

EL MAL DE MONTANO: AUTOFICCIÓN Y ARTE DE LA DESFIGURACIÓN

IGNACIO RODRÍGUEZ DE ARCE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

El mal de Montano (2002), la décima novela del escritor barcelonés Enrique Vila-Matas, complica y reconstruye —(re)tematiza, podría incluso decirse— las recurrentes obsesiones ficcionales que precedentemente había abordado en *Bartleby y compañía* (2000) (Rodríguez de Arce, 2009), además de en obras como *El viaje vertical* (1999) e *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985)—. En *El mal de Montano* Vila-Matas narra la aparente parábola morbosa de un novelista enfermo de literatura —tal es el mal de Montano—, cuya sintomatología recurrente consiste en el deseo incontrolable y continuo de encarnarse en la literatura misma. Este deseo lo conduce indefectiblemente a tratar de desaparecer en el cuerpo textual de las citas de los autores que lee, a transformarse en una nota al margen de un texto literario ajeno. La enunciación de este deseo de desaparecer, de este anhelo de ocultamiento, se pone de manifiesto a nivel peritextual en el epígrafe que abre la novela, donde se puede leer la siguiente pregunta de Maurice Blanchot: “¿Cómo haremos para desaparecer?”. Tal vez esta esconda lo que podría entenderse como una premisa declarativa del carácter autoficticio del texto, en oposición, por supuesto, a una lectura en clave autobiográfica del mismo. Vila-Matas, de este modo, podría intentar establecer con el lector un pacto hermenéutico en virtud del cual pusiese de manifiesto que la novela no propone el viejo problema de

su referencialidad, sino el más complejo de la desaparición de la voz autorial en el complejo entramado de las escrituras leídas y reconstruidas en el inquieto yacimiento de su memoria (Bayard, 2008: 64-74).

El mal de Montano se abre con la presentación del viaje que el narrador realiza a Nantes para encontrarse con su hijo, Montano, que acaba de publicar un ensayo sobre el paradójico caso de los escritores que renuncian a escribir.¹ La voz narrante manifiesta la gravedad del estado actual de su hijo: Montano es prisionero de la escritura ajena que lo está convirtiendo en un trágico ágrafo cuya única obsesión son las memorias de los demás escritores, que lo visitan y atraviesan.² De hecho, el mismo día que Montano recibe la visita del narrador-testigo, su padre, ya había encontrado la memoria de Justo Navarro y Julio Arward. Oído esto, el narrador recuerda el relato de Borges, *La memoria de Shakespeare* (1983), en donde, como se recordará, el protagonista hospeda la memoria del bardo de Stratford-upon-Avon mientras compone el segundo acto de *Hamlet*:

Al cabo de unos treinta días, la memoria del muerto me animaba. Durante una semana de curiosa felicidad, casi creí ser Shakespeare. La obra se renovó para mí. Sé que la luna, para Shakespeare era menos la luna que Diana y menos Diana que esa oscura palabra que demora: *moon* (Borges, 1997: 395).

La memoria, esa memoria que (re)construye, pero también reinterpreta, que irrevocablemente postula y modela una lectura transcendental del texto, es uno de los ejes temáticos de esa suerte de autoficción³ metacrítica que es *El mal de Montano*. Memoria frente a

¹ Alusión evidente a *Bartleby y compañía* (2000).

² A este respecto, recuérdese lo que afirma el propio Vila-Matas en el artículo de *El País* del 5 de marzo de 2013 “Brod insulta a Brod”: “[...] Iyer convierte en narración desafortunada su teoría de que el problema actual no es la imposibilidad de escribir (más propia de los años cuarenta), sino la imposibilidad de experimentar la imposibilidad de escribir. Falta el entorno del viejo orden del mundo literario [...]” (Vila-Matas, *El País*, 05/03/2013: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/04/actualidad/1362423592_759783.html [7-2-2016]).

³ Se utiliza el concepto de autoficción tal y como lo perfila Alberca, siguiendo a Doubrovsky: “Quien dice yo en una autoficción es y no es el mismo autor, pues en la medida en que se incorpora a sí mismo como un personaje de la novela, se identifica y se distancia de manera simultánea y alterna” (Alberca, 2007: 55). Se trata, pues, de un pacto ambiguo que se caracteriza tanto por la ficcionalización de la identidad propia como por la atomización del yo enunciator.

desaparición u ocultamiento: tal es la primera dualidad fundamental que pone en evidencia la presente obra. No es la única, sin embargo; esta se escinde en otras:

Y aquí estoy ahora [...] con distintas cicatrices, por la maldita literatura: uno (Montano) queriendo seguramente volver a ella, a la literatura; el otro, deseando olvidarla al menos por unos días, pero sin por el momento lograrlo, es más, empantanado para colmo en el comienzo de algo así como una narración un tanto literaria y encima escribiéndola en su diario (Vila-Matas, 2002: 22).

