

Moisés Moreno Fernández

Universidad de Novi Sad

Notas sobre metaficción, teoría literaria y filosofía del arte en *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas

Notes on metafiction, literary theory and philosophy of art in *París no se acaba nunca*, by Enrique Vila-Matas

Recibido: 09.09.2022 / **Aceptado:** 19.12.2022

Resumen: La obra literaria de Enrique Vila-Matas tiene una multiplicidad de recursos metaliterarios que sin duda la harán trascender a nuestra época. En concreto, su novela *París no se acaba nunca* supone en sí misma el vivo ejemplo de una obra que reflexiona sobre una gran variedad de aspectos que conciernen a la metaficción, la teoría literaria y la filosofía del arte. La metaficción es un recurso narrativo profundamente consolidado en la literatura universal y forma parte de una disciplina como la teoría literaria. Este trabajo propone el uso de las herramientas del materialismo filosófico para analizar la novela vilamatiana sobre los aspectos que trata la metaficción. Esta investigación tiene como objetivo analizar la novela *París no se acaba nunca* como una obra que puede explicar los principales

Abstract: The literary work of Enrique Vila-Matas has a multiplicity of metaliterary resources that will undoubtedly make it transcend to our time. Specifically, his novel *París no se acaba nunca* is in itself a living example of a work that reflects on a wide variety of aspects that concern metafiction, literary theory and philosophy of art. Metafiction is a narrative resource deeply consolidated in universal literature and it is part of a discipline such as literary theory. This work proposes the use of the tools of philosophical materialism to analyze the Vilamatian novel about the aspects that metafiction deals with. This research aims to analyze the novel *París no se acaba nunca* as a work that addresses the main issues of reflection on literature, metafiction and

problemas de la reflexión sobre la literatura, la metaficción y la teoría literaria. Desarrolla además una perspectiva crítica a todo lo que afecta al proceso de escritura. Enrique Vila-Matas propone al lector tratar temas clásicos que afectan a la producción literaria tales como la intertextualidad, la ficción y la sustantividad en los textos narrativos.

Palabras clave: metaficción, teoría literaria, filosofía del arte, literatura española, Enrique Vila-Matas.

literary theory. It also develops a critical perspective on everything that affects the writing process. Enrique Vila-Matas invites the reader to deal with classic topics that affect literary production, such as intertextuality, fiction and substantivity in narrative texts.

Key words: metafiction, literary theory, philosophy of art, Spanish literature, Enrique Vila-Matas.

Metaficción y metaliteratura

La literatura que se adopta como tema a sí misma no es una idea novedosa ni ha aparecido espontáneamente en los escritores contemporáneos; esta idea está profundamente arraigada a la historia de la literatura universal. La literatura es, además, una forma de conocimiento: poetizar es “una forma de conocer, y de conocer especulativo” (Bueno 1953: 383), entendiendo que toda primera acepción de conocimiento es una “actividad práctica o técnica del órgano del entendimiento” (383). La literatura es vista desde el materialismo filosófico como un saber con una unidad “de carácter oblicuo” (Ruiz de Vergara 2019: 55), que además funciona como un “análogo de atribución” (Madrid Casado 2018: 17); el primer analogado del término literatura es “la literatura de ficción” (17). Tras sugerir la imposibilidad de definir la literatura de manera unívoca, es conveniente definir los términos que envuelven a una reflexión metaliteraria en sentido lato. Dichos términos pueden ser vistos desde diferentes ópticas, especialmente las que marcan las escuelas de teoría literaria y las diferentes perspectivas de la semiótica. Habrá que presuponer que existen conceptos que conviene aclarar y que no es posible asumirlos como intercambiables a términos tales como metaliteratura, metalenguaje o metaficción.

Por un lado, la metaliteratura trata de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al ámbito del texto literario. Lo metaliterario es, en palabras de Camarero Arribas (2013), un fenómeno que adhiere la voluntad del autor por “incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto” (457). La metaliteratura supone, por tanto, una tarea activa de construcción entre el autor y el receptor, donde se tiene en cuenta tanto la intención del escritor como la interpretación del lector para la configuración del significado del texto. El objetivo es claro: “la fusión del lector y el escritor en una categoría mixta cuya función hace posible el mismo

juego metaliterario del texto y la anulación de ficticias barreras entre la escritura y la lectura” (459). Si bien el metalenguaje hace referencia al estudio reflexivo de las funciones generales del lenguaje, la metaliteratura es la reflexión sobre el lenguaje usado en el texto literario y el significado del mismo, en la que la participación en dicha reflexión corre a cargo tanto del autor como del receptor.

Este trabajo, sin embargo, se centrará no tanto en el componente metaliterario del texto narrativo, sino en el estudio de la ficción dentro de la narración, esto es, de la ficción dentro de la ficción. En un primer momento, la metaficción se nos presenta como una acepción problemática, especialmente si se considera que literatura y ficción son dos términos que, si bien mantienen relaciones dialécticas, no se identifican plenamente ni son equivalentes o intercambiables. La literatura tiene que ver con la ficción, pero también con la realidad, con la totalidad de los fenómenos y los hechos del *mundus aspectabilis*. Álvarez Castro (2015) reconoce que el término metaficción implica cierta ambigüedad dada la “imprecisión etimológica en la que se funda la palabra *metaficción*” (39). El término, acuñado por William Gass en 1970, ha sido reformulado para evitar la borrosidad de su significado, y se trató de incentivar otras acepciones tales como autorreferencialidad, reflexividad, metalenguaje, etc.

Lo metaliterario, pues, constituye una alternativa a la estética realista para aquellos autores que debido a un desengaño de los procesos miméticos de representación, a una desconfianza en la moderna categoría filosófica de sujeto o a ambas cosas, producen un discurso que sólo puede dar cuenta de sí mismo sin por ello dejar de cuestionarse. (39)

La metaficción concierne a la teoría literaria, y la teoría literaria es una reflexión sobre el quehacer literario, sobre un saber artístico de primer grado. La metaficción es un término más extendido para la interpretación de obras literarias que el término de metaliteratura. Francisco Orejas (2003) ofrece un estudio riguroso de la teoría metafictiva, que abarca desde los orígenes del propio concepto y recorre las diferentes escuelas de crítica literaria que han tratado la temática. Orejas señala que el término metaficción es un neologismo y una denominación “de estirpe filosófica” (23). Se podría argumentar que hay tantas vertientes de hacer metaficción como producciones literarias existen, ya que el propósito de cada obra supone, de algún modo, reivindicar una forma de entender la literatura. La metaficción, al ser una reflexión muy amplia y con ricos matices que abordan reflexivamente el proceso mismo de escritura, exige ser reordenada en función de sus intenciones particulares.

Desde la crítica literaria española existen dos principales grupos de metaficción que han sido propuestos por Francisco Orejas. Por un lado, la metaficción diegética es la primera denominación de los tipos de metaficción, que es aquella metaficción en la que “el estatuto del relato no se ve afectado, en lo básico, por el carácter metafictivo de la obra” (116). Este tipo de metaficción mantiene las estructuras ficcionales habituales. La metaficción diegética pertenece a la historia narrativa y no se sale de los márgenes ficcionales. Los elementos metaficcionales se sitúan en el plano de la historia narrada, “manteniendo la ilusión ficcional e insertándose las marcas o los comentarios metafictivos en el seno de esa misma historia narrada” (592). La segunda denominación de metaficción es la metaficción enunciativa, que es “aquella que, por el modo de narración, desde el relato, se contamina, subvierte, perturba la historia, evidenciando su ficcionalidad” (121). En la metaficción enunciativa el componente de la metaficción no es solo un soporte del relato ni es solo un medio expresivo que se acopla armoniosamente a la historia narrada, “sino que interfiere en ella, a veces hasta el punto de confundirse” (592). Por su parte, la metaficción diegética “sería una ficción *ligera*, de menor intensidad que la enunciativa” (592).

Cabe mencionar otro término en relación con la metaficción: la novela de la novela o *metanovela*: se trata de aquel tipo de metaliteratura cuyos componentes autoconscientes y autorreflexivos se asocian con la incorporación de personajes que son “presentados como autores implicados o narradores autoconscientes que escriben o proyectan escribir una novela” (577). Además, la profesión de estos personajes suele ser la de periodista o un oficio ligado a las letras, “y cuyo relato en segundo grado acaba o puede acabar por convertirse en parte sustancial de la historia narrada” (577). La novela de la novela pilota sobre la idea de la posibilidad de desarrollar un concepto novelístico por parte del personaje dentro del texto narrativo, idea que ha supuesto un hallazgo recurrente a lo largo de la literatura española contemporánea. El personaje-escritor, el personaje que escribe “se ha convertido en la evidencia palmaria de la autoconsciencia narrativa y en un auténtico arquetipo en la literatura contemporánea” (578).

