

#01

LA AUTOFICCIÓN EN *PARÍS NO SE* *ACABA NUNCA* DE ENRIQUE VILA-MATAS

Alba del Pozo García

**Máster Oficial en Literatura Comparada: Estudios Literarios y
Culturales**

Universidad Autònoma de Barcelona

Cita recomendada || DEL POZO GARCÍA, Alba (2009): "La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 89-103, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mis-alba-delpozo-gracia-orgnl.pdf>

Ilustración || Caterina Cerdà Llompart

Artículo || Recibido: 21/04/2009 | Apto Comité científico: 26/05/2009 | Publicado: 01/07/2009

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || Este trabajo pretende explorar los recursos autoficcionales del texto de Enrique Vila-Matas *París no se acaba nunca* (2003). Bajo la forma de una revisión irónica de los años de juventud en París, Vila-Matas pone en juego varias herramientas destinadas a romper con la mimesis de lo real. De este modo, el texto se sitúa tanto en la línea de la autoficción como en la de otros textos del mismo autor en los que realidad y literatura son totalmente interdependientes.

Palabras clave || Enrique Vila-Matas | *París no se acaba nunca* | Autoficción | Simulacro | Autobiografía | Identidad | Hibridismo genérico | Realidad | Ficción | Metatextualidad | Ironía | Temporalidad.

Abstract || This work seeks to explore the autofictional elements of Enrique Vila-Matas novel *París no se acaba nunca* (2003). In the form of an ironic review of his youth in Paris, the author makes use of several devices destined to fracture the mimesis of reality. Thus, the text is both in the line of the autofiction as well as in the line of other texts from the same author in which reality and literature are completely interdependent.

Key-words || Enrique Vila-Matas | *París no se acaba nunca* | Autofiction | Simulation | Autobiography | Identity | Generic hybridism | Reality | Fiction | Metatextuality | Irony | Temporality.

0. Introducción

Una primera aproximación a la obra de Enrique Vila-Matas pone de relieve la imbricación entre lectura, escritura y tradición literaria como una constante en todos sus textos. Si en algo coinciden todas las reseñas críticas que ha generado este autor es en señalar la mezcla de las nociones de realidad y ficción, así como en destacar el protagonismo de la escritura, convertida en el tema principal de su proyecto literario. Parece inevitable recalcar en el neologismo acuñado por Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977), en cuya contracubierta el escritor francés definía su obra del siguiente modo: “Autobiographie? Fiction? La réponse est: autofiction” (Doubrovsky 1988: 74)¹. El objetivo de este trabajo es analizar cómo se articula el concepto de autoficción en el texto de Enrique Vila-Matas *París no se acaba nunca* (2003), en tanto que ésta se presenta como una revisión irónica de la juventud del autor que toma rasgos de la novela y de la autobiografía.

¿Por qué proponer una lectura de Vila-Matas desde la perspectiva de la autoficción? Un acercamiento a sus textos revela que la práctica de la autoficción está muy relacionada con la idea que posee el autor de la literatura y la escritura. En este sentido, algunas de las premisas de Doubrovsky resultan especialmente idóneas para abordar los textos vilamatianos que supuestamente participan de lo autobiográfico. Así, Doubrovsky (1988: 61) señala que “le projet de l’autobiographie moderne [...] consisterait moins à vouloir se peindre que *s’écrire*”. Esa idea es una constante en la obra de Vila-Matas: la voluntad de conversión del yo en escritura, de “convertirse en literatura, ser él mismo el relato” (Rodríguez Fischer 2003: 86). Otro aspecto que une a Vila-Matas con la autoficción es su idea de la vida como algo encajado en la literatura. De este modo, si la autoficción “levanta, sin teorizaciones abstractas, la identidad como una ficción o la ficción de la identidad” (Alberca, 1999: 67), Vila-Matas se sirve de ella para llevar a cabo su práctica literaria². Es decir, la tematización de la escritura termina conformando una construcción identitaria inherente al propio texto. La identidad, entonces, no puede escapar a la literatura, en tanto que se construye dentro de “una red literaria que se concibe como un tejido de textos comunicados, que llevan de uno a otro” (Pozuelo Yvancos, 2007: 34). No es de extrañar, pues, que el idilio entre Vila-Matas y la autoficción haya sido uno de los más fructíferos de la literatura española.

NOTAS

1 | Se trata de una respuesta crítica y literaria a la citadísima casilla ciega del pacto autobiográfico de Lejeune (1975).

2 | Sin embargo, la práctica literaria de Vila-Matas está más ligada a la vanguardia de principios de siglo que al experimentalismo de hace tres décadas al auspicio del cual se originó el neologismo.