En este caso en el olvido o la superación de la presencia de lo literario, por un lado, y, por el otro, en el inevitable y continuo regreso a lo literario. Un regreso configurado como memoria transcendental de la literatura, y que cristaliza en un proyecto de diario entendido como diario escrito por una misma, aunque escindida, memoria literaria.

El mal de Montano aparece dividido en cinco partes: *El mal de Montano*, título de la primera de estas que a su vez titula toda la obra, *Diccionario del tímido amor a la vida*, *Teoría de Budapest*, *Diario de un hombre engañado* y, por último, *La salvación del espíritu*. Cada una de estas transforma y transgrede (Genette, 1989: 159-166) modelos textuales pertenecientes a géneros bien precisos: los parodia.⁴ El relato de Vila-Matas traza una suerte de recorrido oscilante que atraviesa una serie de modelos textuales y 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— para instalarse en la tradición de la transformación paródica metacrítica.⁵ Por todo ello Vila-Matas teje su praxis escritural como un vasto dispositivo estratégico de carácter

⁴ Se trata del estilo personalizado e híbrido que caracteriza a los escritores postmodernos españoles y que se realiza, como explica Lozano Mijares (2007: 143), “mediante los dos procedimientos retóricos preferidos por el postmodernismo: la ironía y la parodia; a través de ellos se deconstruye el pasado literario, se inserta y a la vez se subvierte en una nueva re-creación”.

⁵ Vila-Matas es el primero en ser consciente del carácter fundamentalmente intra e metaliterario de su obra. Como afirma la voz narrante autoficticia de *Kassel no invita a la lógica* (2014) cuando analiza retrospectivamente la evolución de su propia estética literaria: “[...] desde hace un tiempo [...] había ido cobrando sentido la apertura de mi escritura hacia otras artes distintas de la literatura. En otras palabras, había dejado de obsesionarme sólo con la materia literaria y había abierto el juego a otras disciplinas” (Vila-Matas, 2015: 16).

marcadamente modal. Modos de leerse, modos de pensarse y modos de escribirse que circunscriben y actualizan la invención literaria de un yo quintaesencial. Lo que no deja de ser la fundamentación misma de su praxis autoficticia.⁶

En cierto modo *El mal de Montano* es un artefacto anómalo que cifra su intrínseca *literaturnost* a través de una lectura transversal de otros textos en los que radica su propia y radical reversibilidad. Por ello mismo el punto de partida de este despliegue no puede ser otro que el *pattern* del *doppelgänger*. Como la praxis autoficticia, el *doppelgänger* enmascara la identidad autorial:

El tema del doble —y también el del doble del doble y así hasta el infinito en un extenso juego de espejos— [...] Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia⁷ dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Termino de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores. Soy un enfermo de literatura (Vila-Matas, 2002: 16).

El punto nodal aquí es el modelo mismo que Vila-Matas ofrece de praxis ficcional: un tejido narrativo que configura una trama transversal capaz de cifrar una determinada tipología relacional entre literatura y vida. Toda ficción es un modo particular de (re)figurar la realidad,⁸ de reconstruirla autorreferencialmente; también es un medio

⁶ En “Las firmas son tímidas”, artículo publicado en *El País* del 24 de abril de 2011, Vila-Matas analiza la presencia de un yo pluriforme e cambiante: “La impresión de que como escritor voy *contra natura* cuando aparezco en público y más cuando, a causa de la lógica perversa de la aparición misma, me veo de golpe haciendo teatro, transformado en *otro*, convertido en alguien distinto del que *escribe* y también distinto del que vive y que en mí al menos nunca se confunde con el que *escribe*, por mucho que algunos crean lo contrario.” (Vila-Matas, *El País*, 24/04/2011: http://elpais.com/diario/2011/04/24/catalunya/1303607243_850215.html [7-2-2016]).

⁷ Ricardo Piglia atraviesa la obra literaria de Enrique Vila-Matas, haciéndose especialmente presente en *El mal de Montano*. La obra narrativa del argentino presenta obsesiones comunes a las de la del barcelonés: en su relato *Nombre falso* (1975) descompone la construcción de un apócrifo de Roberto Arlt, mientras que en su novela *Respiración artificial* (1980) se ocupa pormenorizadamente de Gombrowicz y de Kafka, dos de las referencias literarias constantes de Vila-Matas.

⁸ El mismo Vila-Matas, en “Cómo vivir”, artículo publicado en *El País* del 24 de enero de 2012, subraya esta característica esencial de lo literario: “Aunque irreconciliables entre ellas, tres actitudes ante el arte literario pueden resultar fascinantes por igual. Las tres en el fondo responden a la pregunta de cómo

de desvelar el carácter profundamente ficcional de lo que tendemos a denominar realidad (Sukenick, 1969). El *pattern* del *doppelgänger* se manifiesta en el fragmento citado a través de una alteridad escindida que se constituye mediante la palabra ficcional; una palabra literaria, saturante e indefectiblemente ajena, que tiene carácter constitutivo. La alteridad ficcional que dibuja Vila-Matas —su doble ficticio que cifra la dimensión autoficcional del presente texto— nace de la palabra literaria ajena que penetra y se entrelaza con la propia, forjando una dualidad no-coincidente (Bajtín, 1986: 73).

