

La configuración de la intertextualidad en *Chet Baker piensa en su arte* de Enrique Vila-Matas

The practice of intertextuality in *Chet Baker thinks about his Art* by Enrique Vila-Matas

PAPA MAMOUR DIOP

Universidad de Dakar (Senegal)

papamamour.diop@ucad.edu.sn

ORCID: 0000-0002-6729-9794

Recibido: 29/09/2018. Aceptado: 02/11/2018.

Cómo citar: Diop, Papa Mamour, "La configuración de la intertextualidad en *Chet Baker piensa en su arte* de Enrique Vila-Matas", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 16 (2018): 169-184.

DOI: <https://10.24197/sxxi.0.2018.169-184>

Resumen: Este artículo ofrece un recorrido por *Chet Baker piensa en su arte* de Enrique Vila-Matas, basado en el discurso crítico y la poética aplicada. Estudia la práctica de la intertextualidad (restringida y general) en dicha obra y presenta el diálogo intertextual entre James Joyce y Georges Simenon como telón de fondo de esta *ficción crítica* y objeto del dilema del personaje en torno al arte de contar.

Palabras clave: Enrique Vila-Matas; *Chet Baker piensa en su arte*; intertextualidad; James Joyce; Georges Simenon

Abstract: This article offers a review through *Chet Baker thinks about his Art* based on a critical discourse and a textual practice. It studies the phenomena of intertextuality (restrictive and general) in this novel; it also presents the intertextual dialogue between James Joyce and Georges Simenon which constitutes the frame of this *critical fiction* and the dilemma the personage faces around narrative practice.

Keywords: Enrique Vila-Matas; *Chet Baker thinks about his Art*; intertextuality; James Joyce; Georges Simenon

Sumario: Introducción; 1. *Chet Baker piensa en su arte*: configuración estructural y trama argumental; 2. *Chet Baker piensa en su arte* o el dilema en torno al arte de contar; 3. Rasgos intertextuales en *Chet Baker piensa en su arte*; Conclusiones.

Summary: Introduction; 1. *Chet Baker piensa en su arte*: structural configuration and plot; 2. *Chet Baker piensa en su arte* or the dilemma surrounding the art of counting; Intertextual features in *Chet Baker piensa en su arte*; Conclusions.

INTRODUCCIÓN

Cuando uno acomete la empresa de realizar un estudio sobre la narrativa de Enrique Vila-Matas, se enfrenta a la dificultad de encontrar un punto de vista crítico adecuado para desembrollar el profundo hermetismo y complejidad de la misma. Sin embargo, tras algunos tanteos críticos, se da cuenta de lo difícil que resulta constituir un corpus a partir de la obra narrativa de Vila-Matas, debido a su constante juego con su propia autobiografía literaria, su frenética capacidad de escribir sin cesar y sus libros difíciles de encasillar en un género preciso, con determinados rasgos canónicos. Además, cabe apostillar que el meollo de su escritura reposa esencialmente sobre una reduplicación, una ampliación y una reescritura macrotextual de un andamio narrativo ya fraguado y continuamente afinado a lo largo de sus obras. Se trata, pues, de un estudio portátil sobre Vila-Matas, cuya obra “es una especie de tapiz que voy rellenando con los sucesivos libros que voy publicando, y de hecho, no tengo la sensación de ir escribiendo un nuevo libro” (Vila-Matas, 2007: 3). Estas consideraciones liminales posicionan la intertextualidad y la reescritura como un rasgo estético ineludible de la escritura de Enrique Vila-Matas que merece la atención del lector y del crítico en una obra como *Chet Baker piensa en arte*.

Así pues, en el presente artículo, pretendemos elucidar los tipos de relaciones que *Chet Baker piensa en su arte* entretiene con los libros de Vila-Matas que lo han precedido y que en él translucen de distintas maneras. Este objetivo global, por cierto ambicioso, se desglosaría en los siguientes objetivos específicos que detallamos a continuación:

- Presentar brevemente la carga ficcional y metaficcional de *Chet Baker piensa en su arte*;
- Analizar los tipos de intertextualidades y reescrituras presentes en el libro;

- Valorar de manera conclusiva el impacto de estas relaciones intertextuales en la resolución del dilema que vive el personaje en torno al arte de contar.