Lo metaliterario en la obra literaria de Enrique Vila-Matas

La metaficción juega un papel fundamental en la obra literaria de Enrique Vila-Matas. Su figura como escritor le ha llevado a ser considerado uno de los escritores españoles más representativos de esta concepción autorreflexiva de la ficción. En este sentido, Varela Portela (2013) argumenta que se trata de un recurso que va más allá de una obra vilamatiana en particular, y explora diversas vías por toda su cosmovisión literaria: “la metaficción recorre toda la producción de Enrique Vila-

Matas” (239). De hecho, el mismo Vila-Matas “ansiaba convertirse en personaje de ficción para poder llevar una existencia literaria en la imaginación y el pensamiento de los espectadores” (González de Canales 2016: 23).

Los primeras referencias claras de la literatura vilamatiana con lo metaliterario se inician con *Historia abreviada de la literatura portátil*, obra cuyo argumento gira en torno a una sociedad secreta compuesta por artistas que han de reunir una serie de características para ser incluidos en el club: que su obra quepa en una maleta y que ejerzan la soltería. En el conjunto de cuentos publicados con el nombre de *Suicidios ejemplares*, Vila-Matas exhibe en “El coleccionista de tempestades” un acercamiento a las reflexiones sobre filosofía del arte, al relacionar el proyecto artístico con el proyecto vital de un autor.

Pero la consolidación de lo metaficcional en las novelas de Vila-Matas no se produce hasta el cambio de siglo, con las obras *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, las cuales aglutinan recursos metaliterarios dignos de un estudio pormenorizado. *Bartleby y compañía* es una novela que presenta elementos de metaficción en tanto que aborda uno de los miedos más comunes del escritor: dejar de ejercer la praxis literaria. Analiza el “síndrome de Bartleby” en la literatura y aborda la contradicción del escritor que no escribe. En contraste con la inactividad literaria de *Bartleby y compañía*, la siguiente obra vilamatiana en publicarse, *El mal de Montano*, representa una contrarréplica a dicha novela, al desenmascarar la actividad ilimitada y enfermiza que puede llegar a generar la literatura misma. Se trata de una novela cuyos componentes metafictivos giran en torno al personaje principal, un Quijote moderno, enfermo de literatura. Cuando se dirige al público de Budapest, el lector de la novela se percata de que la vida del personaje está impregnada de todo aquello que concierne a la literatura: “juzgo orientador decirles que venir a este Museo de Literatura de Budapest me obligó en Barcelona a interrumpir la novela que estoy escribiendo en torno precisamente al tema de los diarios personales de los escritores” (Vila-Matas 2013: 197). El componente enfermizo del personaje con la literatura se manifiesta en sus propias palabras, al hablar sobre los elementos metaficcionales de su trabajo literario en una conferencia en el Museo de Literatura de Budapest. Además, se presenta él mismo ante la audiencia como un enfermo, ante la sensación de que en cualquier momento puede “caer muerto” (196).

La relevancia de lo metaliterario tras la publicación de *París no se acaba nunca* sigue revelándose en novelas como *Dublínesea*, en la que el viaje a Dublín “es un réquiem por la cultura Gutenberg, un adiós al mundo de la imprenta” (Varela Portela 2013: 250). El deseo de Vila de celebrar el entierro simbólico de la era de la imprenta obliga a reconocer una serie de asuntos metaliterarios ligados acerca de la naturaleza

de la literatura. La materia de la literatura, en este siglo XXI, se ha transformado –aunque no por completo ni de manera definitiva– mutando así de los grafos sobre papel al documento digital:

Así, el marco de la historia se relaciona con el final de la era Gutenberg y la llegada de una nueva: la digital. Este cambio supone el fin del libro impreso –o, al menos, su sustitución por otros formatos– y la sociedad actual es testigo directo de dicho cambio que contribuye, por tanto, al fin de cierta literatura y en consecuencia al fin de un mundo. (245)

No debiera, sin embargo, tomarse las palabras de Varela Portela al pie de la letra, dado que el libro impreso no tiene indicios de que vaya a desaparecer. No se trata del fin de un mundo sino, más bien, de una transformación de la materia literaria, esto es, un cambio de predominancia en el soporte material de las obras literarias y la preferencia de los soportes digitales sobre el papel, cuya composición son un conjunto de grafos. Aunque este cambio de predominio de una sustancia material por otra no es, según Vila-Matas, algo que deba ser traumático para la sociedad: “Para él es una evolución necesaria impuesta por los cambios sociales y así ha de ser entendida, por eso el protagonista trata de forma paródica este Apocalipsis” (245). Sea como fuere, la obra *Dublinesca* pone un foco de atención en un aspecto de teoría literaria fundamental: la naturaleza de la materia literaria.

El compromiso con la metaficción en las obras vilamatianas posteriores a *París no se acaba nunca* seguirá estando presente, como en el caso de *Kassel no invita a la lógica*, novela en la que reflexiona de forma general sobre el mundo del arte contemporáneo. Traza una línea difusa entre la realidad y el arte y analiza la posibilidad de que las experiencias vitales puedan convertirse ellas mismas en obras de arte: “El arte era, en efecto, algo que me estaba sucediendo, ocurriendo en aquel mismo momento. Y el mundo de nuevo parecía inédito, movido por un impulso invisible. Y todo era tan relajante y admirable que resultaba imposible dejar de mirar” (Vila-Matas 2014: 300).

***París no se acaba nunca*: las referencias intertextuales y la novela dentro de la novela**

La novela vilamatiana *París no se acaba nunca* es una obra que comporta en sí misma un universo metaliterario que proporciona al lector una reflexión sobre el proceso mismo de escritura, sobre el significado de la literatura y las relaciones entre las ideas y las artes. La novela cuenta con abundantes referencias a lo metafictivo. El texto sugiere que el auto-narrador es el propio Vila-Matas, quien

relata los acontecimientos de la novela, en su etapa de escritor novel cuando residía en París. La identificación entre autor y narrador es un rasgo característico de la literatura vilamatiana y de Vila-Matas como literato, ya que “ansiaba convertirse en personaje de ficción para poder llevar una existencia literaria en la imaginación y el pensamiento de los espectadores” (González de Canales 2016: 23). La narración se articula en torno a la conferencia que tiene que impartir sobre sus años de aprendizaje en París para convertirse en escritor, años en los que “era muy pobre y muy infeliz” (Vila-Matas 2020: 20). En la novela “el autor ficcionaliza sus inicios como escritor, convirtiendo sus memorias en novela” (González de Canales 2016: 28). Esta novela permite identificar esbozos sobre la concepción vilamatiana acerca de la metaficción, la teoría literaria y la filosofía del arte. Aunque estos campos de estudio han sido tradicionalmente tratados en su forma ensayística, la literatura –y la novela en particular– puede ser un recurso literario perfectamente válido para el análisis de dichas disciplinas. La literatura trabaja con ideas y, por ende, la prosa puede ser un instrumento legítimo para presentar reflexiones acerca de la literatura y el arte¹.

París no se acaba nunca es una novela que socava en las formulaciones metarreferenciales como pocas novelas lo han hecho en la obra vilamatiana. En esta obra “es mayor el número de referencias reales que en las otras novelas” (Pozuelo Yvancos 2010: 188). La comparación entre el autor-narrador y Hemingway producen paralelismos constantes entre los datos autobiográficos de Vila-Matas y el escritor norteamericano. A pesar de que el joven narrador, con pretensiones de convertirse en escritor, lee a otros autores, recurre de forma reticente a su ídolo de juventud: “él ha terminado por siempre para mí como un gran padre, *papá* Hemingway, al que nunca he querido destronar del todo” (2020: 35). En las primeras páginas se puede ver cómo se va entretejiendo el paralelismo del autor-narrador producido por las referencias a Hemingway y su producción literaria. “Convertirse en la historia que uno cuenta no es un capricho, puede ser a la postre una inevitable consecuencia del acto mismo de figuración personal cuando es representación literaria” (Pozuelo Yvancos 2010: 184). La autoficción, en este sentido, forma parte de la naturaleza de la obra, a pesar de que el escritor tenga la intención de separar autor y narrador: “evita una identificación del autor con el narrador” (Del Pozo García 2009: 93). De esta forma, Vila-Matas construye su texto “alternando el conocimiento que

¹ Los *Diálogos* de Platón suponen el punto de partida para la reflexión literaria y filosófica a partir de un formato literario. Suponen de algún modo el punto de arranque de las relaciones entre la filosofía y la literatura o, más específicamente, entre la teoría literaria y la literatura misma.

pueda tener el lector de la vida y la obra de Vila-Matas (pues sus días en París también se mencionan en otras novelas) con la disociación entre el autor y el narrador” (93).