1. La autoficción de París no se acaba nunca

1.1 El pacto irónico

¿A través de qué mecanismos se lleva a cabo el efecto autoficcional en el texto de Vila-Matas? Si se considera la autoficción como una serie de prácticas que han ido copando un espacio genérico, aún en vías de codificación (Colonna, 2004), el texto de Vila-Matas revela ciertos recursos que lo acercan a la autoficción, a pesar de destilar un grado de referencialidad mucho mayor que en otras de sus obras.

Al rastrear la historia del concepto de autoficción es inevitable toparse con Philippe Lejeune y su cuadro del pacto autobiográfico³. Para este análisis, sin embargo, resultan mucho más interesantes las reflexiones de Lejeune diez años después de su primera aproximación:

Salta a la vista que el cuadro está mal hecho. Para cada eje propongo una alternativa (novelesca/autobiográfica, para el pacto; diferente/igual, para el nombre), pienso en la posibilidad de *ni uno ni otro*, ¡pero olvido la de *a la vez uno y otro!* (Lejeune, 1994: 134-135)

La posibilidad de llevar a cabo de forma simultánea el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, desarrollada más adelante por Manuel Alberca (1996, 1999 y 2007) sobre un corpus de literatura española, se hace patente en *París no se acaba nunca*, donde se relatan hechos más o menos reales de la vida de Enrique Vila-Matas: su estancia en París, la buhardilla alquilada por Marguerite Duras, la escritura de la *Asesina Ilustrada...* presentados de una forma muy alejada de la autobiografía clásica⁴, mostrando el artificio literario de tal manera que la lectura vacilante se lleve a cabo hasta el final del relato (Alberca, 2007). Al fin y al cabo, “¿no es la ficción un territorio donde lo imposible se hace posible y lo ambiguo es un rasgo distintivo e incluso un valor frente a otro tipo de discursos?” (Alberca, 2007: 240)⁵. Este pacto ambiguo del que habla Manuel Alberca se lleva a cabo mediante distintos procedimientos. Ya en las primeras páginas de la obra, el narrador parece aludir de forma directa a un pacto con el lector:

Cuando se finge el amor se corre el riesgo de llegar a sentirlo, quien parodia sin las debidas precauciones acaba siendo víctima de su propia astucia. [...] Me gusta un tipo de ironía que yo llamo benévola, compasiva, como la que encontramos, por ejemplo, en el mejor Cervantes. No me gusta la ironía feroz sino la que se mueve entre la desilusión y la esperanza. ¿De acuerdo? (Vila-Matas, 2003: 11)

Dicha apostilla al terminar una declaración de intenciones de este tipo viene a proponer una clase de pacto que Alberca (2007) definiría como ambiguo pero que, en cierto modo, podría denominarse

NOTAS

3 | En el archicitado cuadro de Lejeune (1994) se distingue entre novela y autobiografía en base a las variantes generadas por la identificación entre autor y personaje y el pacto novelesco o autobiográfico que se establece con el lector.

4 | Anna Caballé (1999: 22) entiende “la autobiografía como ejercicio corrector del pasado”. En el caso de *París no se acaba nunca* también se llevaría a cabo este proceso, pero de una forma totalmente irónica.

5 | Gasparini (2004) habla también de una doble lectura que se realiza de forma más simultánea que alterna.

un “pacto irónico”. Esa lectura vacilante, cuyo alejamiento de la autobiografía no le impide traer al plano de la literatura hechos estrictamente reales, está teñida de una imprescindible ironía. Ante un narrador tan irónico, un eventual pacto de lectura en clave biográfica se desautomatiza completamente, poniendo en marcha el “*mentir-vrai*” (Colonna, 2004: 93) de la autoficción biográfica⁶.

1.2. La tensa convivencia con el doble

Partiendo de esa variante irónica de la autoficción, aparecen distintos elementos característicos que vienen a conformar la construcción de toda una identidad literaria. La identificación de autor y narrador, implícita o explícita⁷, se ha considerado como uno de los pilares de la modalidad autoficcional (Lejeune, 1994 y Doubrovsky, 1980)⁸. En el caso de *París no se acaba nunca*, la relación entre autor, narrador y personaje queda implícita, en tanto que el nombre de Enrique Vila-Matas no aparece en el texto. De hecho, este juego se lleva a cabo desde el paratexto⁹, con respecto al cual llama la atención la calculada ambigüedad de ciertos términos empleados en la contraportada del libro:

París no se acaba nunca es una revisión irónica de los días de aprendizaje literario del narrador en el París de los años setenta. Fundiendo magistralmente autobiografía, ficción y ensayo, nos va contando la aventura en la que se adentró cuando, en una buhardilla de París, redactó su primer libro. [...] En *París no se acaba nunca*, que es también el título del último capítulo de *París era una fiesta*, Enrique Vila-Matas nos ofrece el retrato del joven debutante en la vida y en el arte.