El alcance de los objetivos formulados se asienta en un recorrido crítico basado en un enfoque hermenéutico que intenta aunar la perspectiva teórico-conceptual y epistemológica con la práctico-textual.

1. CHET BAKER PIENSA EN SU ARTE: CONFIGURACIÓN ESTRUCTURAL Y TRAMA ARGUMENTAL

Enrique Vila-Matas publica *Chet Baker piensa en su arte* en 2011. El libro recoge el corpus esencial de su narrativa breve entre 1988 y 2010; se nos presenta como una original novela corta, legítima continuadora de la trilogía o salto inglés iniciada con *Dublinesca*. Por tanto, se trata de una recopilación de cuentos y relatos ya publicados, sacados del septeto constituido por *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos*, *Nunca voy al cine*, *El traje de los domingos*, *Recuerdos inventados* y *Exploradores del abismo*. Con más concreción, los relatos “Una casa para siempre”, “El efecto de un cuento”, “Mar de fondo” y “Dos viejos cónyuges” pertenecen al libro *Una casa para siempre*; “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”, “El arte de desaparecer y “Me dicen que diga quién soy” aparecieron en *Suicidios ejemplares*; “El hijo del columpio” y “Señas de identidad” pertenecen a *Hijos sin hijos*; “Nunca voy al cine” se publicó en la novela epónima; “La gallina robada. Un cuento de Navidad” apareció en *El traje de los domingos*; “Recuerdos inventados” dio título al libro en el que se publicó; “Porque ella no la pidió” surge de *Exploradores del abismo*; “Sucesores de Vok” se recoge en *El País* del 25 de julio de 2010 y el relato principal, “Chet Baker piensa en arte”, se publica por primera vez.

De igual manera, la arquitectura interna de la obra consta de una serie de 16 relatos sucesivos e intercalados, lo cual posibilita la experimentación de un nuevo género, denominado *ficción crítica*, que compagina el quehacer estético de narrar con la práctica del arte del antólogo. Como en la mayoría de los libros del autor que llevan el marbete de metafictivos, *Chet Baker piensa en su arte* reposa sobre una mínima trama argumental. Más allá de los cuentos reduplicados en la obra y presentes en libros anteriores, nos interesamos por el relato “Chet

Baker piensa en su arte”, que visiblemente tiene el liderazgo del sentido. La carga ficcional del relato gira en torno a las andanzas literarias de Hire y Finn en Turín, desde un cuarto del hotel de Vía Po. En realidad, ambos, respectivamente personajes metaliterarios de *La prometida de Monsieur Hire* de Georges Simenon y de *Finnegans Wake* de James Joyce, acaban por fundirse en un solo personaje, Stanley (que se parece a Chet Baker pensando en su arte), que se convierte en el doble del Vila-Matas autor:

A medida que lee el diálogo en los labios de sus personajes, va viendo que Finn y Hire tienen un problema de múltiples aristas que seguramente podría solucionarse si se fundieran amablemente en una sola persona. Aunque no insalvables, por ahora las diferencias entre uno y otro son grandes. Le ha parecido enterarse de que para Hire la vida es una pipa y una estufa y la sopa humeante esperando en casa, mientras que para Finn, en cambio, la vida es intemperie y hay que aprender en ella a pensar siempre por cuenta propia y no dejarse guiar por lo que se oye decir a los demás: una forma propia de entender la verdad, la verdad de uno mismo (Vila-Matas, 2011: 312).

El crítico siente que ha interiorizado a Finn y Hire y se ve a sí mismo fuera del cuarto, en la intemperie invernal, transformado en ese hombre que podría ser Chet Baker y al que ve ahora caminar, bajo los soportales, en dirección al hotel (Vila-Matas, 2011: 313).

Por tanto, la ficcionalización del arte de escribir mediante la escenificación de personajes literarios y artísticos es el hilo argumental en que se asienta el relato *Chet Baker piensa en su arte*. Ello avala y afianza la acuñación de un nuevo género denominado *ficción crítica*.¹ Por otro lado, el pacto autoficticio viene ratificado por la sutil osmosis vida-literatura, realidad-ficción mediante la puesta en escena del propio autor y la constante pelea entre el sujeto carnal y el sujeto textual. Desde esta óptica, el *modus narrandi* se sustenta en la presencia de un yo fragmentado y dilatado que se desguaza en un yo referencial, reflexivo y figurado al mismo tiempo (Pozuelo Yvancos, 2010).

