lugar. En otras palabras, el autor *ya no* está ha muerto, sin embargo, tampoco ha recobrado su posición encumbrada por el positivismo y exaltada por el romanticismo. Permanece en un estado de suspensión en el que las afirmaciones categóricas sobre su existencia resultan inoperantes.

Si el autor *ya no* está muerto, pero no recobró su estatuto anterior a las vanguardias, las interrogantes que se insertan, y que es preciso responder, son qué ha sucedido con su existencia, en dónde se encuentra y cómo se forma ese espacio límite en el que, acaso, es posible situarlo. Estas interrogantes encuentran una vía de resolución a la luz de “La desmuerte del autor”¹⁸ de Cristina Rivera Garza.

Rivera Garza revisa el regreso del autor después de su anunciada muerte para evaluar sus posibilidades de existencia luego de su puesta en crisis. Explica que el autor vuelve “pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo. El autor se vuelve de entre los muertos no para vivir, sino para desvivir o, incluso, por paradójico que parezca, para desvivirse” (Rivera, 2013: 57). A partir del verbo pronominal “desvivirse” que significa “mostrar incesante y vivo interés, solicitud o amor por algo o por alguien” (Rivera Garza, 58), introduce el término “desmuerte” para explicar el estado del autor. Esta palabra muestra cómo aquel que se desvive “ha sido leído” (Rivera, 2013: 58).

¹⁸ Cristina Rivera Garza, “La desmuerte del autor”, en *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, México, 2013.

En este sentido, la desmuerte del autor consiste en una escritura que convoca su presencia a partir del reconocimiento de su muerte. No se trata de una rehabilitación de la autoría en términos románticos, sino de la asistencia constante a la permanente búsqueda de ese ser que produce y es producido en el discurso.

El compilado de episodios biográficos, citas, paráfrasis y comentarios a las obras de diversos autores que componen las 86 notas de Marcelo es una forma de rehabilitar a todos aquellos que se confinaron al mutismo literario. Es en esta afirmación en donde reside la complicada existencia del autor. Por una parte, la renuncia a la autoría mediante el silencio y la ocultación, del otro lado, la desmuerte que supone la inscripción de sus historias en las notas de Marcelo. Esta tensión lo mantiene en un estado en el que, entre mito y anulación, se halla en el limbo de la existencia y su aparición requiere de la permanente actualización.

La caracterización de la autoría como espacio de tensión se debe a que en esta novela la muerte del autor se conforma mediante su desaparición. Del otro lado, el autor encuentra su desmuerte en la reactualización de su biografía y su obra. La recopilación de los relatos de escritores bartlebys en la obra vilamatiana consiste en una invocación constante de sus discursos y existencias. Pero este regreso se emprende desde su inscripción en un discurso ajeno que lo coloca en un plano doble: el de la existencia y el de la desaparición. Esto atiende a la lógica de opuestos complementarios que se propuso anteriormente. La ocultación lo pone de relieve en la obra.

La construcción del discurso narrativo es también la que pone en crisis la configuración de las figuras autorales. La creación del mundo autónomo del escritor, planteada al inicio de este trabajo, sostiene la realidad textual que le permite configurar diversas posiciones autorales, así como distintas posibilidades de sujeto-autor. La narración se organiza a partir de relatos biográficos tanto referenciales extratextualmente como apócrifos. Lo mismo

ocurre con las citas que componen el tejido textual: el lector puede acercarse a ellas —y ciertamente lo hace— sin distinguir las primeras de las segundas. El resultado es que autores apócrifos y autores verdaderos alcanzan el mismo estatuto de realidad en la medida en la que son autorreferenciales y sustentan su existencia al interior del texto.

En el mismo orden de ideas, colisionan los espacios de ficción y realidad que desplazan a “la literatura a un campo distinto, fundamentalmente porque para él no existe distinción entre ficción y realidad; por lo tanto, construye una dualidad que entrega una nueva característica a la literatura, la posiciona en ese espacio de incertidumbre” (Gutiérrez, 2015: 77). Sin embargo, el problema no queda resuelto con la afirmación anterior. Si bien estos escritores adquieren el mismo estatuto de realidad, en la medida en la que se incluyen autores extratextuales, el estatuto de realidad se vuelve complejo. Su existencia no puede limitarse al campo textual o al extratextual: se encuentra siempre en el límite, en donde sus posibilidades ontológicas son constantemente cuestionadas y no terminan de solidificarse.

La armadura textual de la obra a partir de citas textuales y paráfrasis de textos de otros autores introduce la noción de escritura colectiva propuesta por Rivera Garza. La inclusión de estas citas constituye un ejercicio de apropiación de la palabra del otro, una forma de tejido textual en el que lo dicho por el otro atraviesa lo propio y viceversa: a partir de que “Marcelo lo transcribe o anota en su cuaderno, todo pasa a ser expresión del yo que narra: muchas veces las citas de autores conocidos son resucitadas por el autor, para decir ahora su valor de verdad correspondiente a este aquí y ahora, más allá de lo que expresaran en su contexto original” (Martínez y Martínez, 2013: 6). Se postula, entonces, el carácter doble de todo enunciado en donde lo dicho siempre contiene el eco de un enunciador previo, el yo “se sabe atravesado completamente por la alteridad desde el momento mismo en que la palabra, su única morada posible, nunca ha sido suya [...] Marcelo es muy consciente de que su yo

escindido está construido en el lenguaje [...] que habla a través de él o a través del cual él ‘es hablado’ (Castro, 2014: 194). El resultado es que el lector tiene que acercarse al texto desde una doble mirada: accede a la interpretación que el escritor está haciendo de una lectura previa. La novela comporta siempre un acercamiento de lectura y relectura.

El caso inverso corresponde a la atribución de citas y relatos propios a otros escritores o autores apócrifos. Un ejemplo es el relato de Paranoico Pérez, narración adjudicada al autor ficticio Antonio de la Mota Ruiz. La invención de autores a los cuales atribuirle el texto propio es una estrategia que desplaza el poder y la unicidad de la figura del autor. Tal como escribe Rivera Garza, estos “pedazos de textos de otro, de citas textuales, con frecuencia apócrifas y en otros tantos casos incluyendo información confusa o inexacta, sólo contribuye a socavar aún más la ya tenue figura del autor como eje y rector de los significados de un libro, llevándolos así fuera del dominio de lo propio” (Rivera, 2013: 57). Son ejercicios de desapropiación, en los que lo dicho, lo enunciado por el sujeto que escribe queda suspendido. En la medida en la que el escritor se desprende de su texto, éste no pertenece a nadie. La desapropiación cuestiona las posibilidades de existencia del autor puesto que la propiedad es elemental en la función autor.

Esta identidad suspendida se inscribe en ese no-lugar indeterminado que rompe con la delimitación entre realidad y ficción en donde la literatura se erige “como un fenómeno casi panteísta que se renueva y adquiere vida propia, donde [...] habita un tercer mundo, el de las relaciones y las posibilidades, donde todo se crea y todo se resuelve” (Acosta, 2020: 60). Este no-lugar se construye en los enfrentamientos formados por los binomios contrapuestos a los que escapa cualquier delimitación precisa y estable, cualquier posibilidad de determinación.

La inserción de relatos biográficos de los escritores de No introduce un problema sustancial en cuanto a la delimitación del estatuto de realidad y ficción. Philippe Lejeune en

“El pacto autobiográfico” distingue a la ficción como texto no referencial, mientras que la biografía y la autobiografía se clasifican como textos referenciales que “pretenden aportar una información sobre una realidad exterior al texto, y se someten [...] a una prueba de verificación [...]. Su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a la real; no ‘el efecto de realidad’ sino la imagen de lo real” (Lejeune, 1994: 76). La inclusión de estos episodios compone la imagen de lo real, sobre todo en los momentos de la narración en los que Marcelo usurpa la palabra del otro. Es por lo anterior que el establecimiento de un pacto referencial o ficcional modifica la construcción de la identidad del narrador y los autores incluidos puesto que “disociar como lo son el sujeto de la enunciación y el del enunciado en la primera persona” (Lejeune, 1994: 76) no es inequívoco, pues quien dice yo, no siempre es el yo al que pertenece dicha enunciación.

El pacto establecido en los textos referenciales lleva consigo la pretensión de verdad, es una forma de declaración de principios de honestidad que el lector va a recibir como real. Sin embargo, los episodios efectivamente referenciales se intercalan con autores apócrifos, lo que deviene en una constante ruptura del pacto de verdad, pues el lector toma consciencia de la ficción, o bien, la lectura conlleva una duda permanente acerca de lo que se está leyendo. Además, este pacto conforma la doble identidad y posicionamiento del autor, en la medida en la que es “la única señal en el texto de una identidad extratextual indudable que envía una persona real la cual exige de esa manera que se le atribuye en última instancia la responsabilidad de la enunciación de todo texto escrito” (Lejeune, 1994: 60).

A partir de lo anterior es que podemos establecer otra forma de complicación para la determinación de existencia y posición del autor. La compilación de los escritores realizada por Marcelo, así como la inclusión de sus obras en las notas al pie no sólo forman parte de la materia compositiva de la obra, sino que son referenciales en el exterior del texto en el que

se encuentran y en esta medida, la referencialidad modifica la práctica de lectura y composición de estos textos. Tal como señala Lejeune, todos los textos referenciales conllevan un pacto referencial pero, cuando estos textos son incluidos en una narración ficcional, definir su estatuto resulta ambivalente. De este modo, se establece la existencia de dos pactos: el referencial que implica un acuerdo de credibilidad y el ficcional, que anula cualquier pretensión de realidad. Ambos son recibidos al mismo tiempo, anulándose el uno al otro. Por lo cual, el lector accede al texto con una doble mirada que posibilita la interpretación de ambos discursos en simultáneo. Especialmente, si se tiene en consideración que estas realidades se interceptan con las inventadas por Vila-Matas y se presentan con el mismo estatuto de realidad que las de los autores referenciales.

La revisión del estatuto de realidad y el de ficción es capital en materia de autoría porque atienden al campo de lo textual y al de lo extratextual. De la misma forma en la que los autores reales conciernen al terreno de lo referencial y los apócrifos al de la ficción, se presentan dos tipos de existencia. Sin embargo, en la novela mantienen el mismo estatuto, el mismo nivel jerárquico. Es preciso, por lo tanto, localizar en dónde se encuentra la función autor y de qué forma está modificando el discurso. Siguiendo a Rivera Garza “la biografía del otro, tal como aparece, en modo enigmático en mí [...] sería una autobiografía fuera del dominio de lo propio” (Rivera, 2013: 64). La autoría se presenta en un estado de crisis de identidad, tanto la propia de quien escribe las notas, como la de quien las protagoniza.

De acuerdo con lo anterior, la construcción de la identidad de Marcelo también se halla en la fisura. Las notas incluyen episodios biográficos, a modo de diario: “Hoy es 17 de julio, son las dos de la tarde, escucho música de Chet Baker, mi intérprete preferido. Hace un rato [...] me he mirado al espejo y no me he reconocido. La radical soledad de estos últimos días me está convirtiendo en un ser distinto. De todos modos, vivo a gusto mi anomalía, mi

desviación, mi monstruosidad de individuo aislado” (Vila-Matas, 2015: 46). Estas intromisiones de Marcelo en las notas lo posicionan respecto a la escritura y muestran su relación con la vida de su yo narrable pues “dar cuenta de uno mismo a través de un relato del yo deja de ser un ejercicio narcisista apegado a la autenticidad de la experiencia, y la emoción de la experiencia, que suscita, es decir, el canto del yo lírico, para convertirse en una ‘ex-céntrica’ excursión por la opacidad” (Rivera, 2013: 66). Es la razón por la que los relatos biográficos de Marcelo se encuentran también desposeídos. La escritura convoca un yo distinto en cada caso y forma distintas posiciones de sujeto susceptibles de ser ocupadas. Es lo que termina de desestabilizar la identidad del autor.

Los relatos desposeídos de Marcelo también cuestionan su identidad como personaje. Conocedor de su condición de “radical héroe negativo de la literatura (es decir, en jugar a ser como los protagonistas de estas notas sin texto), en observar la vida y ver que, la pobre, está falta de vida propia” (Vila-Matas, 2015: 46), se muestra consciente de su existencia en y a partir de la materia textual. Además, estas intervenciones colisionan con su identificación con personajes literarios: “he detectado en mí un cierto parecido a Watt, aquel solitario personaje de Samuel Beckett [...] No sé. Soy todo dudas [...] De lo único de lo que de repente ahora estoy seguro es de que debo cambiarme el nombre y pasar a llamarme CasiWatt” (Vila-Matas, 2015: 46). Esta caracterización implica la usurpación de la identidad del otro.

La usurpación de la identidad de caracteres de ficción y la inclusión de las características de personajes literarios como elementos de la propia construcción, no sólo supone un problema para la construcción de la identidad del narrador, sino que cuestionan su estatuto de personaje literario. Este escritor de un texto invisible que únicamente muestra las notas al pie que lo comentan, que sólo discute con los personajes de sus compilaciones y con su interlocutor, se inscribe como una voz escasamente caracterizada. En otras palabras, su

propio estatuto como personaje queda en entredicho en la medida en la que no cuenta una historia, no presenta un relato del cual asirse.

En la misma línea se halla el hecho de que Marcelo se conforma exclusivamente como una voz al margen, especie de parásito de otras voces es “sólo una voz escrita, sin apenas vida privada ni pública, soy una voz que arroja palabras que de fragmento en fragmento han enunciando la larga historia de la sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas. Soy CasiWatt, soy mero flujo discursivo” (Vila-Matas, 2015: 46). Esta forma de construcción del narrador, que no se erige como un personaje pleno, sino como una voz ocupada por distintas voces, es también la que tensiona el estatuto de identidad del autor (recuérdese que Marcelo es el autor de una obra) y con ello, el estatuto de identidad de la primera persona del narrador. La distancia del sujeto con el yo, cuando se realiza a partir del discurso del otro, pero mediante el uso de la primera persona, es la prueba de que “no es la persona la que define el yo sino el yo el que define la persona [...] la primera persona es un rol” (Lejeune, 1994: 59). Ese es el rol que pone en evidencia Marcelo al definirse como una voz, como mero discurso. Se muestra, entonces, lejos de cualquier identificación o construcción como sujeto.

En el mismo sentido, el protagonista se reconoce como una existencia exclusivamente discursiva, cuya identidad a partir del lenguaje no alcanza a completarse pues es ocupada por la palabra del otro: “ya soy sólo una voz. Soy CasiWatt. Yo les dejo decir, a mis palabras, que no son mías, yo, esa palabra, esa palabra que ellas dicen, pero que dicen en vano. Soy CasiWatt y en mi vida sólo ha habido tres cosas: la imposibilidad de escribir, la posibilidad de hacerlo, y la soledad, física desde luego, que es con la que ahora salgo adelante” (Vila-Matas, 2015: 46). El lenguaje, que era la única realidad habitada por Marcelo, tampoco le pertenece debido a que el yo “que tiene que decirse a sí mismo en el enunciado lingüístico, está destinado a no pertenecerse, a desposeerse a sí mismo del mismo modo que no posee el

lenguaje que habla a través de él” (Castro, 2014: 194). El lenguaje habla a través de Marcelo y denuncia su imposibilidad de reconocerse como el constructor único y autónomo del discurso que produce, no tiene poder ni siquiera sobre las palabras que dice pues ya lo han ocupado a él, de este modo, él mismo es un simulacro de enunciador autónomo.

En la misma línea se hallan los juegos de impostura, suplantación y autorías inventadas. En la medida en la que Marcelo recupera el discurso de otros autores y lo constituye como la materia textual de su obra, se apropia de él: “entonces la autoridad narrativa de ese relato del yo se encuentra en relación opuesta con el yo que la narrativa misma conjura. Imposible estructuralmente y ajena porque le pertenece estrictamente a otro, toda narrativa del yo carece, en sentido estricto, en singular, de autor” (Rivera, 2013: 64). Estos discursos ajenos lo atraviesan de tal forma que lo configuran como un objeto del discurso y no como sujeto que lo produce.

Además, sus historias atribuidas a otros autores, así como autores que no existen, coloca todas esas citas y fragmentos provenientes de otras narraciones en el mismo nivel. Es otra estrategia de desarticulación de la función autor pues “este ceder al tú, ceder a mi opacidad y al desconocimiento de mí constituye, sin duda, un cuestionamiento de las jerarquías autorales del relato, que no es sino otra manera de cuestionar las relaciones de poder que lo hacen posible” (Rivera, 2013: 65). El yo del narrador no sólo cede el paso a los otros, los bartlebys que componen la materia textual del relato, sino al *tú* lector, a quien el narrador se dirige como único interlocutor. Ese *tú* que es interceptado directamente por el autor, que se vuelve en el único escucha, el único con el que Marcelo mantiene una relación comunicativa durante toda su historia en solitario.

Este lugar tensional entre reapropiación del discurso del otro y desapropiación del discurso del yo radica, además, en que la muerte del autor, patente en esta obra con su

desaparición, encuentra su lugar de desmuerte en la reactualización, no sólo de su biografía, sino de su obra. Tal como explica Rivera Garza:

Si en la lectura se dan cita todas las citas de la escritura entonces el autor que ha muerto, ¡que ha estado muerto ya por tanto tiempo!, puede sin duda recorrer el camino de regreso. La lectura que convoca —y que convoca sobre todo a los muertos—, no escatima. También convoca al autor muerto. La función autoral es invitada a ocupar así un espacio liminar entre algo que ya no es la muerte propiamente dicha ni la vida propiamente dicha (Rivera, 2013: 57).

La autoría se erige como ese lugar límite, indeterminado, incapaz de situarse de forma estable ni dentro ni fuera del texto. Incapaz de constituirse como una función temporal o espacialmente determinable en el discurso, se halla siempre en la fisura, en un espacio de tensión en el que su estatuto es indefinible porque se presenta como dislocación de cualquier criterio de mismidad, oscila y se transforma a la vez que transforma el discurso.

La última consideración reside en el final de la obra. La escritura es interrumpida en la nota 86 que trata acerca de la última línea de su vida que escribió Tólstoi. No existe, en términos tradicionales, un cierre que corresponda a Marcelo y su escritura de un texto invisible. La historia de Marcelo no finaliza porque no hay una linealidad biográfica que deba concluir. La obra propone el cese de la escritura, pero no el final de las notas, es decir, que la compilación acerca de los autores bartlebys puede continuarse, es una propuesta de escritura infinita, “estamos en presencia de un ejemplo de la poética de la totalidad, definida como una obra potencial, cuya disposición desea funcionar metafóricamente como ensayo de la totalidad del universo” (Lemes, 2019: 4). La representación de la totalidad se erige entre el silencio y la eternidad de la obra literaria.

La composición de *Bartleby y compañía* hace entrar en conflicto el discurso literario a través de la puesta en crisis de la función autor. Las tensiones dialógicas que estructuran la obra introducen problemas y posibilidades distintas para constituir la armadura literaria, no sólo desde la oscilación entre realidad y ficción, sino en los lugares que esta dislocación, más

que asumida, introducen. Esta evaluación no se halla en la difícil clasificación genérica, sino en las fisuras discursivas que, en esta, como en todo el ciclo, se proponen. Revisar las tensiones dialógicas entre los binomios que configuran la narrativa vilamatiana permite explorar los mecanismos que articulan el discurso narrativo a partir de los desplazamientos y las reordenaciones de la función autor.

En el mismo sentido, cuestionar las modificaciones del discurso a partir de la revisión de categorías asumidas, como lo es el autor, permite determinar los efectos de la intersección de referencias que tiene en el texto, los significantes hacia los que se orienta el dentro-fuera constante de la narrativa vilamatiana. El lugar de la fisura se erige como el espacio de existencia del autor, quien como categoría de análisis y como identidad no ha muerto por completo, se encuentra en medio de un discurso que busca su asesinato, pero lo convoca en cada movimiento. Su presencia en el límite implica un problema de identidad y representación, ocupa un espacio que nunca le pertenece y que acaba de colisionar cada que se inserta en él. Son estos elementos los que caracterizan a *Batleby y compañía* como una “novela sin anécdota. Una novela sin desarrollo lineal. Una novela críptica. Autorreferencial. Esquizofrénica. Sabionda. A punto de morir” (Rivera, 2013: 78). El autor, se concluye, es un ser intersticial que colisiona consigo mismo en el enfrentamiento de binomios que componen su existencia.

4. EL MAL DE MONTANO: JUGARSE LA VIDA A LA VISTA DE TODOS

El mal de Montano, publicada en 2002, es la segunda novela perteneciente a la “tetralogía del autor”. Esta obra consta de cinco capítulos que se diferencian estructuralmente puesto que conforman distintos géneros literarios. La hibridación genérica es el primero de una serie de vínculos intertextuales con *Bartleby y compañía* pues en “ambas novelas las

características del mestizaje literario se encuentran marcadamente presentes. Cada texto se ubica en las antípodas literarias de la otra” (Gutiérrez, 2015: 8). *El mal de Montano*, como se revisará a continuación, se erige como el extremo opuesto a la novela que lo antecede.

La obra ha contado con una importante y favorable recepción desde su publicación pues le valió el XX premio Herralde de Novela (2003), así como el Premio de la Crítica del mismo año, el Premio Internacional Flaiano de Narrativa (2006), el Premio del Círculo de Críticos de Chile (2003), entre otros. Como en todo este ciclo novelístico, se avizoran los problemas de construcción identitaria, la conformación de un mundo discursivo autónomo y un proyecto coherente y complejo en donde se “ofrece el inopinado comentario metaliterario sobre su propia narración” (Aranda, 2017: 121).

El mal de Montano se distingue, especialmente, porque el ejercicio metaliterario configura la escritura “como proyecto de vida” (Gutiérrez, 2015: 14). Es un ejercicio programático y declarado de continuar con la indagación de las patologías “de los enfermos de literatura, aquellos incontinentes que no pueden dejar de escribir o de vivir literariamente, porque el menor estímulo les detona el recuerdo de lugares y personas —o personajes— que solo han conocido a través de los libros: recuerdos inventados que les parecen mejores o más reales que los de su propia experiencia” (Zamora, 2003: 35). Se sigue que este traslape de realidad y ficción, borra los límites que permiten establecer unívocamente los espacios en los que interviene el autor.

Memoria y actualidad son dos elementos fundamentales que componen la novela. El primero, porque el narrador pretende constituirse como “la memoria completa de la historia de la literatura, ser yo mismo la literatura, encarnarla en mi modesta persona para poder así intentar preservarla de su extinción” (Vila-Matas, 2002: 189-190). La memoria articula de forma importante el discurso, pues “(re)construye, pero también reinterpreta [...] es uno de

los ejes temáticos de esa suerte de autoficción metacrítica [...]. Memoria frente a desaparición u ocultamiento” (Rodríguez de Arce, 2016: 218-219). No sólo es parte de las declaraciones del protagonista, sino de la acostumbrada urdimbre de sus textos mediante las citas y prácticas de reescritura.

El caso contrario concierne a la actualidad pues el texto se construye, en gran medida, en un presente que muestra que la novela se escribe al tiempo que se lee, es “una sucesión de hechos inesperados que nos indican que la historia no está aún hecha y congelada como una piedra, que la gobierna la contingencia, o más bien, que se está haciendo al momento mismo de la escritura” (Cadavid, 2015: 14) y establece un vínculo comunicativo inmediato con el lector.

Estos dos elementos son los hilos conductores que caracterizan la enfermedad literaria de Gironde, “un hombre atrapado por la literatura” (Paché, 2019: 171). Mientras que *Bartleby y compañía* versa sobre una serie de escritores que abandonaron la escritura, *El mal de Montano* habla del caso contrario, el escritor que lee el mundo en clave literaria. Estas dos novelas “son elaboradas fundamentalmente a través de espacios narrativos que son desarrollados mediante la reflexión metaliteraria [...] donde además la figura del autor sufre una simbiosis al no existir límites concretos entre su vida y la de los narradores de sus libros” (Gutiérrez, 2015: 10) y con ello, las claves para distinguir realidad y ficción en la obra no sólo se difuminan, sino que desaparecen.

Es por estas características que delimitar las fronteras en la obra vilamatiana es muchas veces infructífero, especialmente en esta novela. No hay una realidad textual que distinguir de la extratextual, vida y literatura conforman un mismo entramado, el mundo del escritor se funda a partir y completamente por el material textual. Es también la razón de que la diégesis, como articuladora de la novela, desaparezca para abrir paso a las reflexiones en torno a los

elementos que constituyen el hecho literario, así como la exploración de las posibilidades del lenguaje. La obra se configura como un mundo autónomo donde los referentes y los contratos como ficción, verosimilitud y mimesis se desvanecen al tiempo de su establecimiento.

En el mismo orden de ideas, las digresiones metaliterarias componen un discurso en el que no es factible diferenciar teoría y creación “crítica, autocrítica y creación se han ido manifestando insufladas entre sí cada vez más vivamente en su escritura a lo largo de su trayectoria literaria” (Aranda, 2017: 134). Estos modelos textuales se interceptan con una serie de “tipologías diferentes de géneros —la (pseudo)autobiografía, el ensayo crítico-literario, la manualística de teoría literaria, el diccionario de autores literarios o la conferencia” (Rodríguez de Arce, 2016: 219) para formar parte de “la tradición de la transformación paródica metacrítica” (Rodríguez de Arce, 2016: 219).

La perspectiva crítica de la novela construye diferentes posiciones de autor, a esto se debe el hecho de que se presenten voces narrativas plurales caracterizadas desde la identidad de un sujeto que juega a presentarse como único y al mismo tiempo, rompe con cualquier identificación inequívoca posible. Lo anterior reside en la composición misma de la obra, pues los cinco capítulos contienen una estructura distinta y participan en diversos registros. Cada una de estas partes configura a su propia voz narrativa que, a su vez, se intercala con el narrador externo.