El autor-narrador considera al escritor estadounidense como su ídolo de juventud y revela desde el inicio su obsesión por su parecido físico: “Yo llevo no sé ya cuántos años bebiendo y engordando y creyendo –en contra de la opinión de mi mujer y de mis amigos– que cada vez me parezco más físicamente a mi ídolo de la juventud, a Hemingway” (Vila-Matas 2020: 17). Ante el afán por llegar a ser escritor, el autor-narrador llega al punto obsesivo de preguntarse por su parecido con su ídolo de juventud: “¿Soy conferencia o novela? ¿Soy? De repente, todo son preguntas. ¿Soy alguien? ¿Soy quién? ¿Me parezco físicamente a Hemingway o no tengo nada que ver con él?” (25). El narrador quiere descubrir su propia identidad como artista y trata de reproducir un modelo de artista. Este paralelismo físico se entronca con otro recurso metafictivo, en tanto que el narrador describe sus años de París, en el que quería ser escritor, y cuenta situaciones personales que le evocan a la obra literaria de Hemingway por sus conexiones verosímiles con dicha obra: “iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de *París era una fiesta*” (21). Así pues, Vila-Matas maneja a la perfección la habilidad para ensamblar los recursos metafictivos; la ficción entra dentro de la ficción en un contexto de referencia intertextual, donde se produce un “tránsito constante a lo largo de la tetralogía entre elementos autobiográficos con su alternativa inventada” (Pozuelo Yvancos 2010: 191).

La intertextualidad, que no se puede entender al margen de la metarreferencialidad, es una característica inherente a la literatura. Lodge (2020) recoge la idea de que hay teóricos que “creen que la intertextualidad es la condición fundamental de la literatura, que todos los textos están tejidos con hilos que son otros textos, lo sepan o no sus autores” (147). Los numerosos ejemplos de intertextualidad y referencialidad de *París no se acaba nunca* son pertinentes con una de las características de la literatura vilamatiana: el perfecto ensamblaje de la trama de sus novelas con las referencias a otros escritos. Vila-Matas se sirve de la apropiación intertextual para dar fluidez a sus obras; González de Canales (2016) argumenta que esta apropiación intertextual está caracterizada por la cita de obras, textos y escritores previos, y supone un recurso óptimo en la literatura vilamatiana; no obstante, esta técnica no es novedosa, dado que había sido utilizada ya por Montaigne:

De esta manera, Montaigne deja claro que la toma de textos clásicos en la elaboración de su propia obra es un proceso natural que mucho tiene de

positivo. El escritor que se sirve de él ha de ser juzgado por su capacidad de mezclar la sabiduría de los autores que antes que él han publicado con el producto de su propia imaginación, y no por la cantidad de nombres que éste es capaz de citar en un solo texto. (25)

González de Canales también afirma que el crítico Mijaíl Bajtín reivindica este recurso metafictivo, en el cual “el escritor se apropia de la palabra ajena para colmarla de sentido y conformar así su voz literaria personal” (25). Sin duda, esta apropiación intertextual es usada por Vila-Matas a lo largo de toda su trayectoria como escritor, y particularmente en *París no se acaba nunca*. Más bien, se emplea este recurso como una forma de conducción psicagógica que emplea el autor para *guiar* a los receptores de su obra. Según Alvargonzález (2021a), la conducción psicagógica en las obras literarias es el camino narrativo que *impone* el autor y que el lector debe asumir. Como la literatura se desarrolla en el tiempo, forma parte de las artes que se despliegan procesualmente, y “las artes procesuales son constitutivamente psicagógicas” (1h28m33s). Como apunta el narrador de la novela de Vila-Matas, el buen uso de la intertextualidad permite que las referencias configuren la conducción psicagógica, como ocurre con *Vudú urbano*, novela de Cozarinski:

Y creo que algo también de la estructura novelesca de *Vudú urbano* de Cozarinski, de esa estructura en la que las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elocuencia al discurso: las citas o residuos culturales se incorporaban a la estructura de una forma prodigiosa, pues, en vez de sumarse al resto del texto plácidamente, chocaban con él elevándose a una imprevisible potencia y convirtiéndose en un capítulo más del libro. (2020: 151)

La intertextualidad y la referencialidad empleada en la novela permite ahondar en el proceso biográfico de convertirse en escritor, en su etapa de París, cuando, en calidad de autoexiliado y simpatizante republicano, expone la vida lejos del contexto social y político de su país natal. Poco a poco, el autor-narrador va experimentando la distancia de los asuntos nacionales y del entorno del exiliado español común. Así pues, el escritor catalán reafirma lo que todo expatriado vive en algún momento de su estancia en el extranjero: “Todo lo español comenzó a quedarme muy lejos” (62). Sin embargo, poniendo al margen asuntos políticos o ideológicos, Vila-Matas es capaz de rescatar en estas líneas de la novela la idea de que todo escritor ha de conservar presentes, de algún modo, los clásicos referentes de su lengua vernácula

en los momentos en que se llama a la inspiración o acecha la nostalgia: “había noches en las que el discípulo de Guy Debord regresaba triste y solo algo bebido a la buhardilla y se ponía a leer a Luis Cernuda en voz alta” (63). Cita explícitamente algunos versos del poema de Cernuda titulado “Es lástima que fuera mi tierra”, obra que pone de manifiesto los sentimientos contrariados del exiliado y de la densidad por la recurrente pregunta sobre lo español. Los elementos de autorreferencia en el momento de creación de su obra, unidos a las ricas referencias intertextuales en torno a Luis Cernuda y a Hemingway, es una muestra de ese atrevido y original estilo que envuelve el texto en un conjunto de espacios narrativos entrelazados de referencias literarias:

Así vivía yo en esos días, y tal vez por eso lloraba: vivía como podía y bien lejos de mi tierra, y no sabía —¿cómo iba a saberlo?— que estaba protagonizando la novela de mis años de aprendizaje literario, no sabía mucho, a veces sólo sabía que era un español con dos gafas falsas y una pipa, un joven catalán que no sabía muy bien qué hacer con su vida, un escritor que se convertía en un joven republicano si leía a Cernuda, un joven sin ganas que vivía como podía, bien lejos de su tierra, en un París que no era precisamente una fiesta. (63)

Como se puede observar en este párrafo, a las autorreferencias y las referencias intertextuales se une en la obra vilamatiana la reflexión sobre el proceso de escritura. Además, en *París no se acaba nunca* se pueden rastrear los elementos autorreferenciales más sofisticados. Pero dichos elementos se adaptan a la narración de los hechos ficticios de la novela de una forma natural, sin argumentos vacíos ni añadiduras rimbombantes. El narrador reflexiona sobre qué es la intertextualidad; los autores que se refieren a otros autores y se apoyan en ideas de otros son capaces de recrear el texto narrativo desde una perspectiva innovadora: “si yo escribo una cosa que ya has escrito tú, es lo mismo, pero ya no es lo mismo” (219). Así pues, la intertextualidad en la literatura no es una mera copia, sino que denota en sí una interpretación del texto literario.

Si hay un ejemplo claro en el escritor barcelonés Vila-Matas de novela insertada en otra novela, ese es el caso de su obra *La asesina ilustrada*, que fue su estreno como novelista, y *París no se acaba nunca*. En esta obra se produce la autorreferencia a la obra *La asesina ilustrada* y la sitúa en un contexto intertextual: “Me acuerdo de los días en que comencé a planear el primer libro de mi vida” (36). Existen constantes autorreferencias a la primera novela de Vila-Matas, lo que da pie a interpretar *París*

no se acaba nunca como una metanovela o como novela dentro de otra novela. El autor-narrador realiza una reflexión sobre los duros comienzos del proceso de constitución de un relato y de la primera novela del escritor: “Me costaba mucho escribir cualquier párrafo de *La asesina ilustrada*” (59).

Si bien la obra es una metanovela que pone en relación la novela con otra obra literaria anterior del autor, también se pueden encontrar autorreferencias a la novela misma en cuanto al estilo que emplea. En este sentido, Vila-Matas narra cómo se sirvió de influencias tanto cinematográficas como literarias para escribir *París no se acaba nunca* y para impregnar dicha obra de referencias que engranasen a la perfección con el mismo hecho de narrar ficción: “Algunos de mis libros de los años ochenta y noventa derivan en parte, aunque supongo que inconscientemente, del cine de Godard” (151). Este ejemplo muestra cómo Vila-Matas es capaz de realizar referencias literarias y artísticas a la hora de explicar sus fuentes de inspiración para el arte y la técnica de realizar metaficción autorreferencial. Vila-Matas, en efecto, habla del proceso de constitución autorreferencial de su obra en su obra misma y usando a su vez elementos referenciales:

Y creo que algo también de la estructura en la que las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elocuencia al discurso: las citas o residuos culturales se incorporaban a la estructura de una forma prodigiosa, pues, en vez de sumarse al resto del texto plácidamente, chocaban con él elevándose a una imprevisible potencia y convirtiéndose en un capítulo más del libro. (151)

El hecho de que las referencias no se incorporen al texto “plácidamente” (151), sino que lo hagan en forma de ruptura, “elevándose a una imprevisible potencia” (151), es lo que caracteriza a la metaficción enunciativa frente a la diegética. En la metaficción diegética se establece una continuidad en el texto narrativo, mientras que la metaficción enunciativa marca, a través de la conducción psicagógica trazada por el autor, una ruptura y un elemento inesperado que va más allá de las expectativas que ha generado el relato.

