



---

*EL VIAJE VERTICAL:*  
DE LA MODERNIDAD A LA  
POSMODERNIDAD EN VILA-MATAS

---

JAVIER PÉREZ ÁLVAREZ



**TUTOR: DR. GUILLERMO LAÍN CORONA**

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER  
*FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y TEATRAL EN EL CONTEXTO EUROPEO*  
CONVOCATORIA: SEPTIEMBRE 2021

FACULTAD DE FILOLOGÍA



# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b> .....	4
<b>2. Análisis de El viaje vertical</b> .....	22
2.1. <i>Autoficción y ficcionalización de la realidad</i> .....	26
2.2. <i>Intertextualidades</i> .....	36
2.3. <i>El ser posmoderno y su viaje</i> .....	51
<b>3. Conclusiones</b> .....	64
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	68

## 1. Introducción

Enrique Vila-Matas, nacido en Barcelona en 1948, es uno de los autores más destacados de la narrativa española actual; su obra ha sido objeto de abundantes estudios (Felipe Ríos Baeza, ed., 2012; Cristina Oñoro Otero, 2015) y numerosos programas académicos centrados en nuestra narrativa contemporánea inscriben al autor catalán en sus nóminas.<sup>1</sup> Sin embargo, este reconocimiento fue, en España e incluso Cataluña, considerablemente tardío. La obra de Vila-Matas se labró antes una sólida reputación en Francia y en Hispanoamérica, donde autores y críticos de peso alabaron su talento, originalidad y frescura. Así lo explica Felipe Ríos Baeza:

A principios de la década de 1990, esas «cosas raras» [sus primeras obras] ya habían tomado la forma de propuestas elaboradísimas [...] y mientras su iniciativa será celebrada por autores de esta parte del continente (no solo Pitol o Monterroso, sino también Roberto Bolaño y Juan Villoro, Rodrigo Fresán y Álvaro Enrigue), en España se acogerá de modo tardío y desde el ámbito académico (2012: 16).

La relación con que la investigadora mexicana Margarita Heredia —quien le quería dedicar a este autor su tesis de licenciatura— abre el estudio recopilatorio dedicado al escritor catalán, *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, es un claro ejemplo de esta tardía recepción:

Aprovechando un viaje a Madrid en aquel año de 1994, acudí a la Biblioteca de la Universidad Complutense. Encontré, con enorme sorpresa, que Vila-Matas no existía ahí. En cierta forma, se trataba de un autor con un recorrido crítico más amplio en América latina que en su país. [...] En México se trataba de un autor

---

<sup>1</sup> La asignatura *Literatura Española Contemporánea* del Grado en Filología Hispánica de la Universidad de Jaén presenta en su guía docente como obligatoria la lectura de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). A su vez, en la Universidad de Valladolid, en grado y asignatura homónimos a los de Jaén, aparece como obligatoria la lectura de *Kassel no invita a la lógica*. Cabe destacar en este punto que el reconocimiento universitario fue, lógicamente, más tardío que el crítico, por lo que es de esperar que su nombre aparezca con mayor asiduidad en los planes curriculares, al mismo tiempo que su obra está cada vez más cerca de poder darse por concluida.

que ya pertenecía al temario de algunos profesores y que los alumnos leíamos con enorme entusiasmo (2007: 10).

Con la publicación de su *Historia abreviada de la literatura portátil* en 1985, Vila-Matas se convierte en un autor de culto, captando a sus primeros y devotos lectores,<sup>2</sup> pero no será hasta el cambio de siglo, con la publicación de *Bartleby y compañía* (2000), que el autor catalán se consagre definitivamente. A partir de este momento

empieza a convertirse en un «raro» más que aceptado y celebrado, tanto por la «Academia» como por la industria cultural, iniciando un desplazamiento desde la periferia del sistema literario en la que se ubicaba hasta el centro mismo de ese sistema, donde, le guste o no, es evidente que se encuentra instalado en la actualidad (Castro Hernández, 2014: 137).

El propio Vila-Matas, escritor siempre atento a lo que la crítica tiene que decir sobre su obra —y con la cual mantiene un provechoso diálogo en sus libros—, reconoce (sin poder evitar a veces un leve resentimiento) este olvido o ninguneo al que se vio sometido en su país. Así, señala a quienes supieron ver desde un primer momento el posible alcance de sus escritos en una entrevista concedida en 2010 al también escritor Miguel Ángel Muñoz para su blog *El síndrome de Chejov*: «Ignacio Echevarría [...] con Monmany, Domene, Masoliver Ródenas y el mexicano Christopher Domínguez Michael forma parte del quinteto de críticos que percibieron el posible interés de mi obra cuando los demás sesteaban» (en Castro Hernández, 2014: 160).

Sea como fuere, a raíz del cambio de siglo y de la publicación de *Bartleby y compañía*, fueron muchos los críticos que dejaron de *sestear*, y no podía ser de otra forma si se observan los premios con los que comenzó a ser galardonado el autor catalán. Sirvan de ejemplo los siguientes: el Rómulo Gallegos en 2001, por

---

<sup>2</sup> Prueba de ello son las elogiosas reseñas que dedicaron a este libro, por ejemplo, Mercedes Monmany desde *La Vanguardia*, al que se refirió como «curioso y desconcertante [...] un libro de autenticidades y devociones apasionadas que han rastreado todo lo mágico, excepcional y rebelde de la historia literaria y artística de nuestro siglo» (1985: 44). También Miguel García-Posada, desde el *ABC* (9/11/1985), aplaudió su experimento narrativo: «Desenfadada, irrespetuosa [...] se burla de las normas narrativas y pone en tela de juicio la noción misma de literatura. [...] Tales son los elementos que constituyen la deliciosa fábula de E. V. M.» (en Oñoro Otero, 2015: 43).

*El viaje vertical*; el Heralde en 2002, por *El mal de Montano*, novela por la cual también ganó el mismo año el Premio Nacional de la Crítica y el Médicis Étranger, o el Premio de la Real Academia Española en 2006, por *Doctor Pasavento*.

Este éxito se traduce a nivel crítico. Así, en 2002 se celebró el Primer Congreso Internacional sobre su obra en Neuchatel, Suiza, y las ponencias allí presentadas fueron editadas en 2007 por *Cuadernos de Narrativa* bajo la dirección de Irene Andrés-Suárez y Ana Casas. A este volumen siguieron más estudios monográficos sobre su obra, con la participación de algunos de los estudiosos más relevantes del panorama como Domingo Ródenas Moya (2007), Joan Llovet (2007) o José María Pozuelo Yvancos (2010), entre otros muchos. Para conocer la repercusión de su obra, se puede sencillamente visitar su página web ([www.enriquevilamatas.com](http://www.enriquevilamatas.com)) y acceder al epígrafe «La vida de los otros», donde recoge los artículos y estudios que su producción literaria ha suscitado, así como otros textos que, a pesar de no tratar acerca de él, resultan de interés para el autor, quien entiende que están conectados con su obra de alguna forma.

A pesar de este mencionado «desplazamiento» al centro del sistema literario español, es relevante señalar, con Olalla Castro Hernández (2014: 175), que Vila-Matas «ha logrado conservar su esencia díscola» y no ha permitido que su literatura fuera «reabsorbida y fagocitada por la cultura *oficialista*, como suele ocurrir con los discursos que acaban por ocupar una posición central, sino que se ha convertido en esa especie de artefacto explosivo que dinamita, desde dentro, el sistema literario».

Esto se vincula a su vez con lo paradójico del «fenómeno» Vila-Matas, que apunta Pablo Sol Mora, por el cual «un autor esencialmente minoritario [...] hoy está traducido a más de treinta lenguas, vende miles de ejemplares y es una celebridad en el mundo real y virtual» (2012: s. p.). Sobre esta paradoja se volverá más adelante, en relación con la supuesta posmodernidad de la obra vilamatiana.

Estamos, pues, ante un escritor de éxito tardío, y cuya acogida fue mucho más calurosa en el extranjero que en España. Sin embargo, esto no es algo que deba causar extrañeza, ya que desde un primer momento el autor barcelonés renegó de lo que él considera el canon español, de tradición realista, así como

de su generación.<sup>3</sup> De esta forma lo expone en una entrevista con Ignacio Echevarría:

No sabe usted cuánto odio esa moda española de los años ochenta que decía que en la narrativa había que volver a contar historias, y punto. ¡Por favor! Hay que restituir el equilibrio entre el placer de contar historias y el experimentalismo tan denostado y del que yo procedo. No se puede seguir escribiendo con las pautas del realismo del XIX, como si nunca hubieran existido el dadaísmo, el surrealismo, la abstracción, el *Nouveau roman* o Celan (en Echevarría, 2007: 210).

También desde su posición de articulista en diversos diarios y revistas, Vila-Matas ha aprovechado para exponer y elaborar sus concepciones acerca de la literatura —artículos y ensayos que, en muchos casos, han sido la génesis de sus obras de ficción—. A continuación, reproduzco un fragmento de su columna en *El País* que viene a reforzar las ideas expuestas hasta ahora:

El gran problema que tienen los escritores españoles de hoy es su visibilidad internacional. En mi caso particular, creo o imagino que ese problema lo he roto de fuera hacia dentro, trabajando contra el superficial canon nacional que algunos críticos crearon en los años ochenta. En vista de que no encajaba en esa narrativa nueva española (donde se jaleaba el casticismo y el rechazo de todo experimentalismo), opté por escribir una literatura no nacional española. Y así Portugal, Francia, México o Argentina se acercaron a mi obra mucho antes de que ésta fuera mínimamente aceptada por mis conciudadanos. Me inscribí en una tradición literaria híbrida en la que cabían el italo-germánico Claudio Magris y el anglo-alemán W. G. Sebald, franceses excéntricos como Perec y Roussel, mexicanos como Sergio Pitol, argentinos como Ricardo Piglia, César Aira o el inefable Borges, españoles como Juan Benet y Javier Marías (Vila-Matas, 2007: s. p.).

Es el propio autor, entonces, quien justifica el escaso interés que la crítica española le mostró en su día, e incluso se vanagloria de ello, pues lo percibe

---

<sup>3</sup> Esto por lo que respecta a los novelistas; sin embargo, señala Carlota Casas Baró (2007: 97-98) que Vila-Matas sí que se emparenta con los poetas de su generación, los novísimos, en tanto que estos también «ignoran la tradición inmediatamente anterior —esto es, la de la poesía social—» y cuyo discurso se basa en «que todo, todo, es al fin y al cabo literatura».

como una muestra de su originalidad literaria; logra alejarse del canon español que repudia para formar parte de otro más personal, esencialmente hispanoamericano y centroeuropeo. Esta vindicación de los autores que admira es habitual en el escritor catalán, y así lo señala Pozuelo Yvancos cuando dice que «Enrique Vila-Matas nunca ha escatimado elogios a los que considera sus maestros, y se ha preocupado por ir trazando, como ningún otro escritor ha hecho con tal fidelidad, la filiación de la que su escritura quiere sentirse parte y resultado» (2010: 215). No aludiré aquí a la enorme lista de autores que Vila-Matas reivindica, si bien a lo largo del trabajo aparecerán algunos de ellos para alumbrar el debate acerca de la aparente posmodernidad del escritor.

Dentro de esa extensa bibliografía crítica que a lo largo del siglo ha venido formándose, podemos rescatar algunos temas basilares sobre los que se reincide con asiduidad, y que Olalla Castro Hernández ordena en su tesis doctoral. Así, está «la obsesión por el tema de la identidad del sujeto» (2014: 153), de la cual su propia tesis es un claro y brillante ejemplo. También puede hablarse de «la omnipresencia del hecho literario dentro del propio enunciado literario» (2014: 153), que invita al estudio de la intertextualidad y lo metaliterario en su obra,<sup>4</sup> lo cual es justificado por Vila-Matas de la siguiente forma en una entrevista con Rodrigo Fresán:

Y de acuerdo: en todos mis libros hay escritores y hay libros. Podría escribir un libro donde no hubiera un escritor, o alguien que quiere ser escritor, o variantes de la forma de lo que es un escritor; pero no estoy del todo seguro de que me divertiría haciéndolo. Es como si para mí la figura del escritor fuera el recipiente perfecto, el frasco que contiene toda mi visión de la vida y el sentido de las cosas. Ese es mi tema, todos mis temas (en Fresán, 2007: 316).

Esta reflexión es confirmada por Pozuelo Yvancos: «La figura del escritor no es un asunto, es el dispositivo que gobierna la escritura, también en la dimensión del trazado de su estructura» (2010: 180).

Los temas de la identidad y la escritura aparecen constantemente asociados en la narrativa vilamatiana, y así lo ha venido apuntalando el barcelonés a lo

---

<sup>4</sup> Según Cristian Crusat (2018: 9), reflexionando acerca de ello: «el autor barcelonés resolverá tomar partido por la falsa erudición y la asimilación de otras voces, nutrientes esenciales de su sintaxis personal, tan fecunda y distorsionada como singular».

largo de su carrera, aun cayendo, en ocasiones, en contradicciones o enmiendas de lo antaño expresado. Un ejemplo claro lo encontramos en esa misma entrevista concedida a Fresán cuando este le pide que se defina:

En realidad, trato de hablar lo menos posible sobre lo que soy y lo que siento. No me resulta fácil decirlo. Me resulta más sencillo ponerlo por escrito. Tengo una gran confusión al respecto. Casi prefiero que me vayan definiendo los demás... Hasta no hace mucho yo creía que escribir equivalía a empezar a conocerse a sí mismo; pero a medida que va pasando el tiempo me doy cuenta de que nunca sabré quién soy por culpa de escribir (en Fresán, 2007: 323).

Esta actitud dubitativa va cediendo con el paso de los años; tanto que, en 2018, en otra conversación con Carmen de Eusebio, afirma lo siguiente:

Ya sé que una vez le dije a Rodrigo Fresán que me había pasado una gran cantidad de años creyendo que escribir equivalía a empezar a conocerse a sí mismo, aunque, a medida que había ido pasando el tiempo, había comprendido que nunca sabría quién era yo por culpa precisamente de escribir. Pero mire por dónde creo ahora saber quién soy, quizás porque ya tengo la edad del Quijote, aquel que gritaba «¡Yo sé quién soy!» en medio de sus alucinaciones. Soy alguien que se dedica al arte de la ficción, alguien que cree que ésta tiene más posibilidades de acercarse a la verdad que cualquier representación de la realidad (en de Eusebio, 2018: 64).

Continuando con el listado de aspectos ampliamente estudiados por la crítica, se pueden contabilizar: «la reducción de la trama a su mínima expresión, el uso de la ironía y el humor, el sinsentido y el absurdo, la hibridación textual y la disolución de los límites entre realidad y ficción» (Castro Hernández, 2014: 153-154).<sup>5</sup> Esta querencia por borrar los límites entre la realidad y la ficción es uno de los aspectos que más estudios ha generado, siempre a la luz de ese maleable concepto que es la *autoficción*.

---

<sup>5</sup> En lo referido a la reducción de la trama, sirva de ejemplo la reseña que Christopher Domínguez Michael hace de *Una casa para siempre* y que se incluye en el volumen monográfico editado por Margarita Heredia (2007: 74-80). Respecto a la hibridación textual, esto ha sido ampliamente estudiado por Pozuelo Yvancos, concretamente en su trabajo: «Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas» (2007a: 388-404).



El término *autoficción* fue acuñado por el crítico y escritor francés Serge Doubrovsky, quien, al tiempo que describía las características del término en cuestión, lo ponía inmediatamente en práctica en su novela *Hilos* (1977). Doubrovsky define *autoficción* de la siguiente forma:

Al contrario que la autobiografía explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo (en Pozuelo Yvancos, 2010: 12).

Esta definición se ajusta bastante a ciertos parámetros posmodernos (vida e identidades fragmentadas), y a esta corriente lo asimiló el propio Doubrovsky. Sin embargo, Manuel Alberca, en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, señala que, a pesar de que fue el escritor francés quien acuñó con merecida fortuna el término *autoficción*, no significa que la práctica efectiva de dicho concepto no estuviera presente en la historia de la literatura. Para Alberca, siguiendo a Jacques Lecarme, la autoficción es un dispositivo esencialmente simple que se corresponde con «una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor» (2007: 158). Esta definición minimalista, pues, lleva a Alberca a plantear lo antes dicho: que la autoficción no nace con Doubrovsky en 1977, sino que podemos seguir su rastro por otras *novelas del yo* que la literatura nos ha brindado. Expone el caso, por ejemplo, de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus adversidades*, cuya anónima autoría hace irresoluble el *etiquetado* de dicha obra al imposibilitar la referencialidad entre autor, narrador y protagonista. Así pues, si una obra del siglo XVI podría llegar a ser calificada como *autoficción*, ¿cómo aseverar que dicha práctica está esencialmente ligada a la posmodernidad?

No obstante, si bien no podemos afirmar categóricamente esta relación, tampoco deja de ser cierto —y sería un error obviarlo— que esta supuestamente nueva modalidad literaria entronca con algunos frutos de la posmodernidad. Alberca, siguiendo en este punto las tesis desarrolladas por Lipovetsky en *La era del vacío*, apunta a la figura del héroe en las autoficciones:

En fin, el héroe de la autoficción es un acabado ejemplo del neonarcisismo posmoderno que 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 ayude a transitar por el desierto del ser. Son personajes que cuanto más interés muestran por conocerse, cuanto más saben de sí mismos, más frágiles y vulnerables se sienten. Por esta razón, el refugio en la ficción les permite aspirar a un futuro incierto y a una segura incertidumbre (Alberca, 2007: 281).

Podrían seguir señalándose más coincidencias, pero esta reflexión acerca del héroe y del ser posmoderno resultará especialmente productiva en el posterior análisis.

Tras repasar en la obra de Manuel Alberca los diversos motivos que expone acerca del porqué del *boom* de la autoficcionalidad en la literatura en español, uno se muestra bastante sugerente en su relación con la obra vilamatiana. Según Alberca (2007: 154), siguiendo a Marie Darrieusecq (a su vez, discípula de Gérard Genette), no sería descabellado considerar la autoficción desde el punto de vista del pacto novelesco, y no del pacto autobiográfico; así, la autoficción se convertiría en «una variante subversiva de la novela en primera persona, pues iría derecha a transgredir el último reducto del realismo: el nombre propio». De este modo, podría aventurarse que esta es una de las razones por las cuales Vila-Matas se ha decantado por esta práctica en tantas ocasiones; si el autor catalán ha manifestado innumerables veces su aversión por las prácticas literarias españolas herederas del realismo decimonónico, qué mejor forma de mostrar su definitivo rechazo a dichas prácticas que adoptando la autoficción, dispositivo que transgrede el uso del nombre propio, «último reducto del realismo».

A este respecto, resulta de suma importancia el estudio de Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, pues en él dedica un capítulo completo al estudio de la autoficción en la obra vilamatiana (si bien se centra mayormente en la conocida como *tetralogía metaliteraria: Bartleby y compañía, El mal de Montano, París no se acaba nunca y Doctor Pasavento*). Pozuelo Yvancos rechaza también la conexión entre autoficción y

posmodernidad, y apuesta por sustituir el término *autoficción* por el más acertado *figuraciones del yo*, cuya diferencia, que no oposición, radica en

la consciente mistificación que estos dos autores [Marías y Vila-Matas] hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente alguno de los rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma (2010: 29).