Esta poética de la autoficción expresa el sentido más profundo del programa escritural de Vila-Matas.⁹ Se trata de un programa que se estructura íntimamente a través de la puesta en marcha de una serie de estrategias de constitución ficcional.¹⁰ La primera de estas pasa, obviamente, por el ocultamiento de identidad de la voz autorial:¹¹

GIRONDO, Rosario (Barcelona, 1948). Que otros se escondan en seudónimos o inventen heterónimos. Lo mío siempre ha sido el matrónimo. ¿Existe esa palabra, existe la palabra matrónimo? Yo diría que existe todo lo que se nombra. Rosario Gironde es como yo firmo

posicionarse ante el mundo, cómo vivir. Si me preguntaran, sería difícil precisar con cuál sintonizo más, pues todas tienen una misma carga de gran verdad íntima, lo que no haría más que probar que, como sostenía Niels Bohr, lo contrario de una verdad no es una mentira, sino otra verdad” (Vila-Matas, *El País*, 24/01/2012: http://elpais.com/diario/2012/01/24/cultura/1327359606_850215.html [7-2-2016]).

⁹ Recuérdese, a este respecto, cual es según Alicia Molero de la Iglesia (Molero, 2006), la clave portante del discurso autoficcional: “Así pues, la clave genérica de estos textos se encuentra en la propia estructura del discurso, estrategia narrativa que hará de la autonovelación un espacio con múltiples posibilidades para conjugar lo factual y lo ficticio. El material estrictamente biográfico podrá aparecer narrativizado en función de una invención comunicativa que sostenga la narración”.

¹⁰ Sobre la relación entre la apariencia referencial y la postura autorial en la obra de Vila-Matas es ejemplar el trabajo de Pablo Decock (2015).

¹¹ A este respecto resulta esclarecedor el artículo “Una vida de ventrílocuo”, publicado por Vila-Matas en *El País* del 11 de marzo de 2014, donde afirma: “[...] me he sentido como uno de aquellos espectadores [...] viajando de una máscara a otra de ese hombre solo o escritor que es el centro de la novela y que, como mínimo, es un agente triple: el que lee y escribe, el que tiene vida privada y baja en funicular a la ciudad, y el que aparece en público. Ese agente triple me ha recordado que un ventrílocuo es mucho más él mismo cuando está simultáneamente siendo otro, pero ninguno de los dos es él tras caer el telón, lo que nos lleva a preguntarnos quién es ese tercer hombre que se queda solo, distinto de los dos del escenario”. (Vila-Matas, *El País*, 11/03/2014: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/10/actualidad/1394468591_304477.html [7-2-2016]).

mis libros desde siempre, Rosario Gironde es el nombre de mi madre. Muchas veces he tenido que oír que era mi seudónimo. No, es mi matrónimo. ¿Cuántas veces tengo que decirlo? ¿Cómo va a ser el nombre de la madre un seudónimo? (Vila-Matas, 2002: 125).

El intento de ficcionalización última de la identidad autorial pasa por enmascararla bajo el nombre de la madre, Rosario Gironde. Es casi imposible no percibir en dicho recurso una revisitación lúdico-paródica de la metáfora paterna transitada hasta el hartazgo por la tradición occidental de los estudios literarios.

Esto nos conduce directamente a la cuestión central de la tipología de lector que una obra como *El mal de Montano* presupone. Vila-Matas ofrece a cada paso de su narración las claves que perfilan un modelo de lector perfectamente consciente y partícipe del pacto hermenéutico establecido. Este implica, por supuesto, un alto grado de participación en la construcción semántica del texto y pone de manifiesto, además, la elevadísima consideración que la instancia autorial tiene por el lector:¹²

Propenso como soy a lo literario, [...] me vino a la mente la figura de Hölderlin, recluido por locura en casa del carpintero Zimmer. Se cuenta que cuando llegaba un parroquiano a buscar un servicio de Zimmer, el poeta loco se quitaba el sombrero y empezaba a saludarlo con gestos de reverencia extremados, muy excesivos. Probablemente lo único que hacía Hölderlin con esos gestos era exteriorizar el gesto verdadero del poeta, para quien el otro, cualquier persona, es alguien que merece veneración y respeto (Vila-Matas, 2002: 61).