Nótese cómo el texto evita una identificación del autor con el narrador, alternando el conocimiento que 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. Así, se habla del aprendizaje literario del narrador, no del autor, y sólo se menciona a Vila-Matas como autor del texto. El lector habitual de Vila-Matas, sin embargo, se ve impelido a sospechar automáticamente y a instalarse en la ambigüedad de la lectura. En ese sentido, se lleva a cabo la paradoja de “mostrar al mismo tiempo tanto la disociación de autor y narrador ($A \neq N$) como su identidad ($A = N$), en una alternancia o incertidumbre por la que un autor vendría a significar que A es $\pm N$ (Soy yo y no soy yo)” (Alberca, 2007: 153). Esta identidad, implícita y disociada a la vez, toma forma mediante una serie de guiños del narrador a la figura del doble ya que el desdoblamiento de la voz narrativa es recurrente en los textos autofccionales (Alberca, 2007). De igual manera, en *Historia abreviada de la literatura portátil* (2005) uno de los rasgos de los miembros de la conspiración shandy era el de poseer una “tensa convivencia con la figura del doble” (Vila-Matas, 2005: 13). No

NOTAS

6 | Vincent Colonna (2004) toma prestado el término *mentir-vrai* de Louis Aragon (1980) para conceptualizar distintos tipos de autoficción.

7 | El término “identificación” parece ajustarse mejor a la ambigüedad autoficcional que el de “identidad”, mucho más rotundo.

8 | Desde una perspectiva distinta, podría considerarse a Foucault (1991) como el primero en problematizar la noción de obra, autor y escritura, poniendo en evidencia la complejidad de la función-autor.

9 | Gasparini (2004) se ha dedicado al análisis en profundidad de la importancia de este tipo de elementos a la hora de definir la autoficción como un género literario, aunque ya Lejeune (1994) señaló que el contrato de lectura dependía del paratexto.

es de extrañar, pues, que *París no se acaba nunca* empiece con un concurso de dobles de Hemingway, del que el narrador es, irónicamente, descalificado. El doble de Hemingway se constituye como lo que Vila-Matas nunca fue ni podrá ser. Hemingway es la figura del escritor que vive y escribe, mientras que Vila-Matas termina escogiendo la opción del escritor que vive en lo que escribe. Precisamente la dicotomía entre vida y literatura es uno de los elementos que “tensa y organiza esta ficción autobiográfica en todos los planos” (Rodríguez Fischer, 2007: 340) y supone también una opción que asume la literatura como proyecto biográfico. En ese sentido, *París no se acaba nunca* es también la novela de cómo Vila-Matas no se convirtió en Hemingway, y en cambio llegó a ser como Thomas Mann¹⁰:

Ironías del destino. [...] yo acabaría teniendo en Barcelona siempre el mismo escritorio y cuidaría hasta extremos patológicos y con supersticiones de todo tipo la disposición de mis objetos sobre la mesa de trabajo, es decir, que me convertiría en un escritor sedentario, en un Thomas Mann cualquiera. (Vila-Matas, 2003: 77)

Otro desdoblamiento del protagonista se da en el capítulo 31, en el que cuenta cómo se encontró con un joven que “tenía cierto aire diabólico y cierto aspecto de asesino, se parecía mucho a mí en la época en que escribí *La asesina ilustrada*” (Vila-Matas, 2006: 66). El encuentro consigo mismo, siempre vacilante, sin ofrecer ningún tipo de garantías al lector (el conocedor de la narrativa vilamatiana tampoco las buscará), no deja de ser una síntesis de la estructura de la novela, articulada como un juego de muñecas rusas insertas una dentro de la otra. De este modo, *París no se acaba nunca* viene a ser el relato de un narrador, identificado implícitamente con el escritor Enrique Vila-Matas, sobre un aspirante a escritor que en muchos momentos sólo simula ser escritor y que, a la vez, se identifica con el narrador/autor que cuenta el relato. Se trata de un juego propio de la autoficción, teatralizado a través de ese encuentro inquietante, en el que el narrador “nos mira de soslayo y, entre escéptico y cínico, nos espeta: ¡Este (no) soy yo?” (Alberca, 2007: 224). Asimismo, en esta escena también se deja traslucir el artificio literario, rompiendo con los parámetros del realismo y de la autobiografía clásica: “Vi que siempre había dependido de aquel joven asesino y que si él me olvidaba, yo moriría. Y viceversa, claro” (Vila-Matas, 2003: 67). Ya no estamos ante la figura del escritor rememorando su juventud para no perderla: Vila-Matas transgrede la linealidad temporal de la memoria de forma que personaje y narrador acaban dependiendo el uno del otro.