El primer capítulo de la obra corresponde a la *novelle* “El mal de Montano” cuya anécdota es la enfermedad de Montano, un escritor que ha quedado imposibilitado para la escritura, es decir, se configura como un bartleby. Rosario Gironde, su padre y narrador de toda la novela, también es escritor y crítico literario que sufre la enfermedad contraria: todo le resulta literario, ve la vida desde y a partir de la literatura, es “ese enfermo crónico de literatura, Don Quijote contemporáneo que lee la realidad en clave de ficción” (Castro, 2014: 427).

En la segunda parte de la novela “Diccionario del tímido amor a la vida” Rosario Gironde se presenta como escritor de la *novelle* y relata que Montano es un personaje creado por él. En este momento de la narración es en donde, en palabras de Ignacio Vidal Folch “empieza el vértigo del lector” (2007: 308). Esta confesión desmantela los artefactos de construcción de verosimilitud, así como rompe el contrato de lectura previamente establecido. El conflicto sustancial no radica en el hecho de que el narrador revele los procedimientos de construcción del texto, sino en que el autor desmantela el estatuto de realidad constituido por el diario. Este es el primero de una serie de espacios de indeterminación semántica que articulan toda la obra.

Este segundo capítulo se estructura como un diccionario de autores de diarios en donde evalúa su posición frente a la literatura. Entre ellos presenta a su madre Rosario Gironde, de quien tomó su nombre. El diario está compuesto por fragmentos biográficos de escritores, en donde reside otro vínculo con *Bartleby y compañía*, pues compone secciones cortas que apuntan el relato de la vida de un tipo particular de autor.

En “Teoría de Budapest” el narrador rompe con la estructuración anterior, se conforma como una conferencia, lo que modifica la situación enunciativa debido a que el narrador se presenta como un ponente que se dirige a un público concreto. Además, pone en duda la caracterización de los personajes, pues las dos figuras recurrentes en la novela, Rosa y Tongoy, pasan de ser partícipes de la vida del protagonista a convertirse en vagabundos. Esta aseveración disloca, aunque un grado menor, la lógica argumentativa anterior. Posteriormente, indica que ni siquiera se hallan presentes como se había pretendido al inicio de la conferencia. Con ello se inserta el segundo espacio de indeterminación semántica en donde lo aseverado con anterioridad ha descompuesto la lógica narrativa, es decir, se ha suprimido toda pretensión no sólo de verosimilitud, sino de coherencia discursiva.

En el cuarto apartado “Diario de un hombre engañado” cualquier pretensión de lógica y coherencia semántica es inoperante. Si bien continúa con el registro del diario íntimo como forma narrativa, a diferencia del segundo capítulo, no se contiene relatos biográficos de otros escritores, sino que el narrador se presenta a sí mismo. Además, se inscribe en un tiempo posterior a los capítulos anteriores, a diez meses de distancia. Otro aspecto relevante se localiza en el hecho de que el registro lingüístico vuelve a modificarse, pues cambia el narratario: ya no se dirige a un público que escucha, sino a él mismo en su calidad de escritor.

La última sección de la novela se titula “La salvación del espíritu” y se desarrolla en un congreso de literatura que sirve al autor para presentar una serie postulados en torno al valor literario: “[p]ara Gironde, la buena literatura, a pesar de no irrumpir casi nunca en el mercado con grandes aspavientos, a pesar de aparecer siempre de forma más discreta, a pesar de pasar muchas veces desapercibida para el tiempo en que se genera, siendo incluso rechazada en el contexto en que se produce, cuenta con el tiempo como su mejor aliado” (Castro, 2014: 430). A partir de estos postulados, revisa una serie de obras y autores que se yerguen como modelos de escritura. En esta evaluación también emprende una batalla contra la literatura de grandes públicos a la que considera carente de valor literario. Con esto en consideración y, en sintonía con la novela precedente, se hace patente la postura del autor frente al campo literario. Esta es una de las razones por las que el ciclo novelístico es un programa coherente de escritura.

Estos capítulos, pertenecientes a géneros literarios distintos y con sistemas de articulación de un mundo literario autónomo, se unen a partir del eje temático que es el autor. En el mismo sentido opera la interdependencia de la novela con el resto —especialmente, pero no únicamente— de este ciclo. Se trata de obras que forman relaciones intratextuales y constituyen una realidad narrativa compleja. Estas características se orientan hacia el cuestionamiento sobre las posibilidades de contención del libro y de la obra. A ello se debe

la transgresión de géneros, capítulos y libros. Finalmente, el cuestionamiento de estas formas atiende a la caracterización del discurso que realiza la intervención y construcción del autor en cada caso, por lo que la configuración intratextual de la autoría se vuelve el soporte de la realidad extratextual. En los apartados siguientes se evaluará la formación del autor en la novela a partir de diversos elementos concernientes al interior y al exterior del texto que permitan establecer el *modo de ser* de la obra.

4.1. Algo centellea en el tejido ajado: el proyecto autorial de Rosario Gironde

La estructura de la obra configura diversos modelos de autoría a partir de los múltiples géneros que se emplean. Estas características establecen los vínculos intratextuales con las novelas de este ciclo que permiten afirmar que existe una armadura general, para las cuatro, en donde cada una de ellas focaliza ciertos aspectos de la formación del escritor. En el mismo sentido, la difícil construcción del autor hace necesario un estudio de su figura en la intrincada red de relaciones que mantiene en el campo literario. Por lo anterior, conviene tener en consideración un término sustancial: el proyecto autorial. En *El mal de Montano* existen elementos que configuran un programa de escritura en el que se establece una serie de parámetros que buscan definir a la literatura. Por lo tanto, también apunta las características del modelo ideal de autor localizado por el narrador. Esta obra construye una postura específica para insertarse de forma particular en el campo cultural.

El proyecto autorial describe los elementos de los que dispone y que utiliza el autor para insertarse en el campo intelectual¹⁹. El autor no sólo interfiere en la ejecución textual ni en

¹⁹ En “Campo intelectual y proyecto creador” Pierre Bourdieu define al campo intelectual como: “un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo [...] cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición

la realidad biográfica, sino que es una agente que participa en todos los niveles que conforman la literatura. Como se revisó en el marco teórico, la noción moderna de autoría proviene de un momento histórico determinado en el que se cruzaron diversos factores que permitieron la formación de una institución literaria. Estos elementos modificaron la producción, comercialización y modos de lectura de los textos. De esta forma se hace patente que el autor no es solamente un ser empírico ni una función textual, sino un actuante que forma parte de diversos campos de acción en esta intrincada red de relaciones de “diferentes agentes o instituciones dotados del poder simbólico para determinar quién es y quién no es un autor. Prueba de dicho mecanismo de representación es la emergencia de la noción de autor durante los primeros momentos de la institucionalización de la literatura” (Zapata, 2011: 42).

Juan Manuel Zapata en su estudio “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones del estudio sociológico del autor” divide a los agentes que participan en el campo literario en dos “1) la instancia de los productores, que designa esencialmente a los autores, y 2) las instancias de reproducción y legitimación (Zapata, 2011: 44-45). A partir de estos dos elementos es que se constituye el proyecto autorial debido a que su posición en el campo literario depende del “capital simbólico y social del que dispone [...] como por las leyes y normas de funcionamiento que se establecen entre los ocupantes en un momento dado del campo” (Zapata, 2011: 45). Si bien todos los autores construyen un proyecto autorial, en *El mal de Montano* asistimos a la escenificación de dicho proyecto, así como a la reactuación de los mecanismos de construcción de la autoría. El proyecto de Vila-Matas que es posible

particular que ocupa en él propiedades de posición irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el campo cultural” (Bourdieu, 2002: 9-10).

avizorar en toda su obra, como en su sitio web, constituye un mundo literario autónomo en el que se forman relaciones esenciales entre sus textos y se intervienen de forma particular.

En este punto es necesario distinguir entre escenificación y proyecto autorial. La primera explica las representaciones (escenificaciones) en determinados momentos de la historia, en distintos textos o en géneros textuales específicos. Además, la puesta en escena de la identidad autorial también opera como mecanismo de desautorización. Es decir, el mismo escritor no realiza la misma escenificación en sus textos primeros que cuando se ha consagrado como autor, así como no se presenta de la misma forma en las novelas que en los paratextos. Por el contrario, el proyecto autorial contiene todas las escenificaciones y da cuenta de las constantes y las variables en su trayectoria.

El mal de Montano compone una situación autorial compleja y trastoca todos los espacios en los que la presencia del sujeto que escribe condiciona los modos de construcción y circulación de la obra. Esto muestra que las tipologías textuales determinan la forma en la que el autor se inscribe en el texto, del mismo modo que el grado de presencia está implicado en la constitución de dichas tipologías. Es por lo anterior que la hibridación genérica pone en crisis la formación del autor, así como la categoría de persona. De acuerdo con lo anterior, el proyecto autorial atiende a la disseminación de las operaciones que se ejecutan en el texto en tres niveles “1) los modos de inscripción de la ‘presencia autorial’ tanto en los textos: novelas, poesías, teatro etc., como en los paratextos: correspondencias, autobiografías [...] etc. 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en tanto manifestaciones de una posición particular en el campo literario y 3) la recepción y modos de circulación de éstos” (Zapata, 2011: 48).

Esta novela reaccúa las operaciones que el proyecto autorial ejecuta en el campo intelectual. El modo en el que el texto se conforma, así como la imagen del autor se

“construye en torno a escenografías ya preexistentes, escenografías que han sido, a su vez, codificadas y legitimadas por las diferentes instancias que componen la institución literaria” (Zapata, 2011: 53). Las posibilidades con las que cuenta el escritor para inscribirse dentro y fuera del texto son resultado de una red de relaciones ya establecida, así como de condicionantes históricos que exigen posturas y modos de inscripción específicos.

Las escenificaciones del autor ficticio son distintas en cada apartado según el género al que pertenecen y la posición que ocupa el enunciador. Sin embargo, como se mencionó con anterioridad, estas escenas forman parte del mismo proyecto autorial que construye toda la obra de un autor. Por lo cual, a lo largo del ciclo vilamatiano se hace presente la crítica a la literatura de masas y se orienta hacia la búsqueda de la “literatura auténtica” en los escritores minoritarios. Esta postura está íntimamente relacionada con la forma en la que se ha constituido el campo literario. Desde su autonomización, la mercantilización de bienes simbólicos ha ido en aumento, lo que deviene en la fragmentación del campo intelectual en dos ejes: aquellos que buscaban entrar en el modelo industrial y los que rechazan esta entrada.

Rosario Gironde pertenece al segundo grupo y por ello se erige como héroe trágico de la literatura: “en varios momentos también adopté poses quijotescas. Tratando de divertirme y al mismo tiempo de sacar el látigo con aquellos energúmenos que a comienzos del siglo XXI trataban de acabar con la literatura, me dediqué de vez en cuando a imaginar que todo mi cuerpo [...] se transformaba por dentro y yo me convertía, me encarnaba en la memoria completa de la historia de la literatura” (Vila-Matas, 2002: 310). Se postula, además, en contra de los autores pertenecientes al primer grupo, es decir, de la literatura comercial: “los cretinos, escritores funcionarios de mierda, muertos. Esa raza de escritores, imitadores de lo ya hecho y gente absolutamente falta de ambición literaria, aunque no de ambición

económica, son una plaga más perniciosa incluso que la plaga de los directores editoriales que trabajan con entusiasmo contra lo literario” (Vila-Matas, 2002: 310).

La diferencia entre estas construcciones del proyecto autorial se halla en las dos nociones antagónicas de producción y de circulación que componen a los bienes intelectuales según Bourdieu, el valor simbólico: “la economía antieconómica del arte puro que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo a la economía (de lo comercial) y del beneficio económico (a corto plazo) prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma [...] está orientada hacia la acumulación de capital simbólico” (Bourdieu, 2005: 214). Del otro lado, el valor económico “de las industrias literarias y artísticas que, al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal” (Bourdieu, 2005: 214). Estas dos esferas se enfrentan no sólo en esta obra, sino a lo largo del ciclo completo. Son dos fuerzas opositoras que sirven para determinar las características que debe contener un autor y su obra para inscribirse en la alta literatura.

Rosario Girondo construye un proyecto autorial que forma parte de la tradición de escritores minoritarios alejados de las masas, los mismos que eligen el valor simbólico sobre el económico. Por ello es que recoge las historias de escritores que, como él, entienden a la literatura como búsqueda y no como medio. Por otro lado, el tipo de autoría contra el que se promulga se inscribe en la segunda esfera descrita por Bourdieu, en la cual es el valor económico en torno a la que se conforma el proyecto de escritura y su función es satisfacer los intereses de la industria. En otras palabras, la autonomización del campo literario, que también ha significado su división en dos esferas, contiene sus propias reglas de formación. Éstas se transforman en condicionadores discursivos que rigen las formas en las que se inscribe un texto en la cultura. Con el control de sus medios de ratificación aparecen

instancias de legitimación encargadas de regular la circulación, validar a las obras y a los autores, así como determinar el valor literario.

Dentro de la escenificación narrativa de los elementos que componen el campo cultural y el campo literario, *El mal de Montano* realiza una crítica a las instituciones como instancias de legitimación en la medida en la que ya no buscan el valor simbólico, sino la satisfacción de los intereses comerciales. Tal como describe en su asistencia a un congreso literario en “La salvación del espíritu”: “un congreso literario más de los muchos que hay esparcidos por el mundo de la corrupción. Era un congreso de imbéciles, de idiotas de asilo, de poetas de labios abultados y ojos porcinos que [...] se dedicaban a vapulearse unos a otros, como si se tratara de una terapia, impuesta por el director del congreso” (Vila-Matas, 2002: 311).

Para este héroe moderno de la literatura, los congresos y los premios, como instancias de legitimación, son mediados por la función comercial, por lo que estos escritores legitimados son incapaces para la actividad escritural. El estado de la literatura contemporánea, constantemente evaluado en la obra vilamatiana, pone de manifiesto que es “el dominio del mercado sobre el propio concepto de arte lo que convierte el nuestro en un tiempo dominado por la farsa, el fraude, los fuegos de artificio, los bailes de máscaras, la mentira voraz que lo consume todo” (Castro, 2014: 431-432).

De lo anterior se desprende una consideración capital y es el hecho de que estas actuaciones que se inscriben en la novela se extienden a la obra del autor y, además, al campo literario. Esto tiene razón de ser en que las normas específicas del discurso de ficción no son limitadas, por ello es que “no deja de remitirnos siempre al espacio de tomas de posiciones en un campo y, en cuanto tal, a una estrategia autorial. De ahí que la tarea consista más bien en establecer la manera en que los despliegues de la figura autorial, el textual y el paratextual, coinciden, pues ambos se remiten a una misma posición de origen” (Zapata,

2011: 49). Es en esta característica que la obra expone un proyecto de macroescritura, especialmente si se considera el ciclo novelístico completo al que pertenece esta novela.

En el mismo sentido opera el hibridismo genérico en la obra. La elección de géneros íntimos como el diario no es casual, puesto que no está diseñado para ser leído públicamente, representa un espacio privado donde el yo se confiesa o relata elementos de su intimidad. En segundo lugar, la estructura de la conferencia es el espacio de discursividad en donde el yo puede dirigirse directamente a un público e interpelarlo. Las estrategias textuales parten de una intención de presentarse de forma específica frente a los receptores de la obra (público, instituciones, otros autores, etc.), el hecho de que la novela se componga por estos géneros crea condiciones de inscripción del yo específicos.

Por una parte, el diario es una renuncia a ser leído y a participar del campo literario, sin embargo, no es una renuncia a la escritura. También permite la exploración de la subjetividad en los límites del discurso privado. De esta forma, limitar la comunicación posibilita la inscripción de un monólogo interior en el que el narrador realiza reflexiones en torno a su propia práctica bajo la salvaguarda de la confidencialidad. En segundo lugar, la representación de la conferencia abre el espacio para la exposición de las ideas y postulados del autor y, fundamentalmente, busca articular el presente del discurso, inscribir el momento en el que sucede el texto sin la mediación de la escritura. Como se puede leer, la elección de estos registros no es casual, son los formatos ideales que permiten comunicar el proyecto autorial.

La elección de una postura de escritura está interrelacionada con su escenificación autorial. Estas formas de interacción son reactuadas en la novela mediante el discurso del narrador, en donde se erige como héroe trágico de la literatura. En el mismo sentido opera la escasamente rastreable anécdota que se dirige hacia la huida de la sociedad, así como del mundo literario.

Girondo, el autor de *El Mal de Montano*, “traslada así su delirio personal en clave metaliteraria al ámbito general del estado de las letras contemporáneas. Ya no es él el amenazado por el mal de Montano, sino la literatura misma. [...] Vila-Matas [...] arremete, parapetado tras el humor, contra el panorama literario actual y hace una crítica despiadada a la irresponsabilidad de una industria cultural” (Castro, 2014: 433-434). Esta crítica no sólo busca localizar el valor literario lejos de la industria, sino que se convierte en una postura ética frente a la literatura.

El estudio del proyecto autorial muestra las relaciones que se establecen entre el interior y el exterior de texto. Los paratextos de Vila-Matas son sustanciales en la formación de su programa de escritura. Gran parte de sus postulados teórico-críticos tienen su lugar de acción al interior de sus novelas “en el circuito externo de la comunicación literaria, suele ‘colarse’ a menudo en el circuito interno [...] Al convertir en literatura y trasladar al interior de *El mal de Montano* las propias acusaciones que se le hacen como autor e introducir su respuesta [...] da una vuelta de tuerca que deja sin armas a sus detractores” (Castro, 2014: 435). No sólo se sirve de la crítica a su obra para ironizar sobre las interpretaciones que se hacen de la misma, sino que expone la relación interdependiente entre crítica y creación. Sin trasladarnos demasiado al terreno extratextual, pero con conocimiento del lugar primordial que ocupa Enrique Vila-Matas como autor, *El mal de Montano*, tematiza la relación de fuerzas que operan en el campo literario y la subsecuente construcción del autor como figura preponderante en ese mundo.

Al mismo objetivo sirven las exploraciones en torno a otras figuras autorales, así como la recuperación otras escrituras. Estas recopilaciones son muestras de un tipo específico de literatura que forma parte del modelo ideal que busca el narrador. Aunada a lo anterior se halla la creación de distintas autorías para el narrador de la obra en conjunto. El

desdoblamiento y la multiplicación de figuras del autor responden a la representación de proyectos autorales minoritarios. Por principio, Montano se inscribe como un escritor *bartleby*, incapacitado ahora para la literatura por el mal de las letras. En segundo lugar, se encuentra el narrador, padre de Montano, cuyo proyecto se halla en su constitución como crítico literario consolidado. La segunda parte de la novela, que muestra que Montano nunca existió, sirve de herramienta de “prueba”, es decir, la *novelle* “El mal de Montano” es la evidencia de que el narrador es un autor con cierta trayectoria y por ello, con la capacidad de instituirse en un dentro-fuera del texto.

En esta segunda parte, que conforma un diccionario de autores interesados en la literatura íntima (diario), pronto se vuelve una revisión de los proyectos autorales de estos escritores que, a partir de la memoria y la confesión, teorizan y critican el ejercicio literario. Los autores incluidos en el diccionario configuran proyectos autorales particulares que, siguiendo a Bordieau, buscan la primacía de los bienes simbólicos. Del mismo modo que los escritores *bartlebys*, se desvinculan de la lógica de producción-reproducción imprimada a la literatura.

El siguiente punto implicado en el proyecto autorial se encuentra en el registro de la conferencia, lo que introduce una cuestión no menor para el estudio de la función autor: el autor puesto en circulación. Cuando éste se manifiesta como un actante ante un público, se convierte en un hecho socializado y reconocido, a ello se debe que pueda participar en la discusión pública sobre el quehacer literario. Esta es otra forma de exposición en el proyecto autorial, pues comporta su escenificación.

Estos elementos componen a la autoría como un hecho complejo que no puede situarse exclusivamente al interior o al exterior de texto. No se trata únicamente de un problema de identidad, sino de las posibilidades textuales, culturales e institucionales con las que cuenta el texto literario para su conformación. El asunto de esta novela no se encuentra en la

búsqueda del establecimiento de límites ni ejes de ruptura que cuestionen los criterios de realidad y ficción, literatura y vida, sino en la nulidad de la coherencia, en el no establecimiento de lógica argumentativo-narrativa ni verosimilitud convencional, sino en el vacío resultante de los espacios de indeterminación. Son estos elementos los que componen el eje semántico de la novela y configuran la autoría a partir de las reglas de formación particulares para la constitución del yo. Más aún, conforman las reglas de formación, de ordenamiento y regularidad de la escritura en la obra.

4.2. Bloqueado, paralizado, ágrafo trágico: la función autor

La identidad fragmentaria, la usurpación del otro, el escritor que adopta distintos nombres y la hibridación genérica que configuran a su propio enunciador, modelan a un autor plural y disímil. No sólo se inscriben las funciones en distinto grado y jerarquía, sino que éstas atienden a la búsqueda constante por evitar cualquier identificación estable. No se trata únicamente de construir una voz narrativa particular, sino de las claves del texto que constituyen identidades de autor especiales. Es por lo anterior que en el presente apartado se revisarán las funciones autor en la novela según su intervención, grado de presencia y las operaciones que desempeñan.

La primera función concierne al nombre de autor. Es preciso recordar que el nombre de autor confiere a un corpus un estatuto determinado y caracteriza cierto *modo de ser* del discurso, especialmente, que se diferencia del nombre propio. En el primer capítulo de la obra, Miguel de Abriles Montano se presenta como un autor cuya existencia adquiere cierto grado de verosimilitud en la medida en la que contiene una serie de referencias intratextuales a *Bartleby y compañía*, obra que antecede a esa novela: “A finales del siglo XX el joven Montano, que acababa 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” (Vila-Matas, 2002: 15). La cita anterior muestra cómo se construye la caracterización de Montano vinculada al referente extratextual, lo que supone la ambigüedad sobre su identidad.

El acuerdo de realidad sobre la identidad del protagonista se rompe con el inicio del segundo capítulo pues desmiente la existencia de Montano en cuanto se presenta el “autor verdadero” de la obra, es decir Rosario Gironde. Lo anterior, además, supone una modificación de la concesión del texto, pues el autor es “el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso” (Foucault, 2010: 21).

El segundo capítulo modifica la relación de apropiación pues el primer apartado se había conformado como un diario íntimo, no es sino hasta el “Diccionario del tímido amor a la vida” que se expone su carácter ficticio. En el mismo sentido, Rosario Gironde se estatuye como autor de la *nouvelle* “El mal de Montano”. La elección de esta estructura no es casual, pues consta “de un programa que se estructura íntimamente a través de la puesta en marcha de una serie de estrategias de constitución ficcional. La primera de estas pasa, obviamente, por el ocultamiento de identidad de la voz autorial” (Rodríguez de Arce, 2016: 221). Otro ejemplo se localiza en Rosario Gironde (madre) quien, a pesar de haber sido una prolífica escritora, no puede conformarse como autora ya que sus textos no fueron publicados.

Un problema adicional de suma importancia es la puesta en duda de la autoría de ciertos textos que componen la obra. En este segundo capítulo se comenta un escrito de la madre “*Teoría de Budapest*, que escondió dentro de su secreto diario personal: un extravagante ensayo en el que brillaban por su ausencia tanto cualquier teoría como la ciudad de Budapest” (Vila-Matas, 2002: 105). A continuación, señala la recomendación que le hizo su madre sobre

el título de una de sus obras: “Cuando apareció mi primera novela, ese pedante ejercicio de estilo que titulé *Necrópolis errante*, mi madre se limitó a decirme que ella la habría titulado *Teoría de Budapest*” (Vila-Matas, 2002: 129). Finalmente, Gironde descubre que su madre efectivamente escribió un ensayo con ese nombre “en 1956 y titulado *Teoría de Budapest*, donde exponía lúcidas reflexiones sobre la actividad de escribir diarios íntimos, pero en ningún momento mencionaba Budapest” (Vila-Matas, 2002: 130). Las aclaraciones sobre los textos escritos por su madre bajo este título introducen la ambigüedad sobre la autoría de los mismos. Un ejemplo de ello es que no se puede establecer efectivamente a quién pertenece la conferencia con dicho título y que conforma el tercer capítulo de la novela, por lo que resulta en uno de los espacios de imprecisión patentes en toda la novela.

Estas son también las razones que juegan con las posibilidades de atribución de la obra. La difícil localización de una figura del autor estable tiene razón de ser en la usurpación de la identidad del otro (su madre y Montano), así como en la apropiación del texto pues ciertas marcas de la escritura de la madre se replican en los textos del hijo, por lo que siempre existe la posibilidad de que, en realidad, pertenezcan a la madre. Esta afirmación es relevante debido a que muestra que existen diversas voces narrativas a lo largo de toda la novela, las cuales pueden o no corresponder al protagonista. Si bien es Gironde a quien pertenece la narración de la obra, no necesariamente es el único enunciador. Del mismo modo, estos capítulos que se distancian y erigen como unidades autónomas, contienen ciertas marcas de estilo que se repiten.

Por estos motivos es que las formas de inscripción del *yo* en el texto dependen de la posición del autor, la cual se localiza en “los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos” (Foucault, 2010: 28) y se articula de modo distinto

en cada capítulo. Los cinco apartados de la novela contienen registros discursivos disímiles debido al cambio de persona y situación enunciativa desde la que se narra.