La reverencia hölderliniana por la alteridad es metáfora obligada del respeto de la voz autorial por el lector. Tal respeto manifiesta además la centralidad de este último; su capacidad para perfeccionar el contrato hermenéutico suscrito, que le permite abismarse dentro del mecanismo ficcional que la instancia autorial le ofrece y aceptar las

¹² A este respecto, nada mejor que recordar lo que Vila-Matas afirma en “Barthes contra Nabokov”, artículo publicado en *El País* del 1 de noviembre de 2011: “Si es un lector pasivo, no es necesario que se pregunte nada, basta que siga leyendo a los tontos del momento. Pero si desea ser un lector activo, se sentirá muy libre con Barthes, mientras que con Nabokov tendrá un reto más alto porque, siguiendo lo que este sugería, tendrá que adentrarse en el arte de la relectura: “Un buen lector, un gran lector, un lector activo y creativo, es un relector” (Vila-Matas, *El País*, 01/11/2011: http://elpais.com/diario/2011/11/01/cultura/1320102003_850215.html [7-2-2016]).

reglas de juego establecidas. Estas normas aparecen diseminadas a lo largo del artefacto narrativo. Como ya se ha indicado, *El mal de Montano* es un texto fragmentado y fragmentario: un texto escindido. Es, por esto mismo, un objeto analizable desde una perspectiva intertextual, ya que aparece constituido por citas de otros textos; desde una perspectiva metatextual, ya que comenta e interpreta textos ajenos; desde una perspectiva architextual, ya que plantea la problemática de sus relaciones con los distintos géneros que transita; y, por último y muy especialmente, desde una perspectiva hipertextual, ya que se autentifica transformando los textos ajenos que lo habitan (Genette, 1989: 4-13). *El mal de Montano* yuxtapone e hiperpone deslizamientos constantes entre los dos binomios de la dualidad ficticio / real,¹³ pero también (re)interpreta el debate sobre los géneros en su continuo tránsito por estos. Las diferentes partes o secciones de la novela, además, se caracterizan por su fragmentariedad, por su constante fluir en un proceso de creciente mutación.¹⁴ Todo esto declara la vocación más profunda de este tipo de literatura:

Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera. De un tiempo a esta parte, yo quiero ser extranjero siempre. De un tiempo a esta parte, creo que cada vez más la literatura trasciende las fronteras nacionales para hacer revelaciones profundas sobre la universalidad de la naturaleza humana (Vila-Matas, 2001).

Una literatura mestiza, fronteriza: capaz de desbordar —de reinterpretar, se podría decir— el *limes* que separa lo ficticio de lo real, pero también el que confina las distintas convenciones sobre los géneros que, en un artefacto como el presente, adquieren un notable grado de reversibilidad. Esa es la dirección que parece seguir la obra

¹³ De la que deriva necesariamente la “imposibilidad de captar la realidad” que, según Amalia Pulgarín (1995: 51), caracteriza al autor postmoderno.

¹⁴ Todo ello pone de manifiesto el modelo de escritura y de escritor que persigue Vila-Matas. En “Tarea de tinieblas”, artículo publicado en *El País* del 27 de diciembre de 2009, el barcelonés afirma: “Como narrador, yo siempre preferiré la reflexión, la indagación, el revés del fotograma realista, una tarea de tinieblas, salir en busca de la emoción emboscada, ensayar una expedición a ese núcleo duro y, en definitiva, desplegar el arte de lo negativo” (Vila-Matas, *El País*, 27/12/2009: http://elpais.com/diario/2009/12/27/catalunya/1261879645_850215.html [7-2-2016]).

de Enrique Vila-Matas: la literatura como forma última de abolición de fronteras —entendidas éstas polisémica y metafóricamente—.

Una obra como *El mal de Montano* es un artefacto que, en cierta medida, parece comportarse como el *simulacro* del que hablaba Baudrillard (1987: 17): un dispositivo funcional y figural que opera mediante el juego de la reproducción de lo real por su doble. La autoficcionalidad que caracteriza al presente texto, si la analizamos desde una perspectiva architextual, contribuye a clarificar, a hacer más inteligible, la distinción funcional y categorial entre autobiografía y ficción, distinción, esta última, objeto de insistente, continuada y privilegiada reflexión por la teoría literaria de las últimas décadas. La complejidad del concepto mismo de autobiografía —del que deriva necesariamente una determinada noción de pacto autobiográfico— de Philippe Lejeune (1994: 50) está centrada en un acuerdo, en un contrato entre el lector y esta modalidad de texto autodiegético del que derive la necesaria correferencialidad entre las diferentes identidades del yo —*erzählendes Ich* y *erlebendes Ich*— del autor, del narrador y del protagonista. Este pacto autobiográfico implicaría la asunción por parte de la voz autorial / voz narrante de un principio de identidad coincidente que en el proceso de enunciación se bifurca en dos redes relacionales: por una parte, el *erzählendes Ich* remite a un yo autorial, empírico y heterotextual con el que el primero se identifica; por otra, ese *erzählendes Ich* se dirige a un tú y configura un lector implícito entre cuyas obligaciones descifratorias o hermenéuticas se encuentra creer en la ὁμοίωσις identitaria correferencial que le propone el texto.

