

X JORNADAS

DE INVESTIGACIÓN
HUMANÍSTICA
Y EDUCATIVA



Ética, estética
y lenguaje

Caracas, 23 al 27 de noviembre de 2009



A un paso del vacío. Reflexiones sobre el sentido de la intertextualidad en la narrativa de Vila-Matas

Daniel Abreu
Universidad Central de Venezuela
danielabreu@yahoo.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Quisiéramos poner la lupa sobre un rasgo estilístico en particular de la escritura de Enrique Vila-Matas: el de minar el texto de sus novelas y relatos con todo tipo de referencias a la cultura occidental, desde citas de obras literarias hasta alusiones a hechos y personajes históricos.

En algunos casos, la función que cumplen estas referencias en la estrategia narrativa del autor es bastante clara: le proporcionan al lector los datos necesarios para que éste trace correctamente el perfil de un personaje o para que no se extravíe en el desenvolvimiento de la trama. Pero en otras oportunidades la función específicamente narrativa se nos pierde de vista, y la inserción de las citas en el texto tiene entonces un objetivo lúdico o irónico: llamar la atención sobre la naturaleza convencional, artificial del texto mismo, de delatarlo como una vana tramoya montada por la voluntad arbitraria del autor, sin conexión con el mundo real, sin fundamento ontológico.

En esta ponencia estudiaremos solamente aquellas referencias que correspondan al segundo tipo, es decir, las que tienen carácter metaliterario. Tres obras recientes del autor constituirán la fuente de la cual extraeremos nuestros ejemplos: *París era una fiesta* (2003), *Doctor Pasavento* (2005) y *Exploradores del abismo* (2007).



INTERTEXTUALIDAD, INTERTEXTUALIDADES

Ya que el objetivo que nos hemos propuesto consiste en estudiar la función de la intertextualidad en la narrativa de Vila-Matas, vale la pena que comencemos poniéndonos de acuerdo acerca de qué significado daremos a este término en el desarrollo de nuestra ponencia.

El crítico literario alemán Manfred Pfister (2004:26) nos explica: “La teoría de la intertextualidad es la teoría de las relaciones entre textos”. Pero en teoría de la literatura tanta claridad y sencillez no podían ser ciertas. Y con sólo un punto y seguido de separación Pfister nos espeta:

Eso no se discute; se discute, sin embargo, qué tipos de relaciones deben ser comprendidas en ella. Y según cuántos se comprendan en ella, la intertextualidad aparece como una propiedad de los textos en general o como una propiedad específica de determinados textos o clases de textos (ídem).

En efecto, la noción de intertextualidad pronto se bifurca en vías que nos conducen por direcciones diferentes. La primera de ellas

parte de que en la comunicación no hay *tabula rasa*, de que el espacio en el que un texto individual se inscribe siempre es ya un espacio escrito. Todo texto es reacción a textos precedentes. Y éstos, a su vez, son reacciones a otros, y así sucesivamente en un *regressus ad infinitud* (...) Todo objeto al que un texto pueda referirse, siempre es ya un objeto del que se ha hablado o se ha escrito, y cada uno de sus elementos estructurales, desde las palabras, pasando por la sintaxis, hasta determinados modelos de especies de textos y propiedades generales del texto, no le pertenecen solamente a él, sino que lo comparte con otros textos, en más de un respecto con todos los otros textos. Así, para Roland Barthes, todo texto es una <cámara de ecos> (...) según Michele Riffaterre <un conjunto de presuposiciones de otros textos> y por eso, para él, <la idea misma de textualidad es inseparable de la intertextualidad y está basada en ella>. (ibídem.: 26-27)



La segunda acepción, al contrario,

ya no designa un aspecto parcial general, siempre dado, de la textualidad poética o literaria, sino una propiedad particular de determinados textos literarios o especies de textos literarios. (...) De esa manera la intertextualidad deviene concepto genérico para esos procedimientos de una referencia más o menos consciente, y también aprehensible concretamente de alguna manera en el texto mismo, a pre-textos individuales, grupos de pre-textos o códigos y sistemas de sentido en que éstos se basan... (ibídem.: pp. 30-31).