El proceso de escritura y recursos literarios en *París no se acaba nunca*

La indagación sobre los recursos técnicos y formales que envuelven las obras literarias es una forma de hacer teoría de la literatura. Gran parte de estos recursos concierne a los aspectos internos de la obra –figuras literarias y retóricas, estructura, estilo, etc.–, pero también podrían englobarse aspectos técnicos externos, que se

encuentran ligados a los hábitos del escritor, y que están relacionados con el proceso de escritura mismo. Como es obvio, no se pueden establecer cortes tajantes entre aspectos externos e internos a la obra, pero al menos servirán para delimitar los elementos a analizar. Una de las reflexiones metaliterarias que realiza el narrador de *París no se acaba nunca* es la de qué se entiende por ser un verdadero escritor. Para el narrador, los verdaderos escritores son aquellos que exponen sus ideas abiertamente en sus obras, “los menos académicos y edificantes, los que no están pendientes de dar una correcta y buena imagen de sí mismos” (42), y también los que “se despachan a gusto” (42). El narrador se refiere al verdadero autor literario como un artista sincero que presenta las morfologías y acciones del mundo de manera precisa y sin reservas.

El protagonista de la novela hace referencia al factor ambiental que engloba el proceso de escritura en su buhardilla de París. En esta ciudad era un aprendiz y se entiende el proceso de escritura como un proceso de aprendizaje que parte de lo más básico para un escritor, como la compra de una mesa para escribir: “Dejé aquel día de ser un escritor sin escritorio” (51). En la búsqueda por encontrarse a sí mismo como potencial escritor, el espacio en torno al cual trabaja pasa a cobrar un papel fundamental; el taller artístico exige ser configurado detalladamente al ser el ambiente por antonomasia del artista: “La vieja mesa de madera, junto con la máquina de escribir que había viajado conmigo desde Barcelona, le dio un aire distinto a mi buhardilla, que pasó a parecer más la *chambre* de un escritor” (51).

El proceso de escritura no involucra solamente factores ambientales, como los instrumentos y el espacio del taller artístico, sino que también se han de tener en consideración los factores psicológicos. En este sentido, un escritor puede elegir la forma en cómo escribe o en cómo encuentra la inspiración. El narrador alude a la opción de escribir bajo la influencia de las drogas y pone sobre la mesa el papel que puede jugar el uso de las drogas como método para encontrar procesos creativos psicosomáticos en escritores noveles que carecen de la experiencia y la formación necesarias: “el LSD, con su apertura de mi campo visual, no fue en su momento ni mucho menos una despreciable fuente de inspiración” (104-105). Sin embargo, lejos de hacer una apología de las drogas, el narrador reivindica la experiencia lectora que un escritor debe tener a la hora de ejercer su oficio; un escritor que se ha acercado “a la experiencia de escribir después de haber trasegado los libros de la biblioteca familiar parece mucho más respetable que uno que ha comenzado a construir su edificio literario tras una experiencia de LSD” (104).

El proceso creativo de escritura también puede verse afectado por la acción de escribir partiendo de una situación límite. Cuando el narrador habla sobre la anécdota

en torno a su almuerzo de ostras con Copi, entablan una original reflexión sobre el acto de escribir. El narrador se sirve de toda compañía para establecer puntos de ayuda para la reflexión literaria, y el encuentro con Copi presenta el problema de lo difuso de los límites entre el arte y la vida real:

Su gloriosa conducta de rata fue la que aquel mediodía iba a abrirme definitivamente los ojos acerca de la ausencia de fronteras entre el teatro y la vida y también la que iba a descubrirme la inmensa capacidad que otras personas poseen para escribir peligrosamente, es decir, partiendo, ya desde el primer momento, de una situación límite que obliga al autor a no rebajar nunca la alta tensión con la que ha iniciado el drama. (205)

La ironía es una figura retórica presente en la extensa obra literaria vilamatiana, y en *París no se acaba nunca* juega un papel fundamental, tanto a la hora de constituir el cuerpo literario como a la hora de reflexionar sobre ella misma como herramienta literaria. Según Lodge (2020), “la ironía consiste en decir lo contrario de lo que uno quiere decir, o en sugerir una interpretación diferente del sentido superficial de las propias palabras” (251). La ironía se emplea como figura literaria para rebajar la tensión que puede haber entre ficción y realidad: “Después de todo, ironizar es ausentarse” (Vila-Matas 2020: 252). La ironía como figura literaria empleada en los textos narrativos proporciona una forma de no acudir a la cita con la realidad.

La reflexión sobre el orden y estructuración de la novela es un tema que aborda el autor-narrador de *París no se acaba nunca*. Para el autor-narrador, la primera duda de un escritor novel sobre la estructura de la novela intenta responderla de manera ingenua: “en realidad bastaba copiar la estructura de un libro ya existente y que a ser posible me gustara” (52). Conforme avanza la novela, el aprendizaje del escritor se hace más complejo y las reflexiones se vuelven más sofisticadas: en definitiva, el proceso de escritura es sumamente complejo y ni tan siquiera se lleva a cabo de manera lineal; de este hecho se percata el narrador cuando escribe *La asesina ilustrada*: “tenía pensado escribir el libro por el primer capítulo, después el segundo, etcétera, pero muy pronto me dejé llevar por el azar, avanzando a veces incluso en zigzag” (254). Pero no solo el orden de la trama y de las ideas afecta a la estructura novelística; también hay que tener en consideración aquello que se encuentra implícito, lo que no está dicho, pero el lector debe *añadir* al texto y a la interpretación. En este sentido, parece obligado referirse al principio del iceberg cuando se alude a Hemingway y a los recursos técnicos de la escritura. El autor-narrador de *París no se acaba nunca* menciona la característica principal de dicho principio: “lo más importante nunca

se cuenta” (207). Aquellos hechos implícitos al texto literario no solo afectan a la estructura del mismo, sino a su significado esencial y a la interpretación alegórica del receptor.

La estructura del texto literario es también objeto de debate en lo que se refiere a su forma de diálogos: “los diálogos exigían generalmente la reproducción de trivialidades y eso parecía difícil de compaginar con la buena literatura” (226). Sin duda, la habilidad para construir diálogos está en función de que el escritor sepa trasladar la *prosa de la vida* al ámbito poético². Los diálogos pueden acaparar la obsesión psicológica del escritor novel con el fin de alcanzar su propósito de convertirse en novelista: “me preguntaba, por otra parte, si era lícito utilizar los guiones para los diálogos y así llenar páginas con rapidez” (226). La forma literaria es en este caso la forma del diálogo, mientras que la materia literaria es el conjunto de signos gráficos. La materia y la forma de la literatura funcionan como conceptos conjugados, como dos conceptos que son disociables pero inseparables.

En relación con la espontaneidad de la escritura, el narrador se pregunta si los textos están ya organizados en la mente del autor o si la producción viene de forma natural: “en la redacción se producen sorpresas infinitas” (182). En la literatura se produce, así pues, ese factor incontrolable del autor que se enfrenta a un texto narrativo. Según Hemingway, “otras veces uno inventa esa historia a medida que escribe y no tiene la menor idea de cómo van a ir las cosas” (184). En relación con esto, entra a colación la cita de Juan Benet que, por boca del narrador, otorga al hábito de escribir un valor de incertidumbre: “Hoy he escrito la primera página de una novela, y no sé de qué se trata, pero sé que me espera un año de obsesión” (198). En la novela se enfatiza en el factor espontáneo del proceso de escritura y se relaciona con el momento inspirador del artista: “las cosas brillantes solemos hacerlas de repente” (75). Sin embargo, también hay que destacar la importancia de la dificultad para innovar en el ámbito de las artes y hay que dudar por saber si hay algo nuevo con lo que sorprender al lector: “Todo está inventado, me dije. ¿O acaso creía que alguien podía ser todavía original?” (245).