¹Esta expresión viene a añadirse al conjunto de oxímoron enigmáticos ya presentes en textos anteriores como “realidad ficticia”, “ficción real”, “autobiografía ficticia”, “diarios ficticios” (*El mal de Montano*), “recuerdos inventados” (*Recuerdos inventados*), “entrevistas inventadas” (*Desde la ciudad nerviosa*), “dietario voluble” (*Dietario voluble*).

2. CHET BAKER PIENSA EN SU ARTE O EL DILEMA EN TORNO AL ARTE DE CONTAR

La leve trama argumentativa recae sobre el recorrido de las andanzas en Turín de los extraños Doctor Finnegans y Monsieur Hire. El personaje, primero innominado, llega a ser Stanley y, por último, Stanley Hire; aparece como maestro del doble del género cuentístico, narrando y practicando el arte del antólogo:

Hago qué. A decir verdad, nada, salvo ensayar cómo sería la ficción crítica, salvo especular sobre las posibilidades de inyectar aire Finnegans a todo lo Hire y lograr textos más próximos al “arte auténtico” (Vila-Matas, 2011: 269).

En realidad, *Chet Baker piensa en su arte* no reposa sobre ningún argumento narrativo perceptible. La historia se abre con una vaga referencia cronotópica, pero está más centrada en el dilema ontológico que puede experimentar un cuentista en formación. Dicha vacilación consiste en elegir entre la escritura convencional y, cómo no, estrambótica del Georges Simenon de *La prometida de Monsieur Hire* y el estilo excéntrico y errático del James Joyce de *Finnegans Wake*. Ello transluce a través de esta conversación entre Finn y Hire.

—Me gustaría saber —dice Hire— por qué has emprendido una cruzada contra la manía moderna de narrar y de querer entenderlo todo al pie de la letra. T advierto que es una batalla perdida de antemano.

—Y a mí saber por qué tú y yo tenemos que hablar de esta forma. Acaso en la vida normal la gente habla con un guion delante.

Hire no sabe qué decir y Finn aprovecha para explicarle que no quiere combatir contra lo narrativo, solo proyectar las sombras dinámicas de lo ilegible sobre el realismo (Vila-Matas, 2011: 312).

Por tanto, todo el cometido de este relato estriba en indagar cómo se puede conciliar el espíritu Hire con el estilo Finnegans.

Y, además, buscaré fórmulas para que congenien los espíritus del círculo de los convencionales, del círculo de los gemelos idiotas, *los Hire*, con las almas perdidas del círculo de los ilegibles, *los Finnegans*. Esta noche

pensaré mucho, sobre todo cuando logre despertarme del todo, y buscaré un equilibrio entre el caos y la creatividad (Vila-Matas, 2011: 313).

La preocupación del personaje corre pareja con el constante quehacer de Enrique Vila-Matas: tejer sus historias y fraguar sus novelas a partir de un armazón híbrido, anómalo y heterodoxo. Dicho andamio misceláneo se construye en torno dos procesos tríplices de Combinación-Deformación-Contaminación,² subsidiarios uno del otro: por una parte, Realidad, Ficción y Realidad ficticia o Ficción real,³ y, por otra, Novela, Ensayo y Novela ensayada o Ensayo novelado.

En efecto, la fusión Realidad y Relato (o Discurso), así como los fenómenos de neogenericidad y transgenericidad constituyen el telón de fondo de *Chet Baker piensa en su arte*:

Si yo fuera un narrador sospecho, que sería feliz saliendo en busca de la emoción emboscada, *ensayando* tramas, o tramando ensayos, organizando

² Así explica Javier Aparicio Maydeu dicho proceso: Siendo A, B, C y n modelos de géneros convencionales, se producen dos operaciones de construcción genérica:

A. Por deformación de un género (proceso de neogenericidad):

A→A1→A2→A3→A4→An

[Realismo sucio por minimalización de los recursos del naturalismo: *new journalism* por ficcionalización del reportaje periodístico; *nouveau roman* por objetivación conductista del realismo mimético; neorealismo por transcendentalización moralizadora del costumbrismo, novela lírica del modernismo por poetización del realismo, etc.]