En la primera parte de la novela se presenta un narrador intradieético en primera persona que se devela como protagonista y padre de Montano. En el segundo capítulo, mientras que la voz sigue inserta en primera persona, no se establece la misma situación narrativa puesto que el narrador se asume como el autor de la obra conformada por el capítulo anterior. Además, comenta la biografía de otros escritores y cuando la madre aparece en el relato, su discurso se intercepta con el del hijo.

El tercer apartado vuelve a modificar la situación enunciativa y las marcas de persona en el texto. Debido a que “Teoría de Budapest” participa del género de la conferencia, se escribe en segunda persona y es dirigida a un público presupuesto, un receptor silencioso y colectivo. Con este cambio de la situación enunciativa también hay una modificación del tiempo de la obra. El enunciador de la conferencia realiza su discurso en el presente del enunciado y de la enunciación, pues el discurso público tiene carácter de acontecimiento. Es en esta característica donde se inserta la actualidad en oposición a la memoria. A partir de lo anterior, es posible diferenciar esta voz narrativa de las que se presentan en los dos capítulos precedentes.

El cuarto apartado también se escribe en segunda persona, sin embargo, en un registro y situación narrativa distinta pues se estructura como un diario en el que el narrador se dirige a sí mismo. Es decir, el narratario lo constituye el propio enunciador al tiempo que produce su discurso. En la misma línea se halla el hecho de que el diario es un género íntimo que no presupone un lector implícito. La situación enunciativa se modifica pues el presente de la enunciación relata el pasado del enunciado.

La difícil delimitación de la instancia de producción se extiende hacia un segundo problema: la introducción del doble: “Soy dos. Tengo identidad de doble odisea. Uno está emboscado en la muralla china, y el otro, más navideño y sedentario, escucha en su casa a Gassman” (Vila-Matas, 2002: 288). El doble o la usurpación del otro supone un problema de inscripción del yo. Este narrador, impostor de la identidad Tongoy, hace que la identidad del narrador y la propiedad de la obra permanezcan indeterminadas. Además, en la medida en la que los personajes sólo existen a partir de lo que el narrador dice de ellos, es decir, que no son actantes de una situación narrativa, no es posible acceder a elementos que permitan verificar que lo dicho por el narrador corresponda con la realidad literaria de la obra.

El problema de la identidad se hace mayor debido a que Tongoy no es el único personaje sobre el que recae la impostura. Girondo se dice a sí mismo “eres Girondo y mañana Walser y tu nombre verdadero se pierde en el universo, quieres acabar con los mezquinos sueños de supervivencia de los escritores, quieres inscribirte con tus lectores en un mismo horizonte anónimo donde estableceríais por fin con la muerte una relación de libertad” (Vila-Matas, 2002: 297). Como se puede leer, la impostura corresponde al deseo de desaparecer.

Las distintas formas en la que se emplea la función autor para romper con la coherencia semántica y la lógica narrativa de la novela devienen en un problema de identidad “puesto que hasta el rostro otorgado intencionalmente acaba siendo una máscara más que depende del propio acto de literatura” (Aguilar, 2010). En este sentido, el género textual y la inscripción del narrador forman una relación interdependiente en la que pretende constituir la identidad. Si esta relación es constantemente alterada, los espacios de los que dispone el yo para instalarse se vuelven difusos, por lo cual, resultan en una permanente puesta en crisis. A esto se debe que “la multitud de discursos [que] compone a Rosario Girondo” (Gutiérrez,

2015: 14) operen en favor de la ambigüedad “como hipervínculos que conectan el conocimiento y el desconocimiento, la realidad y la ficción” (Gutiérrez, 2015: 14).

La evaluación de las formas en las que *El mal de Montano* utiliza la función autor como material y objeto literario, repercuten en la formación de un sujeto de la escritura. Las distintas estrategias de inscripción del autor en el texto no sólo introducen los problemas referentes a la identidad, sino que modifican el *modo de ser* del discurso. A esto se debe el hecho de que cada capítulo, que corresponde a un género textual distinto, tiene un enunciador diferente. Si se tiene en consideración que estos múltiples enunciadores son representados como autores de estos textos, se hace visible que la posición del autor forma parte de la caracterización del texto. En este sentido, también modifican el estatuto del texto, lo que condiciona la forma en la que incursiona en el campo cultural y determina distintas prácticas de lectura. De lo anterior se desprende que el autor es una posición liminar y, por lo tanto, sería “tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión —en esa partición y en esa distancia—” (Foucault, 2010: 25). Lo que configura diversas posiciones de sujeto, es por ello que el autor diegético puede —y lo hace— ocuparlas todas.

4.3. Ser yo mismo la literatura: el performance autoral

Las múltiples formas de caracterización, funcionamiento, configuración y desplazamiento del autor (función) que se han revisado en el apartado anterior muestran las significativas implicaciones que tiene en el texto, la conformación del libro y la obra, y su inscripción en el campo cultural. De este modo, *El mal de Montano* expone en los ejercicios de reactuación, representación y en las relaciones intertextuales que mantiene con la crítica los movimientos del autor dentro y fuera del texto, así como los grados de intervención del yo.

Es precisamente la presencia vertical y horizontal del autor por la que en el presente apartado se estudiará la noción de performance autoral propuesta por el grupo Research on Authorship as Performance de la Ghent University en Bélgica. En “La autoría como performance cultural: Nuevas perspectivas en estudios autoriales”, Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor introducen el problema de la “brecha entre un concepto de autoría fuerte como agencia autónoma, creatividad original y propiedad intelectual, y un concepto débil de autoría heterónoma (aunque históricamente mucho más predominante) como un producto de redes culturales y de sus actos de autorización” (Berensmeyer *et al*, 2019: 211).

El grupo propone el estudio de “las dimensiones materiales de la cultura y los medios para explorar sus efectos en la difusión de ideas y formas literarias relacionadas con la autoría” (Berensmeyer *et al*, 2019: 211). La autoría no puede ser concebida como un concepto cerrado y establecido, es necesario evaluarla considerando su movilidad en el tiempo, la permeabilidad de su historia, la capacidad de estar dentro y fuera del texto, así como su modificación según el discurso en el que se inserta y el *modo de ser* del concepto en dichos discursos. Esto se debe a que “está relacionado con una serie de prácticas humanas, actividades, agencias, instituciones y ‘alienaciones’” (Berensmeyer *et al*, 2019: 220).

Los críticos proponen un modelo performativo basado en la investigación “de manifestaciones históricas concretas (performances) de autoría empírica, así como [...] atender a los diferentes conceptos o modelos de autoría en diversas disciplinas y en diversas áreas de la cultura” (Berensmeyer *et al*, 2019: 219). Esta orientación metodológica implica también la evaluación del grado de presencia individual no sólo en el texto, sino en la cultura, pues el autor no se encuentra aislado del sistema de relaciones que compete al hecho literario. Por ello es que un modelo complejo de performance cultural “deberá incluir la representación de agentes individuales, así como de otros actantes [...] incluyendo textos y otros objetos en

‘horizontes de expectativas’ cambiantes, ecologías mediáticas y ‘redes discursivas’ socioculturales que habilitan y limitan las performances” (Berensmeyer *et al*, 2019: 214).

Los elementos expuestos con anterioridad tienen su representación en *El mal de Montano*, es por lo que esta novela resulta propicia para el estudio de las formas en las que la autoría es concebida. Los cinco capítulos que componen esta novela —como se ha adelantado en los apartados precedentes— con sus particularidades, sus situaciones de enunciación específicas y sus diferentes actores en la narración atienden a diversas posiciones de sujeto. Además, configuran modelos de autoría y proponen una serie de problemas de acuerdo con la situación en la que se encuentran.

El mal de Montano consiste en una reactuación del sistema autoral en la ficción. Esto no se refiere a la sola traslación mimética de la situación de la autoría contemporánea al texto, sino a la compleja articulación en la estructura y el discurso de las redes de relaciones que se establecen con ella “las prácticas concretas de los actores y sus propias ideas sobre esas prácticas, con otras ideas y prácticas que determinaron el contexto cultural y mediático, así como los actantes no humanos (como textos y libros)” (Berensmeyer *et al*, 2019: 213-214). En este punto es donde reside la importancia capital de la compleja relación que mantiene con el libro y la obra.

Montano —como se anunció en el apartado anterior— sustenta su existencia en la realidad extradiegética, pues se caracteriza como el escritor de una compilación de autores que dejaron de escribir. Esto sugiere que es el autor de *Bartleby y compañía*, por lo que es el hecho que sostiene la verosimilitud de Montano como autor fuera de la diégesis. Esta característica inserta una cuestión capital y es la importancia del lector en la conformación de un modelo de autor. Parte de la posibilidad de construir a Montano como autor viene del conocimiento del lector de la obra previa. Esto es muestra de que “la autoría y la

interpretación no pueden ser pensados como independientes el uno del otro” (Berensmeyer *et al*, 2019: 218). Esta dependencia se erige contra la necesaria muerte del autor para el nacimiento del lector.

Esta relación es extensible al ámbito paratextual. Un ejemplo de ello es el sitio web del autor “Vila-Matas” y los paratextos que incluye sobre sus novelas. El fácil acceso al escritor implica una manera diferenciada de inserción y configuración de un modelo de autor particular que conforma “manifestaciones culturales concretas (o performances) y situaciones reales de producción, distribución y recepción textual [...] condiciones y constricciones materiales, discursivas o institucionales” (Berensmeyer *et al*, 2019: 223). La creación de un sitio web donde el autor relata su biografía y comenta sus textos es muestra de un programa autoral concreto, estrechamente vinculado con sus lectores. Además, la inclusión de textos críticos sobre su obra resalta la intrincada red de relaciones que componen el campo literario y modifica las condiciones de distribución de la obra.

En el segundo capítulo, el padre del protagonista de la *nouvelle* incursiona en el texto para presentarse como autor. Tal como explica el narrador, en *El mal de Montano* hay “bastante de autobiográfico pero también mucha invención. No es cierto, por ejemplo —casi no es necesario decirlo—, que Rosa sea directora de cine” (Vila-Matas, 2002: 106). Esta presentación habla de un programa de escritura que supone: 1) la inclusión de un yo biográfico, extratextual; 2) el cuestionamiento de los criterios de verdad y representación que comporta el vínculo de la literatura con la vida; y 3) la ruptura del contrato de lectura en el que se disemina —si es que existe— la pretensión de verdad y la coherencia semántica.

En segundo lugar, estos elementos relacionan al texto con el autor empírico de acuerdo con los paratextos adyacentes y la declaración de la escritura de la obra. Esto constituye un performance autoral, el cual no se reduce a la representación, sino que “es un proceso abierto

de involucración e interacción con otros actantes culturales, un proceso que puede transformar la realidad o producir algo completamente nuevo, en el sentido que tiene el término performativo en la teoría” (Berensmeyer *et al*, 2019: 216).

En el mismo sentido, el performance autoral no sólo compete al tránsito extratextual, textual e intertextual, sino la forma en la que el autor busca existir en el texto y las implicaciones que tiene en el lector. Los constantes señalamientos que realiza la narración acerca de quién es su autor son una forma de habitarlo para mantener su presencia en cada acto de lectura “los textos, entendidos como performances, servirían para recordar el autor al lector a través de la escritura, para volver a hacer presente el autor como persona, mediante una representificación a través de la representación” (Berensmeyer *et al*, 2019: 226).

La misma operación desempeñan las interpelaciones directas al receptor: “[a]l lector, si no lo ha intuido ya, tal vez le interese saber que los topos que el narrador de *El mal de Montano* vio en la casa de Teixeira en la isla de Pico vienen directamente del mundo de Kafka” (Vila-Matas, 2002: 139). Esta forma de escritura es la que permite responder “¿Para quién entonces puede un autor, por no decir el autor, convertirse todavía en acontecimiento?” (Berensmeyer *et al*, 2019: 228). El carácter humano del autor se hace presente con la actualización constante del discurso y con ello adquiere su carácter de acontecimiento para cada lector.

Otra forma en la que el autor adquiere el carácter de acontecimiento es en la conferencia. El uso del presente y la segunda persona que se dirige a un público específico tiene la función de que “presencien en tiempo real y en directo la construcción en público del diario personal de un escritor que tiene hambre y que se complace en dictar su conferencia al borde del abismo, jugarse la vida a la vista de todos” (Vila-Matas, 2002: 208). Este registro lingüístico apunta a la interpelación directa en la que el discurso es un acto único. Sobre todo, en la

medida en la que comunica que el lenguaje está siendo seleccionado en el momento mismo: “hago verbo mientras tanto y también conferencia teatro y voy caminando y, guiado por el azar de la mente del monsieur, veo cómo en el fondo se va construyendo sola, a su aire, con ritmo y misterio, la teoría” (Vila-Matas, 2002: 222). Lo cual compone la actualidad de su discurso, como si el acto de escritura y lectura sucedieran de manera simultánea. De nuevo, en busca del carácter de acontecimiento del autor.

La segunda forma de performatividad autoral se halla en la reactuación de los agentes, materiales y medios que participan del campo literario. Específicamente se trata de la crítica a las instituciones realizada por el narrador: “pienso poner bombas mentales en todas las casas de todos esos canallas que están destruyendo la literatura, de todos esos hombres de negocios que editan libros, de todos esos directores de departamento, líderes del mercado, equilibristas del marketing, licenciados de economía” (Vila-Matas, 2002: 240).

Los “enemigos de lo literario” corresponden a un tipo particular de performance autoral que se encuentra condicionado por regímenes de productividad y conforman una literatura menor porque “todo el mundo, se siente capaz de escribir una novela sin haber aprendido nunca ni siquiera los instrumentos más rudimentarios del oficio, y sucede también que el vertiginoso aumento de estos escribientes ha terminado por perjudicar gravemente a los lectores, sumidos hoy en día en una notable confusión” (Vila-Matas, 2002: 63-64). Empezar la batalla contra este tipo de escritores es también la declaración de un compromiso ético que busca conformar un canon de literatura minoritaria preocupada por el quehacer literario. Es esta la razón por la que el performance autoral de Vila-Matas pertenece a un tipo especial de autores que se encargaron de “dramatizar la situación difícil del autor, a menudo basada en sus propias experiencias y, por lo tanto, convertir a sus héroes literarios en performances autorales” (Berensmeyer *et al*, 2019: 231).

Una última consideración acerca del performance autoral es la usurpación. En primer lugar y más importante, la usurpación de la madre por medio del nombre “Rosario Gironde es como yo firmo mis libros desde siempre, Rosario Gironde es el nombre de mi madre [...] es mi matrnimo” (Vila-Matas, 2002: 125). La apropiación de la madre mediante el nombre supone asumir una identidad literaria que no es la suya, en la medida en la que la madre también es escritora, aunque no tiene el estatuto de autora.

En el mismo sentido se presenta un elemento sustancial: determinar a quién pertenece la voz que escribe. En la segunda parte de la obra Rosario Gironde cuenta su encuentro con Felipe Tongoy como un narrador masculino: “ahora, señor intruso, lárguese de aquí si no quiere comprobar que mi correa es un látigo” (Vila-Matas, 2002: 150). Hacia el final del encuentro con Tongoy, cambia a una voz femenina: “Gironde —dije, tocándome también la oreja—. Rosario Gironde. Este tembloroso —con el telón de fondo de Gombrowicz— y extravagante intercambio de orejas a modo de credenciales fue el comienzo de una gran, imprevista, amistad. —Mi querida amiga Rosario —dijo Tongoy de pronto, con una inmensa y horrorosa sonrisa feliz—, bienvenida al Brighton” (Vila-Matas, 2002: 152).

Esta puesta en duda sobre el sexo del narrador supone el mayor problema sobre su identidad (es decir, se trata de la madre o el hijo). Este recurso de apropiación, aunado al desdoblamiento, la impostura, la invención y los recursos metaficticios son los que tensionan hasta el punto máximo a la función autor. Esta es la razón por la que localizar los niveles de interferencia es capital para el establecimiento de los límites. La performatividad explica, en estos casos, los diferentes modos de existencia que puede desempeñar el autor en diversos momentos de la narración y las múltiples posiciones de sujeto que componen la obra.

Casos similares los conforman las diversas imposturas y juegos de identidad que lleva a cabo este autor performativo, como él mismo apunta: los “distintos personajes que he sido

tenían en común ser enfermos de literatura, necesitaban aferrarse a la literatura para sobrevivir. El vampiro engañado que se pasea ahora delante de ustedes es de todos esos personajes el que más precisa de la literatura para sobrevivir” (Vila-Matas, 2002: 239-240). El acto performativo de usurpación de la identidad de personajes y de otros escritores, atiende a la disolución del autor, al ocultamiento de la propia identidad y, al mismo tiempo “actúa como máscara de sus personajes, al prestarles ciertas vivencias propias, al conferirles fragmentos de su biografía” (Castro, 2014: 344).

Las máscaras tras las que se oculta el autor se relacionan con la multiplicidad como elemento sustancial de la performatividad de la autoría: “el fragmentarismo favorece siempre la disimulación, la construcción de falsas personalidades, la disolución del autor y por todas estas razones es tan importante la geografía y su transformación en historia y tradiciones porque produce el desvanecimiento del yo” (Simion, 2009: 389). La adopción de máscaras también responde a la desvinculación de los autores modernos con la realidad “y la necesidad de seleccionar una posición de observador convincente, una postura que pueda permitir una perspectiva coherente sobre presuposiciones de significado cultural en competencia” (Berensmeyer *et al*, 2019: 231).

Los autores modernos realizan diversas intervenciones a la autoría “tanto con la desaparición (Samuel Beckett) como la aparición muy marcada (Raymond Federman) de rastros autoriales en texto literarios, siguen formando parte del trasfondo histórico de la legitimación performativa, aunque no obligatoria, de los actos comunicativos” (Berensmeyer *et al*, 2019: 235). El performance vilamatiano se caracteriza por estar dentro y fuera del texto. El uso desmedido de su imagen y la forma en la que se inscribe en el texto se intercalan con el ocultamiento, el desplazamiento y la desaparición.

Exageración y desaparición constituyen dos fuerzas que colisionan. La tensión dialógica que forman se halla de lado de la necesidad de “reevaluar la autoría como una ausencia viviente, que no puede declararse muerta ni mucho menos deconstruible” (Berensmeyer *et al*, 2019: 238). Es por ello que la ocultación y el dismantelamiento desempeñan una operación importante en la construcción del *yo* que se devela en su inestabilidad. Sin embargo, la constante afirmación, casi repetitiva, de la desaparición se orienta hacia un ejercicio de permanente confirmación. La hondura de la ausencia sólo trae a colación su figura con mayor ahínco.

Como se ha señalado a lo largo de este apartado, *El mal de Montano* realiza una serie de performances de la autoría contemporánea, formas de reactuación del performance autoral y simulacros del autor extensibles al resto de la obra y a la literatura. No se trata de un tema o tratamiento particular de la anécdota, la estructura misma del texto actúa a partir de la reconfiguración de la institución autor. Por lo anterior, el estudio de la autoría como performance cultural necesita “tomar en cuenta las continuas interrelaciones y choques entre las prácticas históricas reales de escritura y publicación, por un lado, y los conceptos cambiantes de autoría, por el otro” (Berensmeyer *et al*, 2019: 239).

Hasta este punto, se han revisado las operaciones textuales que ejerce la función autor, la forma en la que constituye problemas sustanciales para delimitar el estatuto del texto, así como la inferencia que tiene en el terreno extratextual y su extensión al ámbito literario. El grado de complicación propio de la delimitación de las intervenciones autorales no es azaroso, proviene de un programa de escritura que revisa las implicaciones que tiene el autor literario.

En el mismo sentido, es necesario tener en consideración que en el mundo autorreferencial y autogenerativo de las obras que pertenecen a este ciclo se hace presente la idea de totalidad

y desaparece la línea divisoria entre una novela y otra. Vila-Matas lo ha señalado en una entrevista realizada por José Miguel Giráldez:

En mi caso, es el mismo libro, pero distinto. A Simenon le dijeron que sería genial el día en que hiciera una obra con treinta personajes. Y él replicó que ya estaban en toda su obra, yendo de un libro a otro. Que así era como había que entenderlo. Pues siento que me sucede algo parecido. La gran novela es la obra completa. A Marsé también se lo dicen. Creo que los que me conocen saben que mis libros se desarrollan de forma ilimitada. Si no fuera así estaría acabado hace tiempo (Giráldez, 2013: 5).

Sus personajes y temas se repiten de una novela a otra deshaciéndose de las fronteras que los dividen, además se relacionan estrechamente con sus textos críticos.

El hecho de que sus personajes, temas, motivos, lugares se presenten a lo largo de todo el ciclo y conformen el mismo material narrativo trastoca las unidades del libro y de la obra. De este modo, se sigue que el hibridismo genérico de la obra vilamatiana atiende a la construcción de ese mundo literario ilimitado, que no puede ser contenido en estas unidades poco definidas. Lo que permite diferenciar cierta fragmentariedad es el uso del autor como caracterizador discursivo

Esta estructura es fundamental para la propuesta del presente trabajo. Como se revisó en el marco teórico, obra y libro son criterios inestables que no alcanzan a construir y delimitar caracterizadores estables para la materia discursiva, es decir, como agrupadores textuales. El hecho de que cada capítulo se constituya como un hecho autónomo y un género particular, que la ficción los configure como “libros” independientes, atiende al cuestionamiento de la unicidad del libro como criterio delimitador.

5. UN ENIGMA PARA TODOS: EL YO BIOGRÁFICO DE *PARÍS NO SE ACABA NUNCA*

En el año 2003 fue publicada por primera vez *París no se acaba nunca* por la editorial Anagrama en la colección Narrativas Hispánicas. Posteriormente, Seix Barral la publicó

dentro de su colección Narrativa Literaria. Pese a su inclusión en el género “novela”, se presenta como una mezcla de “autobiografía, ficción y ensayo” desde la cubierta del libro. La obra está dividida en 113 capítulos separados temática y estructuralmente, pues algunos pertenecen a la anécdota central de la obra, otros al ensayo literario y otros a una conferencia realizada con anterioridad.

En sintonía con el proyecto creador de Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca* se configura a partir de una serie de referencias metaliterarias y como un tejido de citas proveniente de diversas escrituras. No obstante, existe un texto en especial que resalta entre las numerosas referencias porque ha servido como modelo para su construcción. Se trata de *París era una fiesta* (1964) de Ernest Hemingway.

Tal como se ha mencionado en los capítulos anteriores, esta obra pertenece a la “tetralogía del escritor” nombrada así por Pozuelo Yvancos. Si bien ocupa el tercer lugar en la cronología correspondiente a esta serie, concierne al primer momento de esta biografía de la autoría. El texto narra el proceso de formación del escritor en sus primeros acercamientos al ámbito literario. Esta anécdota es tomada del relato autobiográfico de Hemingway, lo que implica que la obra vilamatiana se sirve de la técnica de la rescritura. Es por tal motivo que conviene tener en consideración la categoría de hipertextualidad²⁰, pues explica la relación que mantienen.

²⁰ Gerard Genette propuso en *Palimpsestos* (1989) la categoría de transliteratura para definir las relaciones que unen a los textos oculta o declaradamente. Ésta se subdivide en cinco categorías: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Todas las anteriores son empleadas por Vila-Matas en *París no se acaba nunca*, sin embargo, es la cuarta categoría la que dota a la obra del género y conduce la orientación semántica. Genette define la hipertextualidad como la relación que une a un texto B (hipertexto) a uno anterior A (hipotexto). En la medida en la que el texto A permite la formación de “un número indefinido de performances miméticas” (Genette, 1989: 15). No sólo se establece una relación dialógica entre ambos, sino que el texto B necesita del texto A para existir.

La novela de Vila-Matas es el hipertexto (B) que se desprende de la obra de Hemingway *París era una fiesta* (1964) (*A Moveable Feast*), la cual debe ser considerada como el hipotexto (A). Esta obra consta de veinte capítulos de los cuales, el último es recuperado por Vila-Matas para nombrar a *París no se acaba nunca*. Es un relato del periodo temporal que el escritor estadounidense pasó en París durante su juventud. Este es el punto seminal de la novela de Vila-Matas, pues configura la anécdota del relato.

La relación entre ambas obras no se limita a la reactuación de los episodios del relato autobiográfico de Hemingway. Vila-Matas compone el texto a partir de referencias que van desde las citas, hasta la imitación de fragmentos completos, así como la práctica de reescritura que comporta la imitación estilística. Estas prácticas se traducen en “relaciones de copresencia (cita y referencia) y de derivación (parodia)” (Papa Mamour, 2015: 176). El alto grado de parodización que involucra esta la atiende al desmontaje de los recursos de la autobiografía.

El segundo elemento sustancial que compone la estructura de la novela concierne a la relación metaficticia que mantiene con *La asesina ilustrada*. La carrera literaria de Enrique Vila-Matas inició en el año 1973 con la publicación *Mujer frente al espejo contemplando el paisaje* (que posteriormente se titularía *En un lugar solitario*). En 1977 publica su segunda novela *La asesina ilustrada*, escrita en una buhardilla que alquilaba a la escritora Marguerite Duras durante los dos años que pasó viviendo en París. La escritura de esta novela constituye la anécdota principal de *París no se acaba nunca*, en donde el autor relata que se trata de su primera obra, aunque años más tarde en el prólogo a la segunda edición desmentiría tal afirmación para indicar que fue en realidad su segunda novela.