El tercer guiño al desdoblamiento del autor/narrador, y tal vez el más evidente respecto a la génesis de la identidad autorial, aparece en boca de Jean Marais: “Fabricate un doble de ti mismo –dijo Marais–

NOTAS

10 | De hecho, toda la construcción del narrador-personaje pivota sobre varios modelos de dobles literarios, Vidal Escabia/Juan Herrera, Rimbaud/Mallarmé y Hemingway/Thomas Mann.

que te ayude a afirmarte y pueda incluso llegar a suplantarte, a ocupar la escena y dejarte tranquilo para trabajar lejos del ruido” (Vila-Matas, 2003: 140). Justamente eso es lo que parece venir haciendo Vila-Matas con respecto a sí mismo, pues, como señala Alberca (2007: 206), desde siempre “el objetivo de hacerse invisible tras la propia identidad es una de las metas de Vila-Matas en sus relatos”. Ese doble de sí mismo, además, terminará acaparando cualquier resquicio biográfico.

1.3. Recursos formales

Cuando Lejeune (1994) habla de la doble naturaleza de la autobiografía, que oscila entre el relato verídico y las formas tomadas de un determinado tipo de novelas, parece estar poniendo de relieve el artificio que supone contar una vida a través de los cánones realistas, ya que “narratológicamente hablando, apenas hay diferencias entre una autobiografía y una novela escrita en primera persona” (Caballé, 1999: 22). La autoficción arremete formalmente contra la mimesis como única vía de representación de lo real, bien porque es el lenguaje el que crea el referente (De Man, 1991), bien porque aproximando las barreras entre vida y literatura se evidencia hasta qué punto ambas se oponen (Alberca, 2007).

En el caso de Vila-Matas, esta tendencia autoficcional vuelve a cruzarse con su propio concepto de la literatura, desde el cual suele arremeter contra “los escritores realistas que duplican la realidad empobreciéndola” (Vila-Matas, 2003: 89). Para poder llevar a cabo un alejamiento del realismo y, de paso, mostrar el artificio literario que supone cualquier autobiografía, la autoficción se sirve de varios recursos que entroncan con el modernismo y las vanguardias de principios de siglo. En *París no se acaba nunca* destacan de forma especial el hibridismo genérico, el manejo de las distintas temporalidades y el metadiscurso.

La mezcla de géneros salta a la vista sin necesidad de abrir el libro, pues la contraportada, citada anteriormente, ya alude a un relato que mezcla autobiografía, ficción y ensayo. En esta línea, Alberca (1996: 14) habla de que la “especificidad [de las autoficciones] está reforzada por el fingimiento de los géneros, la hibridación y la mezcla indisoluble”, mientras que Colonna (2004: 30) menciona “un pastiche de beaucoup de genres”. No obstante, se trata de un recurso que ya se ponía en práctica en otras obras de Enrique Vila-Matas muy alejadas de la autoficción como *Breve historia de la literatura portátil* (1985) o *Suicidios ejemplares* (1991).

En primer lugar, la novela adopta la forma de un *bildungsroman* irónico, cuyo principal intertexto es la novela de Hemingway A

Moveable Feast (1964). Como la del americano, la de Vila-Matas es una historia de aprendizaje en la que, en este caso, el protagonista parece no haber aprendido nada, excepto “a escribir a máquina y recibir el criminal consejo de Queneau” (Vila-Matas, 2003: 232). A seguir el consejo de Queneau, fue efectivamente, a lo que se dedicó Vila-Matas el resto de sus días: “Usted escriba, no haga otra cosa en la vida” (Vila-Matas, 2003: 232). Lo único que aprende en París es algo en lo que basará toda su narrativa posterior: la escritura como forma de vida. Y aún así, es el narrador el que extrae las conclusiones sobre el aprendizaje llevado a cabo años atrás. El joven protagonista del relato, sin embargo, cierra la novela sin que parezca haber aprendido gran cosa.