París no se acaba nunca o apuntes literarios hacia una teoría literaria

Si bien la metaficción es un término que engloba diversos aspectos que envuelven la reflexión sobre la propia actividad literaria –entendida esta en su sentido más amplio–, la teoría literaria propone una reflexión filosófica general –de segundo grado– sobre los materiales literarios. La metaficción reflexiona sobre

² Según el objetivismo estético del materialismo filosófico (Bueno 2000), la llamada *prosa de la vida* es todo lo relativo a los hechos cotidianos y las acciones humanas biográficas.

los contenidos literarios, tanto referenciales como autorreferenciales, aquellos contenidos que pueden rastrearse en la estructura interna de una obra literaria. Por su parte, la teoría literaria es una disciplina que analiza los conceptos literarios en su sentido más riguroso o *científico* del término. Sin embargo, según Ruiz de Vergara (2019) y acorde con el materialismo filosófico, la teoría literaria no es una disciplina científica: “si la teoría literaria se dedica a sistematizar los diferentes saberes en los que aparece la literatura como «concepto», habrá que concluir que la teoría literaria es un saber de segundo grado, es decir, una disciplina filosófica” (57); más bien la teoría literaria debe ser encasillada en el campo de las teorías de filosofía del arte, dado que toda disciplina que reflexione sobre un material previamente dado –en este caso, la literatura– es considerada como disciplina de segundo grado, esto es, como filosofía³.

Si se reconoce que la metaficción es una reflexión sobre la ficción y la teoría literaria es una reflexión sobre los materiales literarios en sentido general, entonces la metaficción es un recurso que debe ser analizado dentro de la teoría de la literatura, en tanto que esta tiene un campo de abarcamiento más amplio. Por tanto, la metaficción sería, de algún modo, objeto de estudio de la teoría literaria. Y a su vez, la teoría literaria, al ejercer un análisis crítico sobre el arte de la literatura, entraría en conexión con otra disciplina más general: la filosofía del arte. Este campo de la filosofía reside en el análisis de un material dado, el arte en general, y enfoca su objeto en el estudio de las técnicas y prácticas artísticas y las compara unas con otras.

Un primer gran tema recurrente en la metaficción y en la teoría literaria que se sugiere en *París no se acaba nunca* es el problema de las conexiones entre la realidad y la ficción. Pero contestar a la pregunta por la caracterización de la ficción es un tema complejo dentro del mundo de la teoría de la literatura. Según Madrid Casado (2018) y en la línea que sigue el materialismo filosófico en cuanto crítica a aquellas posiciones idealistas y espiritualistas que reflexionan sobre la literatura, “la ficción no es la creación de un mundo posible o de un mundo interior” (17). Desde una visión puramente materialista, la ficción es una “composición de signos, cosas o ideas que estaban separadas (el unicornio, por ejemplo), o una separación de las que estaban unidas (la distopía consistente en imaginar que los nazis vencieron en la IIGM)” (17). En este sentido, se puede ver en la obra vilamatiana una idea de ficción

³ La filosofía es, según Gustavo Bueno (1995), una reflexión de segundo grado, un saber que reflexiona sobre otros saberes previamente consolidados, bien sean científicos, artísticos, jurídicos, tecnológicos, etc. Por tanto, la filosofía no es la *madre de las ciencias*, sino la *hija de las ciencias*. Su constitución es, pues, posterior a otros saberes sobre los que opera críticamente.

de corte materialista, basada en la ficción como una “construcción discursiva que permite la sintaxis de los grafos técnicamente roturados y que implica, por tanto, la flecha del tiempo” (Ruiz de Vergara 2019: 98). En definitiva, para que haya ficción ha de haber línea temporal. La idea de realidad y ficción como dos caras distintas, disociables, pero no separables, de una misma moneda, es una idea que se puede entresacar de las interpretaciones de *París no se acaba nunca*. No solo se hace hincapié en el paralelismo entre el autor de la novela y el narrador. A lo largo de la novela se sugiere que la frontera entre la realidad y la ficción tiene tintes borrosos. A propósito de este dualismo, el narrador recuerda un analogado proferido por Hemingway en el que vida y literatura –vida entendida como realidad y literatura como ficción– se solapan: “La vida y la literatura eran precisamente eso para él: un escenario para la exaltación de las virtudes más entrañables y heroicas del hombre” (Vila-Matas 2020: 214). De hecho, el objeto de la literatura no es, según el autor-narrador, compartir o reproducir una visión completa de la realidad: “pensar me llevó a sospechar que todos esos escritores que sabían trasladar sus problemas a sus libros y que tenían una visión ya *hecha* del mundo eran en realidad ridículos” (217-218). La literatura es para el narrador un factor complementario a la realidad, un saber que conforma necesariamente la realidad: “si la literatura era posible se debía a que el mundo no estaba *hecho*” (218). Es más, el narrador añade que, sirviéndose de reflexiones sobre la obra de Borges, la cual “remitía a una tradición” (220), la literatura ha de comportar una interpretación diferente del mundo: “la literatura afirma el valor de lo nuevo” (220). Según esta visión, las obras literarias son parte de la realidad y la amplían, complementan al mundo y lo reinterpretan desde visiones novedosas.

París no se acaba nunca es una novela de autoficción y, por tanto, la realidad y la ficción establecen puntos de unión con más intensidad que en otras novelas. Del Pozo García (2009) señala que la realidad –la vida biográfica del escritor barcelonés– y la ficción –como autor-narrador– son dimensiones que no pueden ser separables. Así pues, el narrador de la novela “explora los modos de diluir la experiencia biográfica en la experiencia literaria, de modo que la primera no pueda ya realizarse sin la segunda” (101). La vida biográfica y la ficción se funden en el texto literario y esta relación juega un papel fundamental en el contexto metafactivo vilamatiano: “en su caso coinciden proyecto biográfico y escritura” (101). En Vila-Matas, por tanto, “el texto autoficcional permite aproximar, confundir e incluso anular la diferencia entre realidad y ficción” (101). Madrid Casado (2018) argumenta, siguiendo a Gustavo Bueno, que la esencia de la literatura es “la ficción con personajes” (18). Pero en este punto la problemática entre realidad y ficción se acrecienta en *París no se acaba nunca*

porque la ficción no está claramente definida y se entrelaza con la vida del autor. Así pues, en las novelas de autoficción “el desarrollo o curso de la esencia puede conducir a la destrucción de su núcleo” (18).

La ficción no puede crear mundos posibles; la ficción forma parte de la realidad y toma como fuente el *mundus aspectabilis*, el mundo de los fenómenos dados a escala antrópica. Las obras de arte “se mantienen en la inmanencia del mundo” (Alvargonzález 2022: 1). El escritor, insertado en este mundo, toma como referencia su propia experiencia para configurar su texto narrativo. El autor-narrador recuerda las palabras de Romain Gary, que decía que “los personajes tienen que tener siempre realidad para el escritor” (Vila-Matas 2020: 225). Todos los elementos de ficción se desprenden, de algún modo, de la misma *fuentes*: la realidad del mundo y la experiencia fenoménica. Si bien la escritura es un proceso dialéctico en relación permanente con la realidad: “un artista no debía contar su vida tal y como la había vivido, sino vivirla tal y como la iba a contar” (242). La literatura no habla solo acerca de la realidad; se trata también de vivir en función de la ficción.

La ironía puede ser tratada como figura retórica, como se ha analizado, pero también sirve como recurso metaliterario, como elemento para entender las conexiones entre la realidad, la ficción y la verdad en el arte. Vila-Matas define la ironía en la novela en un sentido muy preciso: “La ironía me parece un potente artefacto para desactivar la realidad” (43). Incluso el narrador se dispone a ofrecer un uso de la ironía a la hora de hablar de la ironía: “Un día soñé que pasaba a la historia como el reinventor de la ironía. Vivía en un libro que era un gran cementerio en el que, en la mayoría de las tumbas, no se podían leer los nombres borrados de las diferentes clases de ironía” (45). Para Vila-Matas, ironizar es una forma de aceptar la realidad, pero sin tomársela demasiado en serio: “cuando eso ocurre, cuando parece que nos encontramos ante lo real, estamos más que autorizados a ironizar sobre la realidad” (44). Así pues, la ironía es un recurso metaliterario que se emplea en la obra literaria para alejarse de la realidad y así ver esta con una cierta relatividad y poner una distancia entre el yo y el mundo.

Para Lodge (2020) la alegoría “no se limita a sugerir algo más allá de su significado literal, sino que insiste en ser descifrada en términos de otro significado” (204). Ruiz de Vergara (2020) recoge la idea de Gustavo Bueno de que “la sustancia poética está en el plano alegórico” (1h44m10s). Así, la interpretación alegórica se fundamenta en la búsqueda por conectar el texto narrativo con las ideas que están ejercitadas en dicho texto. Según recoge Madrid Casado (2018) de la propuesta de Jesús Maestro (2014), el plano alegórico de la interpretación de los textos literarios tiene que ver con el análisis de las ideas, y este análisis le corresponde a la disciplina

de la crítica literaria, la cual “busca la interpretación de las ideas objetivadas en los materiales literarios” (16). En referencia a este contexto de conexión de la literatura con ideas filosóficas, el narrador de *París no se acaba nunca* hace una alusión a la idea de tiempo y al contenido psicológico del recuerdo en los cuentos de Borges: “me impresionó mucho sobre todo la idea –hallada en uno de sus cuentos– de que tal vez no existía el futuro” (Vila-Matas 2020: 167). La negación del tiempo es “el axioma más importante de las escuelas filosóficas” (167). La idea de tiempo, como cualquier idea filosófica, puede ser tratada desde los textos ficticios y narrativos, ya que las obras literarias exigen ser interpretadas alegóricamente en función de sus ideas y significados al margen de lo estrictamente literal.