Complementarias, aunque no de todo coincidentes con las de Lejaune, son las ideas de Paul De Man sobre el género autobiográfico y la noción misma de pacto. Para De Man (1990) la autobiografía no es una forma genérica, sino una figura de lectura. La actualización del momento autobiográfico cristaliza como una suerte de alineación coincidente entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan recíprocamente por una sustitución reflexiva mutua. Esta dimensión especular implica simultáneamente diferenciación y similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que, por así decir, constituye al sujeto. La concepción de De Man, por tanto, descansa en la constitución de ese simulacro de ilusión referencial, que es consecuencia de la *figuración textual misma*, y no del referente: la figuración textual crea, en definitiva, la ilusión referencial de eso que damos en llamar autobiografía; por así decirlo: la primera es causa de la segunda. De

Man matiza de este modo la concepción lejeuniana en virtud de la cual la autobiografía depende de un referente y requiere el explicado pacto autobiográfico. La vida, para De Man, no puede producir autobiografía porque esta última es, constitutivamente, una desfiguración.¹⁵ Para este la distinción entre texto ficcional y texto autobiográfico no constituye una polaridad sino uno más de sus indecibles (De Man, 1991: 113-117).

La vocación autoficticia de *El mal de Montano* tiende a deslizar el texto por el sendero de esa desfiguración —*de-facement*— demaniana asumiendo que la construcción identitaria de la voz autorial surge inevitablemente de un *pachtwork* de citas, alusiones y resonancias que (re)significan el heterogéneo conjunto de textos desplazados, condenados a adquirir una dimensión transcendental radicalmente distinta de la que poseían originalmente:

No conocerse nunca. Es lo que creía Musil que pasa con los diarios íntimos. [...] No conocerse nunca o sólo un poco y ser un parásito de otros escritores para acabar teniendo una brizna de literatura propia. Se diría que éste fue mi programa de futuro desde que empezara a escribir copiando a Cernuda. [...] obligado por las circunstancias del tiempo que me ha tocado vivir—, a practicar más que el género autobiográfico, el autoficticio, aunque para que me llegue la hora de esa condena cabe esperar que me falte mucho, de momento estoy enzarzado en un entrañable homenaje a la Veracidad, metido en un esfuerzo desesperado por contar verdades sobre mi fragmentada vida, antes de que tal vez me llegue la hora de pasarme al terreno de la autoficción, donde sin duda, si no me queda otra salida, simularé que me conozco más de lo que en realidad me conozco (Vila-Matas, 2002: 116).

La voz narrante manifiesta con claridad su voluntad de visitar ese género autoficticio, tras constatar que lo hace obligado por las

¹⁵ También lo es, en cierta medida, para Vila-Matas: “Sé que a veces el escritor, tratando de huir de la gran comedia [...] decide ser auténtico y parecerse al que escribe y dar algo de sí mismo, y opta entonces por confesarle al bondadoso lector [...] que se siente «otro» siempre que se ve de repente ante seres humanos, y más en los últimos tiempos en los que lleva una vida retirada y una voluntad de alejarse del personaje literario que en otros días, sin pretenderlo, forjó fatalmente” (Vila-Matas, *El País*, 24/04/2011: http://elpais.com/diario/2011/04/24/catalunya/1303607243_850215.html [7-2-2016]).

circunstancias del tiempo que le ha tocado vivir,¹⁶ de desfigurarse a través de una construcción textual identitaria que edifica un modelo de autoconciencia sobre los fragmentos de discursos ajenos. La praxis autoficticia, de este modo, parece dibujarse como una suerte de terapia para superar ese mal de literatura: sanar de la enfermedad literaria, paradójicamente, a través de la figuración textual de un discurso exclusivamente literario. Es, en todo caso, la propia voz narrante del texto la que declara su misma epistemología ficcional, como podemos leer en el *Diccionario del tímido amor de la vida*, segunda de las partes en las que se divide *El mal de Montano*:

—“Mi fragmentada vida”, he dicho. Y me viene a la memoria Ricardo Piglia, que dice que mientras un escritor escribe para saber qué es la literatura, un crítico trabaja en el interior de los textos que lee para reconstruir su autobiografía. [...] Me propongo trabajar discretamente en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía, que naturalmente será fragmentada o no será, se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas (Vila-Matas, 2002: 107).

De nuevo encontramos una ecuación identitaria entre la vocación por una literatura mestiza y la (re)construcción de una personalidad mestiza, combinación de experiencias propias y ajenas. El diario de Rosario Gironde reinterpretaría la ilusión referencial de los textos autobiográficos mediante la erección de un *erzählendes Ich* autoficticio y fragmentario elaborado a través de una (re)lectura de los principales maestros que sobresalieron en el género del diario íntimo: Salvador Dalí, André Gide, Witold Gombrowicz, Franz Kafka, Katherine Mansfield, William Somerset Maugham, Henri Michaux, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Sergio Pitol y Paul Valéry. Dicha

¹⁶ Vila-Matas parece, una vez más, coincidir con autores como Sukenick. Para el escritor catalán no es la literatura la que rechaza el compromiso con lo real, sino que es el mundo factual el que se autoconfigura ‘irrealmente’, generando una serie de simulacros que confunden e intercambian realidad con ficción. En definitiva Vila-Matas propende por la realización de representaciones ficcionales capaces de desvelar la ficcionalidad intrínseca de lo que llamamos realidad; por tanto, el anhelo de un género ‘mixto’ o ‘mestizo’ es el que le lleva a explorar las relaciones e interferencias que se establecen entre realidad y ficción: su, digámoslo así, configurarse intertextualmente.