Dentro de este marco intertextual funcionan distintos géneros. El más evidente es el uso de la conferencia como procedimiento narrativo (Cordero, 2008), no exento de ironía, que aparece al principio de la novela. Al iniciar la novela, Vila-Matas pone en juego una serie de mecanismos que, cuanto menos, llaman la atención:

Quedé muy sorprendido porque precisamente acababa de escribir en París un pliego de notas para una conferencia que llevaba el mismo título y estaba enmarcada en el mismo simposio y encima también duraba tres días. Y en fin. Se me quedó una gran cara de idiota cuando me di cuenta de que era yo mismo quien acababa de arrojar ese pliego de notas sobre mi asiento [...]. Todo lo que puedo ahora decirles es que éstas iban a dar origen a “París no se acaba nunca”, la conferencia que a lo largo de estos tres días voy a tener el honor de dictarles a ustedes. (Vila-Matas, 2003: 10-11)

Aunque de forma humorística, el narrador de Vila-Matas alude a cuestiones fundamentales. Más allá del guiño al recurso del manuscrito encontrado, en este pasaje está poniendo en juego, por un lado, uno de los problemas que tematiza la autoficción: el extrañamiento respecto a uno mismo, el no reconocimiento de la propia identidad. Por otro lado, marca ya una de las líneas genéricas de la novela: la conferencia y el ensayo. Incluso en la tesitura de que el lector aceptara que lo que está leyendo fue originalmente una conferencia que se ha publicado como novela¹¹, el narrador se encarga pronto de volver a hacer dudar al lector apenas unas páginas más adelante: “¿Soy conferencia o soy novela? Dios, qué pregunta” (Vila-Matas, 2003: 16). En este punto, no queda más remedio que aceptar las normas de juego y asumir que se está ante un artificio literario. De igual forma, una conferencia es un acto en el que prima un pacto de veracidad, que el narrador rompe en el momento en el que duda acerca de la naturaleza de lo que está relatando. Además, la conferencia se sitúa en el territorio del ensayo, bajo una temática de carácter científico y teórico. En *París no se acaba nunca*, en cambio, ésta se impregna de narratividad y pierde su pureza doctrinal.

NOTAS

11 | De hecho, parece que la novela nació de una conferencia, según el propio Vila-Matas: “se iba a llamar *La ironía en París*. Nace de una conferencia que me invitó a pronunciar la Fundación Luis Goytisolo. Para prepararla, leí muchos ensayos sobre la ironía pero vi que no sabía hablar teóricamente del tema y que me saldría un bodrio de conferencia” (Pàmies, 2007: 333).

Me han dicho que usted se llama Clara. ¿Es así? ¿No? Bueno, tampoco soy un adivino. La verdad es que nadie me ha dicho que se llamara así. [...] Desde luego usted, la que no se llama Clara, es la mujer nueva de esta conferencia, de eso no tengo la menor duda, como tampoco la tengo de que París no se acaba nunca. Está bien, márchese nadie se lo impide. Que conste que no quise molestarla. (Vila-Matas, 2003: 156)

Este pasaje, lleno de humor, supone una ruptura con cualquier clase de pacto convencional. De este modo, se aleja tanto del pacto de ficción al romper la ilusión literaria como del pacto de veracidad, puesto que una interpelación directa de ese tipo tampoco podría encajar en los presuntos papeles de una conferencia. De nuevo, Vila-Matas establece su propio pacto con el lector, en el que éste deberá aceptar las reglas de juego y asumir el artificio de la práctica literaria.

Si a un lado del relato aparecen la conferencia y el ensayo, al otro lado la balanza se equilibra (y el pacto se hace más ambiguo) con los recursos de la novela y de la ficción. Uno de esos recursos es el de la estructura temporal. Comparado con otros textos del mismo autor, *París no se acaba nunca* presenta una temporalidad doble que responde al esquema de muchas autobiografías clásicas: un yo adulto situado en el presente que rememora sus años de aprendizaje en el pasado, procurando dotarlos de un sentido. Sin embargo, esta estructura se ve alterada e interrumpida continuamente. Así, el yo adulto que rememora se desdobra en dos: el narrador que dicta la conferencia y el que viajó a París en agosto y transita por los espacios en los que se movía de joven. Además, puede establecerse otra línea constituida por el tiempo de la literatura, formada por las digresiones literarias a las que suele entregarse el narrador. Uno de los mejores ejemplos de esta línea en la que se mezclan todos los tiempos es el relato de la liberación del bar del Hotel Ritz por parte de Hemingway o el viaje de éste con Scott Fitzgerald por Francia. El equilibrio de esta temporalidad literaria con las otras es una de las constantes de la narrativa de Vila-Matas. *En París no se acaba nunca*, las anécdotas de otros escritores están igualadas a las anécdotas del joven trasunto de Vila-Matas, “engarzándose mediante un *ars combinatoria* que funde el tiempo del narrador con el de otros autores y obras de la literatura universal, hasta lograr esa identificación coral, poliédrica, cuestionándose a sí misma desde la ironía y la paradoja” (Otxoa, 2007: 31).