B. Por combinación-contaminación de múltiples géneros (proceso de transgenericidad):

A+ B+ C+ n

[Nabokov construye géneros híbridos por asociación y combinación, en distintas fases de construcción del texto, de formas y rasgos de la novela rosa, la novela negra, la autoficción, el diario personal o el género dramático; Bellow dispone en un mismo párrafo materiales correspondientes a modelos genéricos distintos (el *skaz* que transcribe coloquialismos del habla oral junto a la disertación académica, la crónica periodística al lado de la introspección metafísica); Magris compone el relato por contaminación del reportaje periodístico, la crónica de viajes, el diario personal, la novela histórica o el ensayo monográfico, etc.]

³ Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez hablan de la oposición relato (o discurso)/realidad, la más pertinente para “realmente dar cuenta del abismo insalvable que hay entre el mundo y nuestras narraciones sobre él, sean fantasiosas o realistas, o incluso lo que damos en llamar con evidente inexactitud “reales”, “Ficción” y “no Ficción” (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 112).

expediciones al núcleo duro del que habla Lobo Antunes, y, en definitiva, desplegando el arte de lo negativo (Vila-Matas, 2011: 285).

Por último, Stanley, que se parece a Chet Baker pensando en su arte, consigue encarnar y engullir a los dobles de Finn y Hire a la vez que compagina sus gustos y cánones literarios antitéticos. Semejante escenario estético ocurre con el conocido relato “Borges y yo” donde también se acercan a los personajes de Dr. Jekyll y Mr. Hide, y, por ende, se logra armonizar dos tradiciones antagónicas y estilos muy distintos de la literatura argentina representados por los escritores José Hernández y Domingo Faustino Sarmiento:

1. Stanley. Indiscutible. Es una mezcla, una combinación algo explosiva entre un escritor pretencioso y su gemelo idiota. El gemelo puede ser separado *en forma de Hire*, que es un precipitado de la vulgaridad en estado puro. Algo del componente de Finn permanece en estado potencial para horrorizarse de Hire cuando Hire entre en acción y se le ocurra escribir, por ejemplo, que la marquesa salió de su casa a las cinco.
2. En ningún momento, Finn llegará a poder transformarse del todo en Hire, porque nunca va a dejar de ser Finn, aunque le salga la vena de Hire.
3. Se deduce de todo esto que en *Difuclyatd*, como en la novela de Stevenson, también hay tres personalidades, en este caso las de Finn, Hire y una tercera, la de Stanley residual en los momentos en los que predomina Hire; un Stanley que puede ser en ocasiones marginal, pero que nunca perderá su natural tendencia al *walk on the wild side*, a la no narratividad (Vila-Matas, 2011: 323).

3. RASGOS INTERTEXTUALES EN *CHET BAKER PIENSA EN SU ARTE*

En el presente apartado, acometemos el estudio de la presencia de indicios intertextuales en la poética de Vila-Matas. Por ello, recalcamos las evidencias intertextuales primero en su obra en general y, de manera específica en *Chet Baker piensa en su arte*.

Se sabe sobremanera que la novela de Vila-Matas se presenta como un vasto curso y taller de teoría literaria y de poética de la escritura. En este sentido, su texto aparece como un gigantesco

palimpsesto y un gran espejo de textos ya escritos, historias ya contadas y estilos ya manidos a través de la experimentación de todos los tipos de intertextualidades (general, restringida, auténtica) y toda clase de reescrituras (intertextual, intratextual y macrotextual). Enrique Vila-Matas afianza su gusto por la intertextualidad en su “Alocución de Monterrey”, pronunciada en la Cátedra Anagrama de la Universidad mexicana:

Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre la originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosados, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito. Recuerdo en este sentido el libro de ensayos de Juan García Ponce *La errancia sin fin*, donde este crucial autor mexicano enuncia su concepto de la literatura como discurso polivalente en el cual los autores se funden y se pierden en el espacio anónimo de la literatura. Ya en su propia obra, desde el principio, García Ponce empleó la intertextualidad para crear homenajes a sus autores favoritos y de esa forma fundir su literatura con la de ellos (Vila-Matas, 2008).⁴