La relación metaficcional que mantiene con *La asesina ilustrada* tematiza el trayecto de formación del escritor. *París no se acaba nunca* narra el desarrollo de una obra primera y los

avatares involucrados en el proceso. En lo anterior se encuentra un paralelismo con la anécdota de *La asesina ilustrada* que narra la historia de Ana Cañizal a quien se encarga la escritura del prólogo de un libro de memorias de Juan Herrera. Después de vivir por unos días con el escritor, éste es encontrado muerto. Los hechos se entrelazan para mostrar que es Elena Villeda (nótese que sus iniciales son las mismas del autor), esposa del escritor, la culpable del asesinato. La obra concluye con el suicidio de Ana Cañizal ante el temor de morir al leer el manuscrito. En un suplemento final correspondiente a Elena Villeda se explican estas muertes. *La asesina ilustrada* es una obra metaficticia en la medida en la que cuenta la historia de un libro que al finalizar su lectura mata a su lector.

Esta metanarración es, además, una duplicación del vínculo que mantiene *París no se acaba nunca* con su hipotexto. De la misma forma en la que Vila-Matas busca imitar en su calidad de autor a Hemingway, “*La asesina ilustrada* es una copia de *La farsa del destino* de Elena Villena” (Papa Mamour, 2015: 177). La metanarración también lo vincula estrechamente con otra de sus fuentes. Se trata de *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno. *París no se acaba nunca* describe el encuentro de Vila-Matas con la obra de Unamuno a partir del cual se propone un proyecto de escritura en el que el libro mate a su lector al finalizar la lectura.

La afinidad entre estos textos no se limita al ámbito de la anécdota pues mantienen similitudes discursivas y estructurales. Ambas obras se componen desde la hibridación genérica y contienen episodios de la vida de los autores, además de describir prácticas y procesos de escritura, se encuentran ante la difícil clasificación. La imposibilidad de situar de forma unívoca a estas obras se debe a que las narraciones se ven constantemente interrumpidas por las reflexiones metaliterarias, los comentarios ensayísticos y la inclusión de memorias.

Estas líneas se cruzan con los capítulos escritos a modo de reactuación de las experiencias vividas por Hemingway, así como su ironía y parodia. De este modo, la estructura se subdivide en: a) los capítulos que reactúan las experiencias de Hemingway; b) las citas y referencias a otros autores “que irrumpen párrafo a párrafo configurando capítulos enteros” (Juste, 2010: 12); c) las reflexiones metaliterarias; d) los fragmentos de la conferencia que se encuentra dictando; e) la historia de su formación como escritor; y f) los fragmentos de *La asesina ilustrada*. En última instancia, todos los capítulos, sin importar a cuál de las clasificaciones anteriores pertenezcan, están unidos por la ironía que “subraya como principio unificador y estilístico el principio de contraste” (Juste, 2010: 13).

Finalmente, y en línea con la crítica que se ha orientado a clasificarla como obra de autoficción e, incluso, como novela autobiográfica, vale la pena considerar lo enunciado por el propio autor. En una entrevista con Sergi Pàmies sobre *París no se acaba nunca* Vila-Matas explica que “hay que verla como la historia de cómo se escribe un primer libro, de qué manera tan chapucera, con cuantas trampas. También me apetecía reírme de las novelas clásicas de la experiencia, de formación de un escritor” (Pàmies, 2007: 333). A partir de este punto se insertan tres consideraciones fundamentales. En primer lugar, la hipertextualidad con *París era una fiesta* pone de manifiesto las prácticas de reescritura y cuestiona la clasificación entre autobiografía y autoficción. En segundo lugar, la búsqueda de imitación de la vida y figura del escritor inscriben dos elementos sustanciales: 1) la formación del escritor desde su primera obra hasta su consolidación como autor; 2) la impostura de la autoría ajena como parodia y puesta en duda de la identidad. En última instancia, el *yo* biográfico que pudiera ser reconocible en la obra se encuentra siempre en una encrucijada producto de la usurpación y la fragmentación. Por tales motivos, resulta no sólo arriesgado sino insuficiente clasificar a la obra en la categoría de autoficción de forma unívoca. En el

siguiente apartado se revisarán los elementos estructurales que componen un *yo* distinto del que opera en la autobiografía y la narrativa denominada como autoficcional.

5.1. ¿Es que existe realmente lo real? Entre autoficción y autobiografía

La gran cantidad de estudios que *París no se acaba nunca* ha suscitado coincide en su carácter híbrido por su composición en la que se encuentran capítulos que corresponden al ensayo, otros a la novela, algunos a la conferencia, el diario, las memorias y otros son prácticas de reescritura. Pese a que su etiqueta de novela no le ha sido atribuida sin ciertas precauciones, hay una extensa producción crítica que afirma que es una novela autoficcional o, incluso, novela autobiográfica. Así lo enuncia, por ejemplo, Óscar Gómez Rollán: “*París no se acaba nunca* está considerada como una de las obras paradigmáticas de la autoficción y el propio Enrique Vila-Matas es en el ámbito nacional uno de los escritores que más se ha preocupado por la divulgación de dicho género” (Gómez, 2016: 277). Sin embargo, es insuficiente insertar categóricamente a la obra dentro de este subgénero, el propio autor se ha postulado en distintas ocasiones²¹ en contra de tal categoría. En la misma línea se encuentran las observaciones de Alba del Pozo García quien señala que “la autoficción viene a configurarse como una práctica genérica que encaja perfectamente con la concepción que tiene Vila-Matas sobre la vida y la literatura” (Del Pozo, 2009: 101). Finalmente, Olalla Castro afirma que esta obra “cumple estrictamente con la definición canónica de autoficción (la única en la que la identidad nominal del autor coincide con la identidad nominal del personaje protagonista)” (Castro, 2014: 201), pese a que tal identificación no ocurre en ningún momento.

²¹ En el artículo “La ficción expulsa a la autoficción” publicado en *El País* el 12 de mayo del 2022 apunta que la categoría de autoficción no existe porque “la autoficción es toda la ficción que se hace”.

Esta clasificación inserta un problema no menor y es la difícil distinción entre autoficción y autobiografía. A partir del neologismo autoficción, introducido por Serge Dubrovsky para definir su novela *Fils* en 1977, se ha producido una gran cantidad de textos teórico-críticos sobre esta cuestión. Dubrovsky define esta categoría como una “ficción de acontecimientos estrictamente reales” en una respuesta a Philippe Leijene quien en “El pacto autobiográfico” (1973) había establecido que no existía una novela en donde la identidad marcada por el nombre fuera la misma para el autor, el narrador y el personaje. Desde su incursión en el campo de la teoría y crítica literaria, el debate en torno a su caracterización y autonomía no ha cesado.

Definir la autoficción es entrar en un terreno en el que los límites con otros procedimientos de ficcionalización del *yo* no se encuentran del todo definidos. Un ejemplo de ello es la cercanía que mantiene con la autobiografía, así como en la metalepsis del autor en donde existe una concordancia entre el nombre del autor, del narrador y del personaje y, sin embargo, atienden a orientaciones distintas. Aunado a lo anterior se hallan procedimientos como la *mise en abyme* o las memorias ficcionales, que pueden formar géneros completos o conformarse como procedimientos. La difícil definición tanto de la autobiografía como de la autoficción tiene razón de ser, fundamentalmente, en que depende del lector. Philippe Leijene distingue a la autobiografía según el contrato de lectura que establece en el que lo que presenta el texto autobiográfico es recibido como verdadero. Por otro lado, la autoficción supone un pacto ambiguo.

Leijene establece que un texto se define como autobiografía según el pacto de lectura y no a partir de la verificación del referente. En este sentido, que la definición dependa del contrato con el receptor no supone una caracterización estable. En otras palabras, el texto autobiográfico no contiene una estructura autónoma particular que lo diferencie de otras

escrituras del *yo*. Su delimitación depende de los paratextos, de la architextualidad, por lo cual, y siguiendo a Manuel Alberca, la autoficción se erige “con plena conciencia del carácter ficcional del *yo*” (Alberca, 2005: 12). La diferencia fundamental que mantiene con la autoficción reside en que esta última asume deliberadamente la no referencialidad, así como la imposibilidad del sujeto de ser objetivo y presentarse a sí mismo con veracidad. La autoficción cuestiona la práctica autobiográfica en la medida en la que señala su carácter ficcional.

De acuerdo con lo anterior, la distinción entre autoficción y la autobiografía a partir de los criterios de veracidad y el tipo de pacto de lectura que se establece no sólo es conflictivo, sino, acaso, infructífero. Ana Casas señala en “El simulacro del *yo*: la autoficción en la narrativa actual” que este género se caracteriza porque alterna entre enunciados verdad y enunciados de ficción. Sin embargo, conviene tener en cuenta lo explicitado por Genette: “[e]l rasgo específico del enunciado de ficción es el de que, contrariamente a los enunciados de realidad, que describen además (!) Un estado de hecho objetivo, no describe otra cosa que un estado mental” (Genette, 1993: 45). A lo que hay que agregar, con Roland Barthes, que “del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define” (Barthes, 2003: 223). Estas aseveraciones son suficientes para desmontar la oscilación entre enunciados de ficción y realidad como uno de los pilares de la teoría autoficcional.

En la misma línea, conviene tener en consideración ciertas precisiones. El problema en la determinación genérica a partir de la distinción entre enunciados de verdad y enunciados de ficción consiste, por principio, en que “la autoficción no permite que el lector disponga de claves para discriminar el enunciado de realidad del enunciado de ficción” (Darrieusseq, 2012: 80). En segunda instancia, en la imposibilidad distinguir estas dos clases de enunciados

a partir solamente de la lectura del texto, por lo que esta diferenciación dependería de la vuelta constante al referente extratextual. En lo anterior también reside el hecho de que se busque borrar los límites entre realidad y ficción.

Además, uno de los elementos con los que se suele caracterizar a la autoficción es la hibridación genérica. La localización de la autoficción en los límites, es decir, su alto grado de indeterminación, la configuran desde la ambigüedad. En este espacio liminar es en donde se localiza la identidad del *yo*, por lo tanto, el pacto autobiográfico “está minado por ese ‘ni’ (en el texto), ‘ni’ (fuera del texto) que hace permeables dos estatutos ontológicos diferentes” (Champeau, 2012: 265), cuya última consecuencia es “finalizar la instancia que debería garantizar la verdad del relato” (Champeau, 2012: 265). La imposibilidad de situar inequívocamente al *yo* resulta en lo que expone Forest: “El que queráis’ o bien ‘Nadie’ se convierte en el verdadero protagonista de la ‘Novela del yo’ cuando todas las caras del yo revelan el núcleo de la nada que protege su indiferenciada naturaleza de máscara” (Forest, 2012: 221). Por lo tanto, y en la medida en la que hay un dentro-fuera constante, un espacio de copresencia de realidad y ficción, que no existe una distinción clara y estable de enunciados de realidad y de ficción, sino una posición mental y gramatical del enunciado, estas divisiones que buscan una delimitación clara entre autoficción y autobiografía resultan insuficientes. Conviene, en este sentido, la recuperación de la función autor puesto que ésta se encuentra intratextual y extratextualmente y permite una coexistencia de dos realidades simultáneas que no dependen del contrato de lectura. Además, posibilita evaluar la formación, incursión y grado de intervención del *yo* en el texto fuera de cualquier pretensión clasificatoria.

Más que trazar unos límites, en ocasiones infructíferos en cuanto a ambos subgéneros, es preciso determinar los modos de acción del autor (en cuanto a función) según su grado de

presencia y modo de incursión. Por principio, la obra se introduce como una conferencia de tres días presentada en Barcelona en torno al tema de la ironía. Tal como explica el narrador, le resultaba complicado escribir sobre la ironía de forma teórica, por lo que se dedica a revisar de forma irónica sus dos años de residencia en París. En una entrevista con Sergi Pàmies cuenta que la obra:

Se iba a llamar *La ironía en París*. Nace de una conferencia que me invitó a pronunciar la fundación Luis Goytisolo. Para prepararla, leí muchos ensayos sobre la ironía, pero vi que no sabía hablar teóricamente del tema y que me salía un bodrio de conferencia. Pero de pronto viajé a París en el verano del año pasado y, sin darme cuenta, comencé a ironizar en voz alta sobre mi pasado en esa ciudad. Eso me llevó a convertir la conferencia en una narración irónica sobre aquellos años (Pàmies, 2007: 333).

Esta anécdota muestra las múltiples formas en las que Vila-Matas trastoca los límites entre ficción y realidad y, además, el uso lúdico de los elementos biográficos en los paratextos para configurar una realidad textual siempre desbordada de los límites del “libro” y de la “obra”. Estas precisiones componen la armadura del texto. La conferencia —que efectivamente se llevó a cabo— se inserta en la narración en forma de apartados y de capítulos completos, es así como introduce elementos biográficos y, en segundo lugar, comienza a dibujar el carácter híbrido del texto.

La construcción del *yo* en *París no se acaba nunca* es uno de los principales elementos en tensión debido a su carácter inestable, resultado de la crisis del sujeto producto de la ruptura del contrato mimético post vanguardia. A ello se debe la imposibilidad de delimitar un *yo* estable, aun cuando se inscriba con el mismo nombre. Es esta una de las principales características en las que se sitúa la función autor. Los problemas de delimitación, así como la creación de enunciadores particulares para cada tipo textual que compone la novela es lo que pone en duda la identidad del autor. En el mismo sentido, es un problema de focalización en donde a cada situación de la historia corresponde un tipo de narrador distinto. Estos

elementos atienden al desmantelamiento de los artefactos de construcción de los estatutos de verdad y realidad, al tiempo que buscan romper cualquier contrato de lectura.

El carácter de autoficción del que se imbuye al texto también se localiza en la anécdota principal: los dos años que pasó en París escribiendo su ópera prima. El relato de este hecho se presenta desde la imitación de la vida de Hemingway en París y su recomposición a partir de la rescritura de fragmentos de *París era una fiesta*. En este sentido, adquiere gran importancia la figura de la escritora de Marguerite Duras pues, al ser su guía y mentora, es equiparable con Gertrude Stein, la guía y mecenas de Hemingway, lo que implica una identificación entre ambos autores.

A partir de lo anterior se distingue la fragmentación temporal, pues se localizan cuatro momentos en la narración: 1) la anécdota principal, los dos años que pasó en París durante su juventud; 2) la presentación de la conferencia; 3) el verano en París el año anterior con su esposa y 4) la obra en conjunto, inscrita en un tiempo posterior a los tres mencionados. La dislocación temporal supone que a cada episodio corresponde una voz narrativa distinta y estas voces son todas pertenecientes a personificaciones del autor. Estos elementos son fundamentales para localizar y delimitar los grados de presencia de la función autor, pues la crítica orientada hacia la clasificación entre autobiografía y autoficción, no ha atendido a las distinciones y particularidades de la determinación de las instancias narrativas, el personaje y el autor. Si bien, todos ellos son personificaciones de Vila-Matas lo son en distinto grado. Además, es necesario recordar que no se cumple una de las características de la autoficción y es que el nombre del autor sea incluido en el texto. Si bien la identificación no es nula sino implícita, involucra un tipo distinto de presencia.

El último elemento en el que se ha buscado la justificación del carácter autoficcional del texto es la hibridación genérica pues se considera característica de este subgénero. Sin

embargo, no es la única forma en la que puede presentarse. La hibridación es resultado de las múltiples posiciones de sujeto y las formas en las que éste caracteriza géneros según su presencia o ausencia textual. Estas determinaciones de ausencia/presencia se vinculan con su carácter inclasificable, recordemos que “*París no se acaba nunca* puede ser tratada como una novela, pero siempre con ciertas dificultades” (Gómez, 2016: 271). En último lugar acerca del hibridismo genérico se encuentra la reflexión metaliteraria a partir de la lista de instrucciones que le brinda Margarite Duras, pues muy pronto se convierte en una evaluación teórica de la literatura.

Estos elementos, además de la oscilación entre el pacto autobiográfico y el pacto autoficcional, son los que muestran que definir los modos de ser del *yo* en el texto depende de las funciones autor que se inscriben como desestabilizadores. En el mismo sentido, el hecho de que esta obra desmonte los artefactos de la narración tendiente a la biografía, la constituye como el espacio ideal para evaluar la función autor, a la luz de las múltiples formas de representación del sujeto que escribe. Si se considera la forma de implicación de las funciones y sus operaciones en el texto, es cuestionable su pretendido carácter autoficcional. Esto no significa que no pueda ser tratada según los preceptos autobiográficos y autofccionales, sino que para obras como *París no se acaba nunca* resultan insuficientes.

5.2. Como si yo fuera Hemingway: el mito del escritor

París no se acaba nunca, como se ha señalado, proviene de la imitación paródica de *París era una fiesta* y en ese sentido pone en evidencia, desde una mirada irónica, que los relatos biográficos son, necesariamente ficcionales. Además, y como ha expuesto el propio Vila-Matas, es una parodia de las novelas de formación del escritor. Con ello en consideración, lo

que se propone este apartado es la evaluación de la forma en la que el escritor se convierte en una figura mítica y las implicaciones textuales y extratextuales que este proceso supone.

Esta obra narra la historia del proceso de escritura en dos momentos. El primero concierne a la novela del joven escritor y su proceso para convertirse en autor. El segundo, cuando se ha conseguido ser un autor reconocido. En el primer caso aparece la impostura de la identidad de Hemingway. Para ello se sirve de diversas técnicas como la apropiación de ciertos episodios de la vida del escritor estadounidense, la reescritura de fragmentos de su novela, la reactuación de escenas, la imitación del estilo, el seguimiento de los espacios recorridos por Hemingway y la emulación de su trayecto vital. Vila-Matas usurpa la figura de Hemingway al modificar “su careta de autor por la de personaje, haciendo trastrueque de realidad y ficción, autobiografía y autoficción” (Vauthier, 2010: 2).

La novela inicia con la anécdota de la participación del personaje Vila-Matas en un concurso de dobles de Hemingway en Key West, Florida y del que fue el primer descalificado debido a su “absoluta falta de parecido físico con Hemingway” (Vila-Matas, 2003: 9). La declarada mirada irónica sobre sí mismo y su imitación del autor estadounidense son componentes de la transformación y la función satírica, tal como explica Juste: “manifiesta con ironía su empeño en parecerse a él y su decepción y humillación al llegar a ser descalificado del concurso. Tenemos ya desde estas primeras líneas unos elementos anunciados: la impostura, el simulacro, el doble” (Juste, 2010: 16). La búsqueda del parecido físico no sólo constituye una mirada satírica, sino que es exponente de la intención de ocupar el lugar del otro. La idolatría manifestada a un personaje mítico, exaltado en el mundo literario y en el campo cultural al que se busca pertenecer “delimita los cimientos del sujeto, fija su perfil espiritual, sus ‘cualidades’ y ‘defectos’, en contornos fácilmente reconocibles; ancla la impresión y el flujo de lo mental” (Dubrovsky, 2012: 45-46).

El deseo de apropiarse de la figura del otro es el primer elemento mediante el cual el *yo* personaje busca poner en entredicho su identificación con el autor extradiegético: “llevo no sé ya cuántos años bebiendo y engordando y creyendo —en contra de la opinión de mi mujer y de mis amigos— que cada vez me parezco más físicamente a mi ídolo de juventud, a Hemingway” (Vila-Matas, 2013: 9). Esta declaración de intenciones, así como la búsqueda por habitar el cuerpo del otro, muestran una ruptura con la identidad personal en el paso de la biografía a la ficción. Es también la primera forma en la que se inscribe el doble.

La usurpación del físico del escritor estadounidense es un intento de encarnar una figura mitificada y acceder a las características asociadas con la figura del genio romántico. De esta forma, el relato que había iniciado como autobiográfico, comienza a definir su carácter ficcional porque el protagonista “está en el centro del texto como en una autobiografía [...] pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal” (Colona, 2012: 85). Este es uno de los recursos principales en la novela para la fragmentación del *yo*, en donde éste se expone como una escenificación tanto de la persona que escribe, como de la forma en la que se construye la autoría: “tengo derecho a poder verme de forma diferente de cómo me ven los demás [...] y no que me obliguen a ser esa persona que los otros han decidido que soy [...] Llevo años intentando ser un enigma para todos” (Vila-Matas, 2013: 17). Estas afirmaciones constantes en la obra son realizadas por el al narrador omnisciente extradiegético y pertenecen al presente de la enunciación. Funcionan para romper con la identificación unívoca del escritor en el texto y con el tipo de narración de las novelas de formación.

A partir de este momento, la novela vilamatiana realiza una construcción narrativa mediante la emulación y recreación de una serie de episodios descritos por Hemingway “y les da una vuelta de tuerca, los reescribe y parodia de una manera particular” (Calabrese,

2011: 1). Sin embargo, no son una simple traslación. Conforman una reinterpretación de la composición genérica y una reconstrucción irónica del discurso biográfico. La lectura de este libro no sólo sirve para configurar la anécdota y el hipotexto de la obra de Vila-Matas, sino para evaluar las composiciones recursivas del ejercicio literario mismo. Aunado a lo anterior, develan el mecanismo articulador del texto.

París era una fiesta es un relato autobiográfico de Hemingway y su formación como escritor a partir de la vida bohemia y las travesías que conducen su ejercicio intelectual. Es en lo anterior en donde se coloca la mirada crítica. En la recreación vilamatiana, la perspectiva narrativa despoja al relato del carácter romántico imbuido al escritor novel. Esto se puede notar en la siguiente precisión: “a diferencia de Hemingway, que fue allí ‘muy pobre y muy feliz’, yo fui muy pobre y muy infeliz” (Vila-Matas, 2003: 9). Esta cita resulta sustancial porque ejemplifica la práctica de reescritura mediante la inversión del sentido de la frase retomada de *París era una fiesta*. Esta afirmación recupera la figura principal sobre la que reside la semántica del relato de Hemingway y es el tópico del escritor en formación. Además “la parodia es extensible a las novelas de formación o *Bildungsroman* [...] que muestra el proceso de aprendizaje en la vida de un personaje para llegar a la madurez” (Gómez, 2016: 186). A partir de esta imitación es que se puntualiza la mirada irónica sobre el género autobiográfico al que pertenece el hipotexto. De esta forma se convierte en una constatación presente a lo largo de todo el discurso narrativo. Esta operación, no sólo cumple la función de ironizar sobre las características asociadas al prototipo del joven escritor, sino que evitan que el lector se olvide del hipotexto porque se recupera como *leit motiv*.

La novela vilamatiana realiza una alteración del orden discursivo del relato autobiográfico en la medida en la que la vida relatada se introduce como emulación de la experiencia de otro escritor. En segunda instancia, se configura como *bricolage* en el que Vila-Matas toma

“materias ya elaboradas y confecciona su texto a partir de un universo textual ya dado” (Mahmoud, 2012: 455) proveniente de las anécdotas de la vida de Hemingway y de un cúmulo de citas y referencias. Mediante estos recursos es que subraya la inestabilidad del género autobiográfico.

La salida del género autobiográfico se constituye, además, por la ruptura de la coherencia entre vida y escritura. Mientras que el texto de Hemingway conjuga su experiencia con la representación textual, la usurpación que Vila-Matas hace de su figura lo colocan en un espacio simulado en donde no existe tal coherencia “[d]e acuerdo con el protagonista de *París no se acaba nunca*, el fin último de la acción creativa de Hemingway es la aprehensión del instante vivido” (Moreno, 2012: 21). Pero a estas experiencias ajenas, el protagonista vilamatiano sólo puede acceder mediante el simulacro, pues la coherencia de la representación no es compatible con la experiencia de vida.

El relato de los dos años que pasó en París durante su juventud no sólo es el hilo conductor de la obra, sino que es el elemento que la establece como el primer momento de la biografía del autor en este ciclo novelístico. El viaje a la capital francesa es una exploración por los caminos de los escritores mitificados: “¿Y qué hacía yo en la buhardilla de Duras? Pues básicamente tratar de llevar una vida de escritor como la que Hemingway relata en *París era una fiesta*” (Vila-Matas, 2013: 12). Si bien esta búsqueda es personificada en Hemingway, las anécdotas que componen el relato son imitaciones paródicas sobre los estereotipos imbuidos a la vida de los escritores: “no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de *París era una fiesta*, cuando el narrador [...] entraba en ‘un café simpático’” (Vila-Matas, 2013: 12). Este tipo de falsificaciones funcionan para dismantelar los recursos de construcción de realidad que se emplean en el relato autobiográfico.

En segundo lugar, la ironía sobre el tópico de la formación del escritor se postula desde una doble perspectiva enunciativa. Primero, porque las circunstancias vividas por el protagonista (el personaje Vila-Matas en sus años de juventud) develan la falta de utilidad de la vida bohemia para aprender a escribir. La segunda se inscribe en el narrador, constituido como una identidad ficcional de Vila-Matas, quien vuelve a París años después en compañía de su esposa y como un escritor experimentado. En esta segunda perspectiva, se presenta el reconocimiento del artificio literario porque contrapone la idealidad de sus recuerdos contra la realidad de la experiencia.

La doble mirada subraya la falsedad de la memoria y la romantización de la escritura en el texto autobiográfico. Las encrucijadas de la perspectiva no sólo develan la artificialidad de los tópicos, sino que implican una mirada crítica de las “literaturas del yo”. Esto se avizora, además del punto de vista del narrador, en la construcción a partir de citas, referencias y caminos imitados que ponen en tensión el pacto de verdad que implica todo texto autobiográfico. La memoria, como elemento fundamental en la construcción de la identidad personal, es alterada mediante la apropiación. El protagonista vilamatiano no sólo rescribe las anécdotas del escritor estadounidense, sino que se atribuye su imagen física, su historia de vida y sus recuerdos y simula ser él: “vino a mi memoria el célebre episodio en el que Hemingway [...] aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald. Me acordaba con tanta precisión de esa escena de *París era una fiesta* que [...] la repasé de forma tan veloz que en pocos segundos me quedé sin ella, sin la escena, la polla continuó en su sitio” (Vila-Matas, 2013: 14). Estas formas de usurpación de la memoria del otro son también las que muestran que la atribución que forma parte de la autoría tampoco es un criterio estable. La biografía que construye el protagonista de *París no se acaba nunca* devela la artificialidad del género autobiográfico.

