

La fluidez genérica y estructural en las novelas de Enrique Vila – Matas

*Drd. Sorina Dora Simion
Universidad de Bucarest*

Resumen

En las novelas de Enrique Vila – Matas, siempre hay fronteras, límites muy frágiles entre los géneros literarios, ya que la poética posmoderna confiere lo que podemos llamar fragmentarismo o fragmentación a la novela, considerada un género largo y de ritmo moroso, como comenta el escritor mismo. La fluidez, el traspaso de los límites, es algo muy natural y el paso de la novela al cuento de dimensiones variables es muy frecuente y, además, declarado y reconocido. Lo que importa es el juego en el arte, en la literatura y la invención en cuanto a los géneros literarios, este polimorfismo que está generando una red infinita.

Palabras clave

géneros, estructura, novelas vila-matianas

1. Introducción

Con su valor antropológico, la experiencia literaria proyecta la Literatura como espacio de conocimiento sobre el hombre y se puede destacar, de este modo, el doble espacio en el cual la Literatura ejerce “su actividad de *mímesis* referenciadora y simbólica: el mundo por explorar, objeto exterior de la experiencia, contemplado como universo de **lo otro, alteridad** (de *alter*), y lo que se percibe como lo propio e íntimo de nuestro yo, **identidad**.” [1] García Berrio, A.; Hernández Fernández, Teresa. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*, Madrid: Segunda Edición, Cátedra, 2006, p. 22.

Éstas dos actitudes determinan las opciones, a nivel individual o a nivel de los géneros literarios, así que la novela se orienta hacia la exploración o investigación de la *alteridad* objetiva, mientras la lírica supone centrarse en la *identidad*, pero hay excepciones y unas de las más evidentes son las novelas de conciencia, o bien la poesía pictórica, visual.

Por lo tanto, estas dos actitudes imponen o seleccionan el género literario y los recursos retóricos, ya que se reconoce o se supone la existencia de una base natural

expresivo-genérica limitativa que impone una estructura que, sin cerrarse, se convierte por lo menos en una pauta que sigue unos principios reguladores de la economía comunicativa. Esta dialéctica de la alteridad e identidad se concreta en la simbolización literaria y el género literario es una modalidad expresiva y de simbolización, ofreciendo un modelo literario de genericidad. Al impulso o a la pulsión imaginaria que refiere un tema se le impone, en primer lugar, este modelo literario de la genericidad, la modalidad genérica del discurso, para plasmar el impulso como tema, así que los géneros literarios son pautas de singularización. En la clasificación de los tres géneros naturales hay una estructura dialéctica cerrada y se pueden identificar la modulación lírico-meditativa, en la cual predominan los sentimientos íntimos sobre la referencia objetiva de los hechos, es decir todo se centra en la identidad, el discurso épico-narrativo, en el que la actitud dominante es la alteridad y la modalidad dramática. Pero la transición épico-lírica y otras formas de hibridismo existen y sobre todo la novela puede reflejar este polimorfismo, puesto que la autobiografía, la novela epistolar, la novela de memorias, es decir las novelas en primera persona, son subgéneros que reflejan esta transición épico-lírica.

La novela es polifónica (Bajtín, 1963, 1975), sobrepone mundos, voces, lenguajes y discursos diversos y aún varios géneros, por lo que es un género abierto, en permanentes cambios y que se autoinvestiga y se autodefine, y, por supuesto, en esta situación, se encuentra la novela contemporánea:

“Esta concepción amplia y esta capacidad de transformación e hibridismo mayor es la que alienta las grandes manifestaciones épicas en prosa (...) y desde luego la novela contemporánea.” [2] García Berrrio, A.; Huerta Calvo, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Segunda Edición, Cátedra, Madrid, 1995, p. 168.