Todo ello sin olvidar que el propio Vila-Matas, siempre pendiente de las lecturas críticas de sus textos y aun consciente de las teorías vertidas acerca de la autoficcionalidad de ellos, declara en una entrevista con Ignacio Echevarría: «En efecto, el autor de mis escritos no soy yo mismo, sino otro personaje, el personaje fantasmal de escritor» (en Echevarría, 2007: 210). Y aun podemos leerle en otra ocasión, al hablar de su antología de relatos, *Recuerdos inventados*<sup>6</sup> (1994), donde Vila-Matas muestra sus conocimientos teóricos acerca de esta cuestión:

Esta doble vuelta de tuerca [la que realiza en los relatos que componen la antología] no tiene por ahora ningún neologismo que la designe, está a la espera de algún Doubrovsky, aunque, a decir verdad, yo preferiría que no apareciesen más Doubrovskys, pues no veo necesario que haya que darles nombre a todas las variantes del supuesto nuevo género y digo «supuesto nuevo género» porque de hecho ya Dante o Rousseau la practicaron (en Pozuelo Yvancos, 2010: 141).

Esta cita, pues, además de mostrar el conocimiento de causa con que Vila-Matas aborda en sus obras el tema de la autoficcionalidad, también sirve para reforzar la opinión antes expuesta por Alberca de que este «nuevo género» no es, ni mucho menos, nuevo; únicamente había carecido de un Doubrovsky que le pusiera nombre.

---

<sup>6</sup> Cabe señalar, aun superficialmente, que la idea de los *recuerdos inventados* tiene un claro cariz posmoderno, por el cual se equipara cualquier tipo de relato (histórico, memorístico) a la ficción. En palabras de Manuel Alberca: «Esta creencia propala la idea simplificadora y errónea según la cual recordar es igual que inventar y contar la vida propia es necesariamente escribir una novela» (2007: 50). No obstante, habría que estudiar detenidamente esta obra de Vila-Matas para comprender qué intención se esconde realmente tras sus *recuerdos inventados*.

Todos estos aspectos, que serán analizados en este trabajo en detalle a la luz de *El viaje vertical*, han dividido a la crítica a la hora de clasificar la literatura vilamatiana, a la cual se le ha puesto la etiqueta —con mucha ligereza, según quienes a ella se oponen, como se verá más adelante— de *literatura posmoderna*. Pero no solo la crítica, sino que el propio autor se ha detenido a cuestionarse acerca de la posmodernidad de la literatura en general, y de su obra en particular. A este fin dedicó una de sus columnas en el suplemento cultural de *El País*, *Babelia*, a la que tituló de manera irónica: «¿Por qué es usted tan posmoderno?». En ella puede leerse, entre otras cosas, una crítica —que por repetitiva parece perder parte de su mordacidad— al conservadurismo del claustro universitario español. No obstante, lo destacable de esta columna — más allá de mostrar una vez más el interés de Vila-Matas por lo que se dice de su obra— son los comentarios que nuevamente vierte acerca de la autoficción, la identidad y la escritura, que resultan bastante concluyentes y vindicativos de una forma particular de hacer literatura:

Después de todo, me dedico a las ficciones y sobre todo a las autoficciones y gracias a ellas me enmascaro día tras día. En realidad, no escribo para conocerme a mí mismo sino para esconderme cada vez más. Y si firmo con ese nombre que me han dicho que es el mío es sólo porque, como decía mi amigo Paco Monge, no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio (2002: s. p.).

Lo que resulta curioso en este punto es que los adalides de una u otra postura (*Vila-Matas moderno/Vila-Matas posmoderno*) esbozan prácticamente los mismos argumentos para defender ambas posiciones, como se verá inmediatamente. Se estudiará en primer lugar cuáles son esas zonas de coincidencia, que vienen a ser en su mayoría los aspectos temáticos que se han comentado más arriba. Por ejemplo, está el investigador David Roas, que califica así la obra del catalán:

Como antes decía, las grandes tramas han dejado de ser válidas en la literatura actual. En su lugar queda la fragmentación, la dispersión, la descomposición del relato en una estructura plural, compuesta por elementos heterogéneos, por múltiples figuras que rompen con las expectativas narrativas tradicionales. Todo

ello se traduce en esa inteligente mezcla que hace Vila-Matas de autoficción, metaliteratura, culturalismo, hibridismo y parasitismo literario (como el propio autor lo denomina). Un universo narrativo —claramente calificable de posmoderno— en el que todos esos elementos heterogéneos, y esto es fundamental, tienen el mismo derecho a la representación artística (2007: 151).

O, también, la visión de Rosario Padró:

La narrativa de Enrique Vila-Matas encierra un sinnúmero de complicidades textuales y extratextuales, desde la biblioteca de referencias y acotaciones reales e inventadas hasta la exigencia de un lector activo, preparado y consciente de su papel como punto final en el pacto creativo. Su originalidad como escritor, podría decirse, procede de la simulación de otras voces para construir una parodia autorreflexiva e inmersa en el discurso metaliterario tan propio de la posmodernidad (s. f.: s. p.).

Se ve a través de estas dos muestras los rasgos que suelen aducirse para calificar su obra de posmoderna: la hibridación textual, la intertextualidad, lo metaliterario, a los que podríamos sumar el cuestionamiento de la identidad del sujeto o el humor. Pero, sobre esta cuestión, Olalla Castro Hernández lanza un interrogante, que ilumina su tesis y que es esencial para este trabajo: ¿no son estas características las que rigen, por ejemplo, nuestra primera novela moderna? Siguiendo a otros críticos como Ródenas Moya o Domingo Sánchez-Mesa, Castro Hernández esboza que, efectivamente, y sin necesidad de acudir al *Quijote*, existe una larga lista de autores —en cuya tradición se inserta voluntariamente Vila-Matas— que han puesto en práctica todos estos recursos (y que, lógicamente, no son considerados posmodernos), y cita entre ellos, sin pretensión de equiparar su calidad literaria, a Kafka, Musil, Pessoa o Lorca. Todos ellos son escritores que se pueden incluir en el *Modernism*, entendido el término en la acepción usual de la crítica anglosajona, que se refiere a toda la literatura occidental desde finales del siglo XIX a la II Guerra Mundial, que reacciona contra el realismo y tiene en las vanguardias históricas un exponente principal (Bradbury y McFarlane, 1991).

Surge la necesidad, pues, de preguntarse a qué se debe esta confusión, por qué unos mismos rasgos pueden conducir a la crítica a calificar la producción de

un autor de formas opuestas. En primer lugar, cabe coincidir con la opinión de Pozuelo Yvancos cuando se refiere al uso del término *posmodernidad* como «cajón de sastre», al cual se relega todo aquello que se distancia del hecho literario convencional, sin detenerse a analizar en detalle el objeto de estudio. En la misma línea, y en relación con Vila-Matas, Pablo Sol Mora habla de una «*manía posmoderna*, esto es, etiquetar la totalidad de su obra con ese adjetivo fantasmal y admirarla o rechazarla por esto» (2012: s. p.).

Otras razones que invitan a considerar a Vila-Matas como un autor posmoderno se relacionan no tanto con su obra como con su personalidad y su forma de actuar ante el público. Este aspecto, que ya se había esbozado más arriba al hablar del *fenómeno Vila-Matas*, guarda bastante relación con la problemática que aquí se está planteando. El propio autor, a la hora de definirse en una entrevista con Rodrigo Fresán, articula su personalidad en torno a tres pintores («tres temperamentos artísticos»), siendo uno de ellos Dalí: «Pero tengo también el lado Dalí: esa compulsión delirante y exhibicionista de llamar la atención sobre mí, sobre mi personaje; una actitud que con el tiempo he justificado como necesidad de llamar la atención sobre mí para ver si de una puta vez me leían» (en Fresán, 2007: 321).<sup>7</sup>

Esta idea la desarrolla Manuel Alberca (2007: 22) en su libro antes citado, cuando relata el proceso por el cual la figura del escritor se convirtió, en el siglo XIX, en «el modelo más logrado del individualismo burgués» y así, «ser diferente y distanciarse del resto de los hombres se alzó como la máxima ética y estética de la creación moderna, pues la meta del artista consistía en hacer de su vida y de sí mismo una obra de arte». Lo que también sucedió en este proceso, señala Alberca (2007: 23), es que, al mismo tiempo que el escritor se convertía en una figura insigne, «la subjetividad y la firma del artista adquirirían un incontestable valor mercantil, es decir, se reintegraban en la institución» y, como consecuencia de ello, «los creadores desarrollaron una exagerada afición por singularizarse». No resulta difícil asociar esta conclusión con la actitud de Vila-Matas, menos aún si se atiende a la cita con que Alberca cierra su reflexión. La cita —que, no cabe la menor duda, el escritor barcelonés conoce— pertenece a Oscar Wilde, pionero de las prácticas antes descritas, concretamente a su obra *El retrato de Dorian*

---

<sup>7</sup> Los otros dos son Picasso, el «trabajador infatigable» y «la vertiente Duchamp, que es la de la indiferencia hacia el arte» (en Fresán, 2007: 321).

Gray, donde podemos leer lo siguiente en boca de Lord Henry Wotton: «Que hablen de uno es espantoso. Pero hay algo aún peor: que no hablen» (en Alberca, 2007: 23).

Sin llegar a la excentricidad de Francisco Umbral, el catalán siempre gustó de presentarse como un *raro*, alguien que se sentía cómodo en ese destierro en la periferia de la literatura española, y a quien el desplazamiento al centro mediático de esta le produjo «ciertas contradicciones e incomodidades» (Castro Hernández, 2014: 175). Su página web, repleta de entradas y enlaces de distintas personalidades culturales que disertan acerca de él y de su obra, es un buen ejemplo para ilustrar a ese autor que pretende rehuir los focos al tiempo que se encarga de encenderlos. Su obra, mismamente, resulta paradigmática de esa tensión que se produce ente el silencio y la escritura: *Bartleby y compañía* es una ficción dedicada a todos aquellos escritores que renunciaron a escribir; *Doctor Pasavento* es una celebración de los escritores que logran alejarse de la fama y el ruido para realizar una escritura privada, y se podría seguir engrosando la lista.

Esta contradicción, esta conciencia de escritor *raro* que es a su vez el centro de atención, la resuelve el autor, según Olalla Castro, mediante «la autoparodia y la ironía» (2014: 175), y que cree Pablo Sol Mora es una de las razones por la cual la crítica se inclina a tildarlo de posmoderno, en lo que él denomina «vilamatismo *light*» (2012: s. p.).<sup>8</sup>

Pero no es la única forma en que el escritor barcelonés parece haber resuelto este problema; si hacemos caso a su editor, Jorge Herralde, el verdadero apellido de Enrique Vila-Matas sería Vila Matas, sin guion. Este hecho, que tratándose de otros escritores no tendría por qué pasar de la mera anécdota, resulta especialmente interesante en este caso concreto. Por un lado, parece tratar de resolver esa contradicción de escritor excéntrico absorbido por el mundo editorial y cultural, un intento por anonimizarse dentro del *estrellato* literario. Y también, si se recuerda la cita del escritor en la que precisamente comentaba

---

<sup>8</sup> Pablo Sol Mora añade: «Otro aspecto poco favorecedor de la popularidad del autor (y de la que él mismo no es del todo inocente) es una suerte de vilamatismo *light* que le ha acarreado una legión de devotos y admiradores. Abundan los aspirantes a *shandys* y *oblomovs* que no se toman la molestia de leer, por ejemplo, a Sterne y a Gonchárov, o los que creen que basta jugar un poco con las identidades en sus ficciones, o mencionar a dos o tres autores y desperdigar unas cuantas citas para alcanzar la profundidad literaria de Vila-Matas» (2012: s. p.).

que «no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio» (2002: s. p.), esta parece adquirir una nueva dimensión: como afirma Manuel Alberca (2007: 206), de ser cierto este «camuflaje onomástico», Vila-Matas, poniéndole guion a su apellido, habría logrado su objetivo de «hacerse invisible tras la propia identidad» y «convertirse él mismo en un personaje novelesco».

El yo vilamatiano es otro aspecto central en el debate acerca de la posmodernidad del autor, y no se alude en este punto a la ya comentada distinción entre autoficción y figuración del yo, esto es, a la medida en que autor y narrador/protagonista se identifican en sus obras. Me refiero aquí al carácter del sujeto que protagoniza la mayoría de sus ficciones. Es en este punto donde parece que la noción de *Vila-Matas posmoderno* podría ganar más adeptos, en tanto que en muchos de sus textos nos encontramos ante un sujeto «descentrado, múltiple y escindido» (Castro Hernández, 2014: 182), que en numerosas ocasiones aboga por su propia desaparición. Sin embargo, como apunta Olalla Castro —y como tendremos oportunidad de ver más detalladamente en el análisis de *El viaje vertical*—, es un sujeto que, aunque

asuma una posición crítica con respecto a esa Verdad universal, atemporal y unívoca de la Modernidad [...] sigue asumiendo la necesidad del ser humano de buscar fundamentos, sentido (incluso sabiendo que se busca una quimera) a la existencia, evitando así caer en el relativismo absoluto y en el *nihilismo pasivo* propios de la Posmodernidad triunfal (2014: 183).

Prosiguiendo con la lista de temas que tratan de alumbrar esta polémica, nos encontramos con uno de los principales rasgos que apuntan, en este caso, a la modernidad del autor, y que, a simple vista, parece dirimir la cuestión. Es el hecho, ya mencionado, de la *filiación* literaria de Vila-Matas, la cual, al margen de contadas excepciones —si bien de notable relevancia en su formación literaria, como es el caso de Roland Barthes— responde a la tradición literaria moderna, anterior a la posmodernidad.

Pero, como digo, solo a simple vista parece resolver este hecho la cuestión acerca de su supuesta posmodernidad, y es que la necesidad del catalán por inscribir en su obra en esa larga lista de autores que venera genera en ella un



alto grado de intertextualidad y *metaliterariedad*, que son a su vez algunos de los argumentos que esgrime, por ejemplo, Cristina Oñoro en su tesis acerca de Vila-Matas y la poética de la posmodernidad.<sup>9</sup> Nos encontramos, pues, ante otra pequeña paradoja en el estudio de este autor, y es que su reivindicación por formar parte del canon moderno hace germinar en su narrativa unas técnicas supuestamente ligadas a la posmodernidad. El profesor Yvancos, una vez más, se pronuncia al respecto; y a pesar de respetar y aceptar parcialmente las teorías de Linda Hutcheon acerca de la correlación entre posmodernidad y metaliteratura, considera que es un error aplicarlas al escritor barcelonés:

Si evito la noción de posmodernidad es porque Vila-Matas ha vinculado todo su universo de referencias literarias a la herencia de un tipo de novela y de escritura, que no se podría calificar de posmoderna, antes bien se edificaría en vínculo necesario con la tradición de la modernidad de las vanguardias narrativas: Robert Walser, Kafka, Musil, Valéry, Borges, W. S. Sebald, son modelos que han realizado en sus obras una tradición de la que Vila-Matas se siente heredero y en íntima relación con la clausura que estos autores realizaron del ciclo de la novela realista (Pozuelo Yvancos, 2007b: 35).

A este respecto, podría añadirse otra reflexión que puede ayudar a decantar la balanza a favor de un *Vila-Matas moderno*. El mero hecho de que el escritor reivindique una serie de autores como modelos, como *padres* literarios, juega en contra de una plausible posmodernidad, ya que esta, al decretar la ausencia y la imposibilidad de enunciar grandes verdades, destierra la posible ascendencia de otras voces, el magisterio de autores pasados o contemporáneos. En definitiva, que el «talento para la admiración» (Crusat, 2018: 10) de Vila-Matas es un gesto más de su vinculación con la Modernidad.

Asociada con el humor y el gusto por lo absurdo, la ironía es otro de los rasgos que deambulan por el filo de la posmodernidad. Efectivamente, el empleo de la ironía se relaciona en la obra vilamatiana con ciertas características de la posmodernidad, en tanto que esta proviene del temor por emitir en sus textos cualquier tipo de mensaje categórico. Dice Olalla Castro al respecto: «hay, al fin,

---

<sup>9</sup> Cabe reseñar que el propio Vila-Matas desdeña el concepto «metaliterario», considerándolo un concepto vacío, «un cliché crítico» (en Castro Hernández, 2014: 164).

un miedo a todo lo que pueda sonar a metafísica y a compromiso estable, ético e ideológico, con cualquier verdad esencial, un miedo a adoptar posturas “fuertes”, que en ocasiones también cae en el relativismo típico de la Posmodernidad» (2014: 195).

Es por ello, como se verá en el análisis posterior, que la mayoría de los discursos aparentemente serios o elevados que aparecen en su obra, vienen acompañados —cuando no rematados— por un comentario sarcástico que intenta rebajar la pretensión del discurso previo. Al respecto del empleo de la ironía, Álvaro Enríque trata de desvincularla de lo posmoderno, y establece una relación con la literatura del absurdo:

[Vila-Matas] es el último heredero de la tradición de la literatura del absurdo, decantado hacia una ancestría que, frente a la irracionalidad de lo real, prefiere reírse —Kafka, Perec— que cortarse las venas —Camus, Bernhard—. Vila-Matas opera amalgamando dos estrategias a menudo escindidas: medita desde la desolación moral en el cauce de una narrativa hilarante. La ironía como premio de consolación (en Castro Hernández 2016: 57).

Como se puede observar, esta «risa trágica» es otra cuestión polémica, cuyas implicaciones tendremos oportunidad de estudiar detenidamente a la luz de *El viaje vertical*, en el que se centrará este trabajo.

Por último, se verá también en el análisis de esta novela si aparece otro de los aspectos que Pozuelo Yvancos señala como profundamente *antiposmoderno* (y que comparte con Javier Marías, seguramente influenciados ambos por sus respectivas lecturas de Sterne). Este rasgo es el de la postergación de la muerte —una muerte que, como se puede ya deducir, difícilmente aparecerá de forma seria— a través de la literatura: «una narrativa como forma de salvarse del tiempo y los relojes y su hora final. Ninguna posmodernidad hay aquí, ninguna» (Pozuelo Yvancos, 2010: 221).

A lo que apunta Olalla Castro en su tesis doctoral y en la continuación de sus trabajos dedicados a la obra del escritor catalán, es que esta dicotomía entre modernidad y posmodernidad no tiene por qué ser tal, y que sería más útil y provechoso para el ejercicio de la crítica literaria tratar de encontrar las zonas de concomitancia de ambas discursividades. Esto es, desechar la noción de que la

posmodernidad es una etapa superadora de la modernidad, y abrir la puerta a lo que Olalla Castro denomina un *entre-lugar* (2014: 11), un tercer espacio fronterizo entre ambas posturas desde el cual alumbrar nuevas teorías, sin falta de acotar innecesariamente los límites de la crítica.