Otro de los ámbitos en los que se configura al autor dentro de la obra es su formación en el campo literario. La inclusión de autores que efectivamente existieron no sólo sirve a la construcción de un pretendido pacto de verdad en el texto, sino a la representación y configuración del mundo literario, un mundo al que va a acceder convirtiéndose en autor. Además, es uno de los elementos con lo que se realiza el proceso de identificación entre el autor extradiegético y el personaje del autor inscrito en el texto.

El segundo viaje que Vila-Matas realiza a París, con su esposa, es un recorrido por los lugares que había recorrido en su juventud. Este episodio introduce otra línea temporal, del mismo modo que en *El mal de Montano*, configura su propio enunciador. Si bien se trata del mismo protagonista, es un intento de ocupar su *yo* del pasado. Es ahora el *yo* de juventud quien sufre la impostura, como había ocurrido con Hemingway. De este mismo procedimiento participa el manuscrito encontrado: “hallé olvidado por alguien un pliego de notas con destino a una conferencia titulada ‘París no se acaba nunca’ [...] Quedé muy sorprendido porque precisamente acababa de escribir en París un pliego de notas para una conferencia que llevaba el mismo título y estaba enmarcada en el mismo simposio y encima también duraba tres días” (Vila-Matas, 2013: 9). Este recurso tradicionalmente se emplea para reforzar el pacto de realidad, sin embargo, Vila-Matas lo incluye desde una perspectiva irónica que evidencia su conformación como estrategia narrativa.

La usurpación y el simulacro no se limitan al protagonista vilamatiano, pues en un episodio se encuentra con un doble de Hemingway. El doble es un joven exiliado español de nombre Alfonso que mantenía parecido físico con el escritor: “iba tal como solía ir muchas veces vestido Hemingway en sus años de juventud” (Vila-Matas, 2013: 157). Además, asumía su identidad “le pregunté si no se había dado cuenta de que él iba vestido igual que Hemingway [...] y logró sorprenderme al decirme: ‘Es que soy Hemingway. Yo creía que ya

te habías dado cuenta” (Vila-Matas, 2013: 157). Esta escena, al tiempo que se sirve de la ambigüedad sobre la identidad de Hemingway, atiende a la mitificación de su figura al hacer explícito el carácter ficcional que adquiere un autor consolidado en el campo literario. Más importante aún resulta el hecho de que esta escena es una parodia de una entrevista realizada a Hemingway por George Plimpton en 1958.

A partir de lo anterior, la figura del escritor norteamericano se compone con tal complejidad mítica que incluso se manifiesta colocada en otra figura, como personaje histórico al que sólo se puede acceder mediante la imitación idólatra. Este episodio busca configurar una mitificación llevada al absurdo, al convertir a Hemingway en un personaje de papel lo aleja de su presencia efectivamente real.

En última instancia se halla la mitificación que Vila-Matas realiza de sí mismo mediante el recurso del doble y la inclusión del odradek²² “mi imaginación ha creado un odradek que me habla a mí como si yo fuera Hemingway” (Vila-Matas, 2013: 54). El doble señala “los espejismos de lo vivido, los engaños de lo virtual” (Forest, 2012: 221), con lo que atiende al desmontaje de las estrategias utilizadas en los textos referenciales. Además del odradek, el protagonista también tiene un doble, un joven “que tenía aire diabólico y cierto aspecto de asesino, se parecía mucho a mí en la época en que escribí *La asesina ilustrada*” (Vila-Matas, 2013: 65). Del mismo modo en el que el personaje vilamatiano anula el pacto referencial de *París era una fiesta*, la incursión de su doble busca romper con el estatuto de realidad propuesto por la inclusión de elementos autobiográficos de Vila-Matas. Esta es una de las

²² El odradek proviene del relato “La preocupación del padre de familia” de Franz Kafka. Es un objeto animado cuya figura se asemeja a un carrito de hilo y tiene forma de estrella. Sobre la figura del odradek han corrido ríos de tinta que buscan develar su significado. En la literatura vilamatiana aparece por primera vez en *Historia abreviada de la literatura portátil*. Pablo Sol Mora explica al respecto que: “los odradeks remiten a su creador original, pero son reelaborados y resignificados por Vila-Matas. Mezclado con la figura del doble, el odradek vilamatiano se manifiesta aquí como un oscuro *alter ego*” (Sol, 2020: 90). Ver: Pablo Sol Mora, *Diccionario Vila-Matas*, México: Universidad Veracruzana, 2020.

múltiples formas de desestabilización del *yo*, pues esta ruptura con la identidad “del sujeto de la enunciación se ve amplificada gracias a las relaciones que mantiene el autor-narrador con sus dobles narrativos” (Champeau, 2012: 266). Estos elementos terminan por evidenciar la imposibilidad de acceder a una figura del autor real.

El doble muestra que toda imagen del autor es ficcional: “¿Era un impostor o alguien ajeno por completo a mí o yo mismo con unos años menos?” (Vila-Matas, 2013: 65) y, por lo tanto, los géneros pretendidamente referenciales también lo son. Así, el *yo* se devela como un espejismo y cuestiona, en última instancia, que la identidad del sujeto sea efectivamente auténtica. En otras palabras, que la incapacidad de conformar un sujeto unitario y estable al interior del texto es resultado de dicha incapacidad en el terreno extratextual.

Esta serie de duplicaciones, reflejos y fragmentaciones postulan a la identidad del autor, así como también la del sujeto moderno, como una improbabilidad. El hecho de que no pueda conformarse un *yo* único también forma parte del hibridismo genérico, pues no se concibe una historia que se ajuste solamente a la caracterización de la novela: “¿Soy conferencia o novela? ¿Soy Thomas Mann o Hemingway?” (Vila-Matas, 2013: 75). En otras palabras, la dislocación del género narrativo se presenta como la imposibilidad de construir una historia completa, pues no existe un *yo* del cual asirse.

El relato autobiográfico de su formación como escritor plantea el inicio de la escritura, sus acercamientos al texto y modos de interacción con el campo literario. Los años de formación no sólo le sirven para parodiar las novelas sobre los escritores en ciernes, sino para marcar la distancia entre un escritor y un autor. De este modo, se presenta un Vila-Matas consolidado como autor en el campo cultural y literario que hace un recuento de este camino. Estos elementos, además constituyen una multiplicidad de *yos* inscritos en la obra que

atienden a la inscripción del autor en el texto de diversas formas y en diversos grados. Es además el proceso mediante el cual se configura el mito del escritor.

Las constantes rupturas del *yo* atienden a la identificación y desvinculación del autor con el personaje, son movimientos simultáneos en los que no se establece un solo pacto de lectura. Del mismo modo, la usurpación del otro en distintos grados desarticula los artefactos de construcción del discurso autobiográfico, además, muestra que la identidad no es una categoría estable y unívoca, se transforma, como la narrativa vilamatiana, en un tejido del que participan múltiples textos. En última instancia, el *yo* se devela en su fragilidad e incapacidad de narrar fuera de sí mismo.

5.3. *Yo era un fantasma errante: las posiciones autorales en París no se acaban nunca*

A lo largo de este capítulo se han explorado las dislocaciones en la construcción identitaria de personaje Vila-Matas, así como de los elementos que permiten diferenciar entre vida y literatura en relación con las caracterizaciones genéricas de la autobiografía y la autoficción. Tal como se ha señalado, los recursos de construcción del *yo* en el texto vilamatiano muestran la fragilidad de las delimitaciones en cuanto a literatura y vida se refiere. Los problemas alrededor de los límites entre la verdad biográfica y la construcción novelesca suponen una alteración de los espacios referenciales y los espacios ficcionales. Es por lo anterior, y de acuerdo con la movilidad del concepto autor, que su estudio como función permite evaluar el tránsito entre autor biográfico y ficcional.

En primer lugar, *París no se acaba nunca* se sirve del nombre del autor para configurar la ambigüedad entorno al género de la obra. En la medida en la que uno de los grandes elementos de los que depende el género autobiográfico es la identificación mediante el nombre del narrador, autor y personaje, el nombre se erige como caracterizador de cierto

modo de ser del discurso. Philippe Lejeune explica que, en ausencia del nombre del protagonista-narrador, puede establecerse una identificación implícita a partir del paratexto o de la declaración de identidad por el narrador. Cuando el nombre del narrador protagonista es igual a cero, puede construirse un pacto ficcional o un pacto ambiguo.

Debido a la ausencia del nombre del narrador-personaje, la identificación sucede por la inclusión de episodios biográficos: “pocos días antes de que yo naciera, en el mes de marzo de 1948, Hemingway [...] estaba acercándose a su cincuenta aniversario” (Vila-Matas, 2013: 90-91). Sin embargo, es preciso recordar la imitación de los episodios biográficos del escritor norteamericano: “¿Y de dónde había salido esa idea de tener a Hemingway como referencia casi suprema? Pues de cuando tenía 15 años y leí de un tirón su libro de recuerdos de París” (Vila-Matas, 2013: 12). La hibridación genérica que constituye a esta obra no permite establecer, unívocamente, un solo pacto de lectura. Por ello es que no se instaaura un pacto autobiográfico, además, la parodia de *París era una fiesta* no recae solamente en la figura de Hemingway, sino que es extensible al género autobiográfico mismo. El resultado es que se evidencia que el acuerdo de realidad para el texto literario es una pretensión inaccesible.

Esta imitación extendida hacia un tipo específico de discurso no es casual. Por principio, señala que sus estrategias textuales no son particulares, pues sin la architextualidad que la inscribe desde un pretendido pacto de verdad, no es distinta de un texto declaradamente ficcional. En otras palabras, que la utilización de las estrategias textuales atiende a la crítica y puesta en duda de la autobiografía como un género referencial cuyo anclaje se halla en la realidad extratextual. Estos mecanismos ponen “en entredicho la figura del autor [...] también la pretendida naturaleza estable de los textos” (Crusat, 2018: 13).

En segundo lugar, la imitación paródica de un texto precedente inscrito en la categoría de la autobiografía pone de manifiesto que los componentes, por referenciales que sean, no dejan

de ser estrategias narrativas. En tanto que la que la imitación se enfoca en el género, muestra que la autobiografía no cuenta con registros textuales que la hagan independiente de los recursos de la ficción. Se sigue que la identidad del protagonista se inscribe como la de un personaje. En otras palabras, que la distancia entre autor-narrador no es diferente que la que existe en las “ficciones del yo”.

En segundo lugar, la parodia del género autobiográfico implica una apropiación y reconfiguración del hipotexto, por lo que la relación de atribución es puesta en duda. Puesto que esta función se presenta a partir de ciertas regularidades de la escritura, la apropiación del texto del otro comporta la utilización de su lenguaje. Mediante la parodia el lector recibe el texto A y el texto B al mismo tiempo y realiza una doble lectura “en la que el cruzamiento de dos lenguajes, el lenguaje parodiado y el que parodia, da como resultado un diálogo entre las ideologías e intenciones contenidas en ambos discursos” (Pruneda, 2016: 148). Los dos textos y construcciones que hacen los autores son recibidos de forma simultánea e indiferenciada, con ello la atribución no puede establecerse inequívocamente.

En el mismo orden de ideas, la imitación cuestiona la propiedad del texto. Debido a que el texto B es un texto parasitario del A, lo que se pone en entredicho son las posibilidades de la creación. Se establece que la literatura es una permanente práctica de reescritura que carece de todo sentido de originalidad. Por estos motivos es que *París no se acaba nunca* propone una lectura en clave de reescritura, dialógica y bivocal que no admite criterios como creatividad u originalidad (vinculados a una autoría fuerte).

Puesto que las estrategias de reescritura, imitación e impostura dismantelan el estatuto de verdad tanto de los episodios biográficos de Vila-Matas como de los de Hemingway, es posible distinguir que el modo de existencia del autor en el texto supera las delimitaciones entre vida y literatura. Además, porque la imitación paródica del otro no sólo comporta una

desaparición a partir de los caracteres de la figura imitada, sino la distancia crítica que evalúa las nociones asociadas a la identidad. Tal como enuncia el narrador: “[s]e me había ocurrido resolver el embarazoso asunto de tener que ser alguien siendo lo primero que se me ocurriera, y lo primero había sido —tras la lectura casual de *París era una fiesta*— ser escritor” (Vila-Matas, 2013: 27). Si se considera que toda parodia se realiza desde la distancia crítica, el narrador de *París no se acaba nunca* se erige como “escritor en el mecanismo de su búsqueda” (Pozuelo, 2010: 180).

En última instancia, la novela juega con la posición del autor para construir múltiples espacios de inserción del escritor en los que delimitar una sola voz resulta improbable. Como se ha revisado, ciertas marcas de escritura remiten a la instancia de producción, sin embargo, el estatuto es distinto según el género textual. Por principio, en los textos no literarios, las marcas de escritura remiten al sujeto real y a su discurso localizado en un tiempo y espacio definidos. Por el contrario, en el texto literario, estos signos no se refieren a quien escribe, sino a la identidad creada por el texto. Por ello es que la parodia que Vila-Matas realiza de la autobiografía de Hemingway cuestiona el estatuto de realidad del autor. En *París era una fiesta* —puesto que se presenta como una autobiografía—, los signos remiten al autor empírico. Mientras que en *París no se acaba nunca* los signos remiten a la instancia narrativa y están condicionados por la usurpación de la figura del otro. En la medida en la que el autor del texto literario existe en la escisión entre el escritor real y el locutor ficticio, el autor compone una presencia intersticial.

Es por lo anterior que el narrador-protagonista carece de nombre. No se trata de que no exista una identificación implícita entre Vila-Matas y el narrador, sino en el trazado ambiguo que introduce la pregunta *¿Quién habla?* A esto se debe que la autoficción no alcance a delimitar el sentido del texto, pues *París no se acaba nunca* no sólo cuestiona lo concerniente

a la realidad e irrealidad, sino el estatuto genérico de una práctica (autobiografía) como texto referencial y con ello, el tipo de existencia de la instancia de producción que no se sitúa de forma unívoca ni en el narrador ni en el autor.

A partir de lo anterior, se desprenden cuatro conclusiones sustanciales: 1) la pretendida verdad de la autobiografía se sostiene únicamente a partir de elementos paratextuales; 2) la inscripción del autor opera de la misma forma que en una “ficción del yo”; 3) la imitación paródica expone que la relación de apropiación es subsecuente al texto; y 4) evidencia la artificialidad de los criterios de creatividad y originalidad. Estas características muestran que la referencialidad no es sino uno de los muchos materiales que componen a un texto y no un documento probatorio. Esto pone en evidencia, en última instancia, que el modo de circulación del texto está condicionado por el conocimiento del referente extratextual por parte del lector.

En el mismo sentido, es importante considerar que *París no se acaba nunca* utiliza, como *El mal de Montano*, los recursos del performance mediante la conferencia “[p]iensen cuáles pueden ser las razones básicas para la desesperación. Cada uno de ustedes tendrá las suyas” (Vila-Matas, 2013: 67). Como se revisó en el capítulo precedente, el performance dota al texto de su carácter de acontecimiento, especialmente en las interpelaciones directas al narratario (identificado con el lector): “[y]o, señoras y señores, era un horror ambulante” (Vila-Matas, 2013: 27). Estas recurrencias en el empleo de ciertos recursos y tipologías textuales componen la permanente actualización, coherente con un proyecto de macroescritura.

El performance que realiza *París no se acaba nunca* forma parte de una cuestión capital que Pozuelo Yvancos localiza en “una coincidencia absoluta entre el acto locutivo y su resultado (el texto)” (Pozuelo, 2010: 182). Esto pone de manifiesto que “lo importante es que

la escritura no sea un objeto referencial, sino un sujeto protagonista” (Pozuelo, 2010: 182). La instancia de producción del discurso no resulta, entonces, en un agente distanciado, sino que su modo de presencia se entrelaza en el acto mismo de escribir y “la tematización de la escritura termina conformando una construcción identitaria inherente al propio texto” (Del Pozo, 2009: 91). Ya sea por el carácter performativo en el que semeja que la redacción se realiza al tiempo de la lectura, como de las interpelaciones directas al lector, la presencia del autor se entreteje en el modo de configurar el texto. Con ello, la propia armadura textual trae de vuelta al autor y de esta forma “sujeto y objeto son indistinguibles” (Pozuelo, 2010: 182).

Si en las novelas anteriores el autor desaparece en un intrincado juego de voces narrativas, aquí la buscada coincidencia entre narrador-autor-personaje atiende a la eliminación de la línea divisoria entre sujeto y escritura, al tiempo de la exploración del género “novela”. Finalmente, y en el mismo orden de ideas, con *París no se acaba nunca* accedemos al desmontaje del mito literario. La desarticulación de las estrategias de construcción de la identidad, de los recursos de la autobiografía, así como de los subgéneros empleados en la obra, constituyen una forma de cuestionar la categoría de novela como unidad, así como del estatuto de un autor frente a su texto.

Son estos elementos los que permiten evaluar a *París no se acaba nunca* en relación con el resto del ciclo novelístico. Sin bien sus vínculos extratextuales son más evidentes, no significa que se aleje del desmantelamiento del autor. Por el contrario, y como se ha revisado a lo largo de este apartado, estas estrategias permanecen en escrutinio del sujeto de la escritura y el autor (extratextual). La relación efectiva que mantiene con la “catedral metaliteraria” es la constante autocrítica de las categorías literarias que mantenían una posición inamovible, del mismo modo que cuestionan qué elementos permiten afirmar que la obra a la que accedemos es una novela.

6. EL QUE SE DA POR DESAPARECIDO EN *DOCTOR PASAVENTO*

La ausencia también tiene sus grados, y nada se parece más a una ligera ausencia que una presencia difusa. O, más sencillamente: ¿a qué distancia se empieza a estar ausente?

Gérard Genette

Doctor Pasavento es la obra que cierra con la “tetralogía del escritor”. Fue publicada en 2005 y desde su salida contó con una excelente recepción. Un año después de su aparición recibió el Premio de la Real Academia Española. El mismo año obtuvo en España el V Premio Fundación Lara a la mejor novela del año. En el 2009 el Premio Letterario Internazionale Mondello y fue traducida en Italia por la editorial Feltrinelli. Esta novela se conforma por cuatro grandes capítulos en los que la identidad se disuelve en una incesante búsqueda por su afirmación. Esta característica no es nueva en las novelas pertenecientes a este ciclo, pero sí funciona como un punto final a la puesta en tensión del autor.

Miguel Martínez-Lage en “Querido, atribulado y seguro que nada ocioso lector” (2005) explica que “*Doctor Pasavento* [...] podrá parecernos excepcional. Quizá lo sea, pero no es una excepción, sino que confirma la regla. Dícese que cada genio creador tiene una duración limitada en su ejercicio [...] parece que Vila-Matas se haya requintado más de lo humanamente posible” (Martínez-Lage, 2005: párr. 3). Los recursos de aparición y desaparición no son nuevos, sin embargo, se dirigen hacia el punto final de la ausencia y suponen el cierre a este complejo proyecto de escritura que se había anunciado al inicio de este trabajo. La evaluación de los elementos que componen al autor, al *yo* y al sujeto — patente en toda la tetralogía— conocen su final en esta obra con la disolución en la escritura.

Pozuelo Yvancos señala en su reseña del 2005 sobre Pasavento que “su autor ha ido formando una tetralogía, que puede leerse como una red. Escritores que han dejado de

escribir, escritores enfermos por hacerlo, escritores en ciernes, el club de los *shandys* o raros, etc. [...] que teje en esta última novela [...] la formación y disolución del yo, del sujeto como acto de afirmación y deconstrucción escritural” (Pozuelo-Yvancos, 2007: 385). La disolución, la desaparición y la ausencia son los grandes ejes en torno a los que se articula la novela. En línea con Pozuelo Yvancos y con la propuesta de este estudio, la obra finaliza con la indagación sobre los procesos de formación de un autor.

Doctor Pasavento habla del escritor consolidado que, harto de su identidad literaria y vida personal, decide desaparecer. Borrarse del mapa implica la renuncia a un *yo* agotado de sí mismo, pero que en su huida espera que lo encuentren. Al cabo de unas semanas y al percatarse de que nadie lo había buscado, que nadie se había percatado de su desaparición, comienza la obsesión por ser encontrado.

El eje central del texto es el sujeto y sus posibilidades de existencia, se trata de “un conflicto de orden metafísico, aunque se encarne en la subjetividad intensamente narcisista de un escritor, pero también de orden histórico, porque nace con la modernidad y se recrudece en la posmodernidad: la crisis del sujeto” (Marcos de, 2009: 232). El protagonista de la obra, Andrés Pasavento, pertenece al selecto grupo de enfermos de literatura, de igual manera que *Bartleby*, *Montano* y *Vila-Matas*. Su enfermedad es el punto final de las obsesiones literarias: borrarse, desaparecer. Esta caracterización es el punto neurálgico de la novela. El abandono de la escritura parte de la renuncia a la celebridad literaria, pero sólo en el momento inicial. La trayectoria de Pasavento atraviesa todos los niveles del texto en los que es posible localizar una instancia de sujeto y una identidad autoral “padece un síndrome que podríamos bautizar como ‘obsesión por desaparecer’ [...] disolverse como sujeto [...] pretende transformarse en otros para convertirse, al fin, en nadie” (Castro, 2014: 206).

La obra se divide en cuatro grandes capítulos que, paulatinamente, muestran la disolución del sujeto de la escritura, del autor y del *yo*. Cada uno de estos capítulos marca una etapa en el proceso de “borramiento” en el texto. El primero de ellos “La desaparición del sujeto” introduce la búsqueda por desaparecer del mundo. Este episodio inicial cuenta que, a partir de una invitación para dar una conferencia en Sevilla —regreso al recurso de la conferencia— emprende un viaje a Madrid en el que es suplantado por otro hombre para abordar su taxi y este hecho azaroso le da la idea de desaparecer.

La desaparición sucede en distintos niveles y adquiere diversas funciones, pues es revisada desde la historia del sujeto moderno de occidente —enunciada por el narrador— y desde la constitución del autor en dos ámbitos. El primero, como tema de la narración, pues Pasavento huye de su vida pública. En segundo lugar, como autor en movimiento intra y extratextual que se disuelve en la escritura. Este proceso inicia con el viaje, un elemento fundamental pues, en cada uno de sus trayectos, su identidad se disuelve poco a poco. Además, el viaje opera como un anclaje con la realidad, es decir, construye extractos de verosimilitud (la misma función que desempeñan, por ejemplo, las citas de otros autores y su inclusión como personajes).

En el segundo capítulo “El que se da por desaparecido”, Pasavento, decidido a ocultarse del mundo, comienza por borrar la historia de su vida. Emprende de este modo la renuncia a su biografía de escritor originario de Barcelona, divorciado de Leonor, su novia del Liceo Italiano; a una hija muerta a causa de su adicción a la heroína; y a sus padres que se suicidaron en el río Hudson con los bolsillos de los sacos llenos de piedras. El protagonista abandona esta historia personal y su vida de autor pues detestaba “el horror de la gloria literaria”. En esta primera renuncia, adopta la identidad del doctor Pasavento, quien había estudiado en los

Hermanos Maristas del paseo San Juan de Barcelona y con padres muertos de causas naturales. En su nueva identidad no es escritor, sino un psiquiatra aficionado a la literatura.

Es en este apartado en donde Pasavento se percató de que nadie se ha dado cuenta de su desaparición y no ha sido buscado, lo que se convierte en una de sus obsesiones. Andrés visita a su viejo profesor Morante, quien mantiene paralelismos con Robert Walser. Este elemento es fundamental puesto que en esta novela hay un *leit motiv* claro: emular la figura de Walser. Andrés emprende un viaje de seguimiento de los pasos del autor suizo y de este modo comienza la búsqueda del héroe hasta el manicomio en el que se recluyó durante 23 años hasta su muerte. Walser, quien se dedicó a escribir microgramas hasta, finalmente, abandonar la literatura, es el hilo conductor de la trama, así como la figura que encarna el mito de la desaparición y el silencio.

En la peregrinación de la desaparición y la usurpación del autor suizo se entrecruzan fragmentos biográficos de Robert Walser, así como relatos ficcionales que participan en la mitologización de su figura. Este viaje es uno de los elementos sustanciales de la obra en la medida en la que condiciona el devenir del sujeto. El doctor Pasavento sale de Sevilla hacia el hospital de Herisau con el fin de seguir los pasos de Robert Walser, pero sustancialmente, para borrarse. Tal como enuncia Masoliver Ródenas, el tema de la desaparición “que aquí está desarrollado plenamente y no puede separarse de su concepción de la literatura, llevará a otro nuevo: el de una especie de Odisea pero en un viaje sin regreso al fin del mundo, al borde del abismo pero con todas sus identidades asumidas y aglutinadas en el hombre nuevo” ((Masoliver, 2007: 372).

Desaparición y viaje se unen indisolublemente, cada uno de los lugares por los que transita se convierte en un espacio de borramiento que le permite dejar una identidad y adoptar la siguiente. Estos traslados, como anclajes a la realidad, también cuestionan la

referencialidad en la medida en la que el trayecto “por una geografía en la que se confunde lo real con lo inventado” (Masoliver, 2007: 372) traza “una geografía fabulosa” (Masoliver, 2007: 372). Además, se vincula con la forma en la que el protagonista configura su identidad, pues “viajar es una exacerbación de la propia sensibilidad), una sucesión de imposturas y supercherías en forma de despojamiento de lo superfluo, huyendo de la gloria o cultivando el afán de ocultarse” (Martínez-Lage 2005).