Los subgéneros de la metanovela, de la miscelánea (ensayo, novela, apotegma), de las glosas, de las memorias, de las memorias de carácter introspectivo próximas al género de la confesión, es decir la autobiografía espiritual, son muestras de la relación entre identidad y alteridad, del hibridismo permanente y de la mezcla en los límites de la novela y esta dialéctica o estos cambios se notan tanto en las afirmaciones de los escritores mismos (la *intellectio*), como en el tratamiento de los temas y su selección sobre todo (la *inventio*), tanto a nivel macroestructural (la *dispositio*) como a nivel elocutivo (la *elocutio*). A nivel intelectual, en lo que concierne la aprehensión del escritor sobre el género, la pauta o el modelo en cada uno de sus libros, cabe identificar la preocupación por una clasificación propia y además una jerarquización que establece el trayecto literario de Vila-Matas, la

evolución o la transformación genérica de sus novelas. Los nexos, es decir la correspondencia entre la alegoría, como recurso retórico, y la **identidad**, por una parte, y, por otra parte, la relación entre la antítesis y la **alteridad**, vinculan la *inventio* y la *elocutio*; a nivel macroestructural, estas conexiones se concretan en los elementos específicos de cada género, en directa relación con las dos actitudes y su dialéctica, la **identidad** y la **alteridad**.

2. Análisis de las novelas vila-matianas

2.1. Análisis intelectual

En la autorreflexión del escritor sobre la cuestión de los géneros literarios, podemos destacar tanto la repetición de unos sintagmas tanto para la época de sus principios literarios como para cada etapa de su creación.

En su autobiografía literaria, [3] <http://www.enriquevilamatas.com/>, para el primer período de la creación vila-matiana (1973 – 1982) aparecen reiteradamente el sintagma “breve novela”, el adjetivo “breve”, y, a la vez, algo referente a los ejercicios de estilo o a su formación como escritor. Por ejemplo, su debut de 1973, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, es “un ejercicio de estilo”, como lo afirma su único lector de aquel momento, Héctor Biancotti, una “breve novela” constituida por “una sola frase ininterrumpida” y también la siguiente novela de 1977, *La asesina ilustrada*, sigue siendo lo mismo, es decir pertenece al género novelesco y es una breve novela, “un librito”, “un libro bien educado, amable y de muy buen gusto”. Con la novela *Al sur de los párpados* (1980), el escritor declara acabado su período de noviciado y sostiene que aprendió a escribir, pero, después de este momento, ya cambian sus propias percepciones en cuanto a los géneros o subgéneros, y se muestra la preferencia para el cuento y el conjunto temático de un libro de cuentos, puesto que *Nunca voy al cine* (1982) es un libro también breve que abarca esta vez “cuentos breves”, libro “escrito entre Mallorca y Barcelona: con la idea más bien ingenua de averiguar cuáles eran los temas que me preocupaban como autor literario”.

Ya con la novela *Impostura* (1984), la percepción de Vila-Matas sobre el género de sus libros cambia, y, en esta segunda etapa, identificamos no únicamente referencias al género de la novela, sino palabras o sintagmas que instituyen otra tipología, como por ejemplo “historia”, “intento de mezclar ensayo y ficción radical”, “novela y libro de relatos, a la vez”, “libro unitario de relatos”, “nuevo conjunto de relatos”, “primera antología personal”, “metáfora personal”. Por lo tanto, las calificaciones del oficio de escritor empiezan a ser diferentes, y el