Por ello, fiel a su proyecto de escribir una macroobra que contuviese la Biblioteca Universal, Enrique Vila-Matas se vale de un sistema de citas, referencias, alusiones y parodias textuales, transformadas e incluso inventadas, procedentes de autores españoles y extranjeros, contemporáneos y clásicos que acaban conformando su santoral literario. A modo de ejemplo, la intertextualidad se plasma en su denominada Tetralogía.⁵ En ella, se concreta a través de relaciones de copresencia (cita y referencia) y de derivación (parodia). El sistema de citas es muy complejo: a veces se trata de citas debidamente referenciadas y documentadas para dar impresión de exactitud, fidelidad y verosimilitud tal y como se puede comprobar en el siguiente fragmento de *Bartleby y compañía* que corresponde a una cita de Mallarmé en *Crise de vers*:

⁴Enrique Vila-Matas, “Alocución de Monterrey” (1 de agosto de 2008); citado por Francisca Noguero Jiméñez (2016), “Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos”, *Atenea*, 514, p. 180.

⁵Términofraguado por José María Pozuelo Yvancos para designar el dispositivo narrativo armonizado constituido por las obras *Bartleby y compañía*, *Parísno se acaba nunca*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, caracterizadas por su continuidad temática.

Narrar, enseñar, incluso describir, no presenta ninguna dificultad, y aunque tal vez bastaría con tomar o depositar en silencio una moneda en una mano ajena para intercambiar pensamientos, el empleo elemental del discurso sirve al reportaje universal del que participan todos los géneros contemporáneos de escritura, excepto la literatura (Vila-Matas, 2000: 102, nota 42).

Otras veces son citas imprecisas e indeterminadas de anónimos en cuya boca pone palabras de autores reconocidos. Un ejemplo esclarecedor de esta variante de cita se nos ofrece en *Bartleby y compañía*, con la indeterminación del autor (un periódico) de las palabras citadas. Dichas palabras relatan el final de la vida de Oscar Wilde, marcado por su feliz decisión de no escribir o de no añadir algo más a lo ya escrito: “A su muerte, un periódico parisino recordó muy oportunamente unas palabras de Wilde: «Cuando no conocía la vida, escribía; ahora que conozco su significado, no tengo nada más que escribir»” (Vila-Matas, 2000: 117).

De igual manera la parodia es otro recurso que afianza el carácter intertextual de la escritura vilamatiana. Se manifiesta en su doble modalidad temática y formal. Así, la parodia temática derivada de otras obras encuentra su ejemplo más elocuente en *Bartleby y compañía*, parodia de *Bartleby el escribiente* de Herman Melville. *París no se acaba nunca* está escrito según el guion de *París era una fiesta* de Ernest Hemingway, a quien el protagonista de la novela de Vila-Matas quiere parecerse físicamente y sobre todo como escritor. De la misma manera, *La asesina ilustrada* es una copia de *La farsa del destino* de Elena Villena, además de ser este un texto de siete páginas enteramente reproducido en la novela. A continuación, *Impostura* se inspira en *El teatro de la memoria* de Leonardo Sciascia e *Historia abreviada de la literatura portátil* se ha construido a partir de *Historia de la literatura abreviada* de Tzara, al mismo tiempo que hace referencia a la gran conspiración de escritores portátiles denominada “conspiración Shandy” en alusión a la obra *Tristram Shandy* de Laurence Sterne.

A veces, junto a las estrategias paródicas inter-obra, se despliegan transposiciones de temas y referencias temáticas dentro de la propia obra de Vila-Matas, lo que podríamos llamar parodia intra-obra (obra que sería en realidad una macro-obra). Este parece ser el caso de la relación

existente entre *Nunca voy al cine* y *Exploradores del abismo*. Este último libro parece ser una miscelánea de préstamos y referencias ajenas: primero se relaciona con *Double game* de Paul Auster; luego el cuento “Niño”, pieza angular de la obra, nos recuerda hasta los pormenores, las relaciones entre Kafka y su padre.

Otras veces, los temas parodiados provienen de ámbitos extraliterarios, del cine sobre todo. Así, *El viento ligero en Parma* nos ofrece un viaje por el séptimo arte con Antonioni y Bertolucci. En el mismo sentido, el ensayo “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” alude a la película de Stanley Kubrick, *El resplandor*, que escenifica a un novelista loco interpretado por Jack Nicholson, empeñado en repetir durante muchos años una sola frase (Gómez Trueba, 2008: 538).