Por lo anterior es que el viaje transforma el devenir del sujeto, pues también traza un recorrido al interior y al exterior del yo “y esta dimensión exterior, referencial, expresa bien la paradoja de la crisis del yo moderno, porque al tiempo que se trata de una huida, de un periplo en pos de la desaparición, es en el fondo un escrutinio, en busca del propio yo en la circunstancia” (Marcos de, 2009: 23). En el mismo sentido, la formación de diversas identidades “—Andrés, Doctor Pasavento, Doctor Ingravallo, Doctor Pynchon—, según va atracando en las diversas ciudades, pareciera ese esfuerzo por engranarse de nuevo en el mundo” (Marcos de, 2009: 23). Por ello es que la oscilación no se localiza tanto entre realidad y ficción como sí entre referencialidad y no referencialidad.

En el tercer capítulo “El mito de la desaparición” incursiona la tercera identidad del protagonista: Ingravallo (personaje de *El zafarrancho aquel de via Merulana* de Carlo Emilio Gadda). Este personaje se convierte en una identidad desdoblada que habita al interior de Pasavento. Es una muestra de que los distintos yoes que aparecen en el relato no son sólo nombres sucesivos, sino que se conforman con sus propias características y adoptan diversos modos de narrar. Del mismo modo que en *El mal de Montano*, las múltiples identidades aparecen y desaparecen a lo largo de la obra, se superponen, se interrumpe unas a otras sin orden ni forma precisa. Es un elemento fundamental que desarticula la identidad unitaria del sujeto.

En el último capítulo “Escribir para ausentarse” adopta otra identidad, la de Emmanuel Bove, autor de *Mes Amis*, quien también habitó la rue Veneau. Este capítulo supone un cierre de las identidades de Pasavento. Además, es en donde la evaluación de las distintas maneras de conformar, no sólo la identidad, sino la autoría y las posibilidades de construcción de un sujeto en el texto, que se habían tratado a lo largo de la tetralogía, encuentran su punto final.

Con *Doctor Pasavento* asistimos a la escenificación de la disolución del *yo*, pero muy especialmente, a las formas en las que el *yo* habita el texto y los medios de los que dispone para inscribirse en una realidad. Pasavento evalúa los componentes de la existencia en cuanto a las limitadas (agotadas) posibilidades de *ser* del sujeto. Del mismo modo, emplea las estrategias y los materiales de las obras precedentes para estatuir y borrar al autor en el mismo movimiento. En los apartados siguientes se estudiarán las operaciones y funciones del autor en la obra en relación con los recursos utilizados durante todo el ciclo novelístico.

6.1. EL MITO DE LA DESAPARICIÓN Y EL FIN DE LA TETRALOGÍA

Como se adelantó en el apartado anterior, *Doctor Pasavento* es un cierre al ciclo novelístico de la “tetralogía del autor”. Sin embargo, es necesario realizar ciertas precisiones. En primer lugar, se entiende “cierre” en dos sentidos: 1) en el orden cronológico, es la última novela del ciclo y 2) condensa las teorías revisadas con anterioridad para, finalmente, disolverse. Esto no significa que las novelas formen una lectura consecutiva, es decir, el orden de publicación no determina el orden de lectura. En segundo lugar, el final del ciclo consiste en el empleo de la desaparición como recurso final. Con ello en consideración, en este apartado se evaluarán los elementos de construcción de la novela que permiten el diálogo entre las obras, así como constituyen las razones por las que es posible abordarla como cierre.

En primer lugar, la voluntad de desaparecer del protagonista se manifiesta en diversos ejes. Primero, el narrador realiza una serie de reflexiones ensayísticas en torno a la desaparición del sujeto moderno de occidente: “los datos reales también dicen que desde que llegué aquí pienso en la historia de la desaparición del sujeto moderno y en mi propia desaparición, sobre la que, además, escribo” (Vila-Matas, 2017: 57). La evaluación en torno al sujeto moderno y su inscripción sucede a partir de su relación con la escritura. Son las posibilidades del pensamiento articulado las que forman un espacio en el cual el sujeto es capaz de erigirse “puede decirse que el sujeto moderno no surgió en contacto con el mundo, sino en aisladas habitaciones en las que los pensadores estaban solos con sus certezas en incertidumbres, solos consigo mismos” (Vila-Matas, 2017: 11).

Las reflexiones ensayísticas sobre el sujeto moderno encuentran personificación en el protagonista “he venido hasta aquí a narrarme la historia de la ambigua desaparición del sujeto en nuestra civilización y a contármela a través de unos fragmentos de la historia de mi vida, como si me hubieran inyectado a mí mismo toda esa historia de la subjetividad en Occidente” (Vila-Matas, 2017: 57). La cita anterior es sustancial, pues la evaluación de la existencia del sujeto, así como su desaparición, no suceden solamente como tema de la novela, ni al interior de reflexiones ensayísticas, sino que la configuración del discurso articula su formación y disolución “para que intentara desaparecer contando, paso a paso, cómo voy lentamente llevando a cabo la ceremonia de mi eclipse” (Vila-Matas, 2017: 57). La construcción del personaje, así como las peripecias que encuentra en su viaje y la armadura argumental, operan para que Andrés agrupe los elementos de construcción y deconstrucción del *yo*.

El siguiente eje compete a la revisión del sistema literario cuya consecuencia es la renuncia a la literatura mediática: “pienso en lo escasamente saludable que a la larga fue

publicar libros y haberlo hecho en gran parte para tener cierta fama y luego poder administrarla como un buen burgués y acabar diciendo banalidades en periódicos y revistas, incapaz de ser el dueño de la más pequeña partícula de terreno de índole privada” (Vila-Matas, 2017: 57). La cita anterior plantea una separación entre la escritura y el mundo mediático de la literatura: el primero forma un espacio en el que el sujeto se construye a partir de la palabra. El segundo, conforma una imagen artificial, identificada con la figura del autor.

Esta crítica constante al sistema literario introduce una característica fundamental y es la negación. En primera instancia, de la autoría reconocida y patente en el mundo literario, Andrés se había convertido “en un escritor del que espero estar ahora mismo librándome en este cuarto de hotel, escribiendo sólo para mí mismo” (Vila-Matas, 2017: 7). En segundo lugar, de la literatura como configuración de un texto destinado a la publicación y circulación, pues se convierte en “un más que discreto literato escondido, un narrador de escritura privada a quien desde una ventana al vacío y al mar y sabe que, si uno mira largo rato el abismo, el abismo acabará observándole a él también” (Vila-Matas, 2017: 7). En última instancia, niega la escritura como registro en el tiempo y forma de perdurabilidad del discurso y de quien escribe: “quien está escribiendo todo esto, con su frágil lápiz y rodeado de otros lápices y un buen número de afilalápices, ya no es exactamente el escritor de antes, el que había conseguido un nombre, una cierta fama, y que había comenzado a sentirse muy agobiado por haber atraído la atención de algunos lectores” (Vila-Matas, 2017: 7). A esto se debe que escriba con lápiz, pues el registro de la palabra en el papel es temporal y no es definitivo.

La negación como estrategia de escritura fuera de la institución literaria, los recursos de deconstrucción del *yo*, así como la escritura privada, son elementos que provienen de *Bartleby y compañía*. Estas formas de negación de la escritura y de la renuncia a los grandes libros también atañen a la elección del formato y, con ello del género. Como se señaló en los

apartados concernientes, la elección del género es una postura frente a la literatura y frente a la escritura. Un ejemplo de esto se localiza en los microtextos de Morante, el doble de Walser, recluido en un sanatorio mental. En este género el narrador encuentra un paralelismo con los microgramas: “textos escritos a lápiz en letra minúscula no sólo sobre hojas en blanco sino también sobre recibos, telegramas y otros papeles por el estilo” (Vila-Matas, 2017: 97) de Walser. Este formato también se había presentado en la estructura fragmentaria, corta y marginal de las notas al pie de *Bartleby y compañía*.

La escritura de los microgramas en trozos de papel, la caligrafía en miniatura que no quiere ser vista y la escritura a lápiz buscan anular el carácter trascendental de la literatura y, con ello, la perpetuidad del sujeto que escribe. Esta forma de escribir rompe con la función de apropiación del autor con los textos. Además, plantea la salida de la convención del libro, con lo que se anula como criterio clasificatorio y de tipificación pretendidamente estable.

De forma paralela a *Bartleby*, la pulsión negativa, la ocupación del lugar del otro, la forma de hacerse pasar por alguien más, sirven para despojarse de la identidad, volverse un espacio en blanco. Igual que el narrador, compilador y redactor de notas de *Bartleby y compañía*, quien paulatinamente ocupa las voces de los autores a los que glosa, con el paso del tiempo Andrés Pasavento se transforma en otras identidades “en este sentido, es un escritor que se va convirtiendo en otros escritores. Ese flanco de la identidad permanece inalterado, porque la conversión se realiza por medio de la escritura” (Marcos de, 2009: 237-238).

El juego de imposturas, de usurpación de la identidad, la desapropiación y reapropiación también busca poner de manifiesto al *yo*. Pero este *yo* no atiende a la constitución de una identidad estable y reconocible, sino, como señala Decock: “¿No sería más adecuado concebir, entonces, el supuesto problema identitario como una impostura de la desidentidad? [...] Esta figura de autor es, en realidad, el reflejo de un doble deseo encarnado por los dos

sujetos constitutivos de la comunicación literaria (el autor y el lector)” (Decock, 2015: 25). Para Decock, en la búsqueda por desfigurarse, autor y lector traman un juego para encontrar al primero. Es verdad que no se puede ocultar sin que alguien lo busque, sin embargo, es precisamente en esta oscilación de la *desindentidad* en donde expone que el autor también puede ser un material narrativo: “sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo” (Vila-Matas, 2017: 17).

Dentro de las identidades ocupadas y abandonadas por Andrés hay una, como se adelantó en el apartado precedente, que sobresale. Me refiero a Robert Walser. La figura del escritor suizo se transforma en el eje articulador de la novela, Andrés sigue sus pasos hasta el hospital de Herisau, imita su abandono de la literatura, recrea sus microgramas y sigue de cerca su biografía. Walser se convierte en el *leit motiv* de la obra y en esta búsqueda obsesiva mitifica su figura a lo largo de todo el trazado narrativo. La mitificación del escritor, así como la búsqueda de reactuación de los episodios de su vida, es un elemento que se había presentado en otra novela perteneciente a este ciclo.

En sentido paralelo a *París no se acaba nunca*, el viaje que realiza Andrés es una rememoración de los episodios biográficos y literarios de Walser. Tal como señala Olalla Castro: “Vila-Matas convierte a Walser en un héroe moral de la literatura, en el paradigma de una literatura henchida de dignidad, una literatura de altos vuelos, una literatura minoritaria que, en ningún caso podrá ser una literatura de masas” (Castro, 2014: 445). Esta elevación de Walser a héroe de la literatura se asemeja a la elevación a mito de Hemingway, recordemos que en *París no se acaba nunca* el protagonista emprende el viaje a París para repasar el camino transitado por el autor estadounidense.

La leyenda conformada por la figura de Walser es el hilo conductor de la historia de la desaparición del sujeto. El escritor suizo encarna el ideal literario al que Andrés quiere acceder le “interesa el factor Walser. Da igual si él fue como quiero verle yo. El hecho es que él, aparte de ser un maestro en el arte de la desaparición, da la impresión de haber sabido ver antes que muchos hacia dónde evolucionaría la distancia entre Estado e individuo, máquina de poder y persona” (Vila-Matas, 2017: 239). Para Andrés, en la literatura de Walser se localizan las ideas que habrán de constituir la modernidad, la descripción de la realidad y la forma en la que secretamente se articula el mundo. Además, traza el camino literario de los años siguientes: “facilitó a Kafka la descripción del núcleo del problema, que no es otro que la situación de absoluta imposibilidad del individuo frente a la máquina devastadora del poder” (Vila-Matas, 2017: 239).

Otro de los elementos de mitificación de Walser es que agrupa los estereotipos asociados con el autor moderno, su “heroico afán de librarse de la conciencia, de Dios, del pensamiento, de él mismo” (Vila-Matas, 2017: 239). De este modo se erige como “el loco, el solitario, el raro, el extravagante” (Castro, 2014: 207) y se transforma en un escritor del No. Como los *bartlebys*, emprende la renuncia a la escritura, el abandono de la vida pública y la reclusión contra la celebridad literaria. Es por eso que se convierte en el modelo ideal al que Pasavento sigue a lo largo de toda la novela.

Andrés inicia su desaparición con la huida de la institución literaria porque carece de autenticidad “no hay nada ahí en el reconocimiento, nada. Una obra lograda vive su propia vida, existe en alguna parte, al margen, y poco puede hacer ya por la vida de su autor” (Vila-Matas, 2017: 122). En esta salida del campo literario hay una renuncia a erigirse como autor, pues se le atribuyen características que lejos de estar asociadas a la escritura, enaltecen una imagen artificial: “al autor lo agobian de pronto con superficiales felicitaciones, aplausos de

un honor dudoso, grandes manotazos en la espalda, petición de ridículos autógrafos, cartas tétricas de amor, invitaciones a anudarse una soga al cuello en cualquier premio nacional” (Vila-Matas, 2017: 122). Como se puede leer, para Andrés la escritura no puede pensarse en términos del éxito literario.

Si con *París no se acaba nunca* Hemingway trazaba el camino a imitar a partir de la celebridad de su presencia, en *Doctor Pasavento* Walser traza las pautas de la desaparición. Su descenso a la locura, su abandono del mundo y de la literatura lo conforman como una leyenda alejada de un sujeto convencional. Su figura se erige como una existencia inaccesible, es donde se halla su elevación a mito, pues “le veía sólo como un fascinante personaje literario, un poeta muerto en la nieve el día de Navidad. No me lo podía imaginar, por ejemplo, sentado en esta cama junto a mí, o comprando aspirinas en la farmacia [...] Su leyenda literaria [...] había hecho que le hubiera visto siempre a una distancia irreal e infinita” (Vila-Matas, 2017: 198).

Estos elementos caracterizan al protagonista, pues no sólo busca emular la renuncia de Walser, sino que adopta su postura literaria, por lo cual, se inserta como uno de los escritores del No. Tal como explica Decock, este grupo se conforma por “yoes melancólicos, encerrados en una dolorosa dialéctica de revelación y ocultamiento. Son seres acomplexados que encarnan una figura autorial desacralizada y que parecen dominados por un afán de deshacerse de su identidad” (Decock, 2015: 23). Encarnar estas características no es un anhelo romántico, sino que atiende a la creación de un personaje en el que se localizan las ideas de desaparición, renuncia y agonía tanto del autor como del sujeto moderno: “un ser simbólico y ensimismado que está atravesando una grave crisis de escritura [...] asistimos a la disolución de la identidad narrativa en la laberíntica textualidad vilamática” (Decock, 2015: 26).

En este sentido, la mitología que traza Andrés en torno a Walser también es la que lo conduce hacia la desaparición en el texto y la escritura. Tal como señala Juan Villoro: “leer el mundo, significa para Vila-Matas un ejercicio disolvente; implica ‘ser en otro’, suplantarse. Su sistema narrativo es la puesta en escena de los traslados y las transfiguraciones provocadas por la lectura. No todos sus protagonistas sobreviven al proceso” (Villoro, 2007: 363). Volverse Walser, para Pasavento, significa también borrarse en la escritura del otro, en el juego de múltiples identidades que, al tiempo, terminen por borrar la identidad primaria.

Este múltiple despliegue de ficcionalizaciones del *yo* que disuelven al “sujeto originario” (si es que existe tal cosa) pone de manifiesto que, en la medida en la que la escritura es un trazado proveniente de diferentes lugares (autorías) y una compleja red de citas, lo propio es cuestionable. La escritura termina perdiendo su carácter de atribución al mismo tiempo que el sujeto que escribe desaparece en el texto.

La figura de Walser, además, es la escenificación de la historia de la desaparición del autor moderno y de la literatura de la negación. Como se puede leer, esta historia del desvanecimiento tiene como consecuencia la hiper focalización en el autor, pues el mito “no funciona si no va acompañado por la idea de una reaparición, de igual modo que a mí me parece que, en la historia de la desaparición del sujeto moderno, la pasión por desaparecer es al mismo tiempo un intento de afirmación del *yo*” (Vila-Matas, 2017: 189). La ocultación siempre trae como consecuencia la focalización en el objeto que prende ser suprimido. Búsqueda y ocultación del autor se convierten en un callejón sin salida: “hay un constante esfuerzo discursivo y estructural, enfilado a la desaparición de las señales de vida de ese *yo*, que se multiplica en una puesta en abismo” (García, 2008: 5). Esta perpetua ausencia que apunta hacia un lugar específico: el asesinato de la figura autoral que termina en mitificación,

así como el juego de máscaras que exaltan al *yo*, posicionan al autor como un concepto (o existencia) en espiral.

El mito de Walser y el secreto *yo* situado en la escritura a causa del vacío de la identidad literaria “como elección ética, como acto de resistencia y como búsqueda, paradójicamente, de una afirmación del *yo* más ‘auténtica’” (Castro, 2014: 447), se vinculan con Rosario Gironde. *El mal de Montano* funciona como una declaración de principios en torno a la identidad: “era una hora propicia para identificarme con Walser. Después de todo, mi abuelo, el padre de mi madre, se parecía mucho a Walser, y también sus hijos, los Gironde, los tres hermanos de mi madre, guardaban cierto parecido espiritual con Walser” (Vila-Matas, 2002: 251).

Si bien, como indiqué al inicio de este capítulo, no planteo la lectura cronológica de estas novelas, sino una lectura conjunta sin orden particular, es necesario apuntar la evidente contigüidad que existe entre *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*. Gironde manifiesta su deseo de encarnar a Walser y Pasavento lo lleva a la práctica en un doble movimiento de búsqueda y aniquilación.

En el mismo sentido, es imprescindible tratar el tema de la desaparición como un final de la biografía del autor. En *El mal de Montano*, Gironde (que para este momento ya se hace llamar Walser) se aleja de todo, tanto del mundo literario que desprecia como de los personajes del último capítulo, y la narración se suspende, como un primer intento de fuga. Esta imagen, que recuerda a la renuncia de Walser a la literatura, es la primera que caracteriza a Andrés. En lo anterior se halla un elemento fundamental y es el hecho de que la desaparición siempre se piensa en y a partir de la escritura. Es por lo que una de las formas de emulación de la figura del autor suizo es la redacción de microtextos.

Aunado a lo anterior, la renuncia a la trascendencia, la escritura diminuta y la salida de la grandilocuencia literaria son estrategias de borramiento del *yo*: “y pone todo su empeño en retirarse del mundo, en quedarse solo, en empequeñecerse, en adelgazar (literal y metafóricamente) cada vez más su escritura hasta borrarla, para desaparecer él mismo con ella” (Castro, 2014: 447). La extinción se realiza, además, en el formato de escritura. No es de extrañar, pues el narrador lo repite en reiteradas ocasiones: “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” (Vila-Matas, 2017: 34).

Para Andrés, la institución literaria atenta contra la esencia misma de la literatura “que no era otra que la desaparición” (Vila-Matas, 2017: 34). Pero esta esencia se ve amenazada por todos los factores que interfieren en la circulación del libro: “publiqué un libro, y eso arruinó el enfoque radical de mis comienzos. Me había iniciado en el mundo de las letras considerando que escribir era un desposeerse sin fin, un morir sin detención posible. 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” (Vila-Matas, 2017: 34). La desaparición es entonces la renuncia al *yo* en favor de que lo literario emerja.

Es este otro elemento que recupera de las ideas de Walser: “la anunciada desaparición del hombre, transcurrían por la cara más oculta de esa mediocridad [...] de esos individuos modernos que, ante el avance arrollador del desatino general, habían decidido dirigir sus ambiciones hacia una sola meta, la de desaparecer o, en su defecto, pasar lo más inadvertidos que pudieran” (Vila-Matas, 2017: 194). A partir estas reflexiones, Andrés suprime cada identidad que crea, renuncia a su vida pública de autor, renuncia a su identidad y a la autoría para conformarse como “un escritor secreto, de fuego hoy en día muy lento. No soy más que

un escritor oculto, pero en modo alguno uno de esos narradores modernos que llegan a ciudades sin nombre” (Vila-Matas, 2017: 286).

En este largo listado de las renunciaciones, lo que prevalece es la escritura, alejada de la institución literaria y de la pesada carga del *yo*. Sin embargo, hay un “tú” supuesto. Andrés escribe sus textos dirigidos a un lector (no es, sin embargo, un lector empírico), aun cuando “no esté escribiendo aquí una novela ni me dirija a nadie más que a mí mismo, creo tener la misma responsabilidad de quienes escriben para ser leídos” (Vila-Matas, 2017: 286). Dicha responsabilidad proviene de que todo texto presupone un lector, aun cuando éste, en última instancia, sea inexistente.

La evaluación de las formas de desaparición que emplea Vila-Matas en la obra, en relación con los recursos que utiliza en las novelas de la tetralogía, pone de manifiesto la desaparición como última parada de la biografía del autor. Lo anterior significa dos cosas: los elementos empleados para el borramiento del autor —y el borramiento del *yo*— no hacen sino focalizar la atención en la instancia de producción del discurso. En segundo lugar, estas escenificaciones de la desaparición, a partir del empleo de todos los recursos de ficcionalización del *yo*, muestran que el uso excesivo de la categoría de autor —con otros nombres: el *yo*, el sujeto— ha conducido a un callejón sin salida.

6.2. ESCRIBIR PARA AUSENTARSE: LA DESAPARICIÓN DE PASAVENTO

Hasta este momento, hemos revisado las distintas formas de construcción, desmantelamiento y reconfiguración del autor en la tetralogía de Vila-Matas. El análisis de las narrativas provenientes de las novelas anteriores permite afirmar que *Doctor Pasavento* funciona como un cierre a la biografía del autor. Esta desaparición no es simplemente el tema del libro, está articulada en los diversos niveles y elementos que componen el texto, además, responde a

diferentes órdenes. Una consideración sustancial al respecto se halla en que las distintas formas de desaparición, así como el empleo de los múltiples recursos que atañen al autor, permiten afirmar el agotamiento de dichos elementos, sobre todo si se leen en clave paródica.

En el mismo sentido, la “muerte del autor” —o su desaparición— en el texto se plantea en términos de una autoría muy específica. Como se ha revisado a lo largo de estas novelas, Vila-Matas desaparece al autor moderno, como el dueño del texto (a esto se debe el uso de las citas) y como la única consciencia absoluta. Si bien no es una característica nueva en la literatura, es importante contemplar que los recursos de la evidencia del autor y del *yo* tienen una función paródica en donde la “ironía [...] se convierte en un atajo hacia la desaparición, pues se apoya en la levedad y en las calculadas omisiones [...] Y, dado que en la ironía el fenómeno no es la esencia, sino lo contrario de la esencia, el sujeto hablante —el narrador, en este caso— se vuelve definitiva y negativamente libre: libre respecto de los demás y libre, incluso, de sí mismo” (Crusat, 2018: 18). La ironía y la parodia en el uso de estas estrategias, como se verá a continuación, evidencian la imposibilidad de abordar la presencia del *yo* desde una perspectiva original.

Como se ha adelantado, la desaparición sucede a partir de cuatro grandes renunciaciones: 1) a la identidad de autor (ficcional) y a su biografía; 2) al *yo*, mediante la adopción otros nombres e identidades; 3) al libro como unidad material del texto y contenedora de la literatura; y 4) al *yo* que escribe al ceder la voz, la luz de la consciencia, en los desdoblamientos de sus personalidades.

El primer caso se refiere a la anécdota de la novela en la que se narra la historia de un autor que renuncia a su vida pública y a su identidad biográfica para seguir los pasos de su héroe Robert Walser. Este momento corresponde a la caracterización del personaje y a la biografía que le compete. Como se revisó en el apartado anterior, abandona su vida de autor

consagrado y pretende una desaparición del mundo conocido: “decidí que debía dejarme de rodeos y desaparecer. Ése era el gran reto. Se trataba de no olvidar que siempre había pensado que hay que intentar ser infinitamente pequeño, que es posible que sea la perfección misma. [...] No parecía sencillo [...] Nadie se va del todo, me dije. Me pareció que una desaparición absoluta era imposible” (Vila-Matas, 2017: 40). Esta primera renuncia pone en circulación los elementos que atañen al relato biográfico y muestra los problemas concernientes a la referencialidad.

La huida de su biografía es la negación del *yo*, en la medida en la que las narraciones que hacen entrar en crisis al *yo* involucran una historia vital y mantienen un anclaje a la referencialidad. Verónica Ripoll escribe al respecto que “la autobiografía se presenta como una escritura única y definitiva: el escritor que transcribe una vida ya pasada tiene como deseo dar coherencia a todo lo que hasta ese momento de la escritura parecía estar en duda. Este tipo de biógrafo considerará que una vez que su vida esté ya fijada, ninguna nueva lectura de su pasado podrá ya hacerse” (Ripoll, 2022: 41). Sin embargo, esta obra pertenece a otro tipo de relatos en los que la referencialidad parece ser únicamente discursiva y este relato vital no tiene la coherencia semántica que sí tendría una narración más convencional: “si quería memorizar algo más sobre la persona que yo había sido antes de esa noche, debía recurrir ahora a la biblioteca portátil de mi maletín o a los cuadernos donde, como pude ver tras una rápida ojeada, me dedicaba a contar la historia de mi desaparición” (Vila-Matas, 2017: 161).