proceso de la creación, lo de escribir, se convierte, metafóricamente, en “extraña forma de vida”, o es “el viaje vertical”, como metáfora también, y esto ocurre hasta 1999. La novela *Impostura* (1984) es una “**buena historia** basada en hechos reales que sucedieron en Italia y que yo trasladé a Barcelona: historia algo desaprovechada por mi impericia juvenil. De cómo un pobre ladrón de tumbas se hace pasar por un escritor desaparecido, con el visto bueno de la viuda. Desde entonces, el misterio de nuestra verdadera identidad personal es uno de mis temas preferidos, según los críticos.” Después, con *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), el escritor se refiere al experimento y al mosaico genérico, y, de esta forma, podemos reconocer los cambios en cuanto a sus opciones para los moldes de varios géneros y subgéneros: “**Intento** (premature para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) **de mezclar ensayo y ficción radical**.” Los libros que publica después (*Una casa para siempre* – 1988, *Suicidios ejemplares* – 1991, *Hijos sin hijos* – 1993, *Recuerdos inventados* – 1994) no hacen más que ampliar esta tendencia de fragmentar la novela, de elegir el género del cuento que le permite al escritor cultivar la fórmula del puzzle, del mosaico narrativo, mas la fórmula preferida parece ser una híbrida y original, la de “**novela y libro de relatos a la vez**”, “**libro unitario de relatos**”, “conjunto de relatos en torno al tema del suicidio”, “**nuevo conjunto de relatos**”, “**antología personal**”, lo que demuestra la preocupación por “la estructura que requería la construcción de toda novela”. Igualmente, las demás novelas de este período (*Lejos de Veracruz* – 1995, *Extraña forma de vida* – 1997, *El viaje vertical* – 1999) dan la otra vertiente, la de la metáfora textual que confiere la unidad, y se está acentuando el centrarse en la identidad, ya que la metáfora tiene una fuerza centrípeta. Todo se teje alrededor de un centro coagulante y la visión tiene su eje, su transposición en una metáfora central generadora, pues sea se trata de “México visto como una **metáfora personal** de la fiesta y de la desesperación”, sea del proceso de creación percibido como “la única forma interesante de estar en el mundo, **extraña forma de vida**”, o como un viaje vertical, sea de la experiencia y de la propia transformación: “**Mi primer viaje a la isla de Madeira** en 1998 fue iniciático y deslumbrante. Al llegar a Barcelona: imaginé que el viaje lo había hecho mi padre, nacionalista catalán que en Madeira se interesaba, no por la Atlántida sino por saber si había movimientos políticos independentistas en la isla. ¿Hay mayor soledad e independencia que la del gran continente desaparecido?”

En el siguiente período de creación (2000 – 2010) se releva la dominación de la metanovela, puesto que ya había aparecido desde antes la apetencia por teorías de

la construcción de la novela en *Una casa para siempre*, o por las antologías de relatos. Las preocupaciones del escritor versan hacia el gran enigma de la escritura, una Teoría de la Narrativa, el itinerario de un moderno Don Quijote, la desaparición del sujeto en el Occidente y el afán de éste de reaparecer, y él, o bien construye un diario que borra las fronteras entre la ficción y la realidad, o prefiere el ensayo y la biografía, por consiguiente, un libro en que los géneros se suceden con mucha fluidez, sea una radiografía del armazón de su obra, “una especie de paseo privado entre lo excesivo y lo lacónico”, un relato autobiográfico que es “una ficción entre muchas posibles”. Desde el punto de vista de la teoría de los géneros, la clave la representa, como ya lo hemos afirmado, la autobiografía que une lo objetivo y la alteridad con lo subjetivo y la identidad. Fascinado por “el gran enigma de la escritura que parece estar diciéndonos que en la literatura una voz dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido” (*Bartleby y compañía* -2000), viviendo con acuidad “la tentación de inventar... una Teoría de la Narrativa”, Vila-Matas busca la solución de ensamblar la novela anterior con la siguiente, *Bartleby y compañía* con *El mal de Montano*, y esta “búsqueda de conferencias atípicas” tiene como fin la realización de una mezcla inusual cuya norma sería la superación de los límites de los géneros y subgéneros, el traspaso de una fórmula a otra, de una clase a otra: **“ensayo, ficción, autobiografía y el género del viaje interior”**. (*Desde la ciudad nerviosa* – 2000). Y éste es sólo el comienzo de la búsqueda de un discurso híbrido, mezclado. La novela *El mal de Montano* (2002) ya está construyendo el “itinerario de un Don Quijote moderno” que lleva una dura batalla en contra de los enemigos de la literatura y mira fijamente el abismo que le da vértigo, el “vértigo de la escritura y la vida”. Más adelante, compaginando las antítesis y las metáforas, reuniendo su vida con su creación, el autor opta por un tipo de relato autobiográfico y crea un libro (*París no se acaba nunca* – 2003) que es “un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles”. Relatos, novelas, ficción, ensayo, biografía, diario, todo se une en un remolino que borra las fronteras estándar fijadas entre las varias fórmulas (*Doctor Pasavento* – 2005, *Exploradores del abismo* – 2007, *Dietario voluble* – 2008) y la percepción de este paso rápido de un género a otro se vuelve clara en la conciencia del autor, puesto que declara de su amalgamada recopilación de textos del *Dietario* que es un libro en el que “los géneros se suceden como estados de ánimo (...) una guía que permite percibir la arquitectura interna de mi obra”. El esfuerzo continuo de hallar una solución abarcadora, de rellenar los huecos teóricos, de inventar teorías, se une