Desde esta postura trataré de realizar el análisis de *El viaje vertical* por varias razones. En primer lugar, por la condición de *rara avis* que tiene dicha novela dentro de su producción literaria. Y es que se trata de la más *canónica* o *convencional* de sus obras, ya que, a diferencia de otras ficciones, en esta nos encontramos, por ejemplo, con una trama que podemos seguir de principio a fin. Llega a decir incluso Pablo Sol Mora que *El viaje vertical*, junto con *Lejos de Veracruz* y *Extraña forma de vida* (las dos novelas que la preceden), «son representativas de ese Vila-Matas que todavía no acaba de ser Vila-Matas» (2012: s. p.).<sup>10</sup> Aun poniendo en duda esta afirmación de Sol Mora, es interesante leer las declaraciones que hizo el autor tras recibir el premio Rómulo Gallegos por esta novela, y que dan cuenta de su condición de *extraña* dentro de su obra:

Quando presenté *El viaje vertical* me despedí de la novela [...]: estoy hartado de que los editores pidan novelas y uno no pueda hacer un libro que mezcle géneros, una caja abierta donde cabe todo. Creo, además, que con *El viaje vertical* demostré que puedo hacer una novela, que era lo más complicado porque era lo que menos me interesaba como lector. Soy más lector de cuentos, ensayo y poesía. Me despedí de la novela, no así del relato corto y *otras novelas* (en Pozuelo Yvancos, 2010: 149).

A pesar de romper con su palabra y realizar otras novelas en el futuro, él mismo reconoce que: «En realidad, no he dejado jamás la novela, pero, salvo en *El viaje vertical* y *Dublinesca*, no la he practicado nunca» (en Nieto, 2015: s. p.). Así, se puede observar que la novela que aquí se va a analizar supone un cambio con respecto a su habitual forma de hacer literatura, porque da más énfasis a la trama convencional, frente al resto de sus obras, en las que, por así decir, *no pasa nada*. Es por ello, quizá (por no ser representativa de los temas y técnicas vilamatianos), que la crítica, a pesar de tratarse de una obra ganadora del

---

<sup>10</sup> Masoliver Ródenas, por su parte, comenta que estas tres novelas componen un ciclo propio dentro de la producción vilamatiana, caracterizado por las ideas de «alejamiento y extrañeza» (1999: s. p.).

Rómulo Gallegos, no le ha dedicado especial atención, como sí lo ha hecho con otras ficciones en las que abundan la intertextualidad, lo metaliterario y todo ese festín de rasgos que resultan tan apetecibles para la crítica.

Sin embargo, es esta misma razón la que me conduce a elegir *El viaje vertical* como objeto de estudio: vislumbrar si realmente es una obra que desentone radicalmente con el resto de su producción, o si, en cambio, pueden verse en ella —y así lo creo— muchos de los aspectos del resto de sus novelas. Al tratarse de la obra que, aparentemente, más se acerca a ese canon realista que tanto se ha esforzado en denostar, resulta también de especial interés ver los resultados que podemos obtener si focalizamos el estudio en torno a la posible posmodernidad que habita en la novela.

Finalmente, el concepto de «escritura funambulista» (2009: s. p.) que Domingo Sánchez-Mesa dedica a la literatura vilamatiana (y que visualmente se puede relacionar con facilidad con ese ansiado *entre-lugar* de Olalla Castro) se aplica especialmente a esta novela, la cual abunda, como se verá, en imágenes de abismos profundos que tanto habrán de decir en su estudio.

## 2. Análisis de *El viaje vertical*

El comentario ya referido de Vila-Matas por el cual decretaba que *El viaje vertical* era su novela más convencional sirve de base para el comienzo de su análisis. En efecto, esta novela parece ligada a ciertas prácticas realistas que el propio escritor, se ha visto, denostaba con especial ímpetu; pero es precisamente esta razón la que obliga a indagar en la verdadera naturaleza de la novela, es decir, descubrir si verdaderamente esa apariencia realista es tal, o, por el contrario, cobija en su seno la auténtica esencia vilamatiana.

*El viaje vertical* se vincula con la narrativa de herencia realista decimonónica, sobre todo, en lo concerniente a la disposición narrativa, y también por el estilo, que es más limpio, llano y conciso que en otras obras, donde el tono es más poético. A este respecto, habla Pozuelo Yvancos (2007b: 47) de una «tonalidad lírica» en *El mal de Montano*, extensible a su tetralogía metaliteraria, la cual «va a significar la construcción de una literatura y una vida al mismo tiempo». *El viaje vertical*, por tanto, como se verá en este análisis, tiene un anclaje mayor con las estructuras y el lenguaje de la narrativa, por así decir, *convencional*, alejándose de lo lírico y asemejándose al estilo de sus columnas periodísticas y ensayos.

Por lo que se refiere a la estructura narrativa, la trama es ajena al fragmentarismo y a la dispersión, que sí es evidente en sus otras obras, como ya había señalado David Roas: «Queda la fragmentación, la dispersión, la descomposición del relato en una estructura plural, compuesta por elementos heterogéneos, por múltiples figuras que rompen con las expectativas narrativas tradicionales» (2007: 151). La trama de *El viaje vertical* obedece a la relación causa-efecto<sup>11</sup> (si bien a veces, por la extravagancia de su personaje principal, Federico Mayol, esta relación puede resultar un tanto confusa; no tanto por las alteraciones cronológicas, las cuales no son difíciles de seguir, sino por la propia naturaleza del protagonista, cuyos razonamientos no siguen una lógica cabal).

El primer evento, desencadenante de la acción, es la petición que le realiza su mujer el día después de celebrar las bodas de oro: «Quiero que te vayas de mi vida, lo he meditado mucho, quiero que me dejes sola, lo necesito [...] He decidido, en los pocos años que me quedan, averiguar quién soy yo realmente

---

<sup>11</sup> La relación de causalidad en las tramas novelescas ha sido asociada a la estética realista por David Lodge (1991).

o, como mínimo, quién pude ser y no he sido» (2015: 13-14). De este modo se inicia la andadura de Federico Mayol, sexagenario que se ve, de forma imprevista, despedido de su hogar y de su matrimonio, de su vida; un viaje que le llevará por lugares diversos —con la condición de ir siempre hacia el sur, siempre hacia abajo, y es esta idea de descenso la que confiere a la novela su sentido de causalidad, a nivel figurado y efectivo—. A raíz de la expulsión del hogar, Mayol visita a sus dos hijos varones, para llevarse sendas decepciones. El mayor de ellos, Ramón —el más querido por el padre—, sucesor en la presidencia de Seguros Mayol, también sufre una crisis vital, ocasionada por no haber conseguido nunca nada por méritos propios, lo que supone, para Federico, la muerte de su «vida profesional» (40). Respecto al pequeño vástago, el lector ya conocía la mala predisposición de Mayol hacia él, pues es «un pobre presumido» (23), un pintor de Puertos Metafísicos cuya excelente formación cultural no le ha servido para convertirse en un hombre de provecho, y cuya vanidad artística le impide verse tal y como es verdaderamente. La frase que el joven pintor le dirige a su padre y que remueve dolorosamente su conciencia es la siguiente: «Tú y yo somos igualitos. Sentido del humor, inteligencia, imaginación. Como dice un amigo mío, solo nos diferenciamos en la cultura. Yo tengo, tú no mucha» (19). De esta forma, si el motivo del viaje de Mayol viene dado por la expulsión del hogar por parte de su mujer, el sentido último de este queda cifrado en esa sentencia de Julián; así, el viaje que inicia el protagonista —sobre el que planea la ilusión de desaparecer, esfumarse por completo— se mueve en esas dos coordenadas: la del adiós de su esposa tras cincuenta años de relación, «lo que hay de extrañeza en la misma cotidianidad» (Masoliver Ródenas, 1999: s. p.), y su absoluta falta de cultura, decretada por su hijo Julián.<sup>12</sup>

Entonces, siguiendo los consejos de sus contertulios del club, quienes constantemente le repetían «Te conviene un viaje» (29), y en su intento por encontrar su lugar en el mundo —pues el abandono de su mujer le ha convertido en «alguien consciente de ser un hombre fuera de lugar» (52)— viajará primero a Oporto. El motivo por el cual visita esta ciudad, no obstante, no obedece al

---

<sup>12</sup> Esa sentencia del menor de sus hijos da pie a importantes reflexiones acerca de la importancia de la cultura en la formación vital —su hijo menor es culto, pero también un imbécil—; y, después, a interpretar su ausencia de cultura por culpa de los años en que le tocó vivir (la posguerra).

puro raciocinio, sino que «al pasar por delante de un bar, cerca de la iglesia de Santa María del Mar, creyó oír la palabra “Oporto” [...] No lo pensó dos veces y entró en una agencia de viajes de la calle Argentería y adquirió para tres días después un billete de avión para Oporto» (67). Su marcha de esta ciudad, a su vez, se produce a causa de una «angustia cósmica, un desasosiego profundo al ver que no sabía por dónde encaminar sus pasos» (118), y llega a la conclusión de que «solo le faltaba despedirse de Oporto e ir a otra ciudad para despedirse también de ella, de la otra ciudad, y así hasta el infinito. Era preciso no sentirse atado a nada, ni siquiera a la posibilidad de echar raíces en algún lugar maravilloso» (119). A estos argumentos hay que añadir que es el sentido descendente, autoimpuesto, de su viaje lo que motiva que la siguiente parada de Mayol sea la ciudad de Lisboa (123). Después de visitar esta ciudad, y tras ver en la televisión del hotel en que se hospeda una entrevista a un escritor de Madeira, jalonada con bellísimos planos de la isla, decide que ese será su próximo destino: así, se conjugan los dos motivos que dieron lugar inicialmente a su exilio: el deseo de hundirse y sus acusadas carencias culturales:

Sin ser consciente para nada Mayol de esto, su vida empezó a articularse según la curva dantesca del viaje hacia el Bien. Y el Bien, en este caso, acababa de entrar en él de la mano de su repentina sintonía con la cultura y de su súbita curiosidad por ver más paisajes de Madeira y así poder seguir descendiendo y continuar su lento viaje vertical hacia el sur (146).

Esta «sintonía con la cultura» será la que, finalmente, una vez en Madeira, le lleve a contar su historia a Pedro Ribera, el narrador-personaje de esta novela, a través del cual accede el lector a las distintas peripecias de Mayol. Se puede comprobar, pues, que las acciones que lleva a cabo el protagonista responden a una causalidad, si bien las decisiones que toma en ocasiones (los respectivos destinos de su viaje) vienen dadas por el azar.

En relación con esta escritura más *convencional*, resulta complejo dilucidar qué técnicas descriptivas se adecúan más al realismo, pues numerosos críticos han señalado que «el realismo se ha definido mucho más por su contenido que por su técnica» (Barthes, en Alborg, 1996: 52). No obstante, pueden resultar significativas dos descripciones que Mayol hace de sí mismo —una al comienzo

de la novela y otra en sus últimas páginas—, pues a través del estudio comparativo de ambas se puede vislumbrar el proceso que se está tratando de ilustrar aquí, por el cual, de una apariencia supuestamente realista, surge la esencia típicamente vilamatiana. La primera de estas descripciones se ajusta más a la estética realista en su «estilo modesto [...] que huye de toda pretensión lírica» (Lissorgues, 1998: s. p.). El afán de objetividad que parece perseguir Mayol en esta descripción también puede ayudar a crear esa ilusión que es en definitiva el realismo:

Yo soy, se dijo Mayol, hablando muy lentamente para sí mismo, un hombre de edad avanzada al que se le ve algo más joven, como si tuviera un contrato especial con el paso del tiempo. Mis ojos son de un azul intenso, en eso todo el mundo está de acuerdo [...] Soy un hombre alto y me atrevería a decir que elegante [...] Soy alguien que está sentado en un bar de la plaza Letamendi de Barcelona y que no puede estar más perdido (22).

Pero ya en ella se anticipa la futura transformación: «[Soy] alguien al que las circunstancias le empujan a convertirse, lo más pronto posible, en otro» (22), una transformación que, como se verá, corre paralela al destape del supuesto realismo. Así, en las últimas líneas de la novela, en una carta que Mayol escribe a su hijo se lee la siguiente autodescripción, que abandona cualquier convencionalismo e incluso adopta tintes surrealistas:

Soy amigo de Claudio Magris. Me he hecho judío, de la rama jasídica. De Cataluña me acuerdo, pero ya me dirás tú dónde está. Me dedico a la cultura sin disciplina, doy conferencias sobre las islas y su mitología, le he montado una librería a tu primo Pablo, voy a ser el protagonista de una novela, pinto puertos metafísicos con muchas palmeras, que a veces parecen saxofones y otras recuerdan la silueta de Kim Novak. Por las mañanas voy al colegio y por las tardes a la universidad. Espero morirme sabiendo qué es el Big Bang y, en fin, soy un experto en la sabiduría de la lejanía. Recibe un abrazo atlántico de tu padre artista (233-234).

El tipo de narración también se asemeja, aparentemente, a las realistas, en tanto que se relata en tercera persona la historia de Mayol (alejándose así del



habitual uso del *yo vilamatiano*) y por el carácter omnisciente del narrador, Ribera. También se conecta con la estética realista por la forma en que la historia es elaborada por parte del narrador: tras encontrarse con Mayol en el destino último de este (la ciudad de Funchal), Ribera, escritor en ciernes, le pide al catalán que le cuente la historia de su viaje. Y así, en siete sesiones intensivas ante un magnetofón, «Mayol fue dictando y reconstruyendo, con la felicidad del que revive pequeños sucesos, la historia de su destierro» (229). Este dispositivo de narración es, según Iris Zavala, típicamente realista, porque «predomina el narrador-cronista, el narrador omnisciente que interfiere a menudo en la acción, la comenta y moraliza en su afán por sugerirle al lector lo que debe pensar de los hechos y los personajes» (1996: 404). Además, gracias a este dispositivo existe un hilo argumental rastreable, únicamente segmentado por la inserción de citas incluidas a modo de breves capítulos, cuya función principal es la de condensar de forma simbólica el contenido de la acción que se está desarrollando o va a desarrollarse. No obstante, esta narración se aleja de lo *convencional* en diversos aspectos; si bien Ribera se hace notar en la historia, siguiendo a Zavala, con un afán casi moralizador acerca de lo que está ocurriendo, termina por incurrir en ciertos excesos hasta dejar de ser un mero transcriptor de la historia de Mayol e instaurarse él mismo como personaje, dando rienda suelta a sus preocupaciones y sus propias experiencias. A través de este cambio de paradigma —que en el siguiente epígrafe se desarrollará con mayor detalle— resurge inevitablemente el *yo vilamatiano* que parecía quedar relegado, y la estética supuestamente realista deriva hacia las habituales prácticas del escritor catalán.

## *2. 1. Autoficción y ficcionalización de la realidad*

En la primera parte del trabajo se ha aclarado qué se entiende por autoficción; si bien es un concepto complejo y un tanto difuso, repleto de matices, se ha establecido un acuerdo de mínimos, por el cual la autoficción es «una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el

mismo nombre que el autor» (Alberca, 2007: 158).<sup>13</sup> Por tanto, es evidente que *El viaje vertical* no se ajusta a estos parámetros; es, de hecho, la novela que más se aleja de una posible identificación entre el protagonista y Vila-Matas, ya no solo por la no coincidencia de los nombres, sino porque Federico Mayol es una persona con un bagaje cultural nulo, sin ningún tipo de interés —en un comienzo— por la literatura, en las antípodas, por tanto, del autor real. No obstante, de la misma manera que la apariencia realista podía ocultar técnicas típicamente vilamatianas, se pueden detectar ciertos rasgos que, a pesar de no convertir *El viaje vertical* en una autoficción, sí permiten emparentar esta ficción con la realidad del autor, y que a su vez alumbran nuevas e interesantes lecturas de la obra en cuestión.

En su «Autobiografía literaria» (un apartado dentro de la página web de autor en la que comenta la relación que mantiene su obra con su vida), la nota dedicada a *El viaje vertical* dice lo siguiente:

Mi primer viaje a la isla de Madeira en 1998 fue iniciático y deslumbrante. Asistí impávido a una serie de conferencias en portugués en torno a la existencia de la Atlántida. Poesía pura. A lo que habría que añadir que, por problemas con el idioma, entendía sólo la mitad de lo que decían y la otra mitad la imaginaba. Los conferenciantes de Azores, Madeira, Lisboa y Cabo Verde manipulaban mapas sin cesar y hablaban de las islas encantadas con un encanto inigualable. Al llegar a Barcelona, imaginé que el viaje lo había hecho mi padre, nacionalista catalán que en Madeira se interesaba, no por la Atlántida sino por saber si había movimientos políticos independentistas en la isla. ¿Hay mayor soledad e independencia que la del gran continente desaparecido? (2021: s. p.).

Así, suceden en este punto dos cosas interesantes. La primera de ellas es que esa conferencia a la que el escritor catalán asistió en la realidad, se reproduce —imposible discernir con qué grado de fidelidad— en la novela, y a la que Mayol asiste, en lo que se presenta como un rasgo claramente posmoderno.<sup>14</sup> Según su testimonio, además, el protagonista de la novela se

---

<sup>13</sup> Esta simple coincidencia onomástica puede parecer un tanto banal, pero Alberca sostiene que «el nombre propio no es una simple etiqueta, pues, además de su evidente función distintiva y de control, contiene una gran carga simbólica y afectiva» (2007: 231).

<sup>14</sup> En esta conferencia a la que atiende el protagonista, y de la cual apenas comprende nada por hablar los ponentes en portugués, se puede descifrar una clave de la obra vilamatiana: «Al

convertiría en un trasunto de su padre: un nacionalista catalán, católico, a quien la posguerra le impidió continuar sus estudios (aunque en este vacío cultural también puede verse a un joven Vila-Matas, quien ha referido en numerosas ocasiones su tardía afición por la lectura).<sup>15</sup>

Por tanto, si Federico Mayol es una ficcionalización de su padre, cabría dentro de la lógica posar la mirada en sus hijos para ver si se encuentra en alguno el reflejo de Vila-Matas. Julián, el hijo artista y aborrecido por el padre, sería la opción más sensata, pero no parece haber rastro del escritor catalán en ese personaje; antes bien, semeja una parodia de cierto tipo de artistas, pedantes y frívolos, que Vila-Matas rechaza.

En cambio, si se trata de establecer una relación entre el autor de la novela y el narrador de esta —un escritor primerizo en busca de un personaje y un argumento para su primera novela, y que a medida que avanza el relato aumenta sus interferencias para aportar información de carácter personal—, puede hallarse cierto vínculo. Es importante reincidir aquí que no es autoficción lo que en esta relación se puede llegar a dar, ya que «el parecido es una cuestión de grado [pero] la identidad se produce o no se produce, es o no es» (Alberca, 2007: 224). Aquí, por cuestiones onomásticas, es evidente que no se produce; entonces, si nos alejamos del hecho aprensible, de «la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación» (2007: 31), nos queda la esencia. En este aspecto, dado que ambos comparten el estatuto de escritor, sí puede captarse cierta relación. Dice Pedro Ribera, el narrador, en una de sus primeras metalepsis: «A veces tengo la impresión de que surjo de lo que he escrito como una serpiente surge de su piel» (123). Esta sentencia, que más adelante repetirá, puede corresponderse con la forma que tiene Vila-Matas, y que en la primera parte del trabajo se ha visto en extenso, de entender la literatura; tras una época en la que afirmaba que jamás se conocería a sí mismo por culpa de escribir, acabó por sostener lo contrario; de este modo, la impresión que Ribera tiene sobre sí mismo —la conexión que establece entre el desarrollo

---

terminar la conferencia, Mayol se dio cuenta de que [...] con sus notas podía reconstruir a su antojo y de mil maneras diferentes aquella ponencia» (206). En esta breve oración encontramos el fragmentarismo (notas aleatorias de lo escuchado), la intertextualidad (la utilización y reorganización de textos ya existentes) e incluso el interés por lo metaliterario.