(re)lectura tiene un carácter transformacional, que, sin embargo, implica simultáneamente la práctica de la intertextualidad y de la metatextualidad: el trabajar discretamente en el interior de los textos autobiográficos citados consiste, pues, en transformarlos desde dentro, es decir, en parodiarlos, pero también en desvelar su interioridad mediante el comentario metatextual. La transformación paródica de la tradición del diario íntimo sobre la que Rosario Gironde erige su desfigurado *erzählendes Ich* autoficticio descansa sobre ese modo de leer que es modo de interpretar metatextualmente las obras que componen ese abigarrado *patchwork* textual. Rosario Gironde parece coincidir en esto con el Italo Calvino que relata su lectura de *Il mestiere di vivere* de Cesare Pavese:

Cuenta Calvino que, al abrir el diario por la primera página, se dieron cuenta de que se encontraban frente a un documento impresionante, páginas convulsas, gritos desesperados que se desbordaban clamorosos de cuando en cuando. “Pero encontramos también, y sobre todo, algo más el término opuesto a la desesperación y a la derrota: una paciente, tenaz tarea de autoconstrucción, de claridad interior, de mejora moral, que se debe alcanzar por medio del trabajo y la reflexión sobre las razones últimas del arte y de la vida propia y ajena” (Vila-Matas, 2002: 181).

Todo texto autobiográfico, según Calvino, implica una “tenaz tarea de autoconstrucción”: es un modo de leerse del que deriva un modo de hacerse.¹⁷ También Rosario Gironde se autoconstruye: su modo de leer la tradición autobiográfica ajena constituye su particular modo de hacerse; su *erzählendes Ich* autoficticio se categoriza modalmente. De este modo su autoconciencia se escinde entre la vocación de dar morada a una palabra literaria ajena y autoconstituyente (Bajtín, 1989: 92) y el deseo de cifrar en una lectura de esta su propia identidad ficcional. Sin embargo, esta identidad

¹⁷ También, naturalmente, para Vila-Matas. En “El balancín de Murphy”, artículo publicado el 10 de junio de 2006 en *El País*, Vila-Matas afirma: “Desde ayer estoy encerrado repasando el diario o dietario voluble que he ido escribiendo en estos últimos meses, desde septiembre pasado. Y he acabado tomando la decisión de seleccionar algún fragmento de mi dietario y [...] aventurarme a vivir alguno de esos fragmentos; en mi caso, atreverme a vivíros de nuevo, corrigiéndolos, si es necesario. Como si la literatura tuviera esa notable ventaja sobre la vida: la de que uno puede volver atrás y corregir” (Vila-Matas, *El País*, 10/06/2006: http://elpais.com/diario/2006/06/10/opinion/1149890404_850215.html [7-2-2016]).

autoficticia en continua y constante autoconstrucción cifra su *presencia a sí* en la dimensión ontológicamente fundante de su ocultamiento. En el dilema, que presenta la propia Rosario Gironde, entre la concepción gideana de preservarse identitariamente en las propias obras y la concepción kafkiana de desaparecer dentro de las mismas, Gironde privilegia sin ningún género de dudas la voluntad de ocultamiento:

Prefiero la visión de Kafka a la de Gide, nuestro afán debería centrarse en la necesidad de desaparecer en la obra. Si miramos con atención al mundo de hoy tan en transformación, veremos que lo que hace falta no es permanecer en “la eternidad perezosa de los ídolos” (que decía Blanchot), sino cambiar, desaparecer para cooperar en la transformación universal: actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. Hoy eres Gironde 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).

En ese “actuar sin nombre y no ser puro nombre ocioso” radica la superación del género autobiográfico caracterizado por esa referencialidad que subyace a la incontestable legibilidad del nombre propio, y se define una modalidad de praxis autoficticia que responde a una voluntad de narrar el proceso mismo de una transformación destinada a la desaparición definitiva de la voz autorial: la autoficción se definiría en última instancia como una suerte de arte de desaparecer.¹⁸

¹⁸ El ‘arte de desaparecer’ aparece refigurado en la obra de Vila-Matas bajo el ejemplo del ‘caso Walser’. El magisterio del escritor suizo Robert Walser, su desaparición y muerte final, es un motivo que recorre y cohesiona la trilogía constituida por *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005). En el diario de Rosario Gironde podemos leer: “En tal día como hoy, hace cuarenta y cinco años, en 1956, moría Robert Walser. Tras comer en el sanatorio, decidió dar una caminata por la nieve, subir a Rosenberg, donde hay unas ruinas. Desde la cumbre se disfrutaba una gran vista sobre las montañas de Alpstein. La hora era tranquilizadora, era el mediodía, y fuera había nieve, nieve pura, hasta donde alcanzaba la vista. El caminante solitario se puso en marcha, comenzó a aspirar a pleno pulmón el claro aire invernal. Dejó atrás el sanatorio de Herisau. Entre hayedos y abetos, ascendió por la ladera del Schochenberg. Dos niños le encontraron tumbado y muerto en la nieve, extasiado eternamente ante el invierno suizo. Walser o el arte de desaparecer” (Vila-Matas, 2002: 285).