Los relatos orientados al desmantelamiento de los artificios de la referencialidad rompen con esta coherencia semántica: “las escrituras más heterodoxas se ofrecen siempre como obras provisionales, son procesos de búsqueda” (Ripoll, 2022: 41). Esta búsqueda sucede en

el campo discursivo. Referencialidad y trayecto vital se convierten en elementos que sólo existen en la escritura, como único soporte de la realidad del texto.

Por lo anterior es que esta primera renuncia del *yo*, enmarcada en un contexto de escrituras que transgreden la referencialidad, atiende a cuestionamientos sustanciales en materia de representación. Ya no se trata de una oscilación entre realidad y ficción, ni de la medición de los grados de referencialidad, sino de cuestionar qué tan efectivas resultaron estas estrategias en el borramiento de los límites que permiten establecer qué es ficción y qué no y cómo actúa el sujeto según sea el caso: “¿Había realmente un mito de la desaparición? [...] Para muchas personas, ese mito se encontraba, por ejemplo, detrás de la fantasía poética de la Patagonia [...] vino a mi memoria una frase que no recordaba quién había dicho: ‘Viajar a la Patagonia debe ser, por lo que imagino, como ir hasta el límite de un concepto, como llegar al fin de las cosas’ (Vila-Matas, 2017: 172). La desaparición del autor se presenta entonces como el límite de las posibilidades del concepto.

En la cita anterior se halla, además, la caracterización mítica de la desaparición. En primer término, como un ideal al que se desea acceder, en segundo, por la irrealidad misma que implica que la desaparición no es más que una leyenda inaccesible. Es por ello que, aun con las múltiples desapariciones que el protagonista ejecuta, nunca deja de reafirmarse, por lo cual, la desaparición sólo se logra en el sentido fabuloso del relato: “me di cuenta de que podían pasar siglos, una eternidad, sin que ni el joven ni la mujer supieran quién era yo. Aquel autobús era un lugar perfecto para desaparecer del mundo. El anonimato puro” (Vila-Matas, 2017: 153).

El segundo eje corresponde a la renuncia a la identidad propia y la usurpación de la identidad del otro como formas de disolución del *yo*. Como se revisó en el apartado anterior, la identidad de Andrés se oculta en los diferentes nombres que utiliza, Pynchon, Ingravallo,

Pinchon, el doctor Pasavento y Walser. A partir de la superposición de identidades, la invención de historias biográficas para estos nombres, la ocultación es llevada a tal punto que el autor original (Andrés) termina por borrarse. Es en donde se localiza la renuncia a la idea del sujeto moderno como entidad primaria y estable.

La desaparición del *yo* tras otras identidades no sólo comporta un cambio de nombre, pues adquieren características vitales distintas. Cada una de ellas guarda relación con la otra, como si el *yo* estuviera dejando huellas de sus pasos por estas personificaciones: “en *Doctor Pasavento*, la identidad es una categoría diacrónica, pero no de las huellas de la identidad en su desplazamiento nomádico, sino de las huellas que las identidades han dejado en su paso por el *yo*” (Marcos de, 2009: 237-238).

La sucesión de personificaciones expone, además, la fragilidad de la identidad del *yo* como ente acabado y complejo. Esto deja al sujeto como un espacio vacío que, en la medida en la que es susceptible de ser ocupado por diversas identidades (personalidades), caracteriza la posición del sujeto como un espacio en blanco y rompe con la idea de la originalidad, el carácter unicidad y autenticidad: “por cuanto el deseo de desaparecer es un deseo de librarse de esa identidad cerrada, impuesta por el concepto moderno de Sujeto, un deseo último de renunciar al nombre propio, al *yo* impuesto” (Castro, 2014:199-200).

De este modo, la historia del sujeto moderno de occidente es el curso de la imposibilidad de autoafirmación: “es la historia de cómo las tendencias del sujeto occidental a autoafirmarse como fundamento le conducen a una extraña voluntad de autoaniquilación, y de cómo esas tentativas suicidas son a su vez intentos de afirmación del *yo*” (Vila-Matas, 2017: 339). Esta historia de la autoaniquilación plasmada en la desaparición de las múltiples identidades que construye el narrador “sintoniza con la sucesión de identidades que irán sustituyendo a aquella primera autobiográfica, álter ego de Vila-Matas, como medio de

esfumarse, de borrarse, porque la desaparición acaba entendiéndose en clave de reemplazo” (Marcos de, 2009: 232).

El tercer eje de desaparición es sustancial porque es el que pone de manifiesto la renuncia al libro. La escritura a lápiz de Pasavento no sólo implica el abandono de trascendencia de la literatura, sino que rompe con la idea del libro como soporte en el tiempo. En la medida en la que el libro es la individualización material de la escritura, traza un espacio determinado y con límites específicos. Además, “marca por sí mismo, por medio de cierto número de signos, los límites de su comienzo y de su fin” (Foucault, 2002: 20). Sin embargo, no es una unidad estable como caracterizador o agrupador del texto.

Esto se hace evidente en los microgramas: “textos escritos a lápiz en letra minúscula no sólo sobre hojas en blanco sino también sobre recibos, telegramas y otros papeles por el estilo” (Vila-Matas, 2017: 97). Este tipo de soporte material rompe con la idea del libro como elemento de agrupación, es decir, como unidad de sentido del texto. También transgrede el modo de circulación pues no se le atribuye un valor económico a estos escritos y, finalmente, no presenta elementos de regularidad que pueda replicarse (en la medida de la que no son textos editados ni publicados).

La desaparición del libro también modifica la forma de construcción del autor. Como se revisó en el capítulo correspondiente, el libro, históricamente, ha sido el elemento sustancial en la sistematización de la práctica literaria y el encargado de regular el acceso de los escritores al campo literario. Sin embargo, Pasavento no escribe libros, pues las tentativas suicidas no se agrupan bajo esta unidad: “mostré mis papeles, hice que viera que no tenían demasiadas palabras ‘Uf, qué punta más fina tiene su lápiz. Y qué pequeña la letra’” (Vila-Matas, 2017: 122). Estos textos no precisan ajustarse a los límites del libro, además, puesto que no son firmados, no se encuentran asociados a una identidad de escritura.

En segundo lugar, esta novela cuestiona el criterio de obra como carácter que agrupa un cierto número de discursos, así como atribuye un cierto número de textos a un autor. Puesto que las “tentativas suicidas” de Pasavento no contienen intenciones del autor localizables, y los criterios de expresión y del inconsciente son subsecuentes a la escritura, no es posible agruparlos como el corpus de un autor.

Estos elementos también modifican el modo de existencia del autor en el texto y conducen a su desaparición y borramiento. Esta es una renuncia al autor moderno, como señala Pasavento: “del que espero estar ahora librándome en este cuarto de hotel, escribiendo sólo para mí mismo [...] y simultáneamente voy ensayando ideas que me sirven para estudiarme a mí mismo y a mis soledades” (Vila-Matas, 2017: 34).

En la medida en que, tanto las tentativas suicidas como los microtextos no son firmados, no pertenecen a un libro y tampoco se atribuyen a un autor (puesto que no participan de un sistema de circulación), es posible afirmar que están desprovistos de la función autor: “soy un más que discreto literato escondido, un narrador de escritura privada que mira desde una ventana al vacío y al mar y sabe que si uno mira largo rato al abismo, el abismo acabará observándole a él también” (Vila-Matas, 2017: 34). Esto no significa que la figura del autor, evidentemente, desaparezca en el campo literario, sino que la escenificación que presenta *Doctor Pasavento* muestra que el libro y la obra son unidades inestables y su alteración, disuelve y colapsa la figura del autor.

El último eje compete a la desaparición en la escritura. Una de las estrategias principales que utiliza el narrador es el desdoblamiento de la voz. En ciertas ocasiones, pasa de la primera a la tercera persona y se presenta como un cambio de consciencia narrativa:

El doctor en psiquiatría que se quedó acurrucado y después dormido en aquella cama de hotel tenía cuatro padres, ocho abuelos, dos infancias, dos juventudes y dos edades maduras, dos padres ahogados, un matrimonio fallido, una hija muerta, un pasaporte, un oso babeante en

el interior de sí mismo, una triple identidad que era una carga pesadísima, una sola escritura (privada), ningún amor ni alegría alguna, o tal vez sólo una, esa escritura privada que apuntalaba la belleza de su desdicha (Vila-Matas, 2017:183).

El cambio a la tercera persona no significa que el autor haya desaparecido o que la identidad del sujeto se haya borrado, pero sí resulta en la despersonalización. Es precisamente en el momento en el que se realiza el recuento de las tragedias de su biografía cuando se emplea la tercera persona. Esta voz se distancia del *yo* para romper con la interiorización de las vivencias trágicas. El cambio de voz, así como el cambio de identidad, componen un *yo* que no es sólido ni estable, pero no solamente por los juegos de máscaras, sino por la renuncia y el regreso a la narración.

El cambio de voz no es precisamente la muerte del *yo*, pues tal como enuncia el narrador “sustituir el *yo* por un *él* era en realidad simplemente un absurdo simulacro de la desaparición del *yo*. ¿O acaso no me acordaba de lo que le pasó a Roland Barthes cuando, tras escribir su autobiografía en tercera persona, acabó, tres años después, confesando su deseo, irrefrenable y para él absolutamente necesario, de volver a decir *yo*?” (Vila-Matas, 2017: 53). La búsqueda de la disolución del *yo* en la tercera persona es, a penas, un simulacro de la separación. Tal como sucede a Barthes esta tercera persona resulta, en última instancia, en una vuelta a buscar la afirmación del *yo*. Además, estas revisiones de la historia y teoría literaria desde una mirada irónica evidencian que las ideas que se presentaron como las más disruptivas no fueron sino simulacros, intentos fallidos de la aniquilación del *yo* y del autor.

En estas afirmaciones que muestran el fracaso de la eliminación del autor (en términos reales o, mejor, en términos de extratextualidad), también exponen la conformación paradójica de la relación del autor y del sujeto con el texto: “la meta de un no estar para ser que define el quijotesco intento de afirmación del *yo*, expresado por Vila-Matas en la desaparición como afirmación, una equivalencia aparentemente paradójica, pero para cuya

justificación se aduce la negación de todo lo que caracteriza nuestro mundo” (Diaconu, 2011: 279). La obsesión por localizar al sujeto se traduce en tentativas suicidas del mismo.

Tal como señala Vara *Doctor Pasavento* comparte “el anhelo de Michel Foucault de responder a la pregunta ‘¿Qué es un autor?’, pero la responden por medio de la ficcionalización de la cuestión, haciendo que un autor (en crisis o en ciernes) textualice su viaje en un ejercicio de exploración de los límites de los sujetos creadores y los géneros literarios” (Vara, 2016: 193-194). El viaje por la historia del sujeto moderno, así como la exploración de las posibilidades del autor, lo conduce hacia el cuestionamiento de todos los elementos implicados en la autoría y que se habían dado por sentados (obra, libro, identidad), pues el “autor actual es un ente problemático, que se exhibe y se esconde simultáneamente, que rompe las fronteras ontológicas que tradicionalmente habían separado realidad y literatura” (Vara, 2016: 193-194).

La escenificación de los problemas concernientes a la autoría también se localiza en un elemento que se ha señalado a lo largo de este capítulo: la creación de diversas identidades distinguidas por distintos nombres. Esta característica es fundamental si recordamos la función nombre de autor²³. Con el problema del nombre viene el problema de la identidad. El narrador postula que ésta se constituye a partir de la memoria “¿Qué sería de cada uno de nosotros sin su memoria? La de cada uno es una memoria superflua, pensó, pero al mismo tiempo esencial. [...] Ése es el problema que nunca podremos resolver, el problema de la identidad cambiante” (Vila-Matas, 2017: 183). La identidad asociada a la memoria también resulta en un criterio inestable que no fácilmente se resuelve, sobre todo si se piensa que el *yo* de un enunciado es, en repetidas ocasiones, distinto del *yo* de la enunciación.

²³ Imposible tratarlo como un nombre común debido a su función clasificatoria y caracterizadora. El nombre de autor caracteriza cierto modo de ser del discurso.

El nombre introduce un cuestionamiento fundamental: ¿Cuál es la relación efectiva que guarda con el sujeto que describe? Si el *yo* encarnado por una misma identidad es nombrado por diferentes términos es el mismo, se configura desde la fragmentación. Por lo anterior, el uso de distintos nombres es una forma de desvinculación. La adopción de múltiples identidades nominales es una búsqueda por romper con la individualidad. Es en estos términos en los que se plantea a la desaparición del autor.

De lo anterior se desprende otro elemento localizado por Foucault y es la relación de la escritura con la muerte. Esto se debe a que “la escritura se vincula ahora con el sacrificio, con el sacrificio de la misma vida; la desaparición voluntaria que no está representada en los libros, ya que encuentra su cumplimiento en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor” (Foucault, 2010: 9). Por lo tanto, la desaparición del autor se plantea, especialmente, en y por medio de la escritura.

Si bien la escritura tiende a borrar las huellas de su sujeto y requiere el sacrificio de la identidad, este movimiento trae en consecuencia la rehabilitación del autor de acuerdo con la búsqueda casi obsesiva por localizarlo. La escenificación de Pasavento que reactiva los modos de operación del autor en la cultura y la novela (como libro en circulación) ha asegurado la trascendencia de Vila-Matas. El ejercicio de muerte no es más que un simulacro²⁴, precisamente por el “exceso de enigma” sobre el autor.

Debido a que la escritura es el medio por el cual se busca la desaparición del autor, es lo que prevalece sobre el sujeto que escribe. Tal como explica el narrador: “no puede ya desear nada, pues no es ya individuo de los de antes, ya no es sujeto capaz de pasiones, ahora sólo

²⁴ Hecho muy similar a cuando en *La asesina ilustrada* buscaba escribir un libro que, al terminar de ser leído, asesinara a su lector.

es un manojo de percepciones, una especie de hombre fragmentado, que es nada y al mismo tiempo una carcajada desesperada” (Vila-Matas, 2017: 137). Como acertadamente apunta Ripoll, este tipo de escritura “se convierte para estos autores en un *modus vivendi*, en una conducta por la cual tratan de acceder a su yo más íntimo: la escritura es una necesidad, una práctica existencial [...] la mayoría de las obras que escriben parecen formar parte de un mismo trabajo, pues la búsqueda identitaria no termina nunca” (Ripoll, 2022: 41).

La desaparición y la escritura son dos características inseparables: “sin duda me gustaría escribir suponiendo que fuera posible que, tras desaparecer de mí mismo, yo pudiera escribir, bajo el secreto del antiguo miedo a la muerte, un poema de despedida [...] en el que me preguntaría de dónde procede todo ese poder de desarraigo, de destrucción o de cambio” (Vila-Matas, 2017: 52). El sujeto quiere desaparecer, pero no dejar de escribir. Por eso es que la literatura se erige como “la salvación única a la que el sujeto puede asirse” (Pozuelo-Yvancos, 2007: 387). Es en estos términos en los que el texto pervive sobre el sujeto, sólo el texto es quien habla y abre estas posibilidades según él mismo y se identifica “con su propia exterioridad desplegada” por lo que “el sujeto que escribe no deja de desaparecer”.

El empleo de estas técnicas ha permitido que el postulado de la desaparición del autor y del sujeto agote todos los niveles posibles, desde la fábula hasta la estructura del texto. La escenificación de las actuaciones del autor en la cultura se conforma como “la instalación del sujeto en un espacio articulado en el límite de la realidad y la ficción, donde, entre equívocos y ambigüedades, le es posible soñar y explorar el espacio interior o el de la propia escritura” (Diaconu, 2011: 279).

A partir de lo anterior es que se pone de manifiesto que “la frontera entre vida y literatura se ha ensanchado, pues ya no se vive para escribir, sino que se vive mediante el texto [...] en una búsqueda incesante que nos lleva a preguntarnos con Foucault cuál es la ‘función autor’

que pueden asumir los creadores actuales” (Vara, 2016: 199). Esto es precisamente lo que indaga la escenificación novelística vilamatiana. En tanto que el *yo* ya es el objeto acostumbrado al que se dirige la narrativa y después de los procesos de muerte y desmuerte, hay un cuestionamiento sobre las posibilidades de las que dispone el autor para inscribirse ahora que los recursos de su aparición textual parecen haberse agotado. Con lo cual, puedo afirmar que estas obras señalan la necesidad de construcción de un tipo de sujeto distinto.

Con esta novela, Vila-Matas pone fin al cuestionamiento identitario, existencial, posicional, narrativo, teórico y crítico que ha llenado largas páginas desde 1968 hasta la fecha (la de la publicación del libro). Para Masoliver Ródenas, Vila-Matas alcanza este tipo de discurso que logra la disolución del *yo* a partir del distanciamiento. Lejos de caer en la solemnidad, “la ironía y la naturaleza ficticia en la que se sumergen sus cada vez más intensas reflexiones sobre la condición humana y, sobre todo, sobre la de ciertos artistas marcados por la bella desdicha. [...] No ha habido, hasta Vila-Matas, una naturaleza del arte y del artista, que en él son inseparables” (Masoliver, 2007: 371). Son estos elementos los que permitieron una evaluación completa y compleja de los recursos de las narrativas del *yo*, siempre agrupados bajo la categoría de autor.

Hasta este capítulo, hemos revisado los elementos que componen a un autor dentro y fuera del texto, sus operaciones, características y los modos en los que caracterizan el texto, así como los elementos que me permiten afirmar que estas novelas forman un ciclo a partir del eje articulador del autor. Es especialmente significativo el hecho de que el empleo de estas técnicas haya conducido irrevocablemente a la desaparición. No sólo como último recurso de puesta en tensión del autor, sino como punto final a una serie de cuestionamientos en torno a la instancia de escritura que iniciaron con su asesinato en la pluma de Barthes. Además, y fundamentalmente, como la exposición de que, después de todas estas técnicas, no existe ya

un espacio sin explorar por las narrativas del *yo*. Es, en otras palabras, el agotamiento de los recursos de ficcionalización del autor es el que lo ha conducido al final. Por cuanto estas estrategias han sido evidenciadas, se han acabado las posibilidades de configuración del autor en el texto desde un modo distinto.

Concuerdo con Pozuelo Yvancos cuando enuncia:

Ignoro si Vila-Matas conoce el desafío que afronta con este final de partida, cuando el sujeto que se ha salvado en la literatura de sus máscaras decide morir, desaparecer como Walser. Todo el jugo de la granada se encuentra en su desgrane, cuando no hay otra salida posible para la desaparición de la vida que ésta: su captura en las palabras, en la literatura, único tesoro de aquella infancia lejana que la vida le ha respetado (2005).

El problema que supone *Doctor Pasavento* es precisamente que ha terminado con toda posibilidad. El sujeto moderno de occidente que el narrador intenta aniquilar durante toda la obra colapsa de sí mismo. Las prácticas de la repetición no sólo atienden a la unidad estilística, temática y estructural de todo el ciclo, sino que responden al agotamiento de estos recursos: la utilización exacerbada de todas las posibilidades en las que el autor puede tematizarse en la escritura ha resultado en el abismo de la estrategia.

Con esta novela asistimos al final de las narrativas del *yo*. Tal como expone Vila-Matas en una entrevista para Gastón García: “—Es muy difícil desaparecer, aunque parezca sencillo. Queda perfectamente explicado en el libro. Pasavento desaparece con paso lento. Pasavento pasa lento. Una vez se ha difuminado del todo, en su propio texto, nada queda de él, salvo un precario recuerdo” (García, 2005).

III. CONCLUSIONES: AL BORDE DEL ABISMO

En el presente estudio he realizado el análisis de la formación de la autoría —como identidad y como categoría de análisis— en la “tetralogía del autor” de Enrique Vila-Matas. Esta evaluación partió de la configuración particular de cada obra para aplicar la metodología

pertinente según las propuestas del marco teórico. De este modo, ha sido posible localizar la *desmuerte* del autor en *Bartleby y compañía*; la evaluación del campo literario, de acuerdo con el proyecto autorial, en *El mal de Montano*; el cuestionamiento de las categorías de autoficción y autobiografía en *París no se acaba nunca*; y la desaparición del autor en la escritura con *Doctor Pasavento*.

El análisis del autor, como elemento del discurso, no sólo permitió delimitar la conformación de diversas identidades y figuraciones autorales y de las “patologías del escritor” que encarnan los personajes vilamatianos. Tampoco se reduce a una tipología del autor, sino que se ha propuesto la evaluación del texto según las formas en las que el *yo* —el *yo* autor— interviene, modifica, condiciona y configura el discurso, de acuerdo con el espacio textual constituido por cada obra. Del estudio del ciclo novelístico, en conjunto, se desprenden las siguientes consideraciones en torno a la forma en la que se articulan las narrativas del *yo*.

La perspectiva teórico-crítica que Vila-Matas mantiene a lo largo de estas novelas conforma una aguda evaluación del quehacer literario, pues no se restringe al proceso de escritura. La construcción metaliteraria de todo el discurso novelístico tiene una función sustancial: develar los procedimientos de articulación textual a partir del uso del autor. Como he revisado a lo largo de este trabajo, Vila-Matas introduce, reorganiza y potencializa los artefactos que hacen posible configurar al autor, no sólo como el recurso narrativo central de estas obras, sino que trata sus operaciones al interior y al exterior de la ellas. En este sentido, lleva al terreno de lo extratextual todos los dictados de su poética personal desde la evaluación y crítica del texto literario, por lo que sus obras se erigen como grandes propuestas para las narrativas contemporáneas del *yo* en lengua hispana.

Al mismo tiempo, señalo que Vila-Matas, en su calidad de ingenioso lector, se encuentra en una revisión permanente de los elementos que caracterizan al texto literario. Es la razón de que aparezcan de forma constante y repetitiva en estas obras, pues no le basta emplearlos como recursos estilísticos, sino que atienden a una búsqueda constante por responder qué es *la literatura*. En este sentido y a partir del reconocimiento de un tipo particular de escritura, lleva estas técnicas al límite. El *leit motiv* que se pregunta por la composición del hecho literario se vuelve en la obra del autor un compromiso ético con la escritura.

Este compromiso con el texto, las búsquedas y los trayectos que se repiten, se convierten en un programa coherente de escritura que dialoga con una historia particular de la literatura caracterizada por la autocrítica. Es su entrada a esta tradición de escritores raros, enfermos de literatura, obsesivos, pero sumamente comprometidos con el lenguaje, la que lo mantiene en un intercambio constante con todo lo adyacente a su obra. Ya he señalado, en repetidas ocasiones, que creación y crítica confluyen en la obra de Vila-Matas. El escritor entiende la literatura como estas dos series simultáneas que se intervienen constantemente una a la otra. Es dicha intervención la que permite su desarrollo. Desde el compromiso con el texto, el escritor comparte abiertamente sus postulados en torno a la literatura, ya sea en forma de declaraciones de sus personajes, como en los paratextos centrados en su figura. Por ello es que el eje al que se vuelve de forma constante es el autor.

Cuando enuncio que el autor es el centro de estas obras lo hago desde la perspectiva teórica que ha guiado a este estudio: su doble estatuto como identidad y como categoría de análisis. El hecho de que Vila-Matas convierta al escritor —como entidad autoral— en el centro de su narrativa no debe confundirse con un biografismo simplista, ni con sólo un juego de máscaras de la identidad. Lo utiliza a partir del reconocimiento de la posición tensional que ocupa en la creación, la crítica y la teoría literaria. Es por lo anterior que la primera

conclusión que salta a la luz es que Vila-Matas ha llevado al límite las posibilidades de configuración del autor al punto en el que se vuelven la propia materia textual. En otras palabras, la forma en la que el autor participa en el texto ha sido empleada como recurso narrativo en todas las modalidades posibles: no ha dejado ningún espacio vacío.

De lo anterior se desprende la siguiente conclusión de este trabajo y es el carácter cíclico de estas novelas. Hablo de estas novelas en términos de ciclo porque considero que conforman un movimiento circular, una vuelta constante en la cual el autor regresa siempre al punto de partida. Esta aseveración tiene razón de ser en el hecho de que la última novela de la tetralogía retoma el lugar en el que inicia la primera. La desaparición de Pasavento del mundo literario, su rechazo a constituirse como autor, que lo conduce al abandono del libro y de la obra, se entiende como una retirada de la escritura. Es la renuncia de la que parte *Bartleby* y también la razón de que su caligrafía microtextual y parásita, sea incapaz de articularse en forma de libro o de obra. Pasavento es el final tanto como es el inicio del ciclo.

El autor se ha agotado y se presentan nuevas necesidades de estudio. No sólo asistimos a su muerte sino que después de su desaparición no ha quedado nada. Vila-Matas no brinda soluciones, abre un espacio de cuestionamientos, vacíos e indagaciones. El análisis del uso particular del autor que realiza cada obra y, finalmente, el empleo de todas sus estrategias en la última novela de este ciclo, es muestra de que Vila-Matas ha tirado de todos los hilos, no ha dejado ninguna posibilidad: no existen cabos sueltos.

El agotamiento de las posibilidades del autor, como recurso y, además, como interventor, deviene en el fin de las narrativas del *yo* —entiéndase, de nuevas posibilidades de articulación y nuevas orientaciones semánticas—. Vila-Matas ha cerrado el debate en torno al lugar del autor en la obra en cuatro movimientos para, consecuentemente, mostrar el agotamiento de los recursos de este tipo de narrativas. El final de la historia ha resultado en la automatización

del recurso que con *Fills* de Serge Doubrovsky había iniciado (o con *Roland Barthes* por Roland Barthes) pues ya ha perdido su efecto de extrañamiento.²⁵ El autor que incursiona en el texto, que quiere desaparecer, que oscila entre extratextualidad e intratextualidad, que desmantela los artefactos de la ficción, se ha vuelto reconocible pues se han vaciado las formas que tenía para que su figura desarticulara los mecanismos de construcción narrativa. Por lo anterior, es que es un recurso que se ha automatizado, pues “[e]l arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte” (Shklovski, 1978: 60).