<sup>15</sup> En una entrevista con Rodrigo Fresán dice el escritor barcelonés: «Lo cierto es que yo empecé en la literatura teniendo muy pocas lecturas detrás» (2004: s. p.).

personal y el ejercicio de la literatura— entronca con la enorme responsabilidad que Vila-Matas otorga a la escritura y a la ficción en su búsqueda de la verdad.

Esta relación que se instaura entre Ribera y el autor de *El viaje vertical*, y no la que se podría establecer con Mayol, es la que permite una nueva lectura de la novela y hacer que el lector se pregunte cuál es realmente el drama de esta. A lo largo de la obra, en numerosas ocasiones se refiere el narrador a la ausencia de cultura de Mayol como la gran tragedia que se ha visto obligado a arrastrar durante toda su vida; así, el narrador nos cuenta lo que sintió Mayol al visitar a su hijo Julián, tiempo después de que este le arrostrara su falta de cultura:

Está claro que a Mayol le habían afectado mucho aquellas acusaciones de su hijo, le habían afectado más incluso que la actitud de su mujer invitándole a abandonar el domicilio conyugal. Y es que Julián, seguramente sin pretenderlo, había ido a hurgar en la herida que más le dolía a su padre. Julián había hecho diana en el punto débil —el trauma esencial, lo llaman algunos doctores— de la personalidad de Mayol: la interrupción definitiva, a causa de la guerra civil, de sus estudios; esa interrupción que le había hecho moverse por la vida sintiéndose a veces inferior a mucha gente de su generación que, habiendo podido regresar a la escuela tras la guerra, ostentaban títulos universitarios contra los que Mayol había tenido que combatir abriéndose paso en la vida con la única ayuda de su talento natural de comerciante (68).

Es preciso subrayar el comentario que hace el narrador al respecto de la separación conyugal, la cual le dolió menos que la acusación del menor de sus hijos. Y es importante subrayarlo porque en otro momento de la novela —en el que Mayol viaja en avión a Oporto con el equipo de hockey de esa ciudad, el cual acaba de perder una final europea ante el equipo barcelonés— podemos leer el siguiente pasaje:

Mayol pudo enterarse [haciéndose pasar por periodista de la revista *Sport*] de algo que ni remotamente había sospechado, pudo llegar a saber que no era ninguna tragedia haber perdido la Copa de Europa, pues el drama de la expedición iba por otro lado muy distinto. Tres días antes, en un partido en Lisboa con el Benfica, unos hinchas de este equipo habían agredido brutalmente a varios de los titulares del Oporto (97).

Estos jugadores, nos dice el narrador, jugaron con el objetivo de ganar la Copa para dedicársela a los compañeros que habían sido hospitalizados tras la agresión, y, «al no conseguirla, les había entrado una fuerte depresión [...]. Lo único que les preocupaba —el único drama que estaban viviendo— era el recuerdo permanente del desolador paisaje por el que sus vidas paseaban tras la batalla campal de Lisboa» (97). De este modo, Mayol llega a la siguiente conclusión: «Como tantas veces en la vida, hay siempre oculto un segundo drama —mucho más serio que el primero—, agazapado detrás de la tragedia que es más obvia, más visible» (97). Se puede apreciar fácilmente la conexión que se establece entre este episodio aparentemente gratuito y la peripecia de Mayol; el drama evidente del protagonista, el que le impulsa a partir, es la separación de su mujer, pero, agazapada, se encuentra la verdadera tragedia: su falta de cultura.

No obstante, la correspondencia instaurada entre Ribera y Vila-Matas a raíz de los rasgos autoficcionales permite al lector cuestionarse este punto. A partir del fragmento antes citado de su encuentro con Julián, se repite en varias ocasiones que esa ausencia de estudios es su verdadero drama; podría decirse que se reincide en ello de una forma casi descarada, lo cual invita a pensar que tal vez haya algo más detrás de esa ostensible reiteración. Si a este hecho le sumamos la sentencia de que detrás de la «tragedia más obvia, más visible» hay otra escondida, y que Vila-Matas puede ser identificado antes con Ribera que con Mayol, la investigación acerca de cuál es el verdadero drama de la novela parece obligada. Y este drama no es otro que el del escritor que no escribe. Pedro Ribera, quien en un comienzo opta por pasar inadvertido con una narración omnisciente en tercera persona, no puede evitar ir mostrándose —enseñar al lector los avatares de su vida que le llevaron hasta ser el encargado de ese hotel de Funchal en el que Mayol se hospedará—, hasta revelar finalmente que llevaba varios años «de trabajo monótono» (190) con la idea de escribir su primera novela, un proyecto que nunca se había decidido a empezar. La llegada de Mayol cambia el destino de este joven escritor, dándole la razón a su esposa, Rita, quien le había dicho que «tarde o temprano, ese personaje [el de su novela] iría en busca de su autor». Dice Pache Carballo al respecto: «Parece que el autor, con esta máscara [la narración en tercera persona], nos narre su propio drama como escritor» (2017: 550).

No es gratuita, pues, esta búsqueda de la esencia (ya que no identidad) de Vila-Matas en su novela, en tanto que genera nuevas lecturas y permite poner el foco en lugares distintos a los que el texto parece querer encaminarnos.

En el nivel homodiegético —el relato que Mayol hace a Ribera de su peregrinación— también resulta necesario realizar un estudio acerca de la ficcionalización de la realidad, ya que, a fin de cuentas, es esta narración de los hechos, de carácter autobiográfico (por parte de Mayol), la que se presenta al lector y se constituye como novela. Y es que la primera respuesta que el protagonista le da a Ribera cuando este le propone que le relate su historia, es la siguiente: «No soy una novela» (191), a lo que el narrador responde: «Y sin embargo, tienes cosas de las novelas que me gustan, rasgos irónicos, por ejemplo» (191).

Esta afirmación de Mayol, emitida sin excesivo convencimiento, cifra otra de las claves vilamatianas, heredada en este caso de Roland Barthes, uno de sus ídolos de juventud. La cuestión que aquí se plantea es la condición del sujeto frente al texto, esto es, si el primero preexiste o se crea juntamente con el segundo; la resolución que adopte el autor ante esta disyuntiva será esencial a la hora de determinar el estatuto de veracidad de la historia contada por Mayol, y, en consecuencia, el de la novela. En el posterior epígrafe se profundizará en la cuestión de la intertextualidad, pero es necesario rescatar aquí una reflexión que hace el autor en su obra *Una casa para siempre*: «Crear en una ficción que se sabe como ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción y, sabiéndolo, creer en ella» (Vila-Matas, 1988: 141). A raíz de esta consideración, voluntariamente enrevesada, se puede inferir la postura del autor en la cuestión antes planteada, y que Julia Otxoa confirma en su breve estudio sobre la obra del catalán:

El carácter fabuloso de toda la obra de Vila-Matas es un magnífico manual de literatura potencial, una diversidad multiplicada de caminos para salir del laberinto por medio de la creación. La melancolía transformándose en laboratorio para la indagación, la fabulación como método de conocimiento y avance en lo que no se entiende [...] Solo es posible encontrar el ser en la ficción, con este hallazgo Vila-Matas supera la tragedia del ser en el tiempo (2007: 31).

«Solo es posible encontrar el ser en la ficción»; esta conclusión de Otxoa compendia buena parte de la poética vilamatiana, y sirve de guía para profundizar en el análisis de *El viaje vertical*. Como se ha visto, el lector descubre en las últimas páginas de la novela que la historia que ha estado leyendo es producto del relato que Mayol hace de su viaje al narrador; por tanto, esta condición de relato autobiográfico debe hacer recapacitar al lector sobre la naturaleza de lo ya leído, dado que cada tipo de relato —novela, autobiografía, autoficción— está sometida a diferentes pactos o leyes.

Esta sensación, la de precisar de una relectura, se agudiza si se tienen en cuenta otros rasgos de la obra vilamatiana, constantes temáticas que pueblan toda su producción. Una de ellas es la alusión a la impostura como soporte esencial para la creación artística (una de las primeras obras de Vila-Matas recibe precisamente ese nombre, *Impostura*),<sup>16</sup> y que aparece referida en la propia novela cuando el narrador asiste junto con Mayol a una tertulia literaria en la que el protagonista hace todo lo posible por no desentonar:

Me dejó bastante sorprendido, pero más sorprendido quedé cuando una hora después, ya en la tertulia, Mayol me hizo una gran demostración de su extrema facilidad para la impostura y también para saber hundirse en sus propias invenciones y llevarlas, además, hasta el fondo del fondo (219).

Este episodio y la consecuente reflexión de Ribera puede servir, indudablemente, como motivo para que el narrador, y a su vez el lector, desconfíe del relato que el protagonista le hará de su peregrinación. Al tema de la impostura se le pueden añadir otros que acentúan la desconfianza con la que el lector habrá de releer el relato de Mayol, y que se alinean con ese proceso de ficcionalización de la realidad. Uno de ellos es especialmente interesante para este caso, en el que un hombre recuerda sus últimos meses de existencia: los recuerdos inventados. Esta cuestión es constante, ya no solo en la obra vilamatiana, sino en los postulados de las corrientes posmodernas, por las cuales «cualquier relato, por el hecho de serlo, es necesariamente ficticio» (Alberca,

---

<sup>16</sup> Acerca de esta novela reflexiona la investigadora Rebeca Martín, y sus conclusiones son igualmente aplicables a *El viaje vertical*: «La impostura que da título a la novela es el aliento que insufla vida a los personajes de Vila-Matas, porque, aun barajando la posibilidad del fracaso, no pueden evitar jugar a ser otros» (2007: 93).

2007: 50), ya sea este de tipo memorístico o incluso histórico. En este sentido, Cristina Oñoro comenta al respecto de la obra de Vila-Matas que «la literatura [...] aparece como espacio privilegiado para inventar la memoria y con ella la identidad» (2015: 268). En *El viaje vertical* se reincide en este aspecto a través de Mayol, quien se muestra profundamente preocupado por el futuro de sus recuerdos:

Le entró cierta angustia cuando pensó que le iba a resultar siempre imposible recuperar la infancia y que en realidad sólo estaba a su alcance recobrar los diferentes momentos de su vida en los cuales la había recordado, es decir los momentos en que había vuelto a pensar en esos recuerdos, variándolos fatalmente. Por lo que he podido saber, en realidad puede afirmarse que poco antes, durante y algo después del vuelo, todo el viaje Mayol llevó como compañía esencial su preocupación repentina por el futuro de sus futuros recuerdos y ya no digamos por el futuro que habían tenido hasta aquel momento sus recuerdos (88-89).

Y más adelante, cuando su avión está iniciando el aterrizaje en Madeira, y divisa «pequeños pedruscos trágicos» (152) que le transportan a su infancia, piensa: «Qué rara es la memoria, y qué raro es todo, pero la memoria más [...] Y qué raros son los recuerdos cuando son, además, inventados» (152).

Así, pues, se suma esta consideración acerca de la naturaleza de los recuerdos y la memoria al conjunto de razones ya expuestas que conducen a sospechar del relato del protagonista.

En una entrevista previamente citada del autor con Carmen de Eusebio, Vila-Matas afirmaba que «soy alguien que se dedica al arte de la ficción, alguien que cree que esta tiene más posibilidades de acercarse a la verdad que cualquier representación de la realidad», lo cual no hace más que confirmar lo que en este epígrafe se está exponiendo; pero esta afirmación, además, permite enlazar la obra de Vila-Matas, y concretamente *El viaje vertical*, con la noción de posmodernidad en tanto que se pone en marcha «un artificio [...] diseñado para sostener la fragilidad identitaria del sujeto moderno, necesitado de un suplemento de ficción sin el cual su existencia carecería de entidad suficiente» (Alberca, 2007: 127).



Este proceso de ficcionalización de la realidad al que, presumiblemente, Mayol podría estar sometiendo su relato autobiográfico se culmina con la desaparición de este: tras contar su historia —que termina con la tertulia literaria antes mencionada, en la que se descubre su condición de *impostor*, de persona sin bagaje cultural alguno— Mayol abandona el hotel y no da señales de vida durante diez días. Nuevamente es Rita, la mujer del narrador, quien parece dar la mejor explicación a los problemas narrativos de su esposo, y que se conjuga extraordinariamente con este análisis:

Hubo también quien sostuvo —fue Rita concretamente— la teoría de que Mayol se había ocultado para organizar una historia de misterio que me llevara a escribir una segunda novela sobre él, una novela en la que, a diferencia de lo que ahora estoy escribiendo, tendría que imaginarlo todo, especular sobre dónde había estado y qué había hecho y qué hechos banales o relevantes le habían sucedido (230).

A lo que posteriormente añade: «Quiere —me dijo Rita— que des un paso más en tu formación como novelista y, en lugar de limitarte a reproducir lo que él te ha contado, a imaginar el final de la novela de su destierro» (233).

En definitiva, con su desaparición Mayol logra que la ficcionalización de la realidad, de su vida, alcance límites radicales, y al mismo tiempo se muestra, con soslayada ironía, el equívoco del narrador al creer que «lo que ahora estoy escribiendo» es totalmente distinto de lo que deberá escribir, pues ambos relatos no serán más que ficciones, solo que articuladas de distinto modo.

En conclusión, *El viaje vertical* no puede considerarse autoficción (ni cualquier otro tipo de relato del yo); sin embargo, el nivel homodiegético sí permite este tipo de análisis pues el germen de la narración es un relato autobiográfico, que a su vez alumbra cuestiones de gran relevancia en el estudio de la posmodernidad en la obra. En este caso, resulta imposible tratar de discernir si el relato de Mayol debería ser etiquetado como autoficción o como novela autobiográfica, pues no se dispone de otros datos referenciales más allá de los que él aporta con los que poder cotejarlos —a excepción de las reflexiones que el narrador hace acerca de su personalidad—; no obstante, según Alberca (2007: 131), la diferencia más importante entre autoficción y novela

autobiográfica no radica en «la cantidad de referencias biográficas», sino en el paso «del disimulo y del ocultamiento de la novela autobiográfica a la simulación y a la transparencia o, mejor, a la apariencia de transparencia» (2007: 131). Si se analiza en estos términos, habría que tener en cuenta las nociones de impostura —de la cual Mayol es un experto— y de la fragilidad de los recuerdos antes referidas para decidir en qué lado de la balanza se coloca su relato.

No obstante, este etiquetado último no parece la cuestión más relevante. En cambio, esa dubitativa respuesta que Mayol daba a Ribera, «No soy una novela», y que se vinculaba con ciertas ideas de Barthes respecto a la relación sujeto-texto, sí tienen trascendencia en el análisis de la obra y su vinculación con la posmodernidad. Sobre este aspecto, Cristina Oñoro afirma lo siguiente: «El viaje y la aventura de Mayol consisten en convertirse en un personaje literario, un ser con naturaleza de papel» (2015: 149). Y esta es la razón, añade, por la cual desaparece cuando termina de contar su historia, al igual que el último de los Aureliano cuando lee su destino en las páginas de Melquíades. Una «naturaleza de papel» que enlaza perfectamente con el «ser en la ficción» con que Julia Otxoa había definido la poética vilamatiana, y que Oñoro articula de este modo:

Por el contrario, la búsqueda que emprenden sus personajes conduce a la apertura del yo: el hallazgo de los libros. Una vez superada la peripecia narrativa, no es su propia identidad lo que espera a los personajes vilamatianos al final del camino, sino la historia de la literatura, la tradición libresca que, siglo tras siglo ha ido diseñando lo que somos, pensamos y hacemos (2015: 268-269).

Esta reflexión se aplica indiscutiblemente a *El viaje vertical*: la identidad de Mayol se trastoca totalmente al final de su aventura, pues termina por convertirse en un lector consumado que se dedica a «la cultura sin disciplina» (233) y que «cada noche, antes de dormirse, a modo de sustituto del padrenuestro que rezaba en la infancia, le[e] en voz alta un poema de Virgilio Piñeira que le t[iene] fascinado» (233).

## 2.2. Intertextualidades

Puede afirmarse que la intertextualidad es el concepto clave de la producción de Vila-Matas.<sup>17</sup> A pesar de que esta práctica no es exclusiva de las corrientes posmodernas, ya que se ha dado dentro de la estética realista (Benítez, 1990), Vila-Matas la emplea, siguiendo los postulados de María Isabel de Castro y Lucía Montejo, en su vertiente posmoderna, como después se verá más a fondo. Este rasgo se ha estudiado desde que los primeros críticos alertaran sobre el excéntrico escritor barcelonés; así, en el congreso de Neuchatel de 2002 en torno a su obra, Pozuelo Yvancos dedicó su ponencia a este concepto en términos de «red literaria» (2007: 33). En palabras del investigador: «Cualquiera que conozca la literatura toda de Vila-Matas sabe que la metáfora que mejor le va es precisamente la de red, o sus metonimias de “tejido” o la borgiana de laberinto» (2007: 33). En referencia a la novela *El mal de Montano*, pero igualmente aplicable a la intertextualidad que puebla toda su obra, continúa diciendo Yvancos:

La novela dibujaría entonces el pliegue de una fuga en espiral que se alimenta a sí misma de literatura, una vez conocemos que, para afirmarla o para negarla, Vila-Matas ha concebido un propio proyecto literario como un comentario al arte de la novela, entendida como red de caminos trazados en el imaginario humano, pero también finalmente vía de salvación propia (2007: 34).

De igual forma, en esta novela se encuentra ilustrada la poética del autor —en una práctica habitual, como ya se ha visto— cuando habla el narrador del Agrimensor kafkiano:

Se detiene el Agrimensor en todos los recodos del imaginario y lo comenta todo. Se diría que se dedica a escribir buscando llegar a las fuentes de la escritura, pero mientras tanto va comentando, en un conjunto de comentarios que acaban volviéndose infinitos, el mundo. Parece estar buscando siempre al primero que nombró algo, a la fuente original (2002: 162).

---

<sup>17</sup> Su última novela publicada, *Esta bruma insensata* (2019), sigue abordando este tema de forma explícita mediante su protagonista, un hombre dedicado a la distribución de citas para otros escritores.