Además, la tan diversificada parodia temática se compagina con otra parodia relacionada con la forma y el estilo que presenta la escritura de Vila-Matas como una mezcla de géneros utilizados por otros autores. En esta perspectiva, la crónica, la autobiografía, el ensayo y la ficción son otros tantos géneros parodiados, lo cual enmarca la narrativa de Vila-Matas en una escritura posmoderna, heterodoxa y anómala.

Por otra parte, en relación con el tratamiento del fenómeno intertextual, puede parecer oportuno entresacar de la obra literaria de Enrique Vila-Matas un canon universal de autores recurrentemente citados, tales como Cervantes, Goethe, Borges, Kafka, Joyce, Walser, Pitol, Bolaño, Sebald, Magris, Tabucchi o el grupo de *shandys* españoles integrado por Marías, Millás y Cercas. De todos ellos, es posible desentrañar las coincidencias estéticas con el autor. Tras este análisis comparatista, y teniendo en cuenta la ubicación de Vila-Matas en este particular canon literario, quizá no sea tan casual que se le considere como el más europeo y el más latinoamericano de los escritores españoles actuales. Sea cual sea, esta tesis tiene mucho crédito para Noguero Jiméñez (2016), que explora las relaciones intertextuales entre América Latina y Vila-Matas y reparte los autores latinoamericanos más frecuentes y “estrechamente hermanados con su *ars poética* en tres grupos”.

[Es] el caso de Maestros como Tito Monterroso, Sergio Pitol y Alejandro Rossi; compañeros como Ricardo Piglia y Roberto Bolaño; discípulos aventajados como Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Sergio Chejfec,

Alejandro Zambra, Leonardo Valencia, por citar unos pocos” (Noguerol Jiménez, 2016: 170)

Lo mismo ocurre cuando se analizan las influencias recíprocas entre Vila-Matas y los escritores europeos. Por ello, Florence Noville (2011) pone en tela de juicio la españolidad del escritor, a quien considera como un autor europeo por su admiración por Péric, Joyce, Pessoa, Zweig... Para la estudiosa, las afinidades del gran lector Vila-Matas sobrepasan el círculo nacional. Señala que, al lado de los escritores de la Mittleleuropa como Musil, Zweig, Kafka, Sebald o el polaco Gombrowicz, Vila-Matas, miembro de la Sociedad literaria de los “Finnegans” (aparecida en *Dublinesca*, cuyos ecos se encuentran también en *Chet Baker piensa en su arte*) y de la Sociedad Shandy, es deudor de la herencia europea anglosajona representada por Joyce (*Finnegans wake*) y Laurence Sterne (*Tristram shandy*).

Es más, desde la configuración estructural de la obra epónima, el texto especular *Chet Baker piensa en su arte* corresponde al décimo quinto relato del conjunto cuentístico. Pero, sin duda alguna, constituye el relato clave que más afianza el afán de Vila-Matas de volver al arte de contar tras haberlo manejado de forma discontinua durante 19 años, desde *Una casa para siempre* (1988) hasta *Exploradores del abismo* (2007).

Así pues, *Chet Baker piensa en su arte* es producto de la práctica de la intertextualidad restringida, es decir —según Dällenbach (1991) y Martínez Fernández (2001)— un diálogo entre textos del mismo autor. Sin embargo, en el presente caso, los hipertextos son pálidas copias y transferencias de hipotextos que resultan ser textos fuente o primarios ya publicados. Pues bien, en *Chet Baker piensa en su arte*, la reescritura intratextual alcanza cuotas mínimas y el lector está a priori decepcionado por una mera reduplicación interna y textual de textos ya escritos. Al contrario, los adeptos del *Nouveau Roman*, sobre todo Robert Pinget (*Quelqu'un*), Marguerite Duras (*Vice-consul*), Claude Simon (*L'emploi du temps*) y Michel Butor (*La modificación*), tienen su reescritura intratextual plagada de textos reduplicados con cambios, borrones, tachaduras, pasajes suprimidos y reescritos, subrayados, nuevas incorporaciones de acontecimientos o personajes. Con lo cual, aunque tiene la impresión del *déjà lu* propio de la reescritura intertextual, el

lector descubre sutilezas estéticas del escritor al pasar de un texto a otro en el interior de su macroobra.

En cambio, si bien reduplica fielmente textos ya escritos (contrariamente a su práctica habitual), el buen hacer de Vila-Matas radica en enlazar los diferentes cuentos seleccionados y encontrarles un nexo común y un punto de inflexión: el afán y el instinto viajeros de sus protagonistas (Rita Malú, Rosa, Rosita...), que hacen eco unos de otros y que protagonizan a figuras clave del intertexto literario universal. Es así como escritores de envidia como Paul Auster, Antonio Tabucchi, Franz Kafka y Fernando Pessoa están escenificados respectivamente en *Exploradores del abismo*, *Recuerdos inventados*, *Hijos sin hijos* y *Suicidios ejemplares*.

A continuación, hay claras evidencias de intertextualidad general en *Chet Baker piensa en su arte*. De hecho, el relato cristaliza las sombras de *Finnegans Wake* y *La prometida de Monsieur Hire*. Primero, *Chet Baker piensa en su arte* es la continuación de la incursión de Vila-Matas al universo joyceano, empezada con *Dublínscas* (2010). Por tanto, no es ninguna casualidad que trasparezcan indicios de la estética del escritor irlandés mediante la técnica del horóscopo y el estilo profético y oracular, rasgo esencial de su literatura:

Correrío, pasada [la iglesia de] Eve y Adam, desde el viraje de la ribera hasta el recodo de la bahía, nos trae por un vicio *comodicio* de recirculación de vuelta al Howth Castle y *Enrededores*. (Vila-Matas, 2011: 267).

Riverrun past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodus vicus of recirculation back of Howth Castle and Environs. (Vila-Matas, 2011: 267).

Esta concepción de la evolución histórica y de la escritura como un viaje circular y onírico se ratifica en ambas obras, *Finnegans Wake* y *Chet Baker piensa en su arte*, conforme transluce en los siguientes fragmentos:

This is the technique of viewing history which Joyce imposes on the dreaming mind of the chaptalized innkeeper, and at once the reader wants to protest at the implausibility. H.C.E's dreaming mind may touch

archetypal levels, but it is not likely to embrace vico or the fabulous and historical data which must be used to exemplify the doctrine of the cycle. But Joyce knows what he is doing. He obligingly falls into a trance himself and reams a cunning dream which encloses that of his hero, a dream which confers the author's own special knowledge of the unlearned snorer... (Joyce, 1985: 14).

Si yo fuera un narrador, tendría un programa literario que pasaría por romper la monotonía de tanta repetición y muerte y por esforzarme en la búsqueda de la originalidad de cada momento. De hecho, si fuera un narrador haría una gran cantidad de cosas, entre otras las que ahora mismo estoy haciendo. Hago como que divago, que pienso, hago como que planeo ir hacia la ventana, imagino que me acerco a una vela que se apaga, oigo crujir la puerta carcomida de una iglesia, descubro que hay unos vampiros ahí abajo, en la silenciosa calle iluminada por una serie de farolas que parecen infinitas (Vila-Matas, 2011: 292-293).

No obstante, este gusto por el diseño metaficcional y metaliterario no contrasta con la escritura convencional y reglada de Georges Simenon. En cambio, la complementa, la ahonda y la afina con creces.⁶ Así pues, aunque se ajusten en principio a un guion y canon preestablecido, como pueden parecer los textos de Simenon, toman caminos descarados y derroteros que la encajan perfectamente en el estilo Finnegans. Por ejemplo, pese a la aparente sencillez del estilo hecho de frases cortas,⁷ la escritura de Georges Simenon es automática y mecánica. A igual que Vila-Matas, el escritor belga tiene a su activo una obra voluminosa e inclasificable;⁸ las historias se caracterizan por la profusión

⁶ A este respecto, no nos olvidemos de las instrucciones que le facilitó Marguerite Duras a Vila-Matas en los albores de su carrera de escritor, cuando estuvo alojado en la buhardilla de su casa de París. Se trata de una cuartilla con trece instrucciones que todo escritor debería seguir para narrar correctamente: 1. Problemas de estructura; 2. Unidad y armonía; 3. Trama e historia; 4. El factor tiempo; 5. Efectos textuales; 6. Verosimilitud; 7. Técnica narrativa; 8. Personajes; 9. Diálogo; 10. Escenarios; 11. Estilo; 12. Experiencia; 13. Registro lingüístico (Vila-Matas, 2003: 29).