La obsesión por la salvación de la literatura lleva a Rosario Girondo a tratar de preservarla convirtiéndose en la fragmentada memoria de una historia literaria indirectamente tematizada en *El mal de Montano*. El *collage* constitutivo que configura esta novela oscila, como hemos dicho, entre el diccionario de autores literarios y el diario íntimo, visitando también la conferencia, el mero cuaderno de notas y el ensayo crítico literario. Este tapiz heterogéneo —mestizo, por usar una palabra tan al gusto de Vila-Matas— de géneros, cuya raíz misma prevé una lectura transversal y oscilante de textos pertenecientes a moldes categoriales tan distintos, sirve a la voz autorial para problematizar los conceptos de autobiografía y autoficción, así como el complejo tejido relacional entre realidad y ficción; pero también para establecer en el entramado de *El mal de Montano* una densa red de relaciones metatextuales, o metaficcionales, que contribuye a cohesionar notablemente las cinco partes de la misma. De este modo, al inicio de la segunda parte de *El mal de Montano* —la parte titulada *Diccionario del tímido amor de la vida*—, hallamos la siguiente confesión hecha por Rosario Girondo:

No he perdido de vista, en cambio, *El mal de Montano*, la *nouvelle* que terminé de escribir en Faial [...], la *nouvelle* en la que se entrelazan la ficción con mi vida real. Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención. No es cierto, por ejemplo —casi no es necesario decirlo—, que Rosa sea directora de cine. Rosa —como muchos de mis lectores ya saben— es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna, llevamos veinte años viviendo juntos, no nos hemos casado ni por lo civil, no hemos tenido hijos, tampoco los hemos tenido con terceros. De modo que Montano no existe (Vila-Matas, 2002: 106).

Girondo desvela en el presente fragmento no solo su autoría del texto, definido como *nouvelle*, sino que también alude al carácter híbrido del mismo, a su íntimo mestizaje de dimensión ficcional y dimensión autobiográfica. Se trata de acotaciones intrínsecamente metaficcionales que se ensimisman en el texto manifestando su identidad última como artificio lingüístico, pero también comentando las características de ese universo ficcional narrado. Este recurso a la acotación metatextual lo encontramos en casi todas las referencias que Rosario Girondo hace a su obra *El mal de Montano*:

Allí en Coiffard, mientras hojeaba distraídamente una edición francesa de *El Aleph* de Borges, me inventé un hijo que se llamaría Montano —acababa de ver una traducción al francés de un libro de Arias Montano, el consejero secreto de Felipe II de España—, un hijo que viviría allí en Nantes y sufriría un bloqueo literario muy serio, un bloqueo del que un padre dotado de ciertos atributos —de los que el pobre Montano carecería— intentaría desatascarle. El hijo regentaría una librería en Nantes, posiblemente la Coiffard misma. Y recibiría la visita de su padre, que desde Barcelona viajaría a Nantes para tratar de que superara la condición de ágrafo trágico en la que había quedado sumido tras publicar un libro sobre los escritores que renuncian a escribir. [...] Me pareció una idea útil trasladarle a un hijo inventado algunos de mis problemas (Vila-Matas, 2002: 115).

En este caso el comentario metaficcional desvela la génesis de la fábula (Eco, 1979: 102) y otorga legibilidad al nombre propio¹⁹ del protagonista, Montano, que Rosario Gironde repropone como un ulterior juego de máscaras. De este modo, la dimensión metaficcional del presente artefacto narrativo se integra con el recurso a la *mise-en-abyme*, a la reduplicación especular que inserta un relato en el relato. Ejemplo de esto es el momento en el que Rosario Gironde explica la trama del ficticio manuscrito escrito por el ficticio Montano:

Fue anteayer, como ya dije, cuando me llegó el sobre de Montano con su manuscrito, un cuento breve titulado *11 rue Simon-Crubellier*, supongo que en homenaje sentido a Georges Perec y a esa casa de París donde el escritor francés concentró la historia del mundo. [...] El cuento concentra de manera admirable, en siete escasas pero intensas cuartillas, toda la historia de la literatura, enfocada como una sucesión de escritores habitados imprevisiblemente por la memoria personal de otros escritores que les acontecieron en el tiempo: la historia de la literatura vista con la cronología cambiada, pues empieza por la época contemporánea —Julio Arward, Justo Navarro, Pessoa, Kafka— y se remonta hacia el pasado —Twain, Flaubert, Verne, Holderlin, Diderot, Sterne, Shakesperare, Cervantes, Fray Luis de León, entre otros—, hasta llegar a la epopeya de Gilgamesh; la historia de la literatura vista como una corriente extraña de aire mental de súbitos recuerdos ajenos que habrían ido componiendo, a base de visitas

¹⁹ Nombre propio que, como se recordará, es una de las cuestiones centrales que interesan a Derrida. El francés lo deconstuye valiéndose de la afinidad fónica entre *nom propre* —nombre propio- y *non propre* .-no propio (De Peretti, 1989: 148).

imprevistas, un circuito cerrado de memorias involuntariamente robadas (Vila-Matas, 2002: 70).