Esta novela, junto con *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Bartleby y compañía*, conforman para Pozuelo Yvancos una particular trilogía dentro de la obra vilamatiana en tanto que son las novelas en las que la poética de la intertextualidad «se ha realizado estética y literariamente» (2007: 35) con mayor empeño y acierto. No obstante, es interesante estudiar de qué forma y en qué grado se despliega esta práctica en *El viaje vertical*, si ha sido capaz de expresar esta misma poética «con su literatura y desde su literatura misma» (Pozuelo Yvancos, 2007: 36), y en qué grado esto permite o no entroncar esta novela con una narrativa *convencional* o en la misma línea posmoderna del resto de las novelas de Vila-Matas.

Se analizará de forma conjunta la intertextualidad que se produce entre la obra del catalán y otros autores a los que, de forma más o menos velada, alude, y también las conexiones que establece *El viaje vertical* con su propia producción, si bien las referencias a estos títulos propios serán provocadas, generalmente, a raíz de la intertextualidad generada con otros autores. Todo ello sin dejar de lado el motivo que ampara este trabajo: discernir el grado de posmodernidad que recorre las páginas de *El viaje vertical*.

Para comenzar este análisis, es imprescindible acudir nuevamente a la página web del autor, inagotable fuente de información en torno a su obra. Así, pueden leerse datos de gran interés acerca del origen de la novela:

En un primer momento, *El viaje vertical* iba a llamarse *El descenso*. El título era una referencia a un poema de William Carlos Williams que oí recitar un día a Octavio Paz en un jardín de Coyoacán, en México DF. Me impresionó y pensé que me había causado gran impacto porque lo había leído con una gran maestría el gran Octavio Paz. Pero luego lo he seguido leyendo a lo largo de los días y sigue impresionándome, sobre todo su final: «El descenso / hecho de desesperanzas / y sin consumación/ nos revela un nuevo despertar: / que es el otro lado / de la desesperación. / Por lo que no pudimos llegar a consumir, / por aquello / negado al amor, / por lo que perdimos en la expectativa / el descenso continúa / sin fin e indestructible» (2001: s. p.).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Las referencias a estos dos autores ya apuntan hacia el posmodernismo, antes que al realismo.

Este poema de William Carlos Williams sintetiza algunas claves de la novela, si bien no condensa el significado último de ella, que se ha ido y se irá desentrañando. Tal vez por este motivo el título de la novela no se correspondió finalmente con el del poema; sin embargo, sí aparece referido en *El viaje vertical*.<sup>19</sup> Como ya se ha mencionado, la estructura de la novela aparece segmentada por brevísimos capítulos que constan de una única cita; una de ellas, como era de esperar, pertenece al poema en cuestión, aunque no se trata de los mismos versos que Vila-Matas anota en su página web, sino estos, que aparecen recogidos bajo el título «Nunca la derrota es solo derrota»: «El descenso seduce / como sedujo el ascenso. / Nunca la derrota es solo derrota, pues / el mundo que abre es siempre un paraje / antes / insospechado» (149).

Las funciones que desempeñan estas citas (tanto las que actúan a modo de capítulo como las que se insertan en el texto) se pueden agrupar en tres categorías siguiendo la teorización de María Isabel de Castro y Lucía Montejo: en primer lugar, a modo de anuncio de lo que va a ocurrir o compendio de lo ya ocurrido, esto es, se busca cristalizar en unas pocas líneas buena parte del discurso novelesco; en segundo lugar, como mecanismo de adhesión a una tradición ideológico-cultural, o para «invertir el significado, rechazar o denunciar situaciones o actitudes pasadas o presentes, o compartir determinadas posturas éticas o estéticas» (Varela Portela, 2011: 116), y, en ocasiones, para parodiar o degradar un personaje; finalmente, estarían las «alusiones, recurrencias o referencias a distintos contenidos de nuestro acervo cultural que discurren por los caminos más dispares. Referencias mitológicas, bíblicas, literarias, filosóficas, musicales, políticas, de pintura o espectáculos del momento» (2011: 116).

Vista esta clasificación, se glosarán aquellas citas o referencias que por su adhesión a determinadas tradiciones o por el significado que con ellas se busca transmitir tengan algo que decir al estudio; en este sentido, la referencia a «El descenso» de William Carlos Williams *solamente* sirve para cifrar, en el umbral

---

<sup>19</sup> *El descenso* sí es, en cambio, el título de la novela que el hermano del protagonista de *Lejos de Veracruz* está redactando antes de suicidarse, y cuya temática guarda relación con *El viaje vertical*, pues habla del proceso de la vejez y de cómo debe afrontarla el hombre.

de este epígrafe, el alcance de la práctica intertextual en Vila-Matas, por la cual una de sus novelas estuvo cerca de ser llamada con el nombre de otro poema.<sup>20</sup>

Así, dentro de esos capítulos-citas se encuentran algunos de especial interés. Es el caso del que abre la novela, el cual recoge los célebres versos del poema *Altazor*, de Vicente Huidobro: «Cae / Cae eternamente / Cae al fondo del infinito / Cae al fondo de ti mismo / Cae lo más bajo que se pueda caer» (9). Además de ser los versos que mejor pueden ilustrar ese viaje vertical que emprenderá el protagonista, interesa por la vinculación que se establece, desde el comienzo de la novela (supuestamente, la más realista) con una de las figuras más ilustres de las vanguardias históricas, en este caso, del creacionismo; de este modo, la adhesión a esta tradición la deja patente desde un comienzo Vila-Matas. En esta línea, esa voz que habla y canta en el poema de Huidobro, y que progresivamente se torna más dispersa, fragmentaria e inconexa, se puede identificar con el ser posmoderno —del cual se hablará en el siguiente apartado— y con el estilo habitual del escritor barcelonés.

Otro de esos breves capítulos acoge una cita de la excéntrica escritora francesa Marguerite Duras (lo cual supone un guiño autobiográfico, pues cuando Vila-Matas vivió en París le alquiló una buhardilla a esta autora),<sup>21</sup> y que ayuda a afianzar cierta concepción posmoderna de la ficción, pues Duras ilustra una manera de vivir la literatura con la que Matas se siente plenamente identificado. En su página web, dice el autor al respecto de esta escritora: «Y si estaba tan obsesionada en escribir era porque creía que podía alcanzar, más allá de las palabras, otra realidad indecible. A ese modo de ver la literatura lo llamaba “la aproximación de la sombra interna”, que era donde situaba los archivos del propio ser» (2001: s. p.). Esta búsqueda de la «realidad indecible» a través de la literatura se vincula, a su vez, con la ya referida exploración vilamatiana de la verdad a través de la ficción, rasgo este claramente posmoderno; una indagación que en *El viaje vertical* se presenta de forma velada —en comparación a otras novelas del autor, donde esta reflexión se explicita— en el relato autobiográfico que Mayol hace al narrador.

---

<sup>20</sup> Para una consulta de las referencias a todos los autores mencionados en esta y otras novelas del autor, ver María Concepción Varela Portela (2011).

<sup>21</sup> En *París no se acaba nunca* (2003), autoficción iniciática en la que el escritor elabora su peculiar autorretrato de joven artista, dedica numerosas líneas —afectuosas en su mayoría— a su célebre casera.

No obstante, la cita-capítulo que más relevancia adquiere en esta cuestión pertenece a un autor que no forma parte de ninguna corriente vista hasta ahora, y cuya influencia sin embargo alcanza a todas: Platón. La cita dice así: «Acaecieron grandes terremotos e inundaciones y, en el breve espacio de una noche, la Atlántida se sumió en la tierra entreabierta» (173). La referencia en este caso se vincula con la temática de la novela: Julián y su comentario de que en otra vida había sido un habitante de la Atlántida, la mención a dicha isla en la conferencia a la que acude el protagonista (con mapa de una ciudad de la isla incluido, la cual, según Mayol, se parece bastante al Ensanche de Barcelona), así como la insinuación de que el próximo y último destino de Mayol en su viaje vertical será esa isla hundida. No obstante, parece que, en este aspecto, Vila-Matas utiliza como excusa el territorio mítico para sacar al filósofo griego a la palestra. La figura de Platón la erige aquí el autor para ilustrar una de las problemáticas que afectan a toda su producción: la escritura como único medio posible para fijar y salvaguardar los recuerdos.

Esta cuestión aparece en el diálogo *Fedro*, donde el filósofo griego, por boca de Sócrates, pone en duda que la filosofía pueda ser expresada a través de la escritura, pero también la injerencia que esta tendrá en la memoria. En el famoso diálogo se puede leer el siguiente pasaje:

«Este conocimiento [la escritura], oh rey, hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria». Y aquél replicó: «Oh, Theuth, excelso inventor de artes, unos son capaces de dar el ser a los inventos del arte, y otros de discernir en qué medida son ventajosos o perjudiciales para quienes van a hacer uso de ellos. Y ahora tú, como padre que eres de las letras, dijiste por cariño a ellas el efecto contrario al que producen. Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que, no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos

perfectos ignorantes; y serán fastidiosos de tratar, al haberse convertido, en vez de sabios, en hombres con la presunción de serlo» (1983: 364).

Esta cuestión la recoge Derrida, a través de su particular lectura del ateniense, en su texto «La farmacia de Platón», lo cual no tiene poca importancia, pues Vila-Matas ha referido en varias ocasiones las lecturas —de las cuales poco entendía— que hacía en su juventud de los deconstruccionistas.<sup>22</sup> Esta doble intertextualidad es relevante por la vinculación del autor francés con la posmodernidad (en lo concerniente a la imposibilidad de hallar una verdad unívoca y absoluta) en tanto que

el significado de la deconstrucción es mostrar que las cosas, textos, instituciones, tradiciones, sociedades, no tienen significados definibles, que no tienen una misión determinada o determinable y que siempre exceden las fronteras que ocupan, la lectura de un texto, sea retórico o político, siempre está por llegar (Aguilar, 2010: 3).

Así, Derrida ahonda en su texto en las contradicciones platónicas, aprovechando la doble acepción del término *phármakon* como remedio y veneno en referencia al proceso escritural; el pensador francés acaba concluyendo que «no es posible en *la farmacia* el distinguir el remedio del veneno, el bien del mal, lo verdadero de lo falso, el adentro del afuera, lo vital de lo mortal, lo primero de lo segundo» (en Wenger Calvo, 2016: 22). En estas reflexiones finales se puede apreciar una notable semejanza con las ideas expuestas de Vila-Matas en torno a la relación indisoluble que se produce entre ficción y realidad, entre literatura y vida; esto, de nuevo, afianza una visión claramente posmoderna.

En el apartado anterior se ha visto el papel esencial que tiene la memoria y los recuerdos en la configuración del protagonista; poniéndolo ahora en relación con el dilema platónico y derridiano, se pueden leer en la novela las siguientes reflexiones:

Luego, se dijo [Mayol] que aquellas palabras de Terrades eran un recuerdo que le había resultado muy útil a él, que era un inútil, y además venían a demostrar

---

<sup>22</sup> En *El mal de Montano* se pregunta el narrador, sin obtener respuesta: «¿Qué significa deconstruir?» (2002: 98).



que no todos sus recuerdos carecían de vocación de futuro. Anotó en una servilleta la frase reconfortante de Terrades, la anotó para recordarla con exactitud, para no tergiversarla nunca en los días futuros (100).

Y, más adelante, el narrador llega a la siguiente conclusión: «Entonces me di cuenta de que el futuro de los recuerdos de Mayol dependía de mí» (190). Parece seguir Vila-Matas, como era de esperar, la estela de Derrida en su visión positiva de la escritura, en este caso, como dispositivo para salvaguardar los recuerdos, aunque la veracidad de estos no pueda ser garantizada.

Prosiguiendo ahora con las referencias que aparecen insertadas en el discursar propio de la novela, se erige la figura del poeta Jaime Gil de Biedma,<sup>23</sup> al cual no se le hace mención directa, sino que aparece referido mediante la alteración de uno de sus versos hacia el final de la obra. El verso en cuestión es «De la vida me acuerdo, pero dónde está» última línea del poema *De senectute*.<sup>24</sup> Así, Mayol, en la carta que escribe para su hijo Julián al final de la novela —y que encuentra el narrador en su habitación de hotel tras la marcha definitiva del protagonista— dice entre otras cosas: «De Cataluña me acuerdo, pero ya me dirás tú dónde está» (233). La relación que se establece con su paisano es clara, y este hallazgo intertextual permite al lector comprender el texto que, de otra forma, podría sonar como las palabras trastornadas de un hombre senil (atributo que puede emparentarse con el poema de Biedma). Cataluña, pues, se identifica en el imaginario de Mayol con la vida, o con lo que el antiguo Mayol, en su condición de nacionalista catalán, entendía por vida. Al igual que ocurre con el yo lírico en *De senectute*, al protagonista de *El viaje vertical* ya nada le dice lo mismo, ya ese tiempo no es el suyo, y, si bien no está sometido al mismo embate nostálgico que el poeta —pues con el descubrimiento de la cultura se ha embarcado en un nuevo viaje—, sí parece querer decir —a su hijo, al lector— que ya nada teme más que sus cuidados.

---

<sup>23</sup> La inclusión de este poeta puede parecer sorpresiva por su adhesión a la llamada Generación del 50 —y que secundaría la apariencia realista de la obra— pero son dos los rasgos que lo aproximan a la obra vilamatiana (además de su condición de barcelonés): por un lado, la ironía con que suele perlar sus textos aun más sociales y existenciales; por otro lado, su condición de *bartleby*, esto es, de escritor que deja la literatura para convertirse en ágrafo.

<sup>24</sup> Cabe destacar, aunque sea de forma anecdótica, que este poema también recurre a la intertextualidad, pues incluye en él un verso de Góngora: «Ya nada temo más que mis cuidados».

Una vez ha sido traído Gil de Biedma al texto, se pueden establecer algunas conexiones más entre este, su obra y Mayol, que bastante tienen que aportar a la cuestión de la posmodernidad. Más aún cuando Vila-Matas incluye a este autor en su colección de *bartlebys*; dentro de las razones esgrimidas por el poeta barcelonés para dejar de escribir, en *Bartleby y compañía* se reproducen las siguientes:

Quizá hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir. Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo, inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema» (Vila-Matas, 2000: 43).

Se vislumbra aquí la estrecha relación entre ambos autores, a través, cómo no, de la fusión de vida y literatura, de la ficción que quiere ser realidad y viceversa; y en un sentido posmoderno, mediante la disolución del yo en su creación artística. A su vez, esa sentencia última de Biedma: «yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema» resuena en la insegura respuesta que Mayol le da al narrador: «No soy una novela», para después proceder a convertirse en una —proceso que, como se ha visto, culmina con su desaparición, y que conllevará la absoluta ficcionalización de su vida—. De este modo, con la simple alteración de un verso de Biedma, Vila-Matas aporta pistas al lector para el entendimiento último de su novela.

Otra referencia ineludible en la novela es la que establece el propio Mayol, sin saberlo, con *El Quijote*, y que entronca a Vila-Matas con la modernidad literaria. Más allá de su peregrinación, con la que se podría tratar de fijar puntos de equivalencia, y de tratarse de «una novela de formación cuyo protagonista tiene una edad en la que generalmente ya nadie se forma» (230), la relación se instaura en el momento en que el protagonista, antes de emprender su viaje, en su meditabundo vagabundeo por las calles de Barcelona, se enamora:

Se cruzó ese día Mayol con una mujer alta y de mediana edad, vestida de negro de los pies a la cabeza, luto riguroso, hasta el paraguas era negro: luto de antaño, luto de otros tiempos llevado por una transeúnte casual que cautivó a Mayol, que de pronto, como si estuviera viviendo una segunda adolescencia, se enamoró de ella. Se cruzó con la mujer de luto y poco después la perdió de vista posiblemente para siempre, lo cual no fue obstáculo para que Mayol se quedara enamorado mientras reflexionaba de este modo: En ocasiones no es más que una cuestión de un instante, a veces el amor sólo exige el tiempo necesario para que una persona desconocida se cruce en nuestro camino y nos mire y nosotros al devolverle la mirada descubramos el sentido más profundo de la pasión. Pase lo que pase, siguió pensando Mayol, estaré siempre enamorado de la belleza fugitiva de esa mujer de luto antiguo. ¿Qué se ha creído mi familia? Han intentado destruirme y por poco me hundo en una ciénaga. Que si cincuenta años de amor no son nada, que si mi negocio es una porquería, que si soy un paleta millonario... Pero ¿qué se han creído? Siempre he tenido recursos para todo. Ahora estoy enamorado y que se fastidien. Si no fuera un bobo sentimental, ahora mismo cambiaría el testamento y nombraría a la mujer de luto mi heredera universal (64-65).

Y por si la conexión cervantina pudiera pasar desapercibida al lector, el narrador se encarga de transmitirla: «A su modo, sin ser consciente del todo, pues no pensaba en términos culturales, Mayol acababa de convertir a la transeúnte casual en su Dulcinea» (65). Es preciso anotar —más adelante se entenderá por qué— que este es un rasgo recurrente en la novela: Mayol actúa igual que ciertos personajes literarios, o llega a los mismos razonamientos que autores de prestigio, solo que, por no pensar «en términos culturales», él no es consciente de ello; es Ribera, el narrador, quien se encarga de actualizar esas acciones y reflexiones, de ponerles nombre y apellidos.<sup>25</sup>

La relación con *El Quijote*, no obstante, no acaba aquí; el inicio de *El viaje vertical* conecta claramente, y de forma paródica, con la obra cervantina. El guiño se produce en el instante en que la mujer de Mayol le comunica su deseo de separarse de su lado, y el protagonista reacciona diciendo: «Me parece que has

---

<sup>25</sup> Esta condición queda claramente expresada en la novela en el siguiente fragmento: «Mayol supo descubrir muy pronto esa condición de ofidio de Lisboa [...] descubrió talladas en el coro [de la iglesia Os Jerónimos], en sus dos grandes columnas, las formas sinuosamente mágicas de dos serpientes, y de inmediato decidió relacionarlas íntimamente con la ciudad. Las relacionó de una forma pedestre, pero profundamente intuitiva» (123-124).

leído demasiados libros sobre separaciones matrimoniales. Siempre te lo he advertido. Yo no leeré, pero tú lees demasiado. Basta oírte hablar para comprenderlo. Es ridículo» (17). De este modo, se ironiza sobre los perjuicios causados por el exceso de lectura, y, además, se invierten los términos quijotescos, pues no es Mayol quien adolece de ese mal, sino su mujer, aunque las consecuencias son las mismas para el protagonista de la obra: el abandono del hogar. La unión que se establece en el umbral de *El viaje vertical* con Cervantes y su gran novela no es caprichosa: es la demostración de la reverencia que Vila-Matas siente por este escritor y su propósito de adherirse a la tradición literaria moderna que se inicia con *El Quijote*.