Un buen ejemplo de la organización de estas temporalidades, encajadas una dentro de otra, se da en el capítulo 20. La voz narrativa se sitúa en un reciente viaje a París y rememora la búsqueda del Dingo Bar, que da pie a contar un viaje de Hemingway y Fitzgerald. Mientras tanto, la mujer del narrador sale a un cibercafé a buscar el antiguo emplazamiento del bar, de una manera muy similar a la

protagonista del cuento de Hemingway “El gato bajo la lluvia”.

Otro aspecto destacable es la configuración de París como un espacio al mismo tiempo referencial y literario. Vila-Matas habla de París y de sus años de aprendizaje, pero para hacerlo debe recurrir a la literatura, al París de Hemingway, de Scott Fitzgerald o al de Pío Baroja. Se explora mucho más en el París de los textos literarios que en el París real. Incluso en espacios totalmente referenciales como el Café de Flore, el narrador entra como si entrase en una historia de la literatura: “Ya el día que fui por primera vez al Flore sospeché que entrar en él significaba pedir asilo literario en café, pasar a formar parte de una cadena de generaciones de escritores que se había exiliado allí, exactamente *allí*” (Vila-Matas, 2003: 80). En cierto modo, Vila-Matas construye un París totalmente intertextual, desde el *Pont des Arts*, donde ve a la Maga de Cortázar, a la casa de Gertrude Stein, conformándose como un espacio por el que transita toda la tradición literaria en la que él pretende insertarse.

Otro de los recursos propios de la autoficción y que Vila-Matas también emplea en la novela es el del autocomentario o metadiscurso (Gasparini, 2004). Además de los intertextos que construyen el relato y que lo ligan “a las formas más manifiestas del citacionismo literario, a veces fruto de la pura invención” (Morelli, 2007: 330), París no se acaba nunca presenta también un alto grado de metatextualidad. En primer lugar, hay que destacar el uso del *mise en abyme*, recurrente en el género autoficcional (Gasparini, 2004): dentro del texto se inserta el proceso de creación de otro texto, el de *La asesina ilustrada*, la novela que el autor real publicó en 1977¹². A ello hay que sumarle que la escritura es el tema principal de los textos de Vila-Matas, de modo que “gran parte de las novelas las protagonizan textos en gestación, ya terminados o nunca elaborados, y sus creadores” (Sánchez, 2007: 67). En efecto, en *París no se acaba nunca* no sólo se narra la escritura de la novela, sino que el narrador aprovecha también para hablar sobre cómo se debe escribir una novela. Para ello se sirve de la cuartilla donde había anotado los consejos de Marguerite Duras sobre cómo ser un buen escritor (cuyos puntos va desgranando el protagonista a medida que avanza su aprendizaje), así como del autocomentario sobre el propio proceso de escritura:

En *La asesina ilustrada*, disocié demasiado entre forma y contenido, entre la emoción y la expresión de la emoción, del pensamiento, que tendrían que ser inseparables. Emoción y pensamiento deberían ser siempre inseparables, que el lector asista en directo a la creación de un texto de pensamiento conmovido. (Vila-Matas, 2003: 113)

De este modo, mientras critica la novela cuya génesis está narrando, explicita cuáles deben ser los atributos de una buena novela, destacando implícitamente que *París no se acaba nunca* sí permite

NOTAS

12 | Asimismo, la *Asesina Ilustrada* presenta otro mecanismo metaficcional en el que los lectores de la novela mueren asesinados desde las páginas del libro.

al lector presenciar “un texto de pensamiento conmovido”.

Otra expresión metaliteraria la constituyen las escenas en las que el narrador tiene la sensación de estar inserto en una novela o en un cuento. Además del relato de Hemingway mencionado con anterioridad, una muestra de ello es la búsqueda de la antigua librería clandestina en la rue Littré en la que el narrador recuerda haber visto a Borges dando una conferencia, precisamente, sobre la imposibilidad de poseer recuerdos de juventud. Acompañado de su mujer y Sergio Pitol, el narrador empieza a tener la sensación de estar todos metidos en un cuento.

De pronto, me pareció que él [Sergio Pitol] se estaba moviendo como si estuviera dentro de uno de sus relatos. 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. (Vila-Matas, 2003: 152)

Efectivamente, el capítulo se cierra como un cuento de Pitol, sin llegar a saber la respuesta, aunque “con la impresión de haber estado más cerca que nunca de la invisible verdad” (Vila-Matas, 2003: 153).