Un cuento que cifra la aspiración definitiva de la voz autorial a convertirse en memoria completa de una historia literaria obsesivamente tematizada a lo largo de la obra. Memoria fabricada de memorias personales —como en el parodiado relato *La memoria de Shakespeare*— que configura y desfigura simultáneamente el rostro de esa instancia autoficticia que se dirige al lector con estas palabras: “Así quiero ser para ti”, y no “Así soy” (Vila-Matas, 2002: 145); que se construye a través de un diario que se presenta “en acción, en su intención de imponerse al lector de una determinada manera, en su voluntad de crearse a la vista y conocimiento de todos” (Vila-Matas, 2002: 145). Tal parece ser la vocación última del texto.

Para concluir, en *El mal de Montano*, como con posterioridad en *Doctor Pasavento* (2005), *Dietario voluble* (2008), o *Kassel no invita a la lógica* (2014), Vila-Matas representa la especificidad de la autoficción como imposibilidad de delimitación de la metáfora espacial dentro/fuera. El acto narrativo autoficticio tiende a fundir en uno solo esos dos espacios (Pozuelo Yvancos, 2006: 97). Rosario Gironde en *El mal de Montano*, o Vila-Matas en *Dietario voluble* o en *Kassel no invita a la lógica*, se autoinventa mediante la cancelación de toda ilusión referencial que su misma entidad autorial pueda despertar en el lector. Una desfiguración que, en última instancia, supera la dualidad real / ficticio ficcionalizándolo todo y destruyendo la noción misma de referente externo hasta hacerlo inaferrable. De esta forma todo remite al autor Vila-Matas. Pero Vila-Matas es también literatura, personaje al mismo nivel de existencia que los otros que pueblan sus textos. El espejo en el que se mira la reflexión autobiográfica vilamatiana son las novelas sobre la autoficción. En definitiva, una vez más la vida encerrada en la excluyente circunferencia de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Bajtín, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Baudrillard, Jean (1987), *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Bayard, Pierre (2008), *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, Barcelona, Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1997), *Obras Completas, III*, Barcelona, Emecé.
- Decock, Pablo (2015), “El simulacro de la desidentidad. Las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas”, en *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*. III, 1, pp. 15-28 http://www.pasavento.com/pdf/05_02_decocock.pdf (7-2-1016).
- De Man, Paul (1990), *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen.
- (1991) “La autobiografía como desfiguración”, en Loureiro, Ángel G., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, en *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 113-117.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Mondadori.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Endimión.
- Lozano Mijares, María del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2006), “Figuras y significados de la autonovelación”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 33, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html> (7-2-2016).
- Peretti, Cristina de (1989), *Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- Pulgarín, Amalia (1995), *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*, Madrid, Fundamentos.

- Rodríguez de Arce, Ignacio (2009), “*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 41, https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html (7-2-1016).
- Sukenick, Ronald (1969), “The Death of the novel”, en *The Death of the Novel and Other Stories*, New York, Dial Press.
- Vila-Matas, Enrique (2001), “Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela “Romulo Gallegos””, http://www.analitica.com/bitbliblioteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp (7-2-2016).
- (2002), *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.
- (2006), “El balancín de Murphy”, *El País*, 10/06/2006: http://elpais.com/diario/2006/06/10/opinion/1149890404_850215.html [7-2-1016].
- (2009), “Tarea de tinieblas”, *El País*, 27/12/2009: http://elpais.com/diario/2009/12/27/catalunya/1261879645_850215.html (7-2-1016).
- (2011a), “Las firmas son tímidas”, *El País*, 24/04/2011: http://elpais.com/diario/2011/04/24/catalunya/1303607243_850215.html (7-2-1016).
- (2011b), “Barthes contra Nabokov”, *El País*, 01/11/2011: http://elpais.com/diario/2011/11/01/cultura/1320102003_850215.html (7-2-1016).
- (2012), “Cómo vivir”, *El País*, 24/01/2012: http://elpais.com/diario/2012/01/24/cultura/1327359606_850215.html (7-2-1016).
- (2013), “Brod insulta a Brod”, *El País*, 05/03/2013: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/04/actualidad/1362423592_759783.html (7-2-1016).
- (2014), “Una vida de ventrílocuo”, *El País*, 11/03/2014: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/10/actualidad/1394468591_304477.html (7-2-1016).
- (2015), *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Booket.