Pero, en la práctica intertextual de Vila-Matas, «el préstamo no se limita al estricto ámbito de la ficción y el autor se sirve también de las biografías, eminentemente literarias, de algunos escritores» (Casas Baró, 2007: 101), lo que, en su anhelo de fusionar vida y literatura, vuelve a remitir a una condición posmoderna. En el caso de *El viaje vertical* se puede establecer, en la enigmática y definitiva partida de Mayol —que supone el final de la novela— una equivalencia con los viajes de Rimbaud que desembocaron en su silencio literario. Nuevamente es el libro *Bartleby y compañía* quien permite trazar esta filiación; allí se hace referencia al texto «Adiós» del joven poeta francés, el cual es entendido por el narrador como su despedida de la literatura, remarcando la frase: «Es preciso ser absolutamente moderno. *Ni un solo cántico: mantener el paso ganado*» (Vila-Matas, 2000: 100). Sin embargo, la lectura completa del poema permite ahondar en esta relación: cuando retorna de su primera ausencia, Mayol deja entrever que ha proseguido su viaje, hundiéndose en la Atlántida, y cuando se ausenta definitivamente, el narrador ha de pergeñar su final: «Iniciaba [Mayol] su último descenso y, en una inmersión muy vertical, se hundía en su propio vértigo y llegaba al país donde las cosas no tienen nombre y donde no hay dioses, no hay hombres, no hay mundo, solo el abismo del fondo» (235); a su vez, en la última estrofa de «Adiós» se lee: «he visto el infierno de las mujeres allí abajo» (1998: 347). Puede intuirse, pues, una equivalencia en ese viaje vertical que hunde a ambos —al poeta que renunció a la literatura siendo poco más que un adolescente, y al hombre que la abraza en el final de su vida—, pero también una diferencia esencial, ya que Rimbaud dejó claro que, para él, el arte era una tontería.

Volviendo a las referencias de carácter textual, la novela arroja ciertas alusiones a obras y autores que pueden ser analizadas de manera conjunta, pues apuntan a un mismo fin, estrechamente vinculado al tema que en este trabajo se está abordando. El eje sobre el que pivota cierto empleo de la intertextualidad por parte de Vila-Matas es el de la ironía; en este sentido, ocasionalmente se ha entendido este recurso como un ejercicio vacío dentro de la vacuidad posmoderna, que solo anuncia —y celebra— funerales sin inaugurar nada nuevo. A través de una fábula de Italo Svevo, Matas parece querer señalar esa condición a la que se ve sometida habitualmente la ironía, figura tendente al relativismo en su temor por emitir mensajes categóricos. La conclusión de esta fábula, contada por uno de los parroquianos del café de Madeira donde se agrupan diversos tertulianos, queda así expresada:

Esa carcajada [...], esa risa que oculta con ironía la desesperación de quien ya nada espera, es hasta ahora la última playa alcanzada por el nihilismo occidental. Nuestro futuro está en la capacidad de ir más allá de esa playa, de poder hacernos de nuevo a la mar. Quién sabe lo que encontraremos buscando un nuevo camino hacia las Indias (223).

Se muestra, pues, mediante esta fábula, una visión de esa ironía ejercida por el que «ya nada espera», asociada con el nihilismo pasivo propio del pensamiento posmoderno; no obstante, la ironía que en esta novela emplea Vila-Matas se aleja de esta concepción y se acerca a «la capacidad de ir más allá»; así, mediante su uso tratará de forjar y confirmar ciertas ideas heredadas, una vez más, de Roland Barthes.

El dispositivo irónico tomaría entonces la siguiente forma. En un momento de la novela, Mayol se indigna con un taxista:

Qué hombre tan estúpido, pensó Mayol mientras se decía que una vez más se confirmaba eso de que más vale estar solo que en compañía enojosa e inútil: un pensamiento que, por cierto, es exactamente el mismo —sin que, por supuesto, Mayol lo supiera— que formulara Montaigne hablando de los viajes en la vejez (138).

Se vuelve a dar aquí la misma situación que la referida antes con *El Quijote*; a través de su experiencia, Mayol llega a la misma conclusión que un gran autor, y es el narrador quien, con un tono de leve prepotencia, lo hace notar. Este hecho, en apariencia simple, encierra una de las claves de la poética vilamatiana, y termina de configurarse en la misma tertulia antes citada en un café de Madeira. El mismo parroquiano que había narrado la fábula de Svevo, dice ahora:

—No puedo estar más de acuerdo con Magris cuando dice que escribir significa transformar la vida en pasado, o sea envejecer.

La frase sonó perfecta, rotunda, indiscutible. Pero entonces saltó Mayol y dijo:

—El primero que expresó esa idea fue Antonio Geli (219-220).

A esta declaración sigue un desconcierto general; Esteves —pues así se llama el hombre a quien Mayol le roba su momento de gloria— se indigna y duda de la existencia de ese tal Antonio Geli (que no es más que un viejo amigo, ya fallecido, del protagonista), pero Mayol no se amilana e insiste con su invención: «Esa frase —dijo Mayol— se encuentra en la primera línea de su mejor libro, un ensayo» (221). La furia de Esteves va en aumento:

—¿Cuál es esa primera frase? —preguntó Esteves.

—Escribir significa transformar la vida en pasado, o sea envejecer —respondió Mayol sin parpadear, con considerable cinismo.

—A usted le gusta repetir las frases que yo digo —saltó enfurecido Esteves—. ¿Por qué, señor Mayol, por qué?

—Le pido disculpas —dijo Mayol—, pero yo no tengo la culpa de que Antonio Geli hubiera dicho esa frase antes que Magris (222).

Mediante esta escena, donde se presenta la intertextualidad bajo el signo de la ironía y el humor, Vila-Matas no se limita a reivindicar únicamente la propiedad esencial de su estética, esta es, la apropiación literaria, sino que también se alinea con Barthes en la determinación de la muerte del autor. Al igual que le había ocurrido a Mayol —sin él saberlo— con Montaigne, no puede descartarse que Antonio Geli expresara las ideas de Magris antes de que este lo hiciese; en un mundo concebido como pura textualidad, en el cual un texto siempre remite

a otro, realmente es indistinto quién ha sido el primero en formular esta u otra idea, pues la búsqueda de la fuente original se presenta como estéril, por un lado, y quimérica, por otro. De esta forma, conjugando la ironía y la intertextualidad, Vila-Matas aporta, una vez más, su personal visión de la vida y la literatura, y que lo sitúa, en este caso, en la vertiente posmoderna.

Pero no acaba aquí la participación de este recurso, si bien su función varía notablemente. En una escena de la novela, a Pablo, el sobrino de Mayol, se le aparece en sueños su padre fallecido tiempo atrás para hacerle una serie de ruegos. Este sueño se relaciona fácilmente con el *Hamlet* de Shakespeare; esta asociación, empero, no iría más lejos si no fuera por un pequeño detalle: «su padre había hablado con un inquietante e inexplicable deje argentino» (163). Lo que a simple vista parece un gratuito toque de humor, se convierte realmente en la referencia de Vila-Matas a uno de sus padres literarios, Jorge Luis Borges, pues el escritor argentino es autor de un libro de relatos titulado *La memoria de Shakespeare*, en el cual un hombre le ofrece a Borges la memoria del inglés, concretamente de la tarde en que escribió el segundo acto de *Hamlet*.

Tras este sutil gajo humorístico, pues, se esconde la vindicación del escritor a quien Vila-Matas concede el rango de maestro absoluto. En la novela autoficcional *París no se acaba nunca*, el protagonista dice lo siguiente acerca de Borges:

No paraba de hallar ideas en Borges y en quienes comentaban su obra y decían, por ejemplo, que remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo, eso es algo que de pronto entendió perfectamente el principiante que yo era. Con la ayuda de unos textos que me pasó Boutade, me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos pudiéramos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar el ejercicio de las letras, es decir, que pudiéramos nada menos que seguir escribiendo (2014: 192).

Vila-Matas se posiciona claramente en este pasaje al incluirse en ese grupo: «nosotros los modernos», y alude a la práctica borgiana que más le inspiró: reescribir lo viejo —lo único que, para él, se puede hacer hoy en literatura—. De esta forma, con esa pasajera alusión a un *Hamlet* argentino, el autor catalán se

adscribe a la tradición literaria moderna que tiene en Borges a uno de sus grandes representantes. Sin embargo, el escritor argentino es una figura problemática en su caracterización —de la misma forma que lo es, salvando las distancias, Vila-Matas—, pues, si se ha visto cómo Pozuelo Yvancos lo incluía en la ristra de autores modernos de los que bebía el catalán, también hay estudios que apuntan a la posmodernidad del argentino, hasta el punto de considerarlo uno de los padres de dicha corriente (Fokkema, 1984). Se hace necesario, por tanto, reivindicar aquí ese espacio crítico que Olalla Castro denominó *entre-lugar*. Así, el caso de Borges puede resultar paradigmático de las inquietudes que recorren este trabajo; del mismo modo que el argentino, Vila-Matas se incluiría en ese espacio difuso que posee zonas de concomitancia con una y otra vertiente. Además, en lo que respecta a *El viaje vertical*, esta ambigüedad se duplica al tener en cuenta la apariencia realista de la novela, que entronca con la modernidad en sentido amplio, y el verdadero trasfondo de la obra, al que se llega a través del análisis de algunas prácticas vilamatianas, netamente posmodernas.

Volviendo a la ironía, también la emplea Matas para otros fines, habituales en su obra, como es la autoparodia. En un momento de enajenación, antes de que Mayol inicie definitivamente su viaje, hace una última visita a Julián. En el trayecto hasta el estudio de su hijo, Mayol capta conversaciones aleatorias de los transeúntes; cuando llega a casa de Julián, se dedica a insertar algunas de esas frases en el diálogo que mantiene con su hijo, causando en este una total extrañeza. «¿Pero qué dices? —insistió Julián. —Aún no lo he dicho, te lo digo ahora, y que no tenga que repetirlo. Que entre tu padre» (61). Con esta singular conversación se cierra un capítulo, y sirve al autor catalán para parodiar su propio parasitismo literario.

La última referencia intertextual que se establecerá con autores ajenos a su obra se relaciona también con la que se produce dentro de su propia producción. El autor en cuestión es Manuel da Cunha, quien ejerce de personaje en *El viaje vertical*, en su papel de experto literario en las tertulias de Madeira. Este autor, no obstante, es inventado; en línea con las consideraciones previas acerca de la desaparición del concepto de autor, Manuel da Cunha aparece mencionado en el preámbulo de su novela *Extraña forma de vida* (1997) con una cita de un libro suyo —evidentemente también inventado—, *El espía de la calle Lisboa*. A este



respecto, en conversación con André Gabastou, dice Matas: «Y el autor, Manuel da Cunha, también es falso. Cuando veo citada en algún blog de internet la frase atribuida a da Cunha siento una honda satisfacción por haber creado a ese personaje, a ese escritor» (Vila-Matas, 2021: s. p.). Se conjugan así el habitual ludismo del autor y la práctica intertextual —real o inventada, es igual para el autor—.

Sin embargo, Gabastou le hace notar a Vila-Matas que en este autor ficticio —y en el resto de la novela *Extraña forma de vida*— se puede ver un trasunto de Pessoa, a quien Matas admira. En este sentido, y a modo de conclusión, la respuesta del catalán es profundamente iluminadora:

Mi admirado Maurice Nadeau comentó en un artículo de la Quinzaine Litteraire que yo necesitaba siempre un modelo a partir del cual poder hilar, soñar, imaginar, dorarle al lector la píldora [...]. Luego, yo siempre remonto el pretexto y me voy lejos del autor que he tomado como centro del libro. Pero necesito un modelo que esté ahí de punto de partida, como un pintor puede necesitarlo para un óleo, aunque luego se aleje del modelo que tiene. «Vila-Matas no sale de la nada, no teme dejar entrever sus fuentes», dice Nadeau. Y así es, no le temo a esta operación de falsas pistas, porque a la larga, la pista Pessoa es tan sólo una manera de empezar aferrándose uno a algo concreto para luego acabar quedando suspendido en el vacío, sin Pessoa ni nadie, a cuerpo limpio en combate con uno mismo (2021: s. p.).

A modo de resumen que permita esclarecer el enrevesado tapiz intertextual que se da en *El viaje vertical*, puede afirmarse que su práctica en esta novela es, siguiendo los comentarios de María Isabel de Castro y Lucía Montejo, claramente posmoderna, si bien hay ciertos puntos que, como no podía ser de otra manera, dan lugar a confusión o debate. Así, por lo que respecta a las citas empleadas a modo de anuncio de lo que va a ocurrir o compendio de lo ya ocurrido, están todas aquellas que funcionan como breves capítulos sintetizadores de la acción (el caso de Huidobro, por ejemplo, que aporta desde el comienzo la noción de *viaje vertical*); por otra parte, del empleo de estas citas como mecanismo de adhesión a una tradición ideológico-cultural (uso posmoderno) surgen ciertos problemas, ya que, por un lado, apela a la posmodernidad a través de la escritora francesa Marguerite Duras y su búsqueda de la verdad mediante la ficción, y, por

otro lado, se aferra a la modernidad literaria mediante las referencias —explícitas y veladas— a *El Quijote*. Es de este tipo de prácticas de las que surge la dificultad de etiquetar al catalán en una u otra corriente literaria. Por lo que respecta a las «alusiones, recurrencias o referencias a distintos contenidos de nuestro acervo cultural» (Varela Portela, 2001: 116), se encontraría la importantísima alusión a Platón —y con él a Derrida— que permite exhibir cuestiones tales como la relación entre la escritura y la memoria o el texto y el mundo, que tanto han dado que hablar a los deconstruccionistas posmodernos. A pesar de no formar parte de los indicadores de las profesoras ya mentadas, la relación que se establece entre Mayol y Rimbaud puede ser catalogada como posmoderna, en tanto que Vila-Matas acude a la biografía del autor, y no a sus textos, en lo que supone una fusión absoluta de vida y literatura.

Finalmente, y como muestra definitiva de un uso posmoderno de la intertextualidad, está el recurso de la ironía; este rasgo —que por su ambivalencia, se ha visto, casa a la perfección con el *entre-lugar* de Olalla Castro— se presenta aquí como posmoderno por su finalidad paródica, sin llegar a ser degradante, y por el sentido lúdico con que es empleada. Además, vira tanto más hacia el posmodernismo cuando se descubre que el personaje parodiado no es otro que Vila-Matas y su propio quehacer literario.

De este modo, tras ese mosaico de intertextualidades, citas y referencias varias que se han ido aduciendo a raíz de *El viaje vertical* se esconde la original voz de un autor que comprendió desde joven la necesidad de reescribir lo viejo para decir algo nuevo, una de las claves sin duda de la posmodernidad literaria, tan proclive al palimpsesto.

### 2.3. *El ser posmoderno y su viaje*

Si la posmodernidad, en un sentido estrictamente literario, puede ser entendida como la emulación de técnicas y procedimientos empleados por los escritores del *Modernism*, en un sentido más filosófico, en tanto que «paradigmas epistemológicos» (Castro Hernández, 2014: 15), sí pueden cifrarse algunas diferencias más notables entre *modernidad* y *posmodernidad* (algunas de las cuales ya se han venido señalando). Estas divergencias son las que, por otra parte, permiten establecer distinciones entre los escritores *modernist* y los

posmodernos, pues la utilización compartida de ciertas técnicas responde en cada grupo a distintos fines; por ejemplo, habla Darío Villanueva del «sentido lúdico e intrascendente de la creación» (1992: 69) en los escritores del segundo grupo. Así, aunque ya en los albores de la Modernidad se podía apreciar el germen de la crítica contra el propio estatuto de lo *moderno* —«la conciencia de crisis de la Modernidad anida en el propio imaginario moderno casi desde que comienzan a construirse sus cimientos» (Castro Hernández, 2014: 52)—, con el avance del pensamiento posmoderno este germen se desarrolla para dar lugar a nuevas perspectivas y posicionamientos ante la vida y el conocimiento. Por citar uno de los cambios más sustantivos —y que se relaciona con *El viaje vertical*— está la «conciencia generalizada del agotamiento de la razón, tanto por su incapacidad para abrir nuevas vías de progreso humano como por su debilidad teórica para otear lo que se avecina» (Picó, en Castro Hernández, 2014: 53).

La última parte del análisis, pues, se centrará en el estudio combinado del ser posmoderno en *El viaje vertical* —la configuración de las identidades de los sujetos que habitan la novela (especialmente de su protagonista, Federico Mayol)—, y en cómo se representa la idea de viaje que, se verá, ofrece una ayuda inestimable a la hora de dilucidar la cuestión general que vertebra el trabajo: el grado de posmodernidad de la obra y su vinculación con los ropajes realistas con que Vila-Matas la ha pertrechado.

Ya se ha comentado la posible adscripción de *El viaje vertical* a un ciclo conformado por *Lejos de Veracruz* y *Extraña forma de vida*. Precisamente a partir de la primera de estas dos novelas puede rescatarse una noción de viaje bastante útil en el estudio de la obra. Esta situación ya la había advertido Danilo Manera, que da con las claves de algunos temas que posteriormente se desarrollarán:

Es patente que la sucesiva y compacta novela *El viaje vertical* (1999) declina y desarrolla fastuosamente unos hallazgos de *Lejos de Veracruz*, expresando en pleno una dimensión del viaje como estructura disgregadora, como ejercicio de escamoteo. Esta ingeniosa y amarga caída, entre dantesca y chapliniana, es un descenso oceánico que aleja irremediabilmente del pasado y de la vida misma» (en Oñoro Otero, 2015: 146).

La reflexión que aparece al comienzo de *Lejos de Veracruz* y que puede resultar aprovechable para este estudio es la siguiente:

Pero estar en el lugar de los hechos [Veracruz] me abrió los ojos y me llevó a comprender el significado terrible, exacto y fascinante de aquel episodio por el cual —nadie como ellos había hecho en toda la historia un viaje tan apasionante como el suyo, avanzando hacia Tenochtitlán sin saber qué iban a encontrar realmente allí— los soldados de Cortés viéronse de pronto a solas consigo mismos. Avanzar o morir, solo tenían ante ellos una de esas dos opciones. Jamás volverá a existir un viaje igual, fue el viaje por excelencia (1995: 15).

«Avanzar o morir», ningún rastro de cariz lúdico hay en esta concepción de viaje; antes bien, lo que parece destacarse es el distanciamiento que de forma inevitable se produce con el pasado que señalaba Manera, y que también hace notar Masoliver Ródenas: «aquí la distancia entre la casa y el final del viaje es mucho más marcada y ahora no hay ambigüedad ni hay, sobre todo, regreso» (2007: 137). En *El viaje vertical* este sentir aparece claramente reflejado por voz de Mayol: «Todos aborrecemos el hogar confortable, ese domicilio fijo que lleva escrito el nombre de la muerte en la perfecta tristeza de nuestros muebles y en la bondad de la cama de cada día y en nuestra vida gris en perfecto orden miserable» (79-80). Y en lo que respecta a la imposibilidad del retorno al hogar, también aparece aludida esta idea en la conferencia a la que Mayol asiste en Funchal y de la que toma notas sueltas; una de estas notas dice precisamente: «nunca podremos volver a Ítaca» (206).

En *El pacto ambiguo*, sostiene Manuel Alberca que es propio de la posmodernidad (y la autoficción es un ejemplo paradigmático de ello) «la contradicción existente entre la necesidad de esconderse y el deseo de mostrarse» (2007: 282), y de ahí, a afirmar con el psicoanalista Donald Winnicott que «esconderse es un placer, pero no ser encontrado es una catástrofe» (en 2007: 282). Pero, como se ha visto, no es este el espíritu que anima al protagonista de *El viaje vertical*, sino que las coordenadas de su viaje parecen sintonizar antes con la quema de los navíos del conquistador español, antes que con el regreso al hogar y a sus rostros familiares.