1.4. Realidad, ficción y simulacro

Uno de los temas que recorre el texto es el del simulacro. Con suficiente distancia irónica, el narrador cuenta cómo el protagonista pasa toda la novela simulando ser escritor, intelectual, situacionista, existencialista, bohemio o Ernest Hemingway. Desde el humor, como cuando utiliza una falsa pipa con la que se presenta en los cafés de París –y con la que parece homenajear a Magritte– a la reflexión directa en la que reconoce que fingía tanto la desesperación que terminó desesperado. En varias ocasiones la simulación se lleva de tal manera hasta el extremo que acaba conquistando la realidad: “Por otra parte, tanto simular desesperación me llevaba a pasar los días enteros desesperado de verdad” (Vila-Matas, 2003: 146). En otro nivel, el concepto de simulacro viene a aproximarse al de fingimiento, planteado como “una especie de doble juego de manos: uno se convierte en personaje de novela para luego convertir ese personaje de novela en uno mismo” (Lejeune: 1994: 185). De este modo, si la desesperación fingida termina siendo desesperación real, el fingimiento de transformarse en personaje acaba convirtiéndose en la única identidad del narrador. En este contexto, el narrador afirmará que “el arte es el único método del que disponemos para decir ciertas verdades” (Vila-Matas, 2003: 78), de modo que la impostura artística terminará triunfando sobre la realidad. Vila-Matas se encuadra en una línea de pensamiento similar a la de Doubrovsky (1980: 78) cuando afirma que “le fictif, pour un sujet, est l’ordre même du réel. La fiction n’est pas fantaisie”. Si ya la autobiografía clásica puede

llegar a problematizar la distinción entre verdad biográfica y verdad discursiva (Caballé, 1999), Vila-Matas trae la verdad del discurso a un primer plano, asumiendo la imposibilidad de salir del mismo y dejándose llevar por “une euphorie verbal, un hédonisme d’écriture” (Darriussecq, 1996: 370) –propio de muchas autoficciones– que le otorga a sus textos una dimensión lúdica característica.

En ese juego de la simulación del ser puede traerse a colación la idea de “pose autoficcional” que Doubrovsky define en la contraportada de *Fils* (1977): “Je suis un nabot. Un type timide, rien qu’un prof. Un type qui n’a rien fait de grand dans sa vie, et qui donc ne mérite pas ce panthéon qu’est l’autobiographie”. Frente a la “pose autobiographique” (Darriussecq, 1996: 372), entendida como la que asume un “grand-homme-au-soir-de-sa-vie-et-dans-un-beau-style” (Doubrovsky, 1989: 256), se destaca la autoficción como la autobiografía de aquellos que no tienen el derecho a la Historia. Esta idea se cruza con otra constante en la obra de Vila-Matas, “el esfuerzo del individuo por deshacerse, como si de una piel de serpiente se tratara, de una identidad que le aburre profundamente” (Martín, 2007: 87). Este esfuerzo, combinado con la pose autoficcional del tipo tímido que en gran medida detenta Vila-Matas a través de su obra, viene a cristalizar al final de la novela:

Cuando mi padre quiso saber por qué había vuelto, le dije que era porque me había enamorado de Julita Grau y porque, además, en París siempre llovía y hacía frío y había poca luz y mucha niebla. Y es tan gris, añadió mi madre, supongo que refiriéndose a mí. (Vila-Matas, 2003: 233)

El desenlace parece aludir al intento de Vila-Matas de incorporar el autor a la obra, de modo que cobre más interés el autor en el texto que el autor del texto. De este modo, la única manera de acceder a ese autor/persona, que probablemente será más gris de lo que el lector imagina, es a través de los textos. Para ello, Vila-Matas se sirve del lenguaje tanto para poder autoconstruirse como para poder expulsar a esa versión de sí mismo. “El yo de las autoficciones oscila entre la carencia de una identidad propia y la necesidad de auto-invenición, para concluir en muchas ocasiones que el autoconocimiento es imposible” (Alberca, 2007: 213). El objetivo de la configuración de ese tipo insulso en la novela, es, en primera instancia, el de la ironía acerca de los años de aprendizaje y la parodia respecto a ciertas autobiografías en las que se narra una juventud trepidante. En segunda instancia, nótese que en la cita de más arriba el lector no llega a saber si ese ser gris al que se está refiriendo su madre es el yo del pasado, el yo del presente o ambos a la vez. De nuevo, recurre a la ironía para afirmar lo anodino que es el personaje que acaba de protagonizar y relatar la novela que termina. De esta manera, el texto parece ser el único espacio en el que se puede llegar a ser algo distinto a un tipo mediocre. “La ficción es el lugar en que cometer el

crimen *contra* la realidad: crimen que se resuelve en el espacio de la escritura y que es eco de otros crímenes –los perpetrados por la asesina ilustrada en el espacio de la lectura–” (Oñoro, 2008: 38-39).