La desautomatización que producía en el lector el uso del autor como recurso narrativo ha tenido un desarrollo desorbitado desde su incursión en el campo literario y sobre todo en las últimas décadas. Siguiendo a Víktor Shklovski: “una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas” (Shklovski, 1978: 59). Cuando estas técnicas se presentan cotidianamente, pierden su efecto de extrañamiento. Tal como he señalado, estas obras utilizan todos los recursos posibles, el empleo de múltiples estrategias que van del campo de lo textual al de lo extratextual es muestra del reconocimiento de la técnica.

Estrategias como la ambigüedad en torno a la identidad de escritura; el *yo* ficcionalizado; la impostura de otros autores; las autorías inventadas; las digresiones metaliterarias del narrador, entre otras, resultan reconocibles y evidentes. El hecho de que ya no sean ajenas al público ni a la crítica “se explican por el proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están remplazados por símbolos” (Shklovski,

²⁵ Existen muestras anteriores en tradición hispánica, un ejemplo de ello es *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno en donde ya se encuentran recursos que ahora se localizan como característicos de las narrativas del *yo*. Tales como la metalepsis del autor; la ficcionalización del autor; la oscilación entre realidad e irrealdad; el uso de la referencialidad extratextual en conjunto con la intratextual, entre otros, cuya función, precisamente, fue desautomatizar al *yo* y al autor en el texto.

1978: 59). El reconocimiento del recurso implica la nulidad del efecto de extrañamiento, así como la clausura a la desautomatización a la que tiende el discurso literario, pues “[1]a finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el del extrañamiento de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado” (Shklovski, 1978: 60). Estos elementos son ahora tan identificables que certifican la necesidad de evaluar cuáles son las condiciones que han permitido y orientado gran parte de la narrativa contemporánea hacia la indagación del *yo* y su escritura.

Con lo anterior no quiero decir que la obra vilamatiana carezca de originalidad o la implementación de las técnicas narrativas que cuestionan, no sólo al autor, sino al estatuto literario, carezcan de mérito. Por el contrario, lo que aquí señalo es que Vila-Matas como audaz lector, reconoce el excesivo uso de estas estrategias y es ese motivo el que le posibilita evidenciar estos recursos. Lo que efectivamente demuestra Enrique Vila-Matas con este ciclo novelístico es la canonización de las narrativas del *yo* y su consecuente desgaste. El escritor ha hecho patente el dominio de los recursos de ficcionalización del *yo* para, consecuentemente, agotarlos. Mostrar (parodiar) el recurso es, ostensiblemente, señalar su automatización.

En el mismo orden de ideas, las novelas de este ciclo componen una doble orientación en cuanto a la autoría se refiere, una en el campo de la creación y la otra en el de la teoría. Esto no resulta extraño puesto que, como se revisó en el capítulo correspondiente, la noción moderna de autoría se ha configurado desde lugares disímiles. Su historia transita en la continuidad literaria y en la discontinuidad crítica. En este sentido, se desprenden dos

conclusiones para dos fenómenos distintos: 1) la teoría autoral tiene su última parada en la *desmuerte* del autor y 2) el ciclo novelístico cierra con la desaparición absoluta.

Son dos situaciones paralelas, pero con movimientos opuestos. De un lado, que la serie literaria (la que corresponde a este ciclo novelístico) inicia con la figuración de los escritores desde la autoría fuerte que mantiene en la literatura contemporánea: el encumbramiento, la mitologización, la preponderancia en el campo literario y la preminencia del nombre, hasta llegar al declive de su posición privilegiada respecto al texto. Inicia con un recorrido sobre la formación de las figuras representativas y reconocibles de la literatura (*Bartleby y compañía*); pasa por la mitología del autor (*París no se acaba nunca*) hacia la salida del campo literario (*El mal de Montano*) y la renuncia a la escritura para culminar en la desaparición absoluta (*Doctor Pasavento*).

Esta historia del autor (que al tiempo revisa la historia del sujeto) parte del reconocimiento de su importancia en el campo literario y con cada obra devela sus procedimientos. De la mano de las estrategias más concurridas como la autoficción; la autfiguración; los recursos autobiográficos; la ficcionalización del autor como personaje y la metalepsis del autor, descompone sus elementos. En otras palabras, estas estrategias, en correlación con su modo de ser en cada obra, colapsan los límites de sus posibilidades. Con lo cual, el autor (el personaje del autor) del texto se va deshaciendo, se descompone en las páginas de estos libros hasta llegar a la desaparición. Es muestra (y han mostrado estas novelas durante el presente análisis) que las estrategias de ficcionalización del *yo*, los recursos que utilizan y dependen del autor, se han consumido. Esto se hace notorio en las parodias que realiza Vila-Matas. Son constantes sus llamadas a Barthes y su discusión con las teorías deconstruccionistas de la muerte del autor. La parodia es una de las grandes formas que tiene la literatura de mostrar

que un recurso ha perdido su carácter de acontecimiento, y por ello, pierde su carácter desautomatizador.

En segunda instancia, la serie teórica (que corre en paralelo, pero en sentido contrario) parte de la muerte para poner en circulación al autor como categoría de análisis. A partir de esta muerte-nacimiento, la revisión de la larga y prolífica línea teórica en materia de autoría reviste distintos matices e introduce nuevas interrogantes entorno al *yo* que existe en el texto y la categoría de persona que opera en diferentes niveles, así como sus actuaciones extratextuales. Esta revisión que, al mismo tiempo, cuestiona el estado de muerte y de *no muerte* del autor, las implicaciones que tiene en el texto y las condiciones en las que es permisible analizarlo, ha resultado en la necesidad de un nuevo concepto: la *desmuerte*.

Entiéndase con Cristina Rivera Garza que la *desmuerte*²⁶ consiste en una rehabilitación de concepto autor, especialmente para los textos contemporáneos, desde la conciencia de que esa muerte hizo surgir un modo distinto de hacer literatura. En otras palabras, desde la promulgación de su muerte con Roland Barthes, la creación literaria escribe con plena consciencia de que la *entidad autor* se presenta de forma particular en el texto. En este sentido, la promulgación de muerte no es sólo un movimiento ingenioso de Barthes, sino que su consecuencia directa en el terreno de la creación es que esa entidad no se puede ya dar por sentada. Muestra de ello es que las literaturas del *yo* emergen después de la muerte del autor, así como las orientaciones teóricas centradas en desasociar al autor, al *yo* y al narrador.

En segundo lugar, la *desmuerte* del autor funciona para volver a traer a la mesa el debate en torno a su figura, tanto en las formas en las que efectivamente condiciona y posibilita los modos de circulación de la obra, como en la manera en la que accede al campo literario.

²⁶ “La desmuerte del autor”, *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*, México: Tusquets, pp. 53-78.

Además, para evaluar cómo es que determina el género al que la obra pertenece, según el uso del autor, desde el nombre, hasta las idas y venidas entre referencialidad textual y extratextual.

Son estos elementos los que han promovido que la *desmuerte* del autor sea el punto de partida de los análisis efectuados. En el mismo sentido y, retomando la idea con la que comencé esta tentativa de conclusiones, la obra primera de este trabajo patentiza la rehabilitación del autor como la categoría que agrupa lo referente al *yo* y al sujeto en la escritura. Es sintomático que el inicio de la tetralogía consista precisamente en poner en circulación al autor al tiempo que cuestiona la efectividad de los postulados barthianos y deconstruccionistas de la instancia de sujeto. La *desmuerte* constata la imposibilidad de tratar al autor —en su doble estatuto— como obviedad. Además de mostrar su posición diferenciada a partir de su sentencia de muerte.

Es por estos motivos que la serie teórica cierra con la *desmuerte* del autor. No sólo por tratarse de la teoría más reciente, sino porque es la consecuencia de su asesinato en 1968. Imposible tratarlo como antes de su muerte como imposible darlo por muerto. La *desmuerte* permite articularlo como un ser disímil, inserto en un no-lugar en el que al tiempo que se borra no deja de aparecer.

En última instancia, el ciclo vilamatiano arroja una luz fundamental acerca de las posibilidades y orientaciones de las narrativas actuales del *yo* y de la literatura en general. Por principio, se trata de la forma en la que se construye el *yo* y la posición que ocupa el escritor en relación con dichas posibilidades. La segunda invita a preguntarnos en dónde insertar a un autor, más allá del texto literario, que ha sido muerto y *desmuerto* por alrededor de medio siglo.

En el primer caso, estas obras ponen sobre la mesa la necesidad de cuestionar a qué se debe el extraordinario desarrollo de las narrativas del *yo*. Desde sus primeras incursiones, este tipo de literatura no ha cesado de arrojar un cúmulo cada vez más grande de producciones literarias. Como he señalado largamente, el autor sigue conservando —acaso ha ido en aumento— un lugar preponderante en la creación literaria, incluso mayor a la teoría, y es por ello que un estudio de este tipo resulta pertinente. La incesante búsqueda del *yo* en el texto, inicialmente sostenida en la necesidad de la emergencia de lo real, ha devenido en una serie de discursos en donde localizar una construcción de un personaje fuera de los límites del *yo* resulta improbable.

Por lo anterior, considero que este vuelco de la narrativa sobre el *yo* —quien se autoreconoce como sujeto escindido— se localiza precisamente en la imposibilidad de narrar la otredad. Por lo anteriormente enunciado, una de las conclusiones fundamentales que salta a la vista es la preponderancia de la literatura (resulta ser la protagonista de las obras) y lo difusos que son los personajes, muchas veces, a penas caracterizados, en otros casos, sólo nombrados. La imposibilidad de construir un personaje, incluso de narrar sobre el otro se ha vuelto cada vez más frecuente.

Que las narrativas del *yo* sean las que mayoritariamente tienden al borramiento de los personajes que se salen de los límites de la individualidad, introduce la interrogante sobre si esta imposibilidad se desprende del desconocimiento del otro, de su *modus vivendi*, de su construcción como sujeto disímil y como actuante de la misma realidad y, sin embargo, lejano e irreconocible. En otras palabras, qué tanto tiene que ver el hecho de que la narrativa actual esté orientada hacia la repetición constante del *yo*, con el hecho de que el desconocimiento del otro se haya vuelto un lugar común. De ahí que no se construyan personajes que no se vuelquen sobre la primera persona.

En el mismo sentido, esta búsqueda inicial del *yo* se ha transformado una repetición constante de técnicas y estrategias que borran al sujeto al tiempo que lo buscan de forma obsesiva. Si se tiene en cuenta la afirmación que me he permitido, esta búsqueda del *yo* se halla en la necesidad del conocimiento del sujeto en su doble constitución: mismidad e ipseidad. La obsesión por borrarse-afirmarse en el discurso es una consecuencia de la imposibilidad de *narrar al otro* y la ruptura comunicativa con el otro. Cabría preguntarnos, en último lugar, si esta obsesión no trata también de acceder al otro mediante el dominio de lo propio.

Finalmente, y tomando en consideración todo lo anterior, la crítica literaria tendría que preguntarse por la efectividad de obviar la categoría de autor en la literatura actual. Es imprescindible repensar los elementos de los que dispone el lector para interpretar el doble movimiento de desaparición-búsqueda del autor. Merece la pena recordar que la muerte del autor es operativa en la medida en la que podía —y puede, sobre todo en la actualidad en la que la historia literaria se encuentra bajo el escrutinio público— ser sancionado a partir, no sólo de la obra que produce, sino de su categoría de sujeto. La muerte del autor posibilita la recepción de la obra fuera del juicio a la persona que escribe. Sin embargo, en la medida en la que la creación automática es cada vez más frecuente en la actualidad, la categoría de autor, como única huella de persona, resulta ser el último elemento humano posible de reconocer.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Julián. “La renuncia como posibilidad literaria. *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas (2000)”. Tesis de maestría. Antioquia: Universidad de Antioquia, 2020.
- Aguilar, Antonio, (2010), “Literatura y deconstrucción: lectura de Enrique Vila-Matas. Los escombros de la teoría”, *Observaciones filosóficas*, 11. Disponible en: <https://n9.cl/eda0i>. Consultado el 10 de marzo del 2024.
- Alberca, Manuel, (2005), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, 8, (7-8) Mendoza, Arco/ Libros, pp. 115-127.
- Amaro, Lorena, (2018), “Para acabar con los números redondos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 813, pp. 40-57.
- Aranda, Alfredo, (2017), “El ensayo: desde la invención a la crítica en Enrique Vila-Matas”, *Artes del ensayo: Revista Internacional Sobre Ensayo Hispánico*, núm. 1, pp. 118-139.
- Aranda, Alfredo. “La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas. La crítica de un escritor”. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.
- Barthes, Roland, (2003), “La muerte del autor”, comp. Nara Araújo y Teresa Delgado, en *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, UAMI-UH, pp. 221-226.
- Berensmeyer, Ingo; Buelens, Gert y Demoor, Marysa, (2019), “La autoría como performance cultural: Nuevas perspectivas en estudios autoriales”, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, comp. Aina Pérez y Meri Torras, Madrid: Arco Libros, pp. 205-239.
- Bourdieu, Pierre, (2002), trad. Alberto de Ezcurdia, “Campo intelectual y proyecto creador”, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Montessor, pp. 9-50.

- _____, (2005), trad. Thomas Kauf, “El mercado de los bienes simbólicos”, *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, pp. 213-249.
- Cadavid, Lucas, “La novela contra las voces que anuncian el fin de la literatura. *El mal de Montano* de Enrique Vila Matas y una teoría de la novela contemporánea”. Trabajo de grado. Medellín: Universidad EAFIT, 2015.
- Calabrese, Martín, (2011) “La ironía y la parodia del buen Cervantes en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas”, en Raquel Macciuci (ed.), *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, núm. 2, pp. 1-6.
- Casas, Ana (2012), “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arcolibros, pp. 9-42.
- Castro, Olalla, (2016), “El sujeto escindido y la renuncia a la novela como totalidad (escritura fragmentaria e hibridación genérica en la narrativa de Enrique Vila-Matas)”, *Revista Signa*, núm. 25, pp. 471-493.
- _____, “Entre-lugares de la modernidad: la ‘trilogía metaliteraria’ de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial”. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- _____, (2018), “Sujeto, intertextualidad, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas”, *Revista de Literatura*, 80 (159), pp. 245-271.
- Champeau, Geneviève (2012), “El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arcolibros, pp. 261-281.
- Colonna, Vicent (2012), “Cuatro propuestas y tres deserciones (Tipologías de la autoficción)”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arcolibros, pp. 85-122.

- Crusat, Cristian, (2018), “Prácticas de la repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 813, pp. 2-25.
- Darrieussecq, Marie (2012), “La autoficción, un género poco serio”, en: Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arcolibros, pp. 65-82.
- Decock, Pablo, (2015), “El simulacro de la desidentidad: las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas”, *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 3 (1), pp. 15-28.
- Diaconu, Dana, (2011), “Cervantes y Vila-Matas. Una reflexión sobre el espacio novelesco”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 275-284.
- Doubrovsky, Serge (2012), “Autobiografía/ verdad/ psicoanálisis”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arcolibros, pp. 45-64.
- Erazo, Alexánder, (2019), “Acercamiento genealógico a la noción de La muerte del autor”, *Poligramas*, núm. 49, pp. 275-296.
- Foucault, Michel, (1983), trad. Óscar Terán, *El discurso del poder*, Barcelona: Folios ediciones.
- _____. (2005), “Lenguaje y literatura”, en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid: Akal, pp. 435-449.
- _____. (2002), trad. Aurelio Garzón del Camino, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____. (2010), trad. Silvio Mattoni, *¿Qué es un autor?*, Córdoba: Literales.
- Forest, Philippe (2012), “Ego-literatura, autoficción, heterografía”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arcolibros, pp. 211-235.

- Fresán, Rodrigo, (2004), “Conversación con Enrique Vila–Matas”, *Letras Libres*. Consultado el 1 de febrero del 2024. Disponible en: <https://goo.su/PzMGwac>
- García, Gabriela, (2019), “Muerte y deconstrucción del autor” *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, coord. Adriana de Teresa Ochoa, Ciudad de México: UNAM, pp. 49-67.
- García, Gastón, (2005), “Me apasiona el lenguaje de la locura”, *La voz del interior*. Consultado el 10 de junio del 2024. Disponible en: <https://n9.cl/lrpj6>
- García, Matías, (2013), “El libro como palimpsesto de la memoria en las obras de Enrique Vila-Matas y Georges Perec. Lo serial, lo abierto y la escritura”, *Forma: Revista d' Estudis Comparatius: Art, Literatura, Pensament*, núm. 8, pp. 55-64.
- García, Purificación, (211), “La extraña figura literaria de Enrique Vila-Matas: las claves de un autor en la frontera”, *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 16, pp. 202-208.
- García, Teresa, (2008), “Múltiples miradas sobre Robert Walser”, *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de La Plata, pp.1-11.
- Garayalde, Nicolás, (2018), “La resurrección del autor en la crítica francesa actual (2008-2011). El caso de la crítica de reatribución de Pierre Bayard”, *Co-herencia: Revista de Humanidades*, núm. 29, pp. 251-281.
- Genette, Gérard, (1989), trad. Celia Fernández Prieto, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus: Madrid.
- _____, (2018), trad. Alfredo Paiva, “Estructuralismo y crítica literaria”, *La Universidad*, núm. 6, pp. 5-18.
- _____, (1993), trad. Carlos Manzano, *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen.

- Gigena, María (2013), “El enfermo imaginado. Lecturas incurables en Enrique Vila-Matas”, en Paolo Churrua, María Miceli et al. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*, pp. 8-82.
- Gómez, Teresa, (2008), “La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita”, *Bulletin Hispanique*, 110 (2), pp. 537-558.
- Gubern, Román, (2010), *Metamorfosis de la lectura*, Anagrama: Barcelona.
- Gutiérrez, Óscar, “Autoficción e intertextualidad en *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas. Mecanismos intra, extra y metatextuales de la desaparición.”. Tesis de maestría. Concepción: Universidad de Concepción, 2015.
- Gutiérrez, Óscar, (2015), “Recursos estilísticos en la producción narrativa de las novelas *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas”, *Acta Hispánica*, núm. 20, pp. 63-77.
- Juste, Felicidad, “La red literaria de *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas. Un acto de lectura e interpretación”. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- Lejeune, Philippe, (1994), “El paco autobiográfico”, *El pacto autobiográfico y otros estudios* trad. Ana Torren. Madrid: Megazul-Endymion, pp. 49-87.
- Lemes, Karina y Renaut, Angélica, (2015), “La fragmentariedad narrativa en *Bartleby y compañía*”, *Actas IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Ensenada: Universidad Nacional de La Plata.
- Lemes, Karina, (2019), “Un no- lugar común en la literatura: Lo infinito”, en José Luis Petris y Rolando Martínez Mendoza (eds.), *Actas XIV Congreso Mundial de Semiótica: Trayectorias*, Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires, núm.33, pp. 1-9.

- Martínez-Lage, Miguel, (2005), “Querido, atribulado y seguro que nada ocioso lector”, *La casa de los Malfenti, El pez de tinta*. Consultado el 10 de julio del 2024. Disponible en: <https://n9.cl/4ews1>
- Martínez, Francisco y Martínez, María, (2023), “Una literatura como arte de las citas. El síndrome de Bartleby en Enrique Vila Matas”, *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, núm.14, pp. 1-10.
- Masoliver, Juan, (2000), “El laberinto sin centro”, *Letras Libres*. Consultado el 9 de enero del 2024. Disponible en: <https://goo.su/xWYx>
- _____, (2007), “Vila-Matas y el viaje al fin de la noche”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil*, Barcelona, Candaya, pp. 371 – 374.
- Marcos de, Martín, (2009), “Doctor Pasavento, héroe posmoderno”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, núm. 7, pp. 231-24.
- Mora, Vicente Luis, (2021), “La estrategia de Chopin: modos fractales, reticulares y fragmentarios de escritura narrativa en español de finales del XX y principios del XXI”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 37 (3), pp. 1002-1023.
- Mahmoud, Salwa, (2012), “Rasgos posmodernos en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas”, coord. Patrizia Botta, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Italia: Bagatto Libri, pp. 451-460.
- Moreno, Carolina, (2012), “*París no se acaba nunca* y la leyenda de Hemingway”, Tamoanchan, *Revista de Ciencias y Humanidades*, núm.1, pp. 1-23.
- Morrison, James, (2015), “El autor ha muerto. ¡Larga vida al autor!”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm.24, pp. 211-223.

- Ochoa, Adriana, (2019) “Introducción”, *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, coord. Adriana de Teresa Ochoa, Ciudad de México: UNAM, pp.11-26.
- Pàmies, Sergi, (2007), “Los escritores acaban solos y acaban mal”. *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Canday, pp. 332-338.
- Pache, Laura, “La heterodoxia de las formas narrativas breves en Enrique Vila-Matas”, Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- Papa Mamour, Diop. “Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad”. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015.
- Pérez, Aina y Torras, Meri, (2016), “Hacia una biografía del concepto de autor”, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, pp.11-54.
- Pimentel, Luz, (2019), “Muerte y transfiguración del autor: Una mirada a la lectura desde la teoría de los afectos”, *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, coord. Adriana de Teresa Ochoa, Ciudad de México: UNAM, pp. 28-27.
- Pozuelo Yvancos, José, (2010), *Figuraciones de yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*, Cátedra Miguel Delibes: Valladolid.
- _____, (2007), “Final de partida”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil*, Barcelona, Candaya, pp. 384 – 387.
- Premat, Julio, (2006), “El autor: orientación teórica y bibliográfica”, *Cahiers de LIRICO*, núm.1, pp. 311-322.

- Rivera, Cristina, (2013), “La desmuerte del autor”, *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*, México: Tusquets, pp. 53-7
- Rodríguez de Arce, Ignacio, (2016), “El mal de Montano: Autoficción y arte de la desfiguración”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 7, pp. 217-234.
- Romero-Jódar, Andrés, (2010), “Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas”, *Dicenda: Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, núm. 28, pp. 247-265.
- Rubio, Pilar “Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la literatura” (1990), *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 15, pp. 183-197.
- Ruiz, Cristina, (2022) “La configuración del autor literario a lo largo de la historia”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, núm. 29, pp. 1-33.
- Ruiz, Pedro, (2015), “El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta”, *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 16 (23), Consultado el 15 de marzo del 2020. Disponible en:
<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n23a04>
- Sacbé, Alejandro, (2021), “De la crítica de la crítica a la desacralización de la literatura en Michel Foucault”, *Alpha*, núm. 53, pp. 9-22.
- Schmukler, Enrique, (2002), “Bartleby y compañía: del mito literario al mito de autor”, *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine*, coord. Perla Petrich, Julio Premat, et al., París: Université Paris 8, pp. 1-8.
- Simion, Sorina-Dora, (2009), “Enrique Vila-Matas y la búsqueda en “Una casa para siempre”, en Adrian Sămărescu, Valentina Stîngă et al. (eds.), *Language and literature european landmarks of identity*, Agence Universitaire de la Francophonie, vol. 2, pp. 385-391.

Tabucchi, Antonio, (2003), “Escribir, no escribir”, *Letras Libres*. Consultado el 10 de enero del 20214. Disponible en: <https://goo.su/XR6B3>

Vaillant, Alain, (2011), “Entre persona y personaje el dilema del autor moderno”, *Lingüística y Literatura*, núm. 60, pp. 19-33.

Vauthier, Bénédicte, (2010), “Transfiguraciones y juegos de las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas)”, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), España: Iberoamericana Vervuert.

Vara, Natalia, (2016), “Relato de viaje y figura autorial: tradición y subversión”, en Luis Beltrán Almería et al., (coord.), *Diálogos en la frontera. De la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 189-200.

Vidal-Folch, Ignacio, (2014), “El autor y su personaje”, *El País*, Disponible en: <https://n9.cl/k1j92>. Consultado el 1 de abril del 20214.

Vila-Matas, Enrique, (2015), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Seix Barral.

_____, (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama.

_____, (2017), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Seix Barral.

_____, "No tengo las obsesiones de mis personajes". José Miguel Giraldez, *Suplemento de El correo gallego*. 17/02/2013: 4-5.

_____, (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Seix Barral.

Villoro, Juan, (2007), “La escritura desatada. Vila-Matas rumbo a *Doctor Pasavento*”, en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil*, Barcelona, Candaya, pp. 361 – 366.

Zamora, Alejandro, (2003), “La literatura soy yo”, *Las últimas noticias*, 8, p.35.

Zapata, Juan, (2011), “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”, *Lingüística y Literatura*, núm. 60, pp. 35-58.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00480

Matrícula: 2223802286

VILA-MATAS PIENSA EN SU
ARTE: LA CRISIS DE LA
AUTORÍA EN LA "TETRALOGÍA
DEL ESCRITOR"

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 27 del mes de marzo del año 2025 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
DRA. ELISA TERESINA DI BIASE CASTRO
DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMINGUEZ MIRANDA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: PAULINA ALEJANDRA RIVERA VELAZQUEZ



PAULINA ALEJANDRA RIVERA VELAZQUEZ

ALUMNA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

VOCAL

DRA. ELISA TERESINA DI BIASE CASTRO

SECRETARIA

DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMINGUEZ
MIRANDA