La peripecia de Mayol (cabe recordar que la que *inicia* el viaje sería la mujer del protagonista, pues es ella quien desea sentir un cambio profundo en su vida)

favorece la aparición en él de ciertas cualidades habitualmente atribuidas al sujeto posmoderno, como ser «fragmentado e inestable [...] hervidero de múltiples yos» (Alberca, 2007: 20), así como la descreencia de los tradicionales sistemas sólidos de pensamiento. También, la pérdida de rasgos de la personalidad que Mayol concebía como inherentes a su modo de ser. El propio Mayol da cuenta de este caso último: «se dijo que, de todos modos, si quería ser honesto consigo mismo, debía reconocer que estaba perdiendo algo de su nacionalismo» (158). Y más elocuente resulta la carta ya mencionada que le dirige a su hijo Julián: «De Cataluña me acuerdo, pero ya me dirás tú dónde está» (233).

Pero es su naturaleza católica la que sufre un mayor revés en su andadura; de ser un devoto cristiano —si bien esto fuera debido, probablemente, a que nunca se había planteado que otra cosa era posible— se transforma con el transcurrir de las páginas en alguien cada vez más escéptico. Así, comienza diciendo sobre sí mismo que es un hombre «al que sus creencias le impiden tener un final suicida» (23); o también: «Adiós. Y digo adiós porque existe Dios. Adiós» (43); pero cuándo está a punto de iniciar su viaje, aun reconociendo su condición católica, comienzan a asomar las primeras dudas: «Me iré, por qué no, hacia la nada. Mejor dicho —rectificó de inmediato al recordar que era católico—, iré hacia la incertidumbre, ya que la verdad es que, aunque soy creyente, no sé muy bien lo que me espera» (80). Finalmente, culmina el proceso, si bien comunica el narrador que Mayol no es plenamente consciente de esta conversión que desemboca en el ateísmo:

Y pensó que estaba próximo al gran cambio, y se dijo que no estaba nada mal que estuviera cercana ya la visita de la muerte, una visita que le permitiría desaparecer, hundirse ya del todo y —que Dios le perdonara— ver cómo la vida continuaba sin él, perfectamente igual de insignificante, no tenía la menor importancia su vida ni —que Dios volviera a perdonarle— la de los demás, nada tenía importancia si uno se molestaba en mirar bien el mundo. En ese momento, aunque no fue del todo consciente de eso, Mayol dejó de ser católico (200).

Sin embargo, si se recuerda que la finalidad del viaje de Mayol radicaba en convertirse él mismo en un personaje literario, «un ser con naturaleza de papel» (Oñoro Otero, 2015: 149) a la que están destinados muchos de los personajes

de Vila-Matas, y si se tiene en cuenta a su vez el cambio de paradigma expresado mediante la sustitución del padrenuestro por el poema del exilio de Virgilio Piñera, puede sostenerse que la descreencia y el cinismo de Mayol no son absolutos ni celebrativos —y, por ende, posmodernos—, sino que se limita a adoptar un nuevo sistema a través del que estructurar su mundo; el que ofrece la literatura. Es por esta razón que Masoliver Ródenas habla, a tenor de esta novela, de «un verdadero viaje al abismo que representa el conocimiento y la escritura» (2007: 137).

Este acercamiento a la religiosidad del protagonista se vuelve particularmente proclive, por la lógica relación que Mayol establece entre su catolicismo y la idea de muerte, para que Vila-Matas despliegue su dispositivo irónico.<sup>26</sup> Ya se ha mencionado el carácter ambivalente de este recurso a la hora de asociarlo con una de las dos corrientes que recorren este trabajo, debido a su capacidad para cuestionarse la verdad al tiempo que se erige como estrategia de conocimiento, si bien Víctor Bravo apunta a su carácter eminentemente moderno:

La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna. Superando la persistente ceguera del discurrir cotidiano que afirma las presuposiciones de lo real y de la verdad como horizontes plenos del existir, la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indomable y el vértigo que siempre, por más que los ignoremos, nos acosan (1996: 9).

Dice Lipovetsky en *La era del vacío* que el empleo de la ironía y el humor en general, tanto en la literatura como en la vida cotidiana, prolifera en tanto que ya no hay creencias sólidas: todo es risible (1983: 192). De ahí que resulte interesante destacar el tratamiento cómico o irónico que Vila-Matas hace de conceptos tan elevados como la religión o la propia muerte. El pasaje que a continuación se reproduce es especialmente elocuente, en el que Mayol imagina que una señora del bar en que se encuentra es la Muerte:

---

<sup>26</sup> Se hace preciso reseñar, en lo referido al uso de la ironía en la novela, que el viaje hacia la incertidumbre que da forma a la obra es perpetrado por el orgulloso dueño de una agencia de seguros.

Vio entrar en el bar a una anciana vestida de riguroso luto, una vieja dama digna tan tiesa y tan severa que Mayol no pudo reprimir un sentimiento cómico ante aquella aparición. Imaginó que la vieja se daba cuenta de su risa secreta y que, caminando con una determinación sorprendente para su edad, iba directamente hacia él. La anciana enlutada, en cuyo rostro lleno de arrugas el sudor había diluido una espesa capa de polvos, ponía sus brazos en jarras y le decía:

—Así que estamos de fiesta.

Mayol dejó atrás de golpe toda su somnolencia mientras se decía que tal vez aquella mujer tan tiesa y arrugada era simplemente la Muerte (26-27).

Y en cuanto a su maltrecha religiosidad —cuando aún persiste en él la fe, y es su hijo Ramón el que ha abandonado el barco cristiano— se dice el protagonista: «Hasta ahí podíamos llegar, pensó Mayol. Me he quedado sin mujer, resulta que es una perfecta birria toda mi vida dedicada a sacar adelante a una familia como Dios manda, y ahora tratan de quitarme a Dios, que es el que manda» (42). Estos dos ejemplos (pueden encontrarse más repartidos por toda la novela) son sintomáticos del tipo de uso que Vila-Matas da en esta novela a la ironía —en lo referido a las cuestiones metafísicas—; busca con ella antes el humor, la parodia, que la intención crítica latente en todo dispositivo irónico, es decir, se posiciona en este aspecto en una vertiente más posmoderna, lúdica, que moderna.

Pueden referirse dos pasajes de la novela que apuntan a la condición ilusoria del escepticismo que parece flotar en la novela a raíz de la pérdida de su religiosidad cristiana. El primero de ellos ya ha sido citado, y tiene lugar en una de las tertulias del café de Funchal, donde Esteves decía:

—Esa carcajada —concluyó con autoridad Esteves—, esa risa que oculta con ironía la desesperación de quien ya nada espera, es hasta ahora la última playa alcanzada por el nihilismo occidental. Nuestro futuro está en la capacidad de ir más allá de esa playa, de poder hacernos de nuevo a la mar. Quién sabe lo que encontraremos buscando un nuevo camino hacia las Indias (223).

A lo que Mayol responde: «Ese es el camino que yo busco, el de las Indias» (223). Se aprecia, pues, una intención —claramente metafórica—, un sentido en el viaje de Mayol, que no es un mero deambular sin fin como en algún momento

de la novela puede darse a entender: «Decidió que no le interesaba, a su edad, convertirse en el protagonista de ninguna aventura de película y que si acaso lo mejor sería convertirse en el protagonista de una simple sucesión de despedidas» (119). El otro pasaje, por el cual se puede refutar esa visión de un Mayol escéptico, resulta optimista en su pesimismo. Hacia el final de la novela, dice el narrador acerca del sentir del protagonista: «Porque, quién iba a decírsele, sentirse un viejo cada día más hundido le proporcionaba una saludable y extraña felicidad, como si su proyecto deliberado de hundirse en el fondo de su propio abismo estuviera dando por fin un sentido altivo a su vida» (198). Y un poco más adelante concreta esta idea:

Sentirse hundido, en cambio, sí que era útil, al menos eso le parecía a él, pues se sentía cómodo cuando le llegaba la impresión de que se hundía. Era fantástico notar que se hundía, tal vez porque por primera vez en su vida sabía al menos adónde se dirigía, lo tenía muy claro porque no hacía más que ver una imagen muy concreta de él mismo descendiendo en posición radicalmente vertical hacia el más absoluto vacío, camino del hundimiento total (198).

Esta reflexión de Mayol, por su ambivalencia, podría gozar de un espacio honorable en los *entre-lugares* de Olalla Castro; por un lado, se reconoce la condición un tanto miserable del viaje que se está llevando a cabo (el hundimiento, el abismo, la vejez), pero no por ello deja de reivindicarse el trayecto. Antes bien, para Mayol, el hecho de conocer el final de este, su meta última, por poco atractiva que pueda parecer, es un hecho absolutamente maravilloso. Las palabras de Olalla Castro se vinculan con esta idea, y que habla del espíritu moderno de Mayol antes que posmoderno: «Una palabra, una búsqueda, aunque quimérica, rondaba aún el alma de los hombres» (2014: 97).

Este destino final, por la manera en que es presentado en la novela y, más concretamente, en estos pasajes —por las menciones al vacío— podría asociarse con la *nada*, y, en consecuencia, ese destino tan celebrado no sería propiamente un destino. De esta forma, adquiriría tintes posmodernos el viaje de Mayol en tanto que se estaría festejando la ausencia absoluta de cualquier tipo de meta a la que arribar. Sin embargo, esta posibilidad queda descartada —la idea de que el destino que Mayol alcanza *hundiéndose* sea verdaderamente la



nada— desde el momento en que el narrador dice del protagonista: «Mandó a paseo a la Nada» (80). Por tanto, se hace necesario plantearse qué significa realmente ese término del trayecto, ese abismo, y que se desentrañará al final de este epígrafe.

En lo que se refiere al «múltiple hervidero de yos», pueden hallarse reveladores ejemplos en la novela; ya el narrador hace notar que Mayol «reunía en su persona varias personalidades contradictorias» (65). Esa multiplicidad de yos y su fragmentarismo se vislumbra en la descripción que, al comienzo de este análisis, se citó, y en la cual Mayol anunciaba su futura transformación: «[Soy] alguien al que las circunstancias le empujan a convertirse, lo más pronto posible, en otro» (22); el culmen de la otredad llega cuando el protagonista piensa para sí que «tal vez la auténtica vida de alguien fuera a menudo la vida que uno no llevaba» (37). En este sentido, ya han aparecido numerosos ejemplos a lo largo del trabajo en los que Mayol pretendía hacerse pasar por quien no era, e incluso hacía pasar a sus amigos fallecidos —Antonio Geli— por brillantes escritores desconocidos. No obstante, también puede referirse otro pasaje en el que Mayol «se arrepintió de haberse planteado ser otro. Era horroroso, por ejemplo, tener que disimular su nacionalismo. Estaba muy bien siendo quien era» (46). Este tipo de contradicciones son las que, por un lado, dificultan el llegar a conclusiones plenamente satisfactorias, unívocas, pero, al mismo tiempo, apuntan en la dirección que se viene señalando; la profunda ambigüedad de los elementos de la novela que la convierten en una obra alejada totalmente de los convencionalismos a los que solo aparentemente está atada.

Otro rasgo que afecta a la identidad del protagonista y su plausible vinculación con la posmodernidad es el papel que desempeña como héroe de la novela. Pozuelo Yvancos habla de la «quiebra del héroe como entidad sólida» (2010: 224) al referirse a los personajes vilamatianos; no obstante, esta cualidad no puede ser adscrita de forma tajante a la posmodernidad, pues ya Lukács había hablado del cambio de paradigma en la noción de héroe con el surgimiento de la novela, alejándose de las concepciones propias de la épica y acercándose a lo postulado por Yvancos. Sin embargo, sí puede comentarse algún aspecto interesante acerca de la heroicidad de los personajes vilamatianos. En lo concerniente a Mayol, puede leerse la siguiente reflexión que se hace el

protagonista cuando está hastiado de la conversación que un insólito taxista le está proporcionando:

Viajaron largo rato sin hablarse y Mayol aprovechó la intrigante calma para decirse que, habiéndose quejado de que en aquel viaje suyo al extranjero no le habían sucedido cosas importantes o interesantes, la verdad era que en cuanto había empezado a ocurrirle algo novelesco se había encontrado con la paradoja de que habría sido preferible continuar tal como estaba antes, es decir, sin que le pasara nada relevante (133-134).

Esta paradoja la analiza Alessandra Giovannini a raíz de la novela *Extraña forma de vida*, de tal forma que podría dar con la clave para describir a un típico héroe posmoderno vilamatiano, el cual «elige la heroicidad de lo imaginario porque no consigue vencer su cobardía en la vida diaria, en su vida privada» (2007: 83).

Se pueden señalar otros rasgos de cariz posmoderno con los que el autor catalán caracteriza a algunos de los personajes que deambulan por la novela. Así, a su hijo Ramón le acontece una crisis vital un tanto similar a la del padre:

No pretendo que me entiendas, pero quiero que sepas que, por ejemplo, hay días como hoy en los que sólo pienso que habría que abolirlo todo. Ya no creo en Dios. Lo he pensado mucho y ya no creo en Él. Lo siento, sé que esto también te ha de molestar. Pero es que ya no creo en Dios. Y es más, deseo no estar en ningún sitio, no quiero nada (42).

En lo concerniente a su sobrino Pablo, se alude en una ocasión a la necesidad de continuar sintiéndose joven: «Él había puesto todas sus esperanzas en la muchacha, la había visto como una perfecta tabla de salvación para poder seguir sintiéndose joven» (110), aspecto que puede asociarse perfectamente con Gilles Lipovetsky, quien ha comentado en abundantes ocasiones este anhelo eterno de juventud como uno de los síntomas más evidentes del ser posmoderno.

El rasgo esencial a la hora de estudiar la posmodernidad (en cuanto a actitud epistemológica) de la obra —por la notable dedicación que sociólogos y filósofos

le han dedicado— es el del narcisismo,<sup>27</sup> y que en *El viaje vertical* puede ser analizado a través de la relación que Mayol mantiene con los espejos que en su camino se van presentando,<sup>28</sup> así como por otros comportamientos del protagonista. Primero, se hace necesario referir lo que Lipovetsky entiende, de forma esquematizada, por narcisismo:

El narcisismo no es en absoluto el último repliegue de un Yo desencantado por la «decadencia» occidental y que se abandona al placer egoísta. Ni versión nueva del «divertirse» ni alienación [...], el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él (2003: 63).

Atendiendo a esta definición, sobre todo a sus últimas líneas, puede relacionarse esta actitud con un pasaje de la novela en la que el narrador expresa el sentir de Mayol:

Pero en realidad los otros seres humanos, al igual que ya le había sucedido en su etapa escolar, habían vuelto a importarle de nuevo un verdadero camino —a medida que se iba alejando cada día más de Barcelona, se sentía también cada vez más alejado y decepcionado del género humano—, pero no deseaba quedarse a solas encarando, por ejemplo, el poco cristiano suicidio como solución (165-166).

Esa mezcolanza por la cual precisa de compañía humana para huir de la soledad, pero al mismo tiempo siente rechazo e indiferencia por el ser humano es una manifestación de la naturaleza narcisista de Mayol.

En lo concerniente a su relación con los espejos, al comienzo de la novela se puede leer: «Orinó con el brazo izquierdo apoyado en las baldosas horriblemente

---

<sup>27</sup> Gilles Lipovetsky, en su obra *La era del vacío*, donde dedica un capítulo completo a este concepto, dice: «A cada generación le gusta reconocerse y encontrar su identidad en una gran figura mitológica o legendaria que reinterpreta en función de los problemas del momento [...] Hoy Narciso es, a los ojos de un importante número de investigadores, en especial americanos, el símbolo de nuestro tiempo» (2003: 59).

<sup>28</sup> No solo Mayol —aunque será él quien acaparará este aspecto el estudio— sino que otros personajes comentan también sus relaciones con los espejos. Así, dice Ramón: «Lo peor fue lo que me ocurrió el otro día al ver en el retrovisor de un taxi mi rostro. Primero no quise reconocerlo, creo que de tan descompuesto que lo vi. Sin buscar comparaciones, en seguida se me ocurrieron varios animales... Estoy mal, qué le vamos a hacer... El otro día al mirarme por la mañana en el espejo, me dije que con una cara como la mía debería estarse uno quieto todo el rato» (41).

azules del lavabo y poco después, repitiendo un gesto involuntario pero muy constante en su vida, se miró en el espejo» (25). Ese «gesto involuntario pero muy constante» permite establecer una conexión entre Mayol y el mito posmoderno de Narciso. Sin embargo, cerca de la conclusión de la novela, cuando «al despertar Mayol tras un sueño intranquilo, encuentre en su cama convertido en una solitaria isla» (197) señala el narrador que «fue al baño y sin mirarse al espejo se lavó la cara» (197). Y, un poco más adelante, cuando Mayol pierde su condición de católico, vuelve a apuntar el narrador: «En ese momento, aunque no fuera del todo consciente de eso, Mayol dejó de ser católico. Sin que hubiera la más mínima relación entre una cosa y otra, casi en ese mismo momento, Mayol dejó de mirarse al espejo» (200). Conjugando los dos pasajes en los que el protagonista rechaza —involuntariamente, del mismo modo que antes aceptaba su reflejo— ver su imagen en el espejo, cabe rebatir la opinión del narrador, quien no considera que haya «relación entre una cosa y otra».

Este cambio operado en Mayol, que en un primer momento podría ser entendido como un abandono del narcisismo —y, en consecuencia, en la pérdida de un rasgo de su personalidad posmoderna—, abre no obstante la puerta a variadas reflexiones que no conducen necesariamente a esa conclusión. La primera idea que deriva de este rechazo especular se relaciona con el fragmentarismo y la dispersión del sujeto; esta es, si en una sola identidad hay cabida para una gran cantidad de personalidades contradictorias, ¿qué interés tiene la imagen unívoca que devuelve el espejo? Y una segunda cuestión surge de la relación —aunque para el narrador no exista— con la pérdida del catolicismo. La ausencia de relación que expresa el narrador puede deberse a que estos dos hechos son aparentemente contradictorios: por un lado, el ateísmo en que Mayol ingresa sería un rasgo posmoderno, mientras que el rechazo a la contemplación de su imagen, como se ha visto, supondría la pérdida de una condición que configura la personalidad posmoderna. Así, pues, y en tanto que urge resolver esta paradoja, puede sostenerse que, una vez se ha comprobado que la renuncia inconsciente a la fe no adquiere una dimensión trágica puesto que es sustituida por el sistema literario como vertebrador del mundo —y en tanto que esta dejadez frente al espejo es vista como una liberación, antes que como un producto de la apatía posmoderna— cabe concluir que la naturaleza de

Mayol, en lo concerniente al narcisismo, se despega de su condición posmoderna.

Vuelve a caer nuevamente en la ambigüedad la novela al combinar rasgos y elementos propios de cada una de las vertientes, aquí entendidas como actitudes epistemológicas, que se están estudiando, y que no hace más que favorecer la tesis de Olalla Castro por la cual la obra literaria de Vila-Matas habría de ser analizada desde y como un *entre-lugar*.