El segundo gran tema de la teoría literaria es la de la relación entre autor y lector. Barthes proponía la *muerte del autor* ya que argumentaba que el autor es una figura impositiva: “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (1984: 70). Marguerite Duras da una vuelta de tuerca a la fórmula de Barthes y le comenta al narrador, en una de las conversaciones que mantienen en la novela, que en la literatura es posible *matar al lector*. Pero el narrador deja entrever que autor y receptor han de estar involucrados en la obra literaria para que exista verdadera literatura: “matar al lector, aparte de un despropósito, era algo más bien imposible” (Vila-Matas 2020: 36-37). No solo la propuesta de Marguerite Duras le parece quimérica, sino que el narrador responde a dicha consideración con absoluta ironía: “salvo que, por ejemplo, saliera disparada una veloz y afilada flecha envenenada desde el interior del libro y fuera directa al corazón del desprevenido lector” (37). Siguiendo con su ironía, el narrador finalmente le cuenta sus reflexiones a Marguerite Duras sobre su idea: “ya solo quería provocar la muerte del lector practicando el crimen en el espacio estricto de la escritura” (38). Tras estas palabras se afirma que el lector o receptor de una novela solamente puede ser eliminado en un sentido exclusivamente ficcional. El lector ha de ser tenido en consideración para la conformación de la literatura, ya que una novela que no se haya publicado y se conserve intacta en el fondo del cajón de un escritorio, no podrá ser literatura. Las obras literarias han de trascender y el receptor ha de añadir la forma interpretativa a dichas obras. La interpretación del receptor es clave y es una parte de la obra tanto como puedan serlo el estilo o las elecciones de las palabras de quien elabora el texto.

Uno de los aspectos metaliterarios de la obra vilamatiana es destacar la función que tiene la literatura –y, por consiguiente, el arte en general– de no ser vista como un trabajo clausurado construido sobre cimientos inamovibles. En la novela se produce una reflexión sobre la interpretación de las obras literarias, cuando el

autor-narrador les propone a los asistentes a su conferencia que interpreten uno de los cuentos de Hemingway. En ese punto, el narrador enumera las interpretaciones de los participantes, siendo dispares unas de otras. Las obras literarias han de sugerir caminos por explorar o, dicho de otro modo, deben ser de algún modo enigmáticas para la mente humana, deben contener ciertas ideas que no estén obviadas en el texto: “cuando leo algo que entiendo perfectamente, lo abandono desilusionado. No me gustan los relatos con historias comprensibles. Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre” (32). La trama de una novela puede contener un fin, pero eso no quiere decir que la novela esté clausurada. La literatura depende, por tanto, de su interpretación, de la recepción y del impacto en el lector.

Apuntes para una reflexión sobre el arte en *París no se acaba nunca*

La novela *París no se acaba nunca* permite al lector entender algunos pensamientos que ha desarrollado Vila-Matas en torno a su concepción del arte. Si bien no es necesario hacer uso del ensayo para exponer ideas filosóficas, la obra literaria ayuda a expresar la concepción del mundo de un escritor y, en este sentido particular, a transmitir la visión que el autor barcelonés tiene sobre el arte en general.

Un tema muy recurrente en filosofía del arte y que de alguna manera plantea Vila-Matas en su novela es tratar de localizar la función del arte y de la literatura. Cabría preguntarse cuál es el sentido y la finalidad del arte y, por consiguiente, de la literatura y de las obras literarias. Para Alvargonzález (2021a), el arte es un conjunto de técnicas y tecnologías al servicio de los *finis operis* y los *finis operantis*. Proporciona una definición de arte sustantivo, que es aquel que trasciende su época de génesis y tiene funciones objetivas, tales como el análisis o representación y la exploración de caminos ignotos; todo saber artístico, incluida la literatura, tiene “fines objetivos, analíticos y exploratorios” (*passim*), pero ambas funciones no tienen por qué darse al mismo tiempo. Al respecto, el autor-narrador de la novela toma como ejemplo *Impresiones de África*, de Roussel, para señalar que una obra tiene una función analítica y representativa de la realidad, sin necesidad de tener una intención de ampliar recorridos desconocidos: “Roussel no viajaba para descubrir nada nuevo sino para ver de cerca universos exóticos que habían poblado su infancia” (Vila-Matas 2020: 232).

David Alvargonzález (2021a), basándose en los presupuestos del materialismo filosófico de Gustavo Bueno, divide las artes en adjetivas y sustantivas. Las artes adjetivas son aquellas que están al servicio de factores externos a las artes, y se definen en función de aspectos religiosos, militares, políticos, ideológicos, etc. Por otra parte, las artes sustantivas se refieren a los aspectos internos, no dependen de otras ideologías y tienen un interés objetivo que trasciende su contexto histórico,

político y social de génesis: “Las artes sustantivas son aquellas que han de transformar violentamente la realidad, así que no son autorreferentes, ni vienen del noumeno trascendente. Las artes vienen de la realidad, de la transformación” (49m10s). Alvargonzález niega que el arte carezca de un objetivo específico y rechaza la fórmula del *arte por el arte*⁴. El *arte por el arte* es un término acuñado en el siglo XIX en Francia e Inglaterra para definir el arte como “un fin en sí mismo y no como un medio para servir a otros propósitos” (Moro Abadía y González Morales 2005: 182). Aceptar la fórmula del *arte por el arte* es admitir que el arte carece de una finalidad: “el arte debía liberarse de cualquier aspiración que no fuera lo bello” (184). Alvargonzález considera que las artes sustantivas tienen dos finalidades prácticas objetivas; a saber, el análisis y la representación de la realidad y la exploración de caminos nuevos en el *mundus aspectabilis*. Así pues, este trabajo optará por la visión de Alvargonzález, ya que el arte no se puede reducir al placer psicológico o a la mera contemplación estética. Según el materialismo filosófico, el arte sustantivo trabaja con analogías, y “afirmar que la sustantividad del arte reside en su plano alegórico es tanto como afirmar que esas artes sustantivas tienen finalidades analíticas o exploratorias” (Alvargonzález 2022: 1). Ya en la *Poética* de Aristóteles se habla de la primera finalidad de la literatura, el análisis y la representación del mundo, pero lo hace con el concepto de imitación, en tanto los poetas tratan de reproducir el mundo emulándolo; así, un poeta lo es “porque imita, e imita las acciones” (2020: 57).

En referencia a la finalidad del arte y, en particular, de la literatura, el narrador de *París no se acaba nunca* reflexiona sobre las percepciones de la realidad y sobre esos modos de representación de la realidad que son las obras literarias. Realiza una crítica a las visiones realistas del mundo y ensalza las concepciones más distorsionadas de la misma: “algunas de aquellas percepciones de una realidad distinta perduran con firmeza” (Vila-Matas 2020: 105); el autor ironiza así sobre “los escritores realistas que duplican la realidad empobreciéndola” (105). La crítica del narrador de la novela reside precisamente en considerar que las obras literarias no explican o representan la realidad, sino que la duplican haciéndola más incomprensible. El análisis y representación deben ser objeto de las obras literarias sustantivas, aquellas que tienen un *finis operis*, una finalidad objetiva que ayude a comprender el mundo. Incluso, tal y como señala el narrador, ni la propia corriente realista tiene garantizada esa representación enriquecedora del mundo. Es más, Gustavo Bueno (1953), en su artículo “Poetizar”, declara que el arte de la poiesis no puede reducirse a los modos

⁴ La fórmula de *arte por el arte* muestra que el arte ha de desplegarse por puro “desinterés” (Moro Abadía y González Morales 2005: 184).

de representación de la realidad: “la actividad poética no se encuentra limitada por la realidad en la elaboración de las representaciones” (379).

Del mismo modo, Vila-Matas considera que hay obras literarias que han de incorporar un elemento exploratorio de nuevo alcance para que susciten cierto interés a los receptores, por lo que la función representativa no es requisito suficiente para que una obra trascienda su contexto de génesis y genere ella misma características sustantivas. Por eso, la finalidad que complementa el análisis y la representación de las artes sustantivas reside en la exploración. Esta función exploratoria exige el engranaje de las partes de la obra literaria de un modo novedoso. La función sustantiva del arte, además de la analítica y representativa, es aquella que ha de “recomponer las partes para explorar combinaciones nuevas” (Alvargonzález 2021a: 59m22s-1h00m09s). El autor-narrador se pregunta por lo que significa ser un buen escritor: “¿Y por qué diablos no soy ya ahora mismo ese buen escritor que un día seré? ¿Qué me falta para serlo? ¿Vida y lecturas? ¿Eso me falta?” (Vila-Matas 2020: 212). Un buen escritor no es únicamente quien da un correcto uso de las técnicas lingüísticas y literarias, ni quien narra la realidad tal cual es, sino quien explora esos recorridos arriesgados y creativos dentro del proceso narrativo de escritura: “Si de verdad fuera escritor, probaría como Rimbaud a *crear* todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. Intentaría inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas” (212).