al único gesto salvador, el de perder teorías, países, de perder lo que divide y nunca une, de abandonar todo de inmediato, porque las teorías son totalmente inútiles y no sirven, en el intento de superar todo límite, cualquier frontera (*Perder teorías* – 2010). Por una parte, el esfuerzo terrible de dar consistencia a lo individual, la individuación apolínea, por otra parte, el anhelo de disiparse en la totalidad, en el Gran Todo, la disolución dionisiaca. *Dublinesca* (2010) vuelve a lo metafórico y, de este movimiento entre géneros y fórmulas diferentes que favorece la aparición de las antítesis, se llega a la calma aparente, unificadora de la alegoría, de la metáfora, sin descartarse los términos antitéticos, puesto que la novela **“es una especie de paseo privado a lo largo del puente que enlaza el mundo casi excesivo de Joyce con el más lacónico de Beckett y que a fin de cuentas es el trayecto principal de la gran literatura de las últimas décadas: el que va de la riqueza de un irlandés a la deliberada penuria del otro; de la era Gutenberg a Google; de la existencia de lo sagrado (Joyce) a la era sombría de la desaparición de Dios (Beckett), de lo epifánico a la afonía...”**. Su última novela, *Dublinesca*, se centra en “alguien que se aburre y quiere celebrar un funeral por el mundo (por su propio mundo también) y descubre que la ceremonia le permite tener algo que hacer. Es decir, encuentra su futuro en lo apocalíptico”. -, es decir, la novela condensa una búsqueda y rebuscada *concordantia oppositorum*.

2.2. Análisis de la estructura novelesca

Los temas seleccionados y sus tratamientos diferentes a lo largo de su obra se asocian con fórmulas estructurales adecuadas, y el paso de un género a otro, de un subgénero a otro, llama la atención. A nivel macroestructural de su entera producción literaria, y, simultáneamente, al nivel inventivo, podemos identificar y comentar una metáfora pragmática de su creación, una metáfora gráfica que se puede representar como un círculo que se abre y se cierra, proponiendo, de esta manera, una visión coherente. Es una metáfora que se está estructurando a lo largo de la creación vila-matiana y es representativa, concediendo, al mismo tiempo, unidad temática y arquitectónica a su extensa obra. Su segunda novela, *La asesina ilustrada*, tiene como tema central la muerte del lector a causa de la lectura del manuscrito de Elena Villena; después aparece la desagregación de la voz del narrador en *Una casa para siempre* y sigue la desaparición del autor, la desaparición del sujeto moderno, hasta llegarse al funeral de una galaxia, la del libro, a la retirada del editor que se dedica sólo a explorar el texto digital como un *hikikomori*, un adicto al mundo virtual, puesto que: “Los hikikomoris son un punto de referencia importante en *Dublinesca*. Gracias a ellos, Vila-Matas ha

comprendido, con una mezcla de terror y fascinación, que, más que morir, la literatura se ha trasladado a unas coordenadas que desdibujan la noción de espacio-tiempo en que estábamos acostumbrados a movernos. Es así como se explica que el Dublín de Vila-Matas sea Nueva York sin dejar de ser la ciudad de Joyce.” [4] Eduardo Lago - *El País* – 5.06.2010.

Su propia obra, constituida como una metáfora textual continuada, releva preocupaciones temáticas obsesivas, recurrentes, que se actualizan y se diversifican con el tiempo y que se refieren, en su mayoría, al fenómeno literario y sus aspectos: la relación entre ficción y realidad, la creación literaria como proceso, el autor, el lector, el texto, la narrativa y su teoría, la voz del narrador, el sujeto moderno, la fábula, el contexto y la relación de su texto con los demás, el personaje, etc. El acento se desplaza del *qué* argumental al *cómo* estructural, de la fábula al discurso, la composición suplanta la reproducción de lo real y la novela es una novela “artefacto”.

Correspondientemente, la selección de un tema u otro está entrenando, por consiguiente, la opción por un género y un tipo de discurso, por una clase de novela y por una macroestructura novelesca, y, a este mismo nivel macroestructural, se nota la presencia del paralelismo, lo especular, la antítesis como procedimientos preferentes, pero también, pensando en el encadenamiento de las secuencias, aparecen los tres grandes esquemas: la sucesión en progresión o en inversión, el paralelismo y el engarce.

Como metáfora representativa de la atracción del escritor por la estructura, por el virtuosismo estructural (no olvidemos que su primera novela era una única frase ininterrumpida), por el proceso mismo y no por el resultado, podemos elegir la “casa de la ficción” que aparece en la novela *Una casa para siempre* (Henry James: “the house of fiction”), una casa que es “un carruaje de palabras” y que no tiene sólo una ventanas, sino muchísimas que dan a un mundo reflejado a su vez en un espejo roto. Cada una de sus novelas propone una estructura desatada, puesto que sus fórmulas novelescas son la metanovela, la autobiografía, la autoficción, y en cada novela se realiza, además, el paso del discurso narrativo al descriptivo y al diálogo o soliloquio (monólogo), tanto como recursos técnicos, microestructurales o bien como recursos arquitectónicos, macroestructurales. Vila-Matas opta por una estructura abierta, en que se mezclan los elementos de la estructura episódica, las estructuras dramáticas, o epistolares, las del diario, y por un abanico de tipos discursivos que pertenecen a géneros diferentes, está “confeccionando”, de este

modo, un mosaico en el cual los pasos de una parte a otra se dan fácil, natural y fluentemente.

La novela *La asesina ilustrada* parece tener una estructura cerrada, ya que hay prefacio del autor, prólogo, cartas, el manuscrito de Elena Villena, notas, complemento, y el epílogo de Jordi Llovet, pero es una novela-carpeta o expediente en la cual los lenguajes artísticos se entremezclan, el texto se asocia con los dibujos de Óscar Astromujoff, y, en cuanto al nivel macroestructural y genérico, no es más que un tipo de compromiso entre lo moderno y lo tradicional, así como un ejercicio para que el escritor obtenga la maestría de la escritura y, además, para configurar sus temas, sus obsesiones.

Las estructuras son muy diferentes, por ejemplo, la novela *Impostura* es la alegoría de la identidad imposible, y el paso de la tercera persona narrativa a la primera pone de manifiesto la imposibilidad de definir el *yo*, pero al mismo tiempo todo se está desplazando hacia el terreno de la literatura, terreno que el escritor no piensa abandonar. La pregunta central que ordena el material épico y dirige las líneas de la alegoría es “¿Quién soy yo?” y de esta pregunta sale una respuesta que se repite de diversas formas a lo largo de la obra vila-matiana: “Yo soy yo y, al mismo tiempo, soy otro.” Pero las constelaciones semánticas determinan la mezcla de las secuencias narrativas con el diálogo y la descripción, pues suplantar a alguien, construirse una identidad nueva o renunciar a tu propia identidad son actitudes que se circunscriben en el área de esta metáfora presente ya desde el título, así que la lucha continua entre la metáfora, lo estático de la alegoría a la que le corresponde la descripción, lo poético, el discurso concentrado, sugerentemente centrado en la fuerza de la palabra, y la antítesis, lo dinámico de la narración, lo dramático del diálogo, la dimensión sintáctica del contexto, empiezan a llamar la atención. Al nivel elocutivo, se sitúan la metáfora, signo de la identidad, y la antítesis que marca la alteridad; además, a nivel macroestructural, destaca el capítulo, como componente importantísimo en la organización de la novela, por asimetrías e irregularidades, por la ausencia de los títulos, por su numeración romana (hay siete capítulos desiguales), por la focalización diferente en una triada de personajes. Al doctor Vigil, al secretario Barnaola, al tipógrafo Claudio Nart que usurpa la identidad del escritor Ramón Bruch, desaparecido en la campaña de la División Azul en Rusia, se suman también la señora Bruch y el hermano de Ramón Bruch, y de esta manera empieza a bosquejarse la construcción constelada, mezclada, de la novela vila-matiana. En esta etapa y en esta novela construida en torno a una metáfora central, las líneas convergen y los lazos de unión conferidos por la fuerza

centrípeta de la metáfora hacen que la estructura conserve un centro, un foco, y que la impresión de fragmentación no sea tan evidente. Por lo tanto, a esta construcción alegórica se asigna un ritmo o un proceso con sus prisas y detenimientos casi normales en esta narrativa de una disposición alternativa, y simultáneamente un soporte argumental como es la búsqueda, contribuye determinadamente a la impresión, diríamos, engañosa, de la unidad estructural.

La misma impresión de unidad la ofrece *Historia abreviada de la literatura portátil*, puesto que el primer capítulo se titula *Prólogo* y el undécimo es un epílogo, aunque no tiene el nombre específico de epílogo (*Un shandy dibuja el mapa de su vida*), pero por su contenido y el papel que desempeña se comporta como tal. Los capítulos tienen, esta vez, nombres simbólicos y la convención utilizada es la del investigador que está averiguando la actividad de la sociedad secreta de los shandys, o portátiles. Aquí, la sutil traslación de la tercera persona a la primera es significativa para el desliz permanente entre la alteridad y la identidad, como ya hemos mencionado antes, entre la antítesis y la metáfora como recursos, entre lo épico y lo lírico, entre la narración en tercera persona y la confesión en primera persona, entre la fábula dinámica de por sí, desarrollada, y la descripción estática y concentrada. Pues el fragmentarismo se basa en las ausencias promovidas por lo poético, los pasajes líricos, y estas lagunas que se quedan vacías, se asienta en una alternancia entre la descripción y las narraciones inconexas que glosan momentos también simbólicos del desarrollo de la acción, así que la sucesión de las secuencias narrativas y su integración en una construcción alegórica aún mantienen la impresión de unidad de la novela, como acabamos de mencionar, pero, al mismo tiempo, la selección nos proporciona el otro eje de la fuerza centrífuga que desata la construcción novelesca. Además, la aparición de la *Bibliografía* es un signo claro de la relación que el autor establece con el contexto cultural y literario y despunta el surgimiento de la polifonía, en el sentido que da Bajtín a este fenómeno.

La fórmula de conjunto de cuentos, empezando con *Una casa para siempre*, se vuelve una coordenada constante, una estructura dominante que subraya su interrogante, su cuestionamiento sobre los límites de los géneros, de los subgéneros: ¿Hasta dónde llega la novela como estructura polimorfa? ¿Sólo en la extensión reside su esencia? ¿Cuál es el hilo que unifica sus partes? El ritmo cambia, se vuelve más rápido, más suelto, los artificios se buscan con obstinación: en esta novela hay tramas inductoras, como la historia del manuscrito perdido por el joven escritor en el taxi, o la historia del ventrílocuo que tiene la desgracia de la

voz única; en *Suicidios ejemplares* el nexo es temático y todo se basa en la constelación de los personajes; en *Hijos sin hijos*, la figura y la obra del escritor que vive mirando la isla y la constelación de personajes aseguran el lazo de unión; *Recuerdos inventados* realiza una selección de su obra anterior y emplea el soporte del viaje como tema central. Domina la antítesis y la indagación de la alteridad, por tanto la metáfora y la identidad pasan a un segundo plano, aunque, a veces, para concretar la metáfora central, organizadora, la del título, pueden pasar al primer plano y aquí las voces de los otros construyen el proceso, el ritmo, porque las repeticiones se transforman en frases musicales, contribuyendo así a la polifonía textual. Por supuesto, los poderes organizadores del leitmotiv, elemento estructurador, son obvios y pueden coagular la materia incoherente, sirviéndose también de los paralelismos que se establecen entre los destinos nimios de los personajes, de las situaciones o de las secuencias narrativas.

Pero el escritor no se contenta con esta investigación de las estructuras de dimensiones reducidas que se integran en una estructura de mayores dimensiones, no se demora mucho en los círculos estructurales concéntricos o en forma de espiral, sino busca la estructura bipartita, como por ejemplo en la novela *Extraña forma de vida* en la cual, por una parte, aparece el destino del escritor-espía y la obsesión de la conferencia que se está haciendo y, por otra parte, la existencia incolora del barrio de Gràcia, o tripartita, en el caso de *Lejos de Veracruz* (los planos en los cuales aparecen los destinos de los tres hermanos). Asimismo, el tema del viaje y la asociación con el mito de Odiseo ya es un lugar común, en *Lejos de Veracruz* o *El viaje vertical*, novelas alegóricas, pero que utilizan como nexos tanto la búsqueda como el viaje o el aprendizaje y ofrecen una mezcla de mitos: el mito de Ulises, de la Atlántida, de las islas, de Don Quijote. No faltan las frases musicales y, por cierto, hay que revelar la dominación de la metáfora que se instala en el primer plano. *El viaje vertical* es, igualmente, desde el punto de vista del esquema argumental, un Bildungsroman, en efecto muy extraño, o al revés, podríamos decir, puesto que Federico Mayol se aferra a la idea de recuperar su hándicap cultural y quiere recuperar los años de la formación y está de regreso al colegio a sus setenta años. La identidad es la dominante en las novelas mencionadas más arriba, novelas alegóricas, como ya hemos afirmado anteriormente.

La serie inaugurada por *Bartleby y compañía* y continuada con *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* es la en que se acentúa mucho más la estructura digresiva cuya presencia se remonta a la *Historia abreviada de la literatura portátil*, como técnica

constructiva predilecta en este momento, dado el interés por el intertexto. Pero entre tanto, la fórmula del conjunto de cuentos y la autoficción queda al lado de la metanovela, novela-ensayo, todas ellas formas evidentes de una estructuración desatada, inconexa, la del mosaico o puzzle. Esta construcción repleta de huecos rellenados por el lector que está explorando la casa de la ficción y mirando, por detrás del hombro, las ventanas sin número y de dimensiones variables que se abren, es la de la época de una estudiada y rebuscada “incoherencia” y fragmentación, división continua, como la división de las células.

Entre el conjunto de cuentos vinculados por una metáfora y por la constelación de personajes, *Exploradores del abismo*, y un diario literario (*Dietario voluble*), destaca su última novela *Dublinesca*, un curioso regreso a las fuentes del monólogo y del diálogo, a un tipo de estructura dramática pero disimulada. Ha regresado aparentemente a una fórmula coherente, pero en realidad se está siguiendo el hilo caprichoso de la vida interior, el flujo de la conciencia que confiere más inestabilidad a una estructura que de por sí era versátil, puesto que la atención se fija no en lo argumental, sino en la estructura por hacer, una estructura siempre cambiante y movediza que refleja la ingeniosidad del escritor y su gusto por una libertad formal indómita.

El abanico de formas, fórmulas, estructuras, esquemas de construcción novelesca envía a la cola del pavo real, símbolo cierto de una poética barroca, de un interés especial por los procedimientos formales, el virtuosismo técnico, por “la manera” de hacer algo: es la preeminencia del *cómo* sobre el *qué* -, es decir, es el manierismo de la posmodernidad. En la literatura, lo original no reside sólo en el *qué*, sino también en este *cómo* estructurador, organizador, muy importante, que se despliega en una red infinita de estructuras indefinidas, inacabadas, ligeras y sutiles. En este entresijo se pierden para siempre el autor, el lector, el editor y la obra se transforma en el espejo de una ausencia, no es más que una imagen borrosa, la imagen de lo posible, “el carruaje de palabras” al que cada uno puede subir.

3. Conclusiones

En conclusión, la fluidez genérica y estructural en las novelas de Enrique Vila-Matas se basa en la dialéctica de la identidad y de la alteridad, en el juego permanente que se da entre la alegoría o la metáfora y la antítesis, en la rapidez con la que se pasa de un subgénero a otro, en la preferencia por la autobiografía

espiritual, ya que el género autobiográfico “se demuestra clave en la relación dialéctica entre identidad y alteridad.” [5] García Berrrio, A.; Huerta Calvo, J. *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Segunda Edición, Cátedra, 1995, p. 228.

Tanto el fragmentarismo como el hibridismo y la fluidez son las características de la poética posmoderna, de la posmodernidad y, por consiguiente, Vila-Matas es un representante insigne de la narrativa posmoderna.

Bibliografía

1. Albaladejo Mayordomo, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
2. Albaladejo, Tomás: *E pluribus unus: Discursos en la novela y discurso de la novela*, Revista *Ínsula de letras y ciencias humanas*, Madrid: octubre, 2009, no. 754.
3. Albaladejo, Tomás: *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1993.
4. Albaladejo, Tomás: *Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas*, (Universidad Autónoma de Madrid) [En: María Dolores de Asís Garrote, Ana Calvo Revilla (eds.), *La novela contemporánea española*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, 2005, págs. 11-31].
5. Arduini, Stefano: *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
6. Bajtín, M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E, México, 1986
7. Bajtín, M.: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989
8. Baquero Goyanes, Mariano: *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia, 1989.
9. Barthes, R.: *La muerte del autor* (1968) y *De la obra al texto* (1971), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1988, págs. 65-71 y 73-82.
10. Barthes, R.: *La preparación de la novela*, Siglo XXI, México, 2005
11. Barthes, R.: *Mitologías*, Siglo XXI [1957 y 1970, México:], 1980
12. Barthes, Roland: *S/Z*, Siglo XXI, Argentina, 2002
13. Burgos, Jean: *Pour une poétique de l'imaginaire*, París: Seuil, 1982.
14. Derrida, J.: *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, [1972], 1975
15. García Berrio, A.; Hernández Fernández, Teresa: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*, Madrid: Segunda Edición, Cátedra, 2006.
16. García Berrrio, A.; Huerta Calvo, J.: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Segunda Edición, Cátedra, 1995.
17. Mayoral, José Antonio: *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis, 1994.
18. Vila-Matas, Enrique: *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama, 2000.
19. Vila-Matas, Enrique: *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid: Alfaguara, 2004.

20. Vila-Matas, Enrique: *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama, 2008.
21. Vila-Matas, Enrique: *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama, 2005.
22. Vila-Matas, Enrique: *Dublinesca*, Barcelona: Seix Barral, 2010.
23. Vila-Matas, Enrique: *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama, 2002.
24. Vila-Matas, Enrique: *El viaje vertical*, Barcelona: Anagrama, 1999.
25. Vila-Matas, Enrique: *El viento ligero en Parma*, México: Sextopiso, 2008.
26. Vila-Matas, Enrique: *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama, 2007.
27. Vila-Matas, Enrique: *Extraña forma de vida*, Barcelona: Anagrama, 1997.
28. Vila-Matas, Enrique: *Hijos sin hijos*, Barcelona: Anagrama, 1993.
29. Vila-Matas, Enrique: *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama, 1985.
30. Vila-Matas, Enrique: *Impostura*, Barcelona: Anagrama, 1984.
31. Vila-Matas, Enrique: *La asesina ilustrada*, Barcelona: Lumen, 2005.
32. Vila-Matas, Enrique: *Lejos de Veracruz*, Barcelona: Anagrama, 1995.
33. Vila-Matas, Enrique: *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona: Tusquets, 1973.
34. Vila-Matas, Enrique: *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama, 2003.
35. Vila-Matas, Enrique: *Perder teorías*, Barcelona: Seix Barral, 2010.
36. Vila-Matas, Enrique: *Recuerdos inventados*, Barcelona: Anagrama, 1994.
37. Vila-Matas, Enrique: *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Anagrama, 1991.
38. Vila-Matas, Enrique: *Una casa para siempre*, Barcelona: Anagrama, 1988.
39. <http://www.enriquevilamatas.com/> 18.01.2011.