Finalmente, para desentrañar el sentido último del viaje que realiza Mayol, es preciso recapitular hasta el instante en que Mayol, involuntariamente, no se mira en el espejo. En ese pasaje, se decía de él que se despertó sintiéndose una isla, pues «viajar es, sobre todo, un clima, un estar a solas, un estado discretísimo de melancolía y soledad» (112), algo que es repetido en varias ocasiones:

Después, cada vez más invadido por un humor excelente, jugó a verse como una isla inventada, quizás porque estaba todavía bajo los efectos del sueño intranquilo con el que había despertado aquel día. Imaginó el viejo rostro de esa isla cubierto de arrugas que eran ríos profundos y al mismo tiempo eran las cicatrices de su catalana vida (208).

Y a raíz de la conferencia universitaria a la que atiende, que versa sobre la naturaleza de distintas islas, le dirá al narrador: «Yo sí que soy de la Atlántida» (211), en una respuesta con apariencia de venganza hacia su hijo Julián, quien siempre decía que en una vida anterior había vivido allí. De esta forma se conjuga en la novela la noción de *ser* con la de *viaje*, en tanto que la soledad de Mayol se materializa en su autorrepresentación como isla, y la proyección de su destino final —único destino posible en un viaje que se pretende vertical— es la isla hundida de la Atlántida, de la cual se considera ciudadano.

La cita de Gilles Deleuze con que Cristina Oñoro abre su tesis, «La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta» (2015: 9) se vuelve extraordinariamente reveladora en este estudio desde el momento en que se asocia ese «pueblo que falta» con la Atlántida vilamatiana, y que clarifica el sentido último del viaje de Mayol. En su relato «Azorín de la selva» se dice: «Y también está lo de abajo, todo lo que aún puede ocurrir abajo, de lo que no se sabe nada arriba cuando se escriben historias a la luz del sol»

(en Masoliver Ródenas, 2007: 129), a lo que apostilla Ródenas, «es decir, a la luz de la claridad del realismo» (2007: 129). Esto es, el destino final de Federico Mayol, un lector ya consumado, entregado devotamente a la literatura, es el abismo, que en Vila-Matas se identifica con una realidad profunda superadora del realismo superficial y convencional; la Atlántida como paraíso hundido desde el cual inventar ese pueblo que falta para devolver a la literatura su delicada salud:

En la plenitud del sueño, se despertó. Eran las cinco de la madrugada, abandonó el hotel. Dejándose llevar por su excepcional capacidad para hundirse, sintió que él era la Atlántida misma y que, en el breve tiempo de una noche, temblaba entre terremotos e inundaciones y, dejando atrás la sardana extraña, iniciaba su último descenso y, en una inmersión muy vertical, se hundía en su propio vértigo y llegaba al país donde las cosas no tienen nombre y donde no hay dioses, no hay hombres, no hay mundo, sólo el abismo del fondo.

—Al fin —murmuró Mayol (234-235).

Así, el viaje gracias al cual se adopta una estética realista (relación causa-efecto; el narrador-cronista) sirve también como medio para impugnar esa estética (se alcanza un mundo donde las cosas *no tienen nombre*) y confirmar la tesis que vertebra el análisis, a saber, que no puede considerarse *El viaje vertical* como una novela *convencional*, antes bien, se proyecta como un elaborado trampantojo por el cual, sirviéndose de técnicas inusuales en Vila-Matas, llega a reivindicar las posturas literarias que siempre ha defendido. De este modo, aumenta también la indecisión a la hora de etiquetar esta obra como *moderna* o *posmoderna*, pues si bien el autor persigue un objetivo claro —avanza en su relato hacia la demostración sólida de un particular quehacer literario—, y, por tanto, puede ser catalogada como moderna, ese estatuto de *trampantojo* favorece, por su condición lúdica, la consideración de posmoderna. Una vez más, pues, es obligada la mención a la categoría de *entre-lugar* en la cual *El viaje vertical* parece habitar cómodamente.

### 3. Conclusiones

Se ha tratado de demostrar en este trabajo que la novela más convencional de Vila-Matas (así considerada por él mismo) únicamente lo es en apariencia. A través de diferentes perspectivas de estudio, útiles a la hora de abordar cualquier obra del catalán, se ha visto cómo tras una superficie realista (el estilo llano y conciso, la relación causa-efecto, el narrador-cronista y un ilusorio afán de objetividad) se hallaban en estado latente técnicas propias del *vilamatismo*, así como sus más hondas preocupaciones.

La primera vía de aproximación a la novela es comprobar su rango dentro de las *novelas del yo*, tan habituales en la producción del autor barcelonés, y, más concretamente, si se identifica *El viaje vertical* con una autoficción. Se ha demostrado que no es merecedora de esta etiqueta en tanto que no cumple con sus requisitos mínimos (coincidencia onomástica entre protagonista, narrador y autor), pero sí se lleva a cabo un proceso de ficcionalización, pues hay elementos de la realidad del autor (que él mismo se encarga de indicar) trasvasados a la novela. Basándose, pues, en ciertas coincidencias en su forma de entender la vida y la literatura (sobre todo, el papel de la segunda en la configuración de la primera) se ha elaborado una equiparación entre el narrador —quien a través de progresivas metalepsis se instaura como personaje, abandonando así uno de los procedimientos realistas— y Vila-Matas. A raíz de esta asociación se hace posible una nueva lectura de la obra, que alumbra a su vez un nuevo drama oculto: el del escritor que no escribe, que permite entroncar *El viaje vertical* con la literatura toda del catalán.

Además, diversas nociones que aparecen en la novela —y que por recurrentes en la producción vilamatiana deben ser tenidas en cuenta—, como la *impostura* y los *recuerdos inventados*, estrechan un cerco posmoderno sobre el relato autobiográfico que Mayol hace a Ribera, al asemejar los conceptos de vida y ficción, y siembran la duda en el lector acerca de la veracidad del relato que ha estado leyendo. De este modo, aunque *El viaje vertical* no pueda considerarse un *relato del yo*, la ficcionalización de la realidad de la que es objeto, el uso de un *yo* cada vez más intrusivo por parte del narrador y los mencionados elementos posmodernos —que generan a su vez interesantes reflexiones acerca de la *naturaleza de papel* de los personajes y las relaciones

sujeto-texto— ayudan a que la novela abandone las sendas de la novela convencional heredera del realismo y se encamine por las típicamente vilamatianas.

En cuanto a la intertextualidad, en tanto que es la práctica más habitual en la producción de Vila-Matas y la que mejor define su quehacer literario, su estudio era de carácter obligado. El uso que hace de los mecanismos intertextuales responde a los que María Isabel de Castro y Lucía Montejo han catalogado como posmodernos. Así, para cada una de las categorías de uso se han presentado ejemplos en la novela (y aun otros que, de forma personal, se han considerado también posmodernos por incidir en la biografía de los autores antes que en sus textos, empastando vida y literatura). No obstante, se ha comprobado también cómo el debate *moderno/posmoderno* adquiere nuevas cotas cuando Vila-Matas —a partir de la técnica intertextual posmoderna por la cual el escritor demuestra el apego a una tradición estética— reivindica su filiación a la modernidad literaria, como es el caso de *El Quijote*, o, más controvertido, el ejemplo de Borges. A su vez, se ha dicho que esta defensa de unos *padres* literarios es un gesto claramente moderno desde el momento en que se reconoce la ascendencia de otras voces; el estudio de la intertextualidad se revela, pues, paradigmático de la noción de *entre-lugar* defendida por Olalla Castro, en referencia a una consideración de Vila-Matas a caballo entre la modernidad y la posmodernidad.

El tercer y último acercamiento a la novela tiene en cuenta el sentido filosófico o sociológico, antes que literario, de las nociones de *moderno* y *posmoderno*. Por ello se ha centrado el análisis en diversos comportamientos de los personajes, así como en la naturaleza del viaje que Mayol se ve *obligado* a emprender. Como no podía ser de otra forma, a través de esta perspectiva de estudio también se han encontrado elementos que apuntan a las dos corrientes que vertebran el trabajo, pero que, finalmente, ayudan a desentrañar el sentido último de la novela, o que al menos desde estas páginas se ha considerado tal.

El estudio del *ser* se ha estructurado en función del desapego que presenta Mayol por los tradicionales sistemas de pensamiento, y de acuerdo con las nociones de otredad y narcisismo que configuran un sujeto fragmentado y múltiple. En cuanto al escepticismo del protagonista, puede apreciarse un abandono de la fe cristiana, síntoma claramente posmoderno, pero no se produce una caída en el nihilismo absoluto, pues Mayol abraza la literatura como



eje vertebrador del mundo; se produce así una sustitución —de cariz moderno— en su intento por aferrarse a algo que dirija sus pasos (algo tangible, aprensible, en este caso, como son los textos literarios).

En lo referido a la otredad y el narcisismo como rasgos constituyentes del sujeto posmoderno, se han visto ejemplos en la obra que dialogan entre sí, pasajes contradictorios que refuerzan la ambivalencia que reviste toda la novela. El deseo por ser otra persona afecta ocasionalmente a Mayol; en otros momentos, desea con todas sus fuerzas *ser él*; así, esta contradicción —y el lógico fragmentarismo identitario que provoca— se resuelve finalmente con la adopción, por parte del protagonista, de una personalidad plagada de los matices más variados y extraños, plasmados en la carta que dirige a su hijo Julián. Podría concluirse a este respecto que, de tan poliédrica, su imagen final es circular, y, en este sentido, unívoca, sin rastro de escisión. La segunda noción, el narcisismo, se ha estudiado, sobre todo, a la luz de las relaciones que mantiene Mayol con los espejos, su actitud ante ellos. De este modo, hilando con las conclusiones a las que se había llegado en lo referido a la adopción de la literatura como nueva *religión*, y en tanto que el desapego mostrado por su reflejo es visto como una liberación antes que como un producto de la apatía, se ha podido afirmar la condición moderna del sujeto en Mayol.

En este punto, cabe mencionar también la importancia que adquiere el recurso a la ironía (presente en todas las facetas del estudio), y que Vila-Matas emplea, de forma general, en su vertiente más próxima a la posmodernidad por su sentido lúdico, y no como estrategia de conocimiento, si bien algunos casos esporádicos que se han señalado —a través de la fábula de Magris y la «capacidad de ir más allá»— apuntan a la modernidad.

Esta «capacidad de ir más allá» se vincula, finalmente, con la idea del viaje de Mayol por la naturaleza expeditiva de este, focalizado en una meta clara —aunque esta sea «el abismo del fondo»— y que por ello se ha catalogado como *moderno*. A su vez, el destino final de esta andadura, que se ha obtenido al otorgarle a la Atlántida vilamatiana un sentido metafórico, genera un significado coherente, por un lado, con la poética vilamatiana, y, por otro lado, con la tesis que se ha desarrollado en este trabajo: el final del viaje vertical de Mayol —convertido ya en lector consumado, él mismo personaje literario en manos de Ribera— es la realidad profunda, único lugar desde el que la verdadera literatura

puede llevarse a cabo, alejada de la luz de la superficie, donde campa a sus anchas la realidad banal y convencional.

En conclusión, a través de cada vía de estudio por la que se ha optado, se han obtenido elementos que apuntan tanto a la modernidad como a la posmodernidad de la obra. Sin embargo, por el carácter lúdico y por aprovecharse de una caracterización realista para impugnar dicha estética —la categoría de *trampantojo* que se le ha adjudicado— debe considerarse *El viaje vertical* como una novela típicamente vilamatiana, nada convencional, sobre la que puede proyectarse perfectamente el concepto de *entre-lugar*.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILAR, A. (2010): «Literatura y deconstrucción: lectura de Vila-Matas. Los escombros de la teoría». *Observaciones filosóficas*, 11, 1-13.
- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBORG, J. L. (1996): *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela*. Madrid: Gredos.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I., y CASAS, A. (eds.) (2007): *Cuadernos de narrativa: Enrique Vila-Matas*. Neuchatel-Madrid: Universidad de Neuchatel-Arco/Libros.
- BENÍTEZ, R. (1990): *Cervantes en Galdós*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. (1991): «The Name and Nature of Modernism». En *Modernism: A Guide to European Literature (1890-1930)*, M. Bradbury y J. McFarlane, eds., 19-55. London: Penguin.
- BRAVO, V. (1996): *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila.
- CASAS BARÓ, C. (2007): «Las voces del ventríloco». En *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*, I. Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., 95-104. Neuchatel-Madrid: Universidad de Neuchatel-Arco/Libros.
- CASTRO HERNÁNDEZ, O. (2014): *Entre-lugares de la Modernidad: la «trilogía metaliteraria» de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*. Tesis doctoral dirigida por Domingo Sánchez-Mesa: Universidad de Granada. Disponible en línea: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/35118> [29/03/2021].
- \_\_\_\_ (2016): «Enrique Vila-Matas o cómo habitar el filo del abismo». *Sociocriticism* xxxi.1, 49-80.
- CRUSAT, C. (2018): «Prácticas de la repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas». *Cuadernos Hispanoamericanos* 813, 4-25.
- DE EUSEBIO, C. (2018): [Entrevista con Enrique Vila-Matas] «Siento que la obra escrita está fundada sobre la nada». *Cuadernos Hispanoamericanos* 813, 62-67.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (2007): «Una casa para siempre». En *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, M. Heredia, ed., 74-80. Barcelona: Candaya.
- EHEVARRÍA, I. (2007): [Entrevista con Enrique Vila-Matas] «Un escritor solemne es lo menos solemne que hay». En *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, M. Heredia, ed., 207-212. Barcelona: Candaya.
- FOKKEMA, D. W. (1984): *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins.

- FRESÁN, R. (2007): [Entrevista con Enrique Vila-Matas] «La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas». En *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, M. Heredia, ed., 313-324. Barcelona: Candaya.
- GIOVANNINI, M. A. (2007): «El secreto de la “pareja eléctrica” o la ambigua relación entre el arte y la realidad». En *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*, I. Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., 77-84. Neuchatel-Madrid: Universidad de Neuchatel-Arco/Libros.
- HEREDIA, M., ed. (2007): *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya.
- LIPOVETSKY, G. (2003): *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- LLOVET, J. (2007): «Lo inverosímil como impostura». En *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, M. Heredia, ed., 39-44. Barcelona: Candaya.
- LODGE, D. (1991): «The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy». En *Modernism: A Guide to European Literature (1890-1930)*, Bradbury y McFarlane, eds., 481-496. London: Penguin.
- LYSSORGUES, Y. (1998): «El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Víctor García de la Concha dir., 3-31. Madrid: Espasa. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-realismo-arte-y-literatura-propuestas-tecnicas-y-estimulos-ideologicos/html/> [15/06/2021].
- MARTÍN, R. (2007): «La impostura como forma de vida. A propósito de *Impostura*, de Enrique Vila-Matas». En *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*, I. Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., 85-93. Neuchatel-Madrid: Universidad de Neuchatel-Arco/Libros.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A. (1999): «El visitante de las islas. *El viaje vertical* de Enrique Vila-Matas». *Letras libres*, 31 de agosto, s. p. Disponible en línea: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/el-visitante-las-islas-el-viaje-vertical-enrique-vila-matas> [16/03/2021].
- MONMANY, M. (1985): «Manual para conspiradores». *La Vanguardia*, 28 de noviembre, p. 44. Disponible en línea: <http://www.enriquevilamatas.com/pdf/ManualParaConspiradores.pdf> [30/03/2021]
- NIETO, P. (2015): [Entrevista con Enrique Vila-Matas]. *Letras Libres*, 18 de septiembre, s. p. Disponible en línea: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-enrique-vila-matas> [16/03/2021]
- OÑORO OTERO, C. (2015): *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor Libros.

- OTXOA, J. (2007): «Juego y laberinto en la obra ed Enrique Vila-Matas. Pequeño diccionario en tres actos». En *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*, I. Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., 29-32. Neuchatel-Madrid: Universidad de Neuchatel-Arco/Libros.
- PACHE CARBALLO, L. (2017): «La poética de un descenso iniciático: *El viaje vertical* de Enrique Vila-Matas». En *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández, eds., 547-554. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PADRÓ, M. R. (s. f.): «“Domicilio desconocido”: Odradek como frontera entre la intertextualidad y la parodia en *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas». *Gaceta Hispánica de Madrid*, s. p. Disponible en línea: <http://gacetahispanica.com/?p=1141> [29/03/2021].
- PLATÓN (1983): *El banquete. Fedón. Fedro*. Traducción de Luis Gil. Barcelona: Orbis.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2007a): «Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas». En *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, M. Heredia, ed., 388-404. Barcelona: Candaya.
- \_\_\_\_ (2007b): «Vila-Matas en su red literaria». En *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*, I. Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., 33-48. Neuchatel-Madrid: Universidad de Neuchatel-Arco/Libros.
- \_\_\_\_ (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RÍOS BAEZA, F. (ed.) (2012): *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*. México: Ediciones Eón.
- ROAS, D. (2007): «El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)». En *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*, I. Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., 141-152. Neuchatel-Madrid: Universidad de Neuchatel-Arco/Libros.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2007): «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas». En *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*, I. Andrés-Suárez y Ana Casas, eds., 153-172. Neuchatel-Madrid: Universidad de Neuchatel-Arco/Libros.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (2009): «Oscilando sobre el cable, Vila-Matas y la escritura funambulista». En *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salvador Crespo Matellán, coord., 417-424. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en línea: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html> [29/03/2021].
- SOL MORA, P. (2012): «Enrique Vila-Maras, Aire de Dylan». *Criticismo* 4, s. p. Disponible en línea: <http://www.criticismo.com/aire-de-dylan/> [29/03/2021].

- VARELA PORTELA, M. C. (2011): «Elementos recurrentes en el estilo narrativo de Enrique Vila-Matas (Análisis de su evolución a partir de tres textos representativos: *La asesina ilustrada*, *El viaje vertical* y *Dublinesca*)». *Hesperia. Anuario de filología hispánica* 14, 93-124.
- VILA-MATAS, E. (1988): *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (1995): *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (2000): *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (2002): «¿Por qué es usted tan posmoderno?». *El País-Babelia*, 14 de septiembre, s. p. Disponible en línea: [https://elpais.com/diario/2002/09/14/babelia/1031960358\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/09/14/babelia/1031960358_850215.html) [31/03/2021].
- \_\_\_\_ (2007): «Situarse en el mundo». *El País*, 5 de julio, s. p. Disponible en línea: [https://elpais.com/diario/2007/07/05/opinion/1183586406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/07/05/opinion/1183586406_850215.html) [16/03/2021].
- \_\_\_\_ (2015): *El viaje vertical*. Barcelona: Penguin Random House.
- \_\_\_\_ (2021): [www.enriquevilamatas.com](http://www.enriquevilamatas.com)
- VILLANUEVA, D. (1992): *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WENGER CALVO, R. (2016): «La escritura, la memoria y la diferencia: la lectura derridiana de la escritura en Platón como *phármakon*». *Amauta* 28, 9-24.
- ZAVALA, I. M. (1982): *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo* vol. 5, tomo 1, Francisco Rico, coord. Barcelona: Crítica.