Si algo hay que mencionar en la novela *París no se acaba nunca* en relación con la filosofía del arte, es la función que ejerce la literatura como saber artístico dentro del conjunto de las artes. Pero ¿tienen el arte y la literatura una función específica? ¿Hay una finalidad detrás de lo que se escribe? El narrador de la novela, como escritor novel, se pregunta acerca de para qué y por qué escribe un autor: “ignoraba que dudar es escribir” (202). Se pone en conexión escribir con la acción de dudar, y eso ya supone considerar la literatura y el arte en general no como un campo de fenómenos agotado, sino como un conjunto de prácticas técnicas que tratan de indagar en la experiencia humana y en el mundo que rodea al ser humano. En palabras de Marguerite Duras, el narrador se reafirma en la idea de que escribir es, de algún modo, recorrer esos caminos ignotos que brinda la experiencia artística y cuyos fines se nos presentan en ocasiones ocultos: “Ya puedo decir lo que quiera, nunca sabré por qué se escribe y cómo no se escribe. En la vida, llega un momento, y pienso que es total, del que no nos podemos librar, en el que todo se pone en tela de juicio: dudar es escribir” (202). El sentido de la escritura está sin duda relacionado con su finalidad, la finalidad de analizar y explorar el mundo, pero un mundo que no podrá ser nunca agotado dentro de los límites del arte.

La literatura explora caminos nuevos que anteriormente no habían sido recorridos. Pero la literatura remite, como el resto de las artes y como cualquier fenómeno del mundo, a lo que se conoce dentro del sistema del materialismo filosófico de Gustavo Bueno como la materia ontológico-general, esto es, la materia del mundo que aún no ha sido interpretada por el hombre:

El materialismo filosófico, según esto, propicia la consideración de las obras de arte sustantivo, no ya tanto como obras del hombre (expresivas de su esencia), sino como obras que, construidas, sin duda, a través del hombre, pueden contemplarse en el ámbito de la Materia ontológico-general, puesto que ni siquiera pueden entenderse en el ámbito de la Naturaleza. (2000: 669)

A este respecto, el materialismo filosófico sirve para analizar el aspecto enigmático de la literatura, asunto también tratado en *París no se acaba nunca*. En este sentido, Vila-Matas reflexiona sobre esta consideración cuando hace una referencia a la obra cuentista de Pitol: “Y recordé que sus cuentos serían cuentos cerrados si acabaran revelándonos algo que jamás nos revelarían: el misterio que viaja con cada uno de nosotros” (2020: 173). El narrador caracteriza la obra de Pitol como ejemplo de un estilo que “ha consistido siempre en contar todo, pero no resolver el misterio” (173). El misterio no ha de ser abordado como un momento psicologista de los procesos mentales, sino como una imposibilidad para totalizar los fenómenos del mundo. El narrador de la obra pone sobre la mesa el problema enigmático del arte y su relación con los misterios del ser humano. La narrativa no puede resolver el misterio, del mismo modo que el verdadero arte, en su sentido lato, es aquel que deja un camino para la reflexión y la divagación, deja un hueco para que el receptor de la obra añada un componente interpretativo. La literatura, como cualquier otro saber humano, no puede categorizar de forma total la realidad. No solo las artes, sino también las ciencias, las religiones y las técnicas en general, así como todos los fenómenos y morfologías del mundo dados a escala humana, tienen una vertiente, una *cara oculta*, que aún no ha sido interpretada por el hombre. En este sentido, las artes nos ofrecen una visión representativa y exploratoria del mundo que no puede ser totalizada y agotada por una sola interpretación. Hay que recalcar, no obstante, que, según el materialismo filosófico, el arte siempre ha de atenerse a la inmanencia del mundo:

La sustancialidad poética no la hacemos consistir, en modo alguno, en alguna supuesta transposición de los contenidos artísticos a un mundo

uránico trascendente, situado más allá del mundo real (como si hubiera algún mundo accesible al margen del mundo único que habitamos). La sustantividad poética se establece en función de los sujetos operatorios (artistas, actores, público, actantes) que necesariamente intervienen en el proceso morfo-poético. (Bueno 2000: 651)

El narrador de *París no se acaba nunca*, como se ha dicho, se cuestiona el papel del escritor y sobre lo que este escribe. Para el narrador, un buen escritor es finalmente quien escribe por territorios desconocidos: “Si de verdad fuera escritor, me dije, África sería mía. ¿Y por qué África? Porque conocería la melancolía de regresar a donde nunca estuve. Porque iría a lugares en los que ya habría estado antes de estar jamás” (Vila-Matas 2020: 212). Un verdadero escritor es, según el narrador, quien escribe con familiaridad lo que no conoce y es capaz de abrirse camino por lugares ignotos. El buen escritor es capaz de describir el anverso y el reverso de los fenómenos del *mundus aspectabilis*, el mundo que está a la vista de la percepción humana. Un verdadero escritor es, por tanto, quien se arriesga a narrar acciones humanas que no ha vivido y explorar territorios en los que no ha estado con el fin de proporcionar esa intriga indagatoria que a todo tipo de arte se le presupone.

Esbozar una teoría y clasificación sobre las artes en una novela, cuyos ejes principales de actuación son la narración y la ficción, supone una misión de considerable dificultad en todos los aspectos. No obstante, pretendiéndolo o no, Vila-Matas incita en *París no se acaba nunca* que el lector se pregunte por cuestiones que atañen a las diferentes disciplinas artísticas, al rescatar reflexiones acerca de las conexiones que pueden establecerse entre la acción de narrar y otras artes. El narrador hace hincapié en la música y el cine. El séptimo arte es un tipo de producción que aúna varias técnicas artísticas, entre ellas la música, cuyo acoplamiento al medio audiovisual se hace imprescindible para una correcta interpretación de la obra. El autor-narrador señala con acierto la importancia de las bandas sonoras, en concreto la recogida en un cortometraje de Wim Wenders compuesto por música rock, donde se resalta la capacidad de la música para incidir en la obra: “la banda sonora, la música de rock and roll, tenía una importancia absoluta, por encima incluso de la imagen” (148). La categoría cinematográfica es el resultado de combinaciones de distintas técnicas, por lo que la interpretación del cine ha de tener en cuenta la confluencia de elementos tan dispares como la imagen, el sonido, los diálogos, etc.

El narrador va más allá e indaga en las posibilidades de combinación entre la música y la escritura, y en la novela reivindica la música *rock* como paradigma de la búsqueda por encontrar música moderna que explora la realidad sonora a través de

la recomposición de partes y de combinaciones nuevas de instrumentos y melodías. Cuando el narrador descubre el sonido de The Beatles, lo define como “una música que a mí me pareció diferente de todas y que me descubrió el sentimiento de una felicidad rara, impensable hasta entonces” (148). Ese carácter exploratorio del *rock and roll* no debería, a juicio del narrador, ser desechado por los escritores que únicamente valoran a los músicos clásicos: “descubrí que debía perder ciertos complejos y no considerar la música de rock ajena a lo que yo podía escribir” (149). Sin duda, el narrador pone en valor el carácter indagatorio de la música *rock* contemporánea como forma artística exploratoria y como fuente de inspiración. Si bien algunos escritores españoles despreciaban el rock y solo escuchaban música clásica, Vila-Matas, a través de su personaje, hace un llamamiento a considerar todo el arte que nos rodea como algo válido para la reflexión y para el proceso de escritura: “no debía descartar nunca nada a la hora de crear” (149-150). Además, la pieza de rock, como obra de arte, le comporta al narrador “momentos de felicidad extraña” (150) tan propios cuando se aprecia una obra de arte sustantivo.

La comparación entre la película *El conformista*, de Bernardo Bertolucci, y la novela de Cortázar *Rayuela*, equivale a tomar la referencialidad como pretexto para acercar al lector la idea de que las artes procesuales⁵, como el cine y la literatura, pueden mantener recursos paralelos y conducir de forma narrativa a los receptores hacia un juego marcado por los autores: “Bertolucci, al igual que hacía Cortázar en *Rayuela* –novela que leí para sentirme más atado a París y que admiré en su momento–, convertía en juego la narración” (154). En cualquier caso, lo que se pone en relevancia es que los artistas tienen la capacidad creativa de analizar y reconstruir el mundo de manera inteligible en función de su naturaleza y posibilidades: “del mismo modo que el cine organizaba la realidad visual, las buenas novelas organizaban la realidad verbal” (155). Aunque unos priorizan el ámbito visual y otros el ámbito verbal, los cineastas y escritores tienen algo en común, y es precisamente la capacidad para encontrar nuevas formas de representación e interpretación del mundo.