Y como cierre de su exposición sobre este segundo destino del concepto de intertextualidad, Pfister inserta un párrafo, breve pero muy claro, de su colega Wolfgang Preisendanz: <...la intertextualidad no se manifiesta como principio universal de la literatura o de la recepción estética, sino como una posibilidad, una alternativa, un procedimiento de la construcción del significado de la obra literaria> (ibídem.: p. 30).

Resumamos. Tenemos no uno, sino dos conceptos distintos de intertextualidad. Para algunos teóricos de la literatura (Derrida, Barthes), se trata de un fenómeno concerniente a la naturaleza esencial, íntima del lenguaje: toda palabra pronunciada es desde su nacimiento palabra mestiza, criolla; eco, tanto en su forma sintáctica como en su carga semántica, de otras miles de palabras pronunciadas con anterioridad a ella; pero, al mismo tiempo, y precisamente por esta razón, toda palabra pronunciada representa en sí misma la totalidad del lenguaje: el pasado, presente y futuro del lenguaje. La intertextualidad vendría a ser entonces la expresión en el plano textual de la estructura esférica, homeomorfa del lenguaje, es decir, del hecho de que el lenguaje no es un objeto cuantificable, que se pueda dividir en partes de igual o variable tamaño, sino que en cada manifestación del mismo se muestra en su totalidad, así como, de forma correspondiente, el lenguaje en su totalidad puede ser revelado en una sola frase. Eso sería la intertextualidad: la ausencia de oposición entre la parte y el todo, pues la parte es un símbolo del todo y el todo está contenido en la parte.



Pero para otros críticos (Preisendanz) sin embargo, la intertextualidad nada tendría que ver con la totalidad del lenguaje, esto es, con el inconsciente lingüístico de la humanidad, sino con el ego, con la conciencia clara y despierta. La cita o la parodia serían en este caso estrategias retóricas empleadas por el autor con la voluntad de influir en la conciencia de su lector, ya sea propiciando en él el surgimiento de un determinado estado de ánimo, o bien intentando convencerlo de la validez de sus argumentos u opiniones. Y la labor del crítico literario aquí no consiste en especular sobre la estructura profunda del lenguaje, sino en explorar la superficie textual, a la manera de un arqueólogo, en busca de aquellas huellas o marcas concretas dejadas por el despliegue del ego autoral.

YO, EL OTRO

Con este esquema, somero, pero donde se muestra claramente la doble cara del concepto de intertextualidad, ya tenemos una base teórica adecuada al objetivo que pretendemos alcanzar en este trabajo. Pasemos, pues, a la práctica.

En la narrativa de Vila-Matas se pueden hallar episodios de intertextualidad frecuentemente. Algunos de estos episodios parecieran confirmar la primera acepción del término, brindándonos a los lectores una experiencia profunda sobre la realidad del lenguaje; otros episodios, en cambio, son a todas luces estrategias retóricas dirigidas en forma conciente por el autor. Tomemos de la obra de nuestro autor un ejemplo de cada uno de estas modalidades de intertextualidad y sometámosla al análisis.

El primer ejemplo lo extraemos de su novela autobiográfica *París era una fiesta* (2003). Escribe Vila- Matas:

Ayer volvía revisar esa alternativa que el libro de Perec ofrece para vivir en un sitio o en muchos, para ser sedentario o viajero, para ser nacionalista rancio o nómada del espíritu:



“O bien arraigarse, encontrar o dar forma a las raíces de uno, arrancar al espacio el lugar que será nuestro, construir, plantar, apropiarse milímetro a milímetro de la propia casa: pertenecer por entero a nuestro pueblo, saber que uno es de la región de Cébense o Poitou.

O bien no llevar más que lo puesto, no llevar nada, vivir en un hotel y cambiar a menudo de hotel y de ciudad y de país, hablar, leer indiferentemente cuatro, cinco lenguas; no sentirse en casa en ninguna parte, pero sentirse bien en casi todos los sitios.”

Me divirtió ayer enormemente reencontrarme con esas líneas de Percec, que resumí de este modo en una cuartilla: “En definitiva, ir con los nietos a recoger moras por los angostos caminos nacionalistas o viajar y perder países, perderlos todos viajando en los trenes iluminados del mundo nocturno, ser extranjero siempre”. (p. 33)

Las ideas que el autor nos transmite en estos párrafos, dejémoslas a un lado; para nosotros no existen en absoluto. Y entonces, aplicando a la escritura de Vila-Matas una mirada puramente intertextual, preguntémosnos: ¿qué caracteriza, qué define esta forma concreta de invocar en el texto propio una voz extraña?