2. Conclusión

Si la literatura es el espacio en el que han decidido vivir los narradores de Vila-Matas (Manuel Alberca, 2007), *París no se acaba nunca* es la puesta en escena de esa literaturización de la propia vida. Usando la ironía como “un potente artefacto para desactivar la realidad” (Vila-Matas, 2003: 33), el autor/narrador explora los modos de diluir la experiencia biográfica en la experiencia literaria, de modo que la primera no pueda ya realizarse sin la segunda. Este trabajo ha intentado dar cuenta de cómo se lleva a cabo ese proyecto en uno de los textos más referenciales de Enrique Vila-Matas. El análisis en profundidad, sin embargo, ha puesto de manifiesto cómo el texto emplea los recursos de forma y contenido necesarios para poner en duda la referencialidad del mismo. Además, la novela no se limita a mostrar su propio artificio para evidenciar “la pratique ‘naïve’ de l’autobiographie” (Darrieussecq, 1996: 379), sino que también debe recurrir a la literatura como una garantía de existencia.

En fin, el héroe de la autoficción [...] hace de la fragmentación y la falta de unidad del sujeto un motivo contradictorio de estímulo al autoconocimiento y de necesidad de construirse un mito personal, un suplemento de ficción o viático que le ayuda a transitar por el desierto del ser. (Alberca, 2007: 281)

Ante esta tesitura, 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. De este modo, el texto autoficcional permite aproximar, confundir e incluso anular la diferencia entre realidad y ficción. Aun así, Vila-Matas logra construir una novela que se aleja del ensimismamiento y la frialdad metaficcional de la que adolecen algunos textos de este tipo (Ródenas de Moya, 2007). El uso de la narratividad, de las anécdotas vividas y literarias, le otorga a la novela la emoción de la que, según el narrador, carece *La asesina ilustrada*. Simultáneamente, la ironía desactiva “cualquier engolamiento pretencioso” (Alberca, 2007: 139) que pudiera recordar a la autobiografía clásica. El resultado es un relato híbrido y fragmentado que nos muestra a un Vila-Matas, que, siguiendo el consejo de Raúl Escari, ha procurado que se le pueda ver a él, *de verdad*.

Bibliografía

- ALBERCA, Manuel (1996): "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 9-19.
- ALBERCA, Manuel (1999): "En las fronteras de la autobiografía", *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma (ed.), Jaén, Universidad de Jaén, 53-75.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ARAGON, Louis (1980): *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard.
- CABALLÉ, Anna (1999): "La ilusión biográfica", M. Ledesma (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 21-33.
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- CORDERO, Diómedes (2008): "Enrique Vila-Matas, un excéntrico en el centro", *Quimera Revista de literatura*, 295, 26-27.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): "L'autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique*, 107, 369-380.
- DE MAN, Paul (1991): "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, 29, 113-118.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*, Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1980): "Autobiographie/Verite/Psychanalyse", *Autobiographiques: de Corneille a Sartre*, París, PUF, 61-79.
- DOUBROVSKY, Serge (1989): *Le livre brisé: roman*, Bernat Grasset, París.
- FOUCAULT, Michel (1999): "¿Qué es un autor?", *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, vol. 1, 789-812.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- MARTÍN, Rebeca (2007): "La impostura como forma de vida. A propósito de *Impostura* de Enrique Vila-Matas", I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 85-93.
- MORELLI, Gabriele (2007): "Vila-Matas en París, una 'fiesta' sin Hemingway", M. Heredia(ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 328-331.
- PÀMIES, Sergi (2007): "Los escritores acaban solos y acaban mal" (entrevista), M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 332-338.
- POZUELO YVANCOS, Jose María (2007): "Vila-Matas en su red literaria", I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 33-47.
- OÑORO, Cristina (2008): "Del juego a la ficción, de la ficción al silencio: los trayectos literarios de Enrique Vila-Matas", *Quimera Revista de literatura*, 295, 34-40.
- OTXOA, Julia (2007): "Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas. Pequeño diccionario en tres actos", I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 29-32.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): "La novela póstuma o el mal de Vila-Matas", I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 153-172.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2003): "Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas", *Cuadernos hispanoamericanos*, 635, 85-92.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2007): "Pipa y desesperación: París, estación termini", M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 339-342.

SÁNCHEZ, Yvette (2007): “De miradas indiscretas y textos invisibles”, I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros, 65-75.

VILA-MATAS, Enrique (2003): *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.

VILA-MATAS, Enrique (2005): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.