Conclusiones

La novela *París no se acaba nunca* es, sin duda, una magnífica obra que encierra en sí misma numerosos aspectos de la metaficción literaria. Y se le puede considerar como novela metaficción desde el momento en que el lector se percata de que toda

⁵ Las artes procesuales son, según Alvargonzález (2021a), aquellas que se despliegan en el tiempo y aquellas en las que el autor debe *conducir* al receptor de manera psicagógica.

la obra es una especie de homenaje a Ernest Hemingway. Vila-Matas es el escritor de las citas literarias, y en esta novela puede corroborarse sin duda alguna este hecho. Las citas son los recursos metaliterarios que van guiando de forma psicagógica al lector y conducen el argumento de la novela. Las citas transitan por las acciones narradas y se acoplan a ellas con total naturalidad sin suponer un engranamiento forzado o artificial. La función de *París no se acaba nunca* es la de poner en valor la figura del escritor novel en su búsqueda por encontrar su exploración literaria. Es una novela iniciática, una novela con múltiples enseñanzas para quienes quieren convertir la escritura en su oficio. Los recursos empleados por Enrique Vila-Matas para reflexionar sobre la ficción dentro de la ficción se engranan inevitablemente dentro de la tradición metafictiva desarrollada a lo largo de los siglos en el mundo de las letras hispanas. En efecto, el auge de la metaficción en España coincidió con el ocaso del realismo social:

Pero, en una perspectiva más amplia, no puede dejar de tenerse en cuenta la trayectoria histórica y la fértil tradición de la metaliteratura en España, desde el momento mismo en el que se constituye el género novelesco, y aún antes. Procedimientos que ponen en cuestión la concepción realista del arte literario y rasgos como la autoconciencia, la reflexividad, el cuestionamiento de la ficcionalidad o la hipertextualidad han estado siempre presentes, de una manera más o menos acusada, en la obra de arte literaria, metafictiva *avant la lettre* en algunas de las más señeras de las que hacen parte del *corpus literario* hispano, antes y después de *El Quijote*. (Orejas 2003: 606)

En referencia a los tipos de metaficción para clasificar la obra *París no se acaba nunca*, habría que decir que la novela contiene elementos de metaficción diegética, en la medida en que las referencias intertextuales ejercen un soporte al relato y consolidan las acciones narradas en un marco de ficción. Pero, del mismo modo, la metaficción enunciativa está igualmente presente en la obra, ya que esas referencias intertextuales inciden en la propia historia narrada, *contaminándola* con elementos biográficos del autor, hasta el punto de hacer indistinguible realidad y ficción. En *París no se acaba nunca* la ficción interfiere en la realidad biográfica hasta confundirse con ella.

El proceso de escritura se relaciona con la supervivencia del autor como sujeto corpóreo. Pero incluso esta salvación la pueden ejercer los propios personajes de ficción, como en el caso de esta novela. Es así como Marguerite Duras le confiesa al autor-narrador una de las claves del poeta: “escribo para no suicidarme” (Vila-Matas

2020: 241). La salvación por la escritura de los personajes vilamatianos se aborda nuevamente en su conjunto de cuentos *Suicidios ejemplares*, un libro con doce episodios cuyos personajes exploran el camino hacia el suicidio: “Sin embargo, pocos son los personajes que se suicidan realmente y muchos, en cambio, los que acaban eligiendo la escritura o el arte en general como espacio para el crimen” (Oñoro Otero 2015: 124). En Vila-Matas “el suicidio no es tanto una puerta de salida, como una entrada por la que acceder al mundo de la ficción” (127). La forma metaficcional diegética cobra fuerza en *Suicidios ejemplares* porque decide romper con la frontera entre lo real y lo ficticio; el mundo de la ficción se consolida como “*umbral* entre distintos mundos diegéticos, lo que remarca el carácter artificioso de la literatura” (127).

Enrique Vila-Matas es productor de una literatura que reflexiona sobre sí misma, y en la que el proceso de escritura ayuda a conservar la esencia del escritor: “En la escritura literaria encuentra Vila-Matas su enfermedad y su salvación” (Pozuelo Yvancos 2010: 140). Esta salvación del autor mediante la escritura se manifiesta como una actitud a la hora de escribir, que entiende el proceso de escritura como un proyecto vital. Así se entiende cómo la literatura puede ser “la salvación única a la que el sujeto puede asirse” (230). Sea como fuere, la literatura vilamatiana se caracteriza como una literatura de autoficción, ejemplificada a la perfección en la obra analizada *París no se acaba nunca*: “la autoficción viene a configurarse como una práctica genérica que encaja perfectamente con la concepción que tiene Vila-Matas sobre la vida y la literatura, pues en su caso coinciden proyecto biográfico y escritura” (Del Pozo García 2009: 101). La salvación del autor y la novela de autoficción se compaginan en la obra vilamatiana para sentar las bases de reflexiones intrínsecas sobre la literatura y el arte en general.

Bibliografía

- ALVARGONZÁLEZ, David. *La idea de artes sustantivas*. Fundación Gustavo Bueno. Lección en la Escuela de Filosofía de Oviedo. [Archivo de Vídeo, 2h45m]. 11 de enero de 2021(2021a). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JkW31TD7cZ0>.
- ALVARGONZÁLEZ, David. “The idea of substantive arts”. *Aesthesis. Pratiche, linguaggi et saperi dell'estetico* 14/1 (2021b): 135-151.
<https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/1191>
- ALVARGONZÁLEZ, David. “Caracterización de las artes sustantivas en la obra de Gustavo Bueno”. *El Catoblepas* núm. 198 (2022): 1.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2020.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1984.

- BUENO, Gustavo. “Poetizar”, *Arbor* n° 96 (1953): 379-388.
- BUENO, Gustavo. *¿Qué es la filosofía?*. Oviedo: Pentalfa, 1995.
- BUENO, Gustavo. “Estética y filosofía del arte”. *Diccionario filosófico*. Ed. Pelayo García Sierra. Oviedo: Pentalfa, 2000. 651-677.
- BUENO, Gustavo. “Poesía y verdad”. *El Catoblepas* núm. 89 (2009): 2.
- CAMARERO ARRIBAS, Jesús. “Las estructuras formales de la metaliteratura”. *Epos: Revista de filología* 29 (2013): 457-472.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Héctor Enrique. “De la técnica de Ion a las ideas artísticas”. *El Catoblepas* núm. 198 (2022): 2.
- DEL POZO GARCÍA, Alba. “La autoficción en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas”. 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 1(2009): 89-103. <http://www.452f.com/issue1/laautoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>
- GONZÁLEZ DE CANALES, Júlía. *Releyendo a Enrique Vila-Matas: placer e irritación*. Barcelona: Anthropos, 2016. <https://www-digitaliapublishing-com.cervantes.idm.oclc.org/a/47708>
- MADRID CASADO, Carlos. “La Ciencia como Literatura y la Literatura como Ciencia”. *El Basilisco* núm. 51 (2018): 4-18.
- MAESTRO, Jesús. *Contra las musas de la ira*. Oviedo: Pentalfa, 2014.
- MORO ABADÍA, Óscar; Manuel R. González Morales. “El arte por el arte: Revisión de una teoría historiográfica”. *Munibe (Antropología-Arkeología)* 57 (2005): 179-188.
- OREJAS, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- OÑORO OTERO, Cristina. *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor Libros, 2015. <https://www-digitaliapublishing-com.cervantes.idm.oclc.org/a/41226>
- POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, Servicio de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2010.
- RUIZ DE VERGARA, Ekaitz. *La racionalidad noetológica de las artes poéticas*. Fundación Gustavo Bueno. Lección en la Escuela de Filosofía de Oviedo. [Archivo de Vídeo, 3h27m]. 17 de febrero de 2020. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BIXSWyY-wuA>.
- RUIZ DE VERGARA, Ekaitz. “La racionalidad noetológica de las artes poéticas”. Lección en la Escuela de Filosofía de Oviedo, (2020). Vídeo (3h: 27 min).
- SUÁREZ ARDURA, Marcelino. “Materialismo Filosófico y literatura”. *El Catoblepas* núm. 89 (2009): 1.
- VARELA PORTELA, Concepción. “Claves temáticas en la novela de Enrique Vila-Matas: la autoficción”. *Epos: Revista de filología* 29 (2013): 237-254. <https://doi.org/10.5944/epos.29.2013.15192>

- VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- VILA-MATAS, Enrique. *Suicidios ejemplares*. Barcelona: RBA Editores, 1991.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- VILA-MATAS, Enrique. *Dublínesea*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- VILA-MATAS, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: De Bolsillo, 2013.
- VILA-MATAS, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014.
- VILA-MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Seix Barral, 2020.