Observemos, en primer lugar, que son tres las voces que pueden escucharse en el texto: la del narrador, la que ha sido identificada como perteneciente a Georges Percec, y nuevamente la del narrador pero en un tiempo pasado con relación al presente del acto de enunciación. Tanto en el uso de los signos de puntuación como en la forma en que han sido dispuestos sobre la cuartilla los cuatro párrafos del fragmento, se evidencia la voluntad de marcar un claro deslinde entre las distintas voces. Como indestructible muralla, se alzan, en efecto, los dos puntos, fronteras absolutas entre una y otra voz, guardianes implacables del separatismo lingüístico. Además, la voz alterna, la que comienza a sonar después de los dos puntos, no se registra seguidamente, es decir, en el mismo renglón, sino más abajo, en renglón aparte, pues se trata precisamente de eso:



una voz otra, extraña, diferente, que debe hallar su lugar separada de la voz inicial, esta es, la que se oye antes de los dos puntos.

En definitiva, lo que tenemos en este fragmento de *París era una fiesta* es una conversación diplomática, políticamente correcta, en la cual son rigurosamente respetadas las leyes del buen hablante y del buen oyente. En primer lugar, una voz; una voz emitida por un sujeto definido, con nombre propio; una voz que tiene su morada y su centro en la conciencia de ese sujeto, en ese determinado *Yo*, en ese determinado *ego*; una voz que es propiedad privada de ese *ego*, de ese *yo*. Luego, una segunda voz; ésta es extraña respecto a la primera, pero en sí misma posee las mismas características: está centrada en un *Tú* definido, con nombre propio; es propiedad de ese *Tú*, de ese *ego* alterno. Sólo cuando, a través del silencio, alguna de las voces define sus límites, sus fronteras, surge entonces la otra voz, segura de encontrarse en terreno propio, segura de poseerse por entero a sí misma. El mestizaje polifónico -la mezcla de voces, la más ligera duda sobre la identidad de las mismas- es sistemáticamente evitado.

Como el lector habrá ya observado, esta diferenciación rigurosa entre las voces que conforman el tejido del texto corresponde perfectamente a la segunda acepción del término intertextualidad, la que, como explicábamos más arriba, considera este fenómeno como una estrategia retórica dirigida en forma conciente por el autor.

Sigamos ahora con nuestro segundo ejemplo. Éste proviene del relato “La modestia”, que forma parte del volumen *Exploradores del abismo* (2007):

Llevo muchos años ejerciendo de espía casual en el autobús de la línea 24 que sube por la calle Mayor de Gracia, en Barcelona. Tengo en casa un archivo de gestos, frases y conversaciones escuchadas a través del tiempo en ese trayecto de autobús, y hasta creo que podría escribir una novela tan infinita como aquella que quería hacer Joe Gould sobre Nueva York, pues he robado y registrado todo tipo de frases sueltas, conversaciones extrañas, disparatadas situaciones. (...) Recuerdo muy especialmente, entre otras muchas frases oídas y



anotadas: <Le regalé unas magnolias y no me lo perdonó nunca>. Y ésta otra: <La felicidad está en el martirio>. Y ésta: <Si ganas dinero antes de los cuarenta, estás perdido>. (...) Un día escuché a una mujer contarle a su marido que la luna no es lo que pensamos: <No es un satélite natural de la tierra, sino un planeta hueco, diseñado por una civilización técnicamente muy avanzada (...)>. Anoté cuidadosamente todo esto y también lo que dijo el marido (...): <La luna es la luna y basta>.

Bonita frase (...), algunas veces la digo, me gusta decirla:

-La luna es la luna y basta. (pp. 21- 23)

En este caso se manifiesta una visión de la intertextualidad completamente diferente a la habíamos encontrado en el primer caso, el del *París era una fiesta*. ¿Y por qué?

Nuestro análisis reveló que la característica principal del primer ejemplo era el riguroso deslinde entre las voces que constituían el texto. Pues bien: a este segundo ejemplo lo caracteriza una intención diametralmente opuesta: deconstruir, hacer colapsar, confundir las voces que se enredan en la escritura.