⁷ Según el estudio de François Richaudeau, las frases de Simenon cuentan una media de 14 palabras en comparación con las de Paul Valéry (17 palabras) y Marcel Proust (43 palabras). François Richaudeau, « Simenon: une écriture pas si simple qu'on le penserait ». *Communication & Langage*, 1982, 53, pp. 11-32.

⁸ François Richaudeau inventaría en su estudio un conjunto de 238 novelas escritas entre 1929 y 1972 así repartidas: 105 novelas Maigret, 115 novelas otras y algunos títulos en los cuales figuran relatos autobiográficos.

de analepsis, prolepsis, focalizaciones internas y figuraciones del yo que la confieren una dimensión netamente metafictiva. Ambos autores son como prisioneros inconscientes pero implacables de una exteriorización a través de la escritura. El propio Simenon no descarta esta posibilidad al valorar su trayectoria artística con motivo de una entrevista en *The Paris Review*:

—Señor Simenon ¿algún otro problema o tema que piense tratar novelísticamente en el futuro?

—El tema de la huida. De un día para otro cambiar de vida completamente: sin que importe lo que ha ocurrido antes, simplemente irse. ¿Sabe a qué me refiero?

—¿Empezar de nuevo?

—Ni siquiera empezar de nuevo. Irse hacia la nada. (Vila-Matas, 2011: 329).

CONCLUSIONES

Chet Baker piensa en su arte se construye en torno a un hilo argumental débil y pone en escena a un personaje obsesionado por el perfeccionamiento de su formación en el complejo oficio de escritor; contribuye a afianzar el carácter *vidaliterario* de la narrativa de Enrique Vila-Matas y su gusto de regresar a su quehacer natural: narrar historias conciliando el “realismo comercial” de Simenon y el radicalismo innovador de Joyce. Ante ese dilema estético que lo acongoja, Vila-Matas prefiere andar por los recodos de la incomodidad y de la ruptura. Esta opción del escritor catalán es tanto más plausible cuanto que es uno de los máximos integrantes de la Orden de Finnegans junto con egregios miembros como Eduardo Lago, Jordi Soler, Antonio Soler, Malcom Otero y José Antonio Garriga Vela. Dicho movimiento literario se caracteriza por la adopción de un enfoque metodológico que va de lo sencillo a lo complejo, de lo conocido a lo desconocido, a la vez que encarna la poética de las coincidencias y la unión de los contrarios; lo que *Chet Baker piensa en su arte* se ha empeñado en demostrar a través de la profusa presencia de las sombras intertextuales de James Joyce y Georges Simenon a lo largo de sus páginas. Por último, siempre con el fin de ahondar en el territorio de la intertextualidad, este estudio abre flecos para indagar en la técnica del *collage* mediante el constante guiño

al mundo de la música con la omnipresencia en la obra de la figura artística de Chet Baker, legendario trompetista y jazzista americano.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Joyce, James (1985), *A new shorter Finnegans Wake*, Londres, Faber and Faber Limited. Cuarta edición.

Vila-Matas, Enrique (1977), *La asesina ilustrada*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (1985), *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2004), *El viento ligero en Parma*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2011), *Chet Baker piensa en su arte, Relatos selectos*, Barcelona, Debolsillo Contemporánea.

Bibliografía secundaria

- Aparicio Maydeu, Javier (2009), “La sedición de los géneros en el siglo XX (o “novela” o todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo”, *Ínsula*, 754, pp. 9-13.
- Dällenbach, Lucien (1991), *El relato espejular*, Madrid, Visor.
- Gómez Trueba, 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.
- Gómez Trueba, Teresa y Carmen Morán Rodríguez, (2017), *Hologramas Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón, Ediciones Trea.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2016), “Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos”, *Atenea*, 514, pp. 169-188.
- Noville, Florence (2011), “Enrique Vila-Matas: conscience cosmique”, https://www.lemonde.fr/livre/article/2011/11/17/enrique.vila.matas-conscience-cosmique-1604882_3260html.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Richaudeau, François (1982), “Simenon: une écriture pas si simple qu’on le penserait”, *Communication & Langage*, 53, pp. 11-32.
- Vila-Matas, Enrique (2007), “Breve autobiografía literaria”, en Margarita Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Editorial Candaya, pp. 19-28.