Veamos. El nombre de Joe Gould y su proyecto de novela infinita es la primera marca de intertextualidad que podemos reconocer. En el texto no se citan directamente las palabras originales de Gould. Éstas, en su nivel propiamente pragmático, es decir, en tanto constituyentes de un acto de habla realizado en el tiempo con la intención de influir de alguna manera en el mundo circundante, son absorbidas por la voz que lo invoca. Dicho en otra forma: yo (hablante básico) invoco el acto de habla de Gould porque me identifico con él; en mi invocación lo hago mío y al mismo tiempo lo reproduzco: yo soy Gould actualizado y Gould es un yo en potencia. Yo soy él; yo soy tú. Nótese, además, que en este caso la relación causa-efecto ha sido totalmente abolida. Al contrario del primer ejemplo, en el cual había dos roles bien claros -la voz de Perec como premisa o antecedente (causa) y la voz del narrador como réplica o consecuente



(efecto)-, en este caso no se puede determinar cuál es el verdadero orden jerárquico. Concebida en forma paradigmática y no sintagmática, la cita nos deja ver que los dos elementos actuantes, Gould y el narrador, pertenecen a una esfera común de significado, pero no establece ninguna clase de ordenación entre ellos. La causa podría ser el efecto; el efecto podría ser la causa. Se trata de un proceso de deconstrucción llevado a cabo con todo éxito.

Avancemos un poco más. Nos topamos con un puñado de citas directas pulcramente discriminadas a través del empleo de los dos puntos. Sin embargo, se trata de citas sin propietario: su autor se ha disuelto en el anonimato y no tiene ya ninguna ascendencia sobre ellas; vuelan de boca en boca, descentradas, ligeras, transparentes, efímeras, absurdas.

Pero es unas líneas más abajo donde el fragmento alcanza su temperatura más alta. El narrador repite en voz alta una frase, una frase cualquiera de las muchas que ha oído al azar durante sus viajes en autobús: “La luna es la luna y basta”. Este gesto, en apariencia completamente arbitrario, inmotivado, reconoce y sella definitivamente la alianza, la identificación entre el yo y el otro. Pues la identidad individual es una partida que se decide entre al menos dos jugadores: un yo y un extraño, el otro. La formación del yo no es un proceso privado, autónomo, sino una persecución interminable tras ese *otro* quien, a la vez que le presta al yo herramientas con las cuales forjar una personalidad definida, no deja de mostrarle que él, el *yo*, existe sólo bajo el fundamento de ese movimiento circular y persecutorio, que fuera de ese juego del gato y el ratón lo que hay es el simple vacío; que el yo no tiene verdadera consistencia positiva, pues no es más que la mera voluntad de negar la nada, de huir de ella. La identidad radica en este movimiento paradójico: fusión y rechazo, un castillo levantado triunfalmente sobre la nada; chapoteo desesperado por escapar al vacío sin comprender que ello es imposible, pues ese vacío es el motor mismo del movimiento identitario, y por lo tanto resulta tan esencial y constitutivo del sujeto como todo su universo conciente y positivo. Repitémoslo nuevamente: yo soy otro.



Y es precisamente esta escena circular, estructura profunda de la identidad individual, lo que, en última instancia, deja al desnudo los episodios de este segundo tipo de intertextualidad.

POÉTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD

En la narrativa de Vila-Matas -como afirmábamos al principio del apartado anterior- se encuentran abundantes casos de intertextualidad, no menos del primer tipo que del segundo. Sin embargo, sólo los del segundo tipo, los que pertenecen a la intertextualidad “ontológica”, como los llama el profesor Renate Lacheman (2004: 30), tienen verdadera importancia en la concepción de la escritura literaria de nuestro autor.

Pruebas de ello más allá de los casos textuales concretos las tenemos en esa reflexión metapoética que nuestro autor va dejando regadas, como pistas o huellas, a lo largo de su obra. El séptimo capítulo de la primera parte de *Doctor Pasavento* (2005: 36) se inicia con una de ellas: “Dije que escribir es un desposeerse sin fin, un morir sin detención posible”.

Desposeerse. Difícil sería interpretar el sentido de esta expresión en el marco de la narrativa de Vila-Matas si no fuera por medio de la estructura dicotómica de la identidad individual que, como expusimos más arriba, late en el fondo de los episodios de intertextualidad ontológica. Porque para Vila-Matas el acto de escribir, de pararse ante un papel en blanco y dar libertad al torbellino del lenguaje, es una experiencia límite en la que el otro -ese otro deseado y a la vez odiado, fuente de mis anhelos más íntimos y al mismo tiempo enemigo obstinado de mi amor propio- revela abiertamente su rostro, su presencia, su influencia sobre mis elecciones en distintos ámbitos de la vida. Desposeerse significa sentir en carne propia el hecho de que la escritura es un movimiento centrífugo que, como tal, genera un vacío en su centro, derrumbando la ilusión de un yo autónomo dueño absoluto de sus propias palabras y desplazando las masas



de lenguaje hacia una zona periférica, pública, mestiza, donde la palabra es, como una moneda, siempre bifásica, tan tuya como mía. Y de esta manera, confundido entre un sin número de voces que claman desde lo profundo de la memoria cultural de Occidente, el Yo autónomo, como alma que acabara de ingresar en el Hades, se “desposee” o, según el leitmotiv que recorre *Doctor Pasavento* de principio a fin, “desaparece”.

De ahí la imperiosa necesidad que tiene Vila-Matas de echar mano constantemente a la intertextualidad, de incorporar más y más voces ajenas a su escritura, pues lo fundamental de su experiencia como escritor es precisamente el descubrimiento de esa multiplicidad de voces alternas, de la inestabilidad o indeterminación o descentramiento que viene a ser la esencia del individuo, del lenguaje y, por lo tanto, de la literatura:

pensé en la tan socorrida figura literaria de la fugacidad de los paisajes de ventanilla de tren –leemos en *Doctor Pasavento* (pp.20-21). Y también en la literatura misma y en que precisamente la característica más notable de ésta consistía en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilizara, pues uno nunca podía fijarla en un punto cierto, siempre había que encontrarla o inventarla de nuevo.

Sin embargo, es en “La gloria solitaria”, un ensayo que sirve de conclusión al volumen *Los exploradores del abismo*, donde la reflexión de Vila-Matas alcanza su grado más alto de lucidez:

Tal vez ser un autor sea hacerse el muerto, situarse en el lugar del difunto, y no perder de vista ciertas perspectivas que abrieron pensadores como Foucault, para quien lo que la escritura pone en cuestión no es la expresión de un sujeto cuanto la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer: <La huella del autor está sólo en la singularidad de su ausencia; al escritor le es asignado el papel del muerto en el juego de la escritura>. (p. 280)

Está bastante claro. Para Vila-Matas la escritura es una experiencia completamente ajena al universo de lo ejecutivo; no es la prolongación de una voluntad capacitada y



eficiente, como un hijo es reflejo de su padre. Es más bien como el Hades de la antigua mitología griega: una esfera de inmaterialidad, de errancia, de olvido de sí mismo, de heteronimia. Como explica la profesora Corinne Enaudeau (1998: 17) “el poeta, el pintor, el sofista pasean sobre las cosas un espejo en cuyo vacío puede reflejarse todo; no producen algo real, sino su semblante; su arte es sólo un juego, sin otra cualidad que la de no tener ninguna”.

Para que la obra nazca, el autor –ese ego prepotente, unilateral- debe perecer; para que la obra nazca, el autor, ese “nombre-del-padre” en el psicoanálisis lacaniano, debe fragmentarse en una heteronimia lo suficientemente diversa para dar representación a todas las voces que hablan en esa saturnal que es la literatura. Sólo un orgullo, sólo una vanidad se le puede conceder a la figura del autor: “El coraje de no ser nada, mediante el cual se hace todo” (ibídem: p. 16).

Daniel Abreu Liberatore

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Enaudeau, Corinne. (1999). *Las paradojas de la representación*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Pfister, Manfred. (2004). “Conceptos de la intertextualidad”. En: Navarro, Desiderio (selección y traducción) *Intertertualitat I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Casa de las Américas.
- Vila-Matas, Enrique. (2003). *París era una fiesta*. 2003. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007). *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama.