

Vila-Matas-*sur-Mer* o *la dolce vita* por las callejas del «cine-cita»

Vila-Matas-*sur-Mer* or the *dolce vita* in the Alleys of the «Cinema-quote»

Simone Cattaneo
Università degli Studi de Milán

RESUMEN

En el presente ensayo analizamos la forma en que Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) recoge el legado modernista de la fascinación por el cine y lo reelabora, a lo largo de toda su trayectoria literaria, amalgamando su entusiasmo juvenil de director en ciernes con cierta suspicacia hacia la generalizante idea crítica de que la suya sea una generación surgida en la oscuridad de las salas cinematográficas. La voluntad de poner a punto instrumentos narrativos innovadores que le permitan tomar las distancias de otros escritores coetáneos a la hora de conjugar su afición por la gran pantalla y la literatura, lo espoleará a tantear caminos muy dispares que lo llevarán a una fusión cada vez más lograda entre cita fílmica y cita libresca, en una interacción activa entre palabras e imágenes que parece recuperar y remodelar el concepto de «cine-cita» godardiano.

Palabras Clave: Vila-Matas; cine; literatura; citas; literatura española contemporánea.

ABSTRACT

In this essay our purpose is to analyze the way Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) inherited modernists' fascination for cinema and how he revisits it in his books, mixing up his early enthusiasm as a fledgling director with a certain uneasiness toward the critical conviction that his generation was deeply influenced by a cinematic perspective. Vila-Matas' will to develop new narrative instruments with the intent to distance himself from his contemporary colleagues in merging cinema and literature will finally bring him to adopt an original posture in matching together literary quotations and images, rearranging and improving the godardian method of combining together different semiotic languages.

Key words: Vila-Matas; Cinema; Literature; Quotations; Contemporary Spanish Literature.

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) es muy conocido por su faceta meta-literaria y por su condición de escritor que ha hilado alrededor de sí mismo una tupida telaraña —o, para utilizar una expresión a estas alturas bastante manida, un «tapiz que se dispara en muchas direcciones» (Vila-Matas, 2011b: 140)— reuniendo un sinnúmero de autores y libros en unos territorios etéreos que, a

causa de sus fronteras volubles y ficcionales, parecen guardar cierto parecido con la región borgesiana de Uqbar —aunque es probable que los heresiarcas vilamatianos, a pesar de considerar la paternidad abominable, no desconfíen en absoluto de los espejos— y con el planeta Tlön, cosmos que quizás es posible circunscribir y ceñir solo recurriendo a la muralla china kafkiana, una estructura defensiva de dimensiones infinitas pero que de vez en cuando presenta unas interrupciones o huecos por donde podría colarse un hipotético enemigo que en el caso del escritor barcelonés, a primera vista, uno tendría la tentación de identificar con todo lo que no atañe lo estrictamente literario.

El objetivo de este ensayo es adentrarse en una de esas brechas y recorrer los pasillos que se entrevén detrás de ella manejando el hilo de Ariadna del cine, un lenguaje artístico que desde una edad temprana ha condicionado la mirada del autor y permite además moverse por los entresijos de su escritura que, sobre todo en su etapa inicial, se ha forjado amoldándose a unos patrones de rai-gambre vanguardista y modernista (Pozuelo Yvancos, 2004: 33; Ródenas de Moya, 2004: 153), movimientos culturales que a comienzos del siglo XX sondearon las potencialidades del celuloide —tanto en la construcción del discurso como en la elaboración de historias marcadamente oníricas o irreales— e intentaron trasladarlas a la página, inaugurando una nueva manera de concebir el mundo y de convertirlo en texto (Ródenas de Moya, 1998: 91). El autor barcelonés, como veremos, aprovecha la lección de quienes pusieron los cimientos para que literatura y cine se amalgamaran, pero lo hace de una manera muy personal, no exenta de vacilaciones, en un camino que le permitirá deshacerse de la cáscara de sus dudas y poner a punto una estrategia original que, cual fruto de los tanteos anteriores, se manifestará de forma plena en sus últimas obras.

Los primeros contactos que un jovencísimo Vila-Matas tuvo con el séptimo arte se debieron, más que a unas necesidades estéticas o artísticas —aún sepultadas bajo los apremios de la adolescencia—, al ansia por escabullirse de las garras de una rígida formación religiosa propiciada por el lóbrego clima cultural franquista:

En aquella fantasmal Barcelona de comienzo de los sesenta, nosotros, los alumnos de los maristas del paseo de San Juan —«rebaño moldeado a pupitre y a banquillo de reo»— éramos tan inocentes y tan buenos chicos como los hermanos de Rocco, cuando recién llegados a la ciudad tropezaron con la fatalidad. Nuestra indisciplina de colegiales no iba más allá de las paredes de un cine de barrio, el Texas [...], una de las escasas salas que permitían nuestro acceso a películas no aptas. [...] Y la fiesta de los jueves se nos antojaba inventada exclusivamente [...] para que pudiéramos acercarnos, un día a la semana, al mundo de lo prohibido, a las muchachas de trapecios rojos y a las gatas (calientes) sobre los tejados de zinc. Era el único día en que aprendíamos algo (Vila-Matas, 2011b: 71)¹.

¹ El cine como instrumento de evasión y ventana sobre un futuro próximo menos mezquino aparece también en las páginas de *Doctor Pasavento*, cuando el narrador evoca el paseo de Sant Joan de su infancia: cfr. Vila-Matas (2005: 129, 192-193).

La atracción por horizontes que se extendían más allá del cerco estrechado por la dictadura y la fascinación por la piel que una casposa mojigatería trataba de ocultar bajo las cogullas del pecado eran moneda corriente en aquella época y constituyen unos rasgos compartidos por muchos autores que en sus años mozos, y a su pesar, tuvieron que bucear en la oscuridad de las salas de cines de barrio para poder vislumbrar el brillo fugaz de unas piernas de mujer o la luz cegadora de ciudades lejanas y míticas. Sin embargo, la mayoría de ese público de escritores en ciernes —Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé, Terenci Moix, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, etc.— forjó su personal mitología cinematográfica entre los fastuosos decorados de Hollywood (Mari, 2003: 266), mientras que el autor de *Historia abreviada de la literatura portátil*, como demuestra el fragmento sobre la película *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de Luchino Visconti, parece abogar, sobre todo en su sucesiva etapa universitaria, por un cine menos *mainstream* y más culto, más literario —la historia narrada en el filme está basada en el cuento *Il ponte della Ghisolfa* de Giovanni Testori y entre los autores del guión se encuentra el escritor florentino Vasco Pratolini— o experimental y esto se debe, con toda probabilidad, a los ambientes que frecuentaban Vila-Matas y compañía, como explica él mismo en su comunicación «Mastroianni-sur-Mer»:

Y lo mismo me decía yo en los años de mi primera juventud, años sesenta: años de cretinización colectiva de una ciudad, Barcelona, que yo esperaba que algún día obtendría de las autoridades un permiso para crecer conmigo. A la espera de ese día paseaba y discutía con los míos, con los compañeros, bajo los pórticos de la universidad. Hablábamos de cine. Uno de los nuestros decía que las películas extranjeras explicaban el mundo. Nuestros autores favoritos se llamaban Griffith, Stroheim, Dreyer, Eisenstein, Lang, Buñuel, Godard, Rivette, Pasolini y Antonioni. Los institutos italiano y francés de Barcelona —oasis de libertad en nuestra ciudad nerviosa— organizaban anualmente sendas semanas de cine de sus respectivos países. Se formaban grandes colas para asistir a unas sesiones que eran casi de cine clandestino en una Barcelona que [...] no crecía a nuestro ritmo (Vila-Matas, 2004b: 22).

En el curso de la conferencia que acabamos de citar —fundamental para entender las relaciones entre literatura y cine en el universo vilamatiano—, el creador de la sociedad secreta de los Shandys revela con su habitual autoironía —siempre en precario equilibrio entre los trapecios de la verdad y la ficción— que decidió ser escritor a los diecisiete años, cuando vio a Marcello Mastroianni encarnar a Giovanni Pontano en *La notte* de Antonioni (Vila-Matas, 2004b: 22); sin embargo, en una entrevista reciente rescató de su memoria otra posible influencia cinematográfica: *Eva* (1962), de Joseph Losey, donde Stanley Baker se metía en la piel de otro personaje vinculado a la escritura². Esta actitud no es nada sorprendente si tenemos en cuenta lo afirma-

² Muñoz, José A. (2010). «Una conversación con Enrique Vila-Matas», *Revista de Letras* [en línea], disponible en: <http://www.revistadeletras.net/una-conversacion-con-enrique-vila-matas/> [ref. de 29/01/2015].

do por el narrador de *Doctor Pasavento*: «Me acordé de los días en los que en mis películas favoritas siempre aparecían escritores» (Vila-Matas, 2005: 86). Pero el séptimo arte, siguiendo la lógica perversa de un paradójico juego de espejos, se transformará en la mente juvenil de Vila-Matas en un oscuro objeto del deseo que en un primer momento arrollará incluso sus escauceos literarios, considerados por él poco más que un pasatiempo al lado de sus ambiciones en el ámbito del cine (Vila-Matas, 2011b: 20-21)³ que seguirá alimentando hasta su viaje parisiense en pos de su tercer libro, *La asesina ilustrada* (1977), cuando dichas prioridades se decantarán a favor de la prosa, aunque la penumbra de los cinematógrafos continuará siendo un refugio acogedor para sus dudas de novelista⁴ y, encima, sus contactos con artistas polifacéticos como Marguerite Duras o Adolfo Arrieta no solo le permitirán asistir a algunos rodajes sino incluso tomar parte en ellos (Vila-Matas, 2003b: 98, 133)⁵. Literatura y cine entonces, resultan muy imbricados en su proceso de formación como escritor⁶ y a menudo uno de los dos lenguajes le servía para deslindar al otro y viceversa, en una contaminación constante:

En esos días, como no paraba de hallar ideas en Borges, no tardé en verle de nuevo asociado con Orson Welles la noche en que fui con Jeanne Boutade a ver *F for Fake*. [...] La película, aunque en ella nunca se nombraba a Borges, me descubrió tramas, fraudes y laberintos sobre los que podía escribir si continuaba queriendo ser un escritor de verdad. Para serlo tenía que saludar la invención de lo verdadero, del mismo modo que tenía que inventarme a mí mismo si de verdad quería ser escritor (Vila-Matas, 2003b: 195).

El idilio entre tinta y celuloide durará hasta los comienzos de los años 80, cuando Vila-Matas, por temor a verse colgada una etiqueta crítica que lo habría tildado como un autor nacido a la sombra del cine y lo habría confinado

³ Antes de partir para el servicio militar obligatorio, Vila-Matas, a sus escasos veinte años, mientras trabajaba para la revista *Fotogramas*, había rodado dos cortometrajes: *Todos los jóvenes tristes* y *Fin de verano*. Cfr. Iriarte, Víctor (2008). «Un cine que ya no es cine» [en línea], disponible en: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escriariarte1.html> [ref. de 29/01/2015].

⁴ El narrador de *París no se acaba nunca*, en un claro guiño irónico al cuento vilamatiano «Nunca voy al cine», repite, con una estructura anafórica que encabeza los capitulillos del 62 al 68, que «Iba mucho al cine». Cfr. Vila-Matas (2003b: 125-136). Además, la gran pantalla cumplía un papel aleccionador: «Eran días en los que el cine era un espejo. Un espejo incluso de mi desorientación porque no ignoraba —y sufría por ello— que, del mismo modo que el cine organizaba la realidad visual, las buenas novelas organizaban la realidad verbal» (Vila-Matas, 2003b: 135).

⁵ Incluso antes de viajar a París, cuando aún era redactor de *Fotogramas*, Vila-Matas había actuado de extra en alguna que otra película: cfr. Vila-Matas (1999: 20-21).

⁶ «La verdad es que tardé mucho en convertirme en narrador porque, cuando empecé a escribir, había visto infinidad de películas y tenía una buena experiencia de lector de poesía, pero casi no sabía qué era una novela ni un cuento» (Vila-Matas, 2011a: 57).

en un conjunto generacional al cual no quería pertenecer⁷, decide redactar una suerte de manifiesto de amor y odio por el séptimo arte, recurriendo a un título retador, *Nunca voy al cine* (1982), que encierra en sí una paradójica idea de rechazo por exceso de proximidad o entusiasmo⁸.

En efecto, el primer cuento, que para más señas lleva el mismo título que el librito, está plagado de homenajes cinematográficos —orquestados como repeticiones de tópicos de la industria hollywoodiense— que el protagonista, ajeno a dichos códigos, es incapaz de captar y, consecuentemente, no podrá hacer otra cosa sino observar embelesado todas esas acciones en apariencia absurdas que, como fotogramas, se deslizan delante de sus narices contra la pantalla del cielo. El ambiente bosquejado en las líneas iniciales ya está cargado de clichés: la noche, la mansión laberíntica de Rita Malú, el mayordomo misterioso, la escalera de caracol, etc. (Vila-Matas, 2011a: 343) se presentan como un decorado de Hollywood, o de novela de Francis Scott Fitzgerald, habitado por figurantes que imitan los gestos de las estrellas —los «largos guantes impolutos como el marfil» (Vila-Matas, 2011a: 343) de Rita parecen remitir a otro par de guantes, esta vez negros, que otra Rita se quita con extremada lentitud en *Gilda* (1946) (Fernández Hoya, 2011: 230)— así como el nombre del atónito personaje que nunca va al cine, Alfredo Pampanini, podría ocultar un gentilicio fruto de la hibridación entre el famoso director Alfred Hitchcock y la sensual actriz romana Silvana Pampanini (Fernández Hoya, 2011: 234). Luego hay varias escenas que encierran en sí matices marcadamente fílmicos: la cómica batalla de pasteles de nata entre dos señoras (Vila-Matas, 2011a: 344)⁹, los movimientos acompañados de Rossi cuando se sienta al piano con ademanes de músico derrotado (Vila-Matas, 2011a: 344), y sobre todo la bofetada que Glen le da a Rita¹⁰ —copia exacta de uno de los sopapos más famosos del cine: el que el actor Glenn Ford le pega a Rita Hayworth en *Gilda* (Fernández Hoya, 2011: 232)— y la persecución entre Rossi y quien acaba de golpear a la anfitriona, una carrera por los tejados que termina con el perseguidor agarrado a un canalón mien-

⁷ «Titulando de aquella forma mi libro, yo sólo había pretendido ir en contra del lugar común, tan difundido entonces, de que toda la literatura de mi generación estaba influenciada por el cine. También yo lo estaba y mucho, pero me molestaba el lugar común, y digamos que me sublevaban los tópicos y más aún toda idea de rebaño, pues quería verlo todo desde mi lugar solitario, y me sacaba de quicio la repetición constante de que nuestro universo literario se habría creado en las salas oscuras de nuestra posguerra siniestra» (Vila-Matas, 2011a: 43).

⁸ «En *Nunca voy al cine* [...] se transparenta una pasión inmensa por el tan ultrajado cine al que el autor dice no ir nunca y en ningún momento, además se destruye la evidencia de que en el mundo del narrador —del cuentista de los breves relatos de ese libro— influye, quizás más de lo deseado, la imaginación cinematográfica» (Vila-Matas, 2011a: 45).

⁹ El tópico de la tarta de nata podría hacer el par con la piel de plátano que Vila-Matas cita en *Aire de Dylan*: cfr. Vila-Matas (2012b: 25).

¹⁰ Es muy significativo que Glen, antes de abofetear a Rita Malú, le acerque una silla a Pampanini invitándole a tomar asiento, ya que de esta forma lo obliga a asumir el papel del espectador que en su butaca espera el comienzo de la función. Cfr. Vila-Matas (2011a: 346).

tras contempla mareado el vacío que se abre bajo sus pies, con una mueca que el lector puede imaginar especular a la de James Stewart en *Vertigo* (1958) de Hitchcock (Fernández Hoya, 2011: 222). Otra alusión a la filmografía del cineasta inglés se encuentra en esta escueta descripción: «Había un número bastante elevado de pájaros colocados sobre un alambre» (Vila-Matas, 2011a: 345), obvia referencia a *The birds* (1963), mientras que el críptico comentario sobre la supuesta conversión al catolicismo de Pampanini (Vila-Matas, 2011a: 344) podría encubrir aquella, bastante sonada, de Gary Cooper en 1958.

El cine entonces, como se ha visto en los ejemplos ofrecidos, es una presencia constante en el relato, pero el narrador, por medio de las palabras de Pampanini, lo separa de manera tajante del oficio de escribir cuando el protagonista, al tratar de deshacer el equívoco del que es víctima, afirma que «Yo soy técnico en caligrafía [...] jamás he pisado una sala de cine en mi vida. [...] Tenía y tengo siempre la imaginación demasiado ocupada como para perder el tiempo sentándome frente a una pantalla a esperar que aparezcan cuatro fugaces sombras» (Vila-Matas, 2011a: 345). He aquí una descripción grotescamente burocrática, y quizás kafkiana, de la figura del escritor, un ser que no quiere renunciar a la morosidad y a la originalidad de su mirada para abrazar la visión huidiza de un espectáculo para las masas. Y puede ser que en el ánimo de Vila-Matas, en esa época, hubiese algo de esa necesidad de buscar y reivindicar una trayectoria absolutamente personal¹¹.

De hecho, desde *Nunca voy al cine* se nota un alejamiento por parte del autor con respecto al séptimo arte, como si se viera atrapado entre la espada y la pared de dos ámbitos semióticos, el literario y el cinematográfico, reñidos entre ellos, sin ninguna posibilidad de llegar a una síntesis que le consintiera avanzar con pie firme en su viaje vertical hacia el abismo de la literatura, donde el parpadeo del cinematógrafo, quizás, se le antojaba poco flexible o manejable para sus experimentaciones, transformándose en un artefacto demasiado dependiente de la acción y que, como a Kafka, debía parecerle superficial y uniformador¹² o, al revés, corría el riesgo de convertirse en algo demasiado lento y sesudo, poco dado a la hibridación y a la levedad¹³.

¹¹ «A causa de todo esto publiqué un libro de relatos [*Nunca voy al cine*] con un título que esperaba que me desmarcara del resto de mis compañeros de generación. Detrás de ese gesto, estaba mi intuición de que el camino de la escritura sería solitario, o no sería» (Vila-Matas, 2011a: 44).

¹² «Según Gustav Janouch, cuando un día le preguntó a Kafka qué le parecía el cine, éste le contestó: «Es cierto que es un juguete extraordinario, pero yo no lo resisto, tal vez porque tengo una predisposición demasiado *óptica*. Soy un hombre visual. En cambio el cine impide la mirada. La fugacidad de los movimientos y el rápido cambio de imágenes nos fuerzan constantemente a echar un simple vistazo. No es la mirada que se apodera de las imágenes, sino que son éstas las que se apoderan de la mirada. Inundan la conciencia. El cine supone ponerle un uniforme a un ojo que hasta entonces había ido desnudo.»» (Vila-Matas, 2004b: 24).

¹³ «Todo lo español comenzó a quedarme muy lejos, pero también Guy Debord, que no tardó en convertirse en algo escasamente cercano, aunque continué siendo *situacionista* y

Sea como fuere, a partir de esa colección de cuentos, las referencias al cine se diluyen en la obra narrativa de Vila-Matas y se reducen a presurosas menciones de títulos de películas o nombres de actores, con el fin de evocar una situación —la mayoría de las veces obedeciendo a una estrategia irónica o paródica— o un aleatorio parecido físico entre un personaje creado por él y una estrella de Hollywood, ahorrándose así una descripción pormenorizada y apelando al imaginario filmico del lector.

Entre los vericuetos trazados por el autor en el *graffiti* del mapa de *Suicidios ejemplares* (1991), solo en el relato «En busca de la pareja eléctrica», protagonizado por el actor Mempo Lesmes, *alias* Brandy Mostaza, el séptimo arte juega un papel central, ya que la búsqueda anunciada por el título se sustenta en la contraposición cómica delgadez/gordura consagrada por la industria hollywoodiense gracias a Laurel y Hardy o Abbot y Costello (Vila-Matas, 2012a: 29), aunque su origen podría remontarse, por lo menos, al contraste grotesco entre el perfil orondo de Sancho Panza y la silueta afilada de Don Quijote. Otro velado homenaje a un determinado tipo de películas, esta vez de ciencia ficción, puede que se encuentre en la descripción de tintes góticos —interpolada en «El coleccionista de tempestades»— de la cripta donde yace el cuerpo de Vizen y bajo cuya bóveda Attilio Bertarelli estaría poniendo a punto un complejo artefacto suicida que guarda cierto parentesco con las estrambóticas máquinas que atestan los sótanos-quirófanos de decenas de científicos que siguen la estela del doctor Frankenstein, si bien aquí cabe evidenciar que la ironía vilamatiana invierte el tópico de la creación de una vida artificial —robótica o humana— y lo desplaza al otro extremo, a la oscuridad de una muerte auspiciada y orquestada de forma meticulosa, como se corresponde a un concienzudo suicida ejemplar (Vila-Matas, 2012a: 169-170).

En el volumen *Hijos sin hijos* (1993) Vila-Matas se mantiene fiel a sí mismo en su fuga nerviosa de las sirenas de celuloide de su juventud y solo en tres ocasiones se perciben ecos fílmicos que obedecen a técnicas ya empleadas a la hora de esbozar personalidades o contextos situacionales: «pensó [...] que tal vez el viaje a Melilla podía estar ofreciéndole la posibilidad de vivir una apasionada historia de amor al estilo de la que tanto había admirado en la película *Morocco*, en cuya escena final Marlene Dietrich [...] arrojaba sus lujosos zapatos para correr tras el apuesto legionario Gary Cooper» (Vila-Matas, 2001a: 112); «se me ocurrió que podía ser algo así como una apuesta entre hombres o cualquier tontería de esas que ya había visto yo en una película que se llamaba *Calle mayor*» (Vila-Matas, 2001a: 174); «al pasar por el cine cercano a la Torre del Oro, le sorprende que una película de vampiros, *Rapsodia de sangre*, haya sido declarada de «interés nacional», pero

sintiéndome su discípulo, pero un discípulo decepcionado, pues fui a ver su película *La société du spectacle*, ilustración fílmica de sus libros, y me aburrí profundamente, pues era un film para ser leído» (Vila-Matas, 2003b: 51).

no tarda en darse cuenta de que se ha equivocado al pensar que la película podía tratar del mundo infernal y humillante de los vampiros como él» (Vila-Matas, 2001a: 195).

En *Lejos de Veracruz* (1995), la alusión a Cantinflas solamente cumple la función de destacar la ignorancia de los vecinos de Enrique Tenorio que, si saben algo de México, es por los largometrajes del célebre actor cómico (Vila-Matas, 2004a: 20).

En las páginas de *El viaje vertical* (1999) la memoria cinematográfica de Vila-Matas asoma muy tímidamente la nariz y, a pesar de que un capítulo del libro surja de la piel de Kim Novak, el autor emplea la imagen de la protagonista de *Vertigo* simplemente para provocar una cómica pelea entre Federico Mayol y su hijo Julián (Vila-Matas, 2001b: 73). Siempre en el marco de un rebotar de parecidos fílmicos entre actores y personajes, a Mayol le gusta imaginar que es el vivo retrato de George Sanders y a lo largo de la novela insistirá en ese detalle, como si tratara, haciendo coincidir a la fuerza la proyección mental que tiene de sí mismo con su fisonomía, de reivindicar una identidad que le está siendo arrebatada y negada por su mujer y sus hijos (Vila-Matas, 2001b: 22, 25, 63, 77, 94).

Para atisbar un cambio en la manera de enfrentarse al séptimo arte habrá que esperar el volumen *El mal de Montano* (2002), donde Vila-Matas, después de haber aprovechado otra vez las caras de algunos actores para evidenciar vampirescas afinidades fisonómicas (Vila-Matas, 2003a: 46) o haber citado de pasada a John Cassavetes (Vila-Matas, 2003a: 68-69) y haber inventado un supuesto rodaje sobre balleneros en las Azores (Vila-Matas, 2003a: 45-46, 73-106), encuentra una nueva forma, mucho más original —aunque todavía no plenamente desarrollada—, de establecer un diálogo con el cine que guarda cierto parecido con el concepto de rizoma deleuziano, puesto que, como aquel, se propone «alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de n dimensiones, de direcciones quebradas» (Deleuze y Guattari, 2010: 26) o, dicho en palabras vilamatianas, con un evidente deje machadiano, «se hace estructura al andar» (Vila-Matas, 2011a: 144). Irónicamente, la película que supone esta vuelta de tuerca tiene un título que a Deleuze —y, por supuesto, a Godard— le hubiese agradado: *Détour* (1945).

Vila-Matas se desvía de los senderos trillados por otros usando algunos elementos de la trama fílmica para trazar —a través de un entramado conceptual basado en paralelismos— correspondencias entre los personajes del largometraje y los seres de papel que habitan su libro¹⁴, creando así una conti-

¹⁴ «Al salir del cine no se me escapó que el farsante Haskell tenía algo de Monsieur Tongoy [...]. Y tampoco se me escaparon ciertos puntos en común entre la desquiciada mujer fatal y Rosa. Y aún menos se me escapó que me parecía al hombre opaco sin identidad, al hombre sin atributos que al final anda por la carretera perdida» (Vila-Matas, 2003a: 214-215).

nuidad entre el texto cinematográfico y el texto novelesco que favorece una deriva hacia la reflexión literaria, en una reacción en cascada de citas y argumentos que se adaptan perfectamente al estilo del autor y le permiten una mayor libertad asociativa:

Y hablaba Cheever en esa apertura de un paso en falso que él había dado en algún momento, de un viraje equivocado, tenía la impresión de haber tomado un desvío erróneo: la misma impresión que tengo hoy yo aquí en Budapest, esa sensación de haberme desviado de mi camino desde que vi *Détour*. Nunca debí entrar en ese cine [...]. «Lo que más hallo en este momento es una suerte de soledad». Así comienzan los diarios de Cheever, así debería empezar yo mi diario de hombre engañado, porque en esto se está convirtiendo mi diario [...] tras haberles contado la historia de mi viraje hacia la desolación misma, esa desolación que me ha tocado conocer aquí en esta ciudad de Budapest, donde sin duda he dado un paso en falso, como si la soledad de Cheever —cuyo inicio de los diarios me recuerda al del diario de Robinson Crusoe [...]— prosiguiera en mí (Vila-Matas, 2003a: 238).

En el pasaje que acabamos de transcribir se encuentra la esencia del arte combinatorio vilamatiano porque el hilo que une las proposiciones y dicta el ritmo de la prosa es puramente mental, no determinado por la racionalidad que domina cualquier principio de causa y efecto; aquí se juega según unas reglas arbitrarias que Pozuelo Yvancos ya había puesto en evidencia analizando la red tejida por Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil*: «La novela [...] plantea vínculos azarosos que ponen en relación unos textos pictóricos y literarios con otros de modo marcadamente *artificial*, no necesario» (Pozuelo Yvancos, 2004: 35). Ahora, también el cine reclama su sitio en dicho entramado como ulterior fuente de estímulos para un cerebro dado a la hibridación y que utiliza este mecanismo de ascendencia surrealista para demostrar que la literatura y la cultura son un rompecabezas donde cualquier pieza puede encajar en otra si uno sabe cómo manejarlas: «Asocio cualquier historia. [...]. Lo hago, salvando las distancias, como lo hacía Salvador Dalí, que era un surrealista en el sentido literal. [...] Descubrió la posibilidad de hacer una foto y esa foto asociarla con otras cosas distintas. En definitiva es la libertad de creación sin fronteras»¹⁵.

De este modo, a través de una «libertad de creación sin fronteras», dos lenguajes que antes se resistían a compartir el espacio de la página por los temores del autor a verse acusado de mostrar una excesiva afición por la gran pantalla, no solo se rozan sino que llegan a solaparse y fundirse¹⁶, como su-

¹⁵ Muñoz, José A. (2010). «Una conversación con Enrique Vila-Matas», *Revista de Letras* [en línea], disponible en: <http://www.revistadeletras.net/una-conversacion-con-enrique-vila-matas/> [ref. de 29/01/2015].

¹⁶ Curiosamente, algo parecido pasaba en el segundo cortometraje dirigido por Vila-Matas, *Fin de verano* (1970) —es posible verlo en la página web <http://vimeo.com/42546372> [ref. de 24/02/2015]—: literatura y cine se mezclan en el momento en que el padre de los vera-

braya Pozuelo Yvancos (2010: 163) refiriéndose a la conferencia «Mastroianni-sur-Mer», en cuyas líneas nos topamos con una «literatura vista» y un «cine escrito» unidos por una vida que se plasma en la escritura. Y es exactamente en dicha comunicación del 28 de enero de 1999, en el Palau Macaya de Barcelona, que Vila-Matas se da cuenta de los múltiples hilos que lo atan al séptimo arte y es allí donde elabora su «técnica de montaje» que luego aplicará en sus obras narrativas a partir de *El mal de Montano*, cuya última parte —«Teoría de Budapest»—, imita la estructura abierta de una conferencia¹⁷.

En el fondo, es Federico García Lorca quien le indica el camino:

Cuando le sugirieron a García Lorca escribir un guión de cine, a éste no le pareció descabellada la idea. Al fin y al cabo para él la prosa del guión de cine no tenía por qué estar muy lejos de la escritura poética vanguardista: «Cójase (...) un poema, pónganse números de orden delante de cada verso y lo habremos transformado en escenario». Me pregunto ahora sí, poniendo números de orden delante de cada fragmento del texto de esta conferencia, no estoy en realidad escribiendo una serie de impresiones visuales [...] susceptible de ser al mismo tiempo una película, un texto, una conferencia (Vila-Matas, 2004b: 25).

Vila-Matas en «Mastroianni-sur-Mer» recurre inmediatamente a ese procedimiento lorquiano y en un calidoscopio de conexiones personales logra pasar, con asombrosas volteretas mentales, de Pereira a Mastroianni y de éste a Fellini, para luego traer a colación a Scott Fitzgerald antes de dar un ulterior giro portugués a la charla hablando del escritor Cardoso Pires y de Tabucchi, para de pronto desviarse hacia la obra de Antonioni que le servirá de trampolín para volver a Mastroianni, el cual le inspirará una reflexión sobre Arthur Schnitzler (Vila-Matas, 2004b: 34-35).

La yuxtaposición de fragmentos de una serie de impresiones, sean ellas visuales o textuales-literarias, es la cifra de su entera producción y esta, como ya había señalado Julia Otxoa (2004: 29), puede leerse según el esquema aza-

neantes recita la parte final del monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* —(vv. 2172-2187), cfr. Calderón de la Barca (2000: 157)— y la joven vestida de negro le contesta con los primeros versos adaptados al español de la canción *Amado mío* que Rita Hayworth canta en *Gilda*. Además, su primer cortometraje, *Todos los jóvenes tristes* —cuyo título es un homenaje a Francis Scott Fitzgerald—, era una reelaboración del cuento «La cuesta en el crepúsculo» («The fog horn») de Ray Bradbury: cfr. Vila-Matas, Enrique (2009). «Un Bradbury perfecto», disponible en: <http://www.enriquevilamatas.com/textos/relbradbury1.html> [ref. de 29/01/2015].

¹⁷ La conferencia es quizás el «género» más híbrido porque en ella no solo caben distintas anécdotas, diversos temas, etc., sino porque también permite mezclar registros y tonos, abolir las fronteras entre realidad y ficción, todas ellas características que definen la estética vilamatiana: cfr. Pozuelo Yvancos (2010: 156-157). Además, una comunicación leída delante de un público obedece a los mismos movimientos que guían la pluma de Vila-Matas, ya que quien lee los apuntes, se transforma en un texto pronunciado en voz alta que se construye a medida que el tiempo avanza, en una conmixión total de sujeto y objeto: cfr. Pozuelo Yvancos (2010: 182).

roso y mestizo del *collage*, donde materiales y temas diferentes se compenetrán gracias a la digresión¹⁸ que «implique [...] un point d'ancrage duquel elle s'écarte, se caractérisant par la relation qui se dessine avec ce qui la précède et qui la suit dans le discours» y que además funciona como recurso estilístico para difuminar la figura del narrador y establecer una interacción activa con el lector, invitándole a recoger el hilo de Ariadna que Vila-Matas ha ido tendiendo en su laberinto¹⁹.

Dicha técnica parece afinarse, aunque de forma quizás inconsciente, en los años de su aprendizaje parisiense, puesto que el autor, en *París no se acaba nunca*, dedica varias páginas al análisis de su relación con el cine, explicando la influencia que este ejerció sobre él en una serie de refracciones metaliterarias en las que recurre a su característica estrategia asociativa, esta vez entre elementos fílmicos y literarios, para dar a entender de forma clara sus preocupaciones estéticas. En un pasaje del libro, Bernardo Bertolucci y Julio Cortázar se yerguen a modelos de una manera de narrar marcada por la elisión, por una estructura discontinua y quebradiza (Vila-Matas, 2003b: 135). Pero, muy probablemente, la verdadera esencia del engranaje vilamatiano habría que buscarla en el «cine-cita» de Godard, un ejemplo muy tentador de mestizaje intersemiótico, tanto por lo que atañe los recursos narrativos como por el tratamiento de los límites entre ficción y realidad, que se pone a la altura del libro de cuentos *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky:

Vudú urbano daba la impresión de haber sido escrito por Cozarinsky tras haber tomado muy en serio aquello que proponía Godard de hacer películas de ficción que fueran documentales y documentales que fueran como películas de ficción. [...] Era, por otra parte, un libro cargado de citas en forma de epígrafes que hacían pensar en aquellas películas de Godard que estaban sembradas de citas. Algunos de mis libros de los años ochenta y noventa derivan en parte, aunque supongo que inconscientemente, del cine de Godard. Y creo que algo también de la escritura novelesca de *Vudú urbano* de Cozarinsky, de esa estructura en la que las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elocuencia al discurso (Vila-Matas, 2003b: 132)²⁰.

¹⁸ «Amplificada y dimensionada de otra forma, no será otra la estructura reticular con digresiones sucesivas de sus últimos libros dedicados a la escritura» (Pozuelo Yvancos, 2010: 159). Mamour Diop señala que en Vila-Matas muchas veces «la digresión aparece a través de la explotación sistemática de lo hipertextual, lo metatextual y lo paratextual» (Mamour Diop, 2009: 33). Hay que recordar además que, por lo menos desde Montaigne, la digresión es uno de los rasgos definitorios del ensayo, género que Vila-Matas combina a menudo con elementos de clara matriz novelesca.

¹⁹ Asselin, Viviane y Geneviève Dufour (2010). «Quand le sujet se dérobe. La digression dans *Étrange façon de vivre* d'Enrique Vila-Matas», *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* [en línea]. 3, disponible en: <http://tempszero.contemporain.info/document499> [ref. de 29/01/2015]

²⁰ Vila-Matas, en 2008, ha vuelto a reafirmar la importancia de la obra de Godard en su escritura: «creo que mi inclusión de citas (falsas o no) insertadas en medio de mis textos debe mucho a la fascinación que provocaron en mi juventud las películas de Jean Luc Godard [...]».

Una vez individuado el «Rosebud» que conecta su juventud —esencialmente ligada al mundo del cine— con su madurez literaria, Vila-Matas exorciza sus miedos e incertidumbres y comprende haber creado un artefacto *shandy* cuyo funcionamiento no difiere mucho de la *boîte en valise* de Duchamp a la hora de ofrecer una muestra portátil y heterogénea de su arte, reuniendo en un espacio limitado los principios que rigen su *modus scribendi*: en el fondo, la mezcla de elementos cinematográficos, literarios e incluso pictóricos no es muy distinta, en su aspecto polimorfo, de los estafalarios objetos surrealistas creados por medio de un acopio de pequeños utensilios sin ninguna conexión aparente.

A partir de ese momento no sorprende que la presencia del séptimo arte vaya *in crescendo* en su obra (Varela Portela, 2011: 117), como demuestran algunos párrafos de *Doctor Pasavento* (2005) en los que las referencias a algunas películas se convierten, con toda naturalidad, en microensayos alrededor de frágiles arquitecturas narrativas cuyo objetivo sería reflejar nuestro pasmo frente a lo imponderable de la realidad que nos rodea o en reflexiones literarias que aprovechan la imagería fílmica para subrayar la insignificancia y la soledad del individuo y para expresar las ansias de desaparición del protagonista, secundando unas digresiones que se alejan de la trama y vuelven a ella en un movimiento undívago que glosa y ensancha los vericuetos abiertos por el narrador entre las cimas nevadas y escarpadas de la identidad:

Sonrió enigmáticamente. Sucedió [...] que casi en el sitio exacto en el que estábamos, en esa carretera que subía al volcán, transcurría una secuencia muy interesante de *Viaggio in Italia*, la película de su vida. [...] Y también sucedía, dijo, que durante mucho tiempo él había trabajado en un microtexto sobre esa carretera o, lo que venía a ser lo mismo, un escrito que partía del comentario de una secuencia de la película de Rossellini, sin saber adónde exactamente iría a parar su ensayo. [...] Morante bebió un trago de cerveza y [...] pasó a *narrarme* su microtexto sobre los alrededores del Vesubio y empezó diciéndome que en los días de su segunda juventud, hacia los años setenta, todo era obligatorio y debía hacerse con gran orden. Las cosas, por ejemplo, comenzaban todas por el principio y acababan por el final. Por eso, en esos días, habían sido una gran sorpresa para él, y no las había olvidado nunca, unas declaraciones del cineasta Godard en las que decía que le gustaba entrar en las salas de cine sin saber a qué hora había empezado la película, entrar al azar en cualquier secuencia, y marcharse antes de que la película hubiera terminado. Seguramente Godard no creía en los argumentos. Y posiblemente tenía razón. No estaba nada claro que cualquier fragmento de nuestra vida fuera precisamente una historia cerrada, con un argumento, con principio y con final. El punto y aparte era algo intrínseco a la literatura, pero no a la novela de nuestra vida (Vila-Matas, 2005: 102-103).

me dediqué a recordar un fragmento de una película vista en mi infancia en el cine Chile, me quedé recordando unas palabras de Sandokán en la costa malaya

Yo me formé en la era de Godard.» (Vila-Matas, 2013: 126-127). Otro caso de director de cine que interpola citas literarias en los fotogramas de sus películas es Rossellini que, en *Viaggio in Italia*, menciona el cuento *The dead* de Joyce: cfr. Vila-Matas (2011b: 129-130).

[...]: «Hago un esfuerzo titánico en mi labor de *no hacer nada*. [...] Eran raras aquellas palabras en alguien como Sandokán [...]. Eran raras pero, por lo que fuera, las únicas que recordaba de Sandokán, y no sé cómo fue que pasé a recordarlas como si por sí solas constituyeran ya una novela entera, una de esas novelas de Robert Walser (*El bandido*, por ejemplo) en las que los personajes callan de golpe y *dejan hablar al relato*, como si fuera éste un personaje. Pasé a recordar aquellas palabras como si en ellas estuviera concentrado aquel espíritu de Walser que Musil dijo que le evocaba la riqueza moral de uno de esos días perezosos y aparentemente inútiles en los que nuestras convicciones más estrictas se relajan y se convierten en una agradable indiferencia (Vila-Matas, 2005: 190-191).

Ese paseante se dedicaba a evocar la figura de Robert Walser y su relación con la belleza del mundo, una belleza que le conducía siempre a la desolación. Y, mientras evocaba todo esto, pasó a pensar en *La aventura*, de Antonioni. Ese paseante pasó a pensar en esa película no sólo porque la había adorado en su juventud (y la había adorado mucho), sino también porque de alguna forma estaba muy relacionada con la historia de su propia desaparición. [...] A medida que avanzaba la historia, uno se iba dando cuenta de que la desaparición de Anna no era exactamente lo más importante, sino la sensación de vacío, azar y errancia que movía los hilos de la envolvente y lenta trama que iba conduciendo a los personajes hacia un sentimiento final de indiferencia y olvido ante la desaparición de su amiga (Vila-Matas, 2005: 219).

En la colección de cuentos *Exploradores del abismo* (2007), la faceta cinematográfica parece menguar, probablemente porque se trata de un libro en que la exploración trasciende los aspectos formales para sondear una dimensión más humana (Ródenas de Moya, 2012: 371) y el resultado son unos textos introspectivos que le sirven a Vila-Matas como máquinas benjaminianas para sopesar las mutaciones que sufrió su personalidad tras una grave enfermedad (Vila-Matas, 2009: 13). Además, el espacio reducido del cuento, con su *tempo* tan distinto respecto al de la novela, no permite ejecutar solos complejos y entonces las digresiones necesariamente se distancian menos de la senda trazada por la trama y, sobre todo en el caso del cine, se reducen a fotogramas relampagueantes entre el blanco y negro de la página, volviendo a subrayar cierto parecido entre una situación vivida por los protagonistas y otra ligada al universo de celuloide de las películas a través de los cineastas Werner Herzog (Vila-Matas, 2009: 39) y John Huston (Vila-Matas, 2009: 147) o —como había hecho en *Doctor Pasavento*— arrimando un concepto a una representación fílmica²¹, aunque en «El día señalado», reelaboración y ampliación del texto «La danza de la vida» de *Nunca voy al cine* (Ródenas de Moya, 2012: 374), el autor experimente una manera diferente de insertar un largometraje en lo que escribe, elaborando una técnica que desarrollará

²¹ «Soledades perdurables de determinados artistas que se atrincheran frente al mundo y la sociedad del espectáculo. No es fácil tratar con el público que te abraza y te odia al mismo tiempo. Basta ver la asfixia a la que llegó Bob Dylan y que tan nítidamente se explica en *No direction home*, la película de Martin Scorsese» (Vila-Matas, 2009: 282).

plenamente en *Aire de Dylan* (2012). Vila-Matas convierte el filme *El Álamo* en un irónico *leitmotiv* que, a pesar de que no llegue a vertebrar la narración, sí la contrapuntea aflorando reiteradamente y poniendo en relación varios elementos de la misma²² —no hay que olvidar que las repeticiones y las estructuras anafóricas son piedras angulares de los textos ensayísticos y narrativos vilamatianos, los cuales organizan su fina relojería a partir de las correspondencias intratextuales y los retornos—.

Las páginas de *Dublínescas* (2010), por el contrario, trazan una especie de mapa sentimental y artístico de las incursiones del autor por los *boulevards* de Hollywood o por las callejas de Cinecittà y ofrecen múltiples muestras de las formas en que cine, vida y literatura se engarzan en su obra, lanzando varios destellos que si a veces vuelven a alumbrar zonas ya exploradas, en otras ocasiones descubren la extensión de nuevos territorios, surgidos, como siempre en Vila-Matas, por sedimentación de sus tanteos anteriores.

En ciertos pasajes del libro, quizás, es posible encontrar una vuelta a la España de su adolescencia que, gracias a las películas estadounidenses, soñaba con quitarse de encima el tufillo a mediocridad que emanaba de las catacumbas del poder franquista y el ceniciento hollín provinciano que velaba las miradas de millones de ciudadanos:

[Su padre] También niega que durante un tiempo su película preferida fuera *Alta sociedad* de Charles Walters, con Bing Crosby, Grace Kelly y Frank Sinatra. La vieron, por lo menos, tres veces a finales de los años cincuenta, y recuerda que a su padre aquella película siempre le ponía de un humor excelente: le gustaba con locura todo lo que llegaba de Estados Unidos; le fascinaba el cine y el *glamour* de las imágenes que llegaban de allí; le atraía la vida que seres humanos como ellos llevaban allí en aquel lugar que entonces parecía tan alejado como inaccesible (Vila-Matas, 2010: 19).

Esta cita, a pesar de que obviamente Riba no es Vila-Matas —aunque sí una figuración de su yo— y de que el padre del editor protagonista de la novela no tiene por qué ser a la fuerza un calco del padre de quien escribe, podría brindar una clave de lectura a propósito de la actitud del escritor barcelonés frente a las películas de Hollywood que, por lo visto, conoce muy bien e incluso admira, pero que al mismo tiempo le remiten a un clima cultural sombrío, de escaso vuelo, en que se aspiraba a parecerse, aunque fuera solo por unos gestos o por unos ropajes que imitaban burdamente los vestidos de las estrellas de la pantalla, a un Clark Gable o a un Gary Cooper de barrio (Vila-Matas, 2010: 59), a una Rita Hayworth o a una Grace Kelly de salón de fiestas²³. Ese imaginario de pueblo acongojado por su sentido de inferiori-

²² Cfr. Vila-Matas (2009: 138-139, 141, 142, 149, 156-157).

²³ Que el cine, para la mayoría de los ciudadanos barceloneses, fuese una tabla de salvación a la que aferrarse no sorprende en absoluto ya que el número de salas cinematográficas en la ciudad Condal, por aquella época, era abrumador: «en 1968 únicamente existían

dad delante del despilfarro de lujo y belleza de los dioses americanos o del derroche de liberalidad sexual y de finura cultural de los franceses, debía parecerle algo mustio, un ambiente que no podía dar pábulo a sus aspiraciones y que estaba en abierta disonancia con su temperamento inquieto y votado a la experimentación; por estas razones quizás se sintió atraído por el cine francés y el italiano o, en todos casos, por esos filmes que reúnen en sus secuencias una vocación artística tanto en el montaje como en los diálogos o en los temas de fondo, por aquella estirpe de obras encasillables en la amplia categoría de «cine poético» (Pérez Bowie, 2008: 51-69), que va desde los primeros escauceos vanguardistas hasta el cine europeo de arte y ensayo y que se define a partir de su voluntad rupturista con respecto a cualquier mimesis realista (Pérez Bowie, 2008: 59-60). Se trata de una postura obvia para alguien que a finales de los sesenta había estado en contacto con la efervescencia dadaísta, vanguardista y descaradamente extranjerizante de la Escuela de Barcelona (Vila-Matas, 1999: 16-17).

Otro eco de las sesiones de cine a las que asistió un joven Vila-Matas podría ser la imagen de Catherine Deneuve en la película *Les parapluies de Cherbourg* (1964) que en *Dublínescas* reaparece de vez en cuando para subrayar el parecido físico entre Celia, la mujer de Riba, y la actriz francesa ataviada con una gabardina que había hecho mella en el imaginario erótico de los espectadores de la época (Vila-Matas, 2010: 34). A pesar de que el autor se refiera a esta correspondencia como algo que se le ocurrió insertar de forma cómica²⁴, no sería tan descabellado ver en la figura de Deneuve una proyección femenina —probablemente inconsciente— de Mastroianni en *La notte*, tanto que el narrador, obviamente con una sonrisa que le aflora en los labios, afirma: «en medio de un gran embrollo mental creyó que la literatura era Catherine Deneuve y luego ya no pudo corregir nunca el malentendido» (Vila-Matas, 2010: 145). Además, el detalle de la gabardina no es baladí ya que, en el cosmos vilamatiano, remite al perfil huidizo del espía —hermano gemelo del escritor en su labor de observación y auscultación secreta (Sánchez, 2004: 60; Beilin, 2004: 155-158; Vila-Matas, 1997: 18 y Vila-Matas, 2009: 21)²⁵— y, más específicamente, en el espacio cerrado de la novela dublinesa que protagoniza Riba es un elemento de conexión con las chaquetas estilo Nehru que el editor vislumbra en las primeras páginas del libro (Vila-Matas, 2010: 20, 32) y —en una carambola que mete en un mismo saco al

en Barcelona 7 locales contra 105 cines, mientras que Londres, en aquella misma fecha, contaba con 47 teatros y 35 cines» (Riambau y Torreiro, 1999: 48).

²⁴ Muñoz, José A. (2010). «Una conversación con Enrique Vila-Matas», *Revista de Letras* [en línea], disponible en: <http://www.revistadeletras.net/una-conversacion-con-enrique-vila-matas/> [ref. de 29/01/2015].

²⁵ Como si esto fuera poco, el mismo autor, en sus años mozos, ejerció por unos meses de «espía» al sueldo de *Fotogramas* entre la crema de la intelectualidad barcelonesa que se reunía en Bocaccio: cfr. Vila-Matas (1999: 18).

protagonista, a su mujer, a Deneuve, a Beckett y a Joyce (Vila-Matas, 2010: 146-147)— se propone como anticipación del *leitmotiv* de la *mackintosh* que llevan puesta tanto el misterioso hombre que turba a Leopold Bloom durante el entierro de Paddy Dignam en el capítulo sexto del *Ulysses* como el joven espigado de aire beckettiano (Vila-Matas, 2010: 257) que obsesionará a Riba en las últimas páginas de *Dublinsca*. Queda así al descubierto un entramado subterráneo que compone el esqueleto del texto, otra vez a base de asociaciones en apariencia arbitrarias, serias o leves, pero que remiten siempre al tema fundamental de la historia narrada: la búsqueda de ese autor genial capaz de anunciar la resurrección de la literatura justamente cuando todos los caminos parecen llevar a un callejón sin salida.

El cine luego, sirve también para crear una *mise en abîme* de los procedimientos habitualmente empleados por Vila-Matas a la hora de montar sus *performances* narrativas: el método de trabajo de la artista Dominique González-Foerster, inspirado en el modelo de Godard, es un fiel retrato de la *forma mentis* vilamatiana (Vila-Matas, 2010: 48) y el objetivo de sus instalaciones se desvía muy poco de los propósitos del autor de *Dublinsca*:

En una pantalla gigante piensa Dominique proyectar una extraña película, más experimental que futurista, que reunirá fragmentos de *Alphaville* (Godard), de *Toute la mémoire du monde* (Resnais), de *Fahrenheit 451* (Truffaut), de *La Jetée* (Chris Marker), de *Il deserto rosso* (Antonioni): toda una estética de fin del mundo, muy acorde con la atmósfera de fin de trayecto en la que vive instalado el propio Riba de un tiempo a esta parte (Vila-Matas, 2010: 49).

Pero es en el largo pasaje dedicado a la película *Spider* (2002) de David Cronenberg donde el autor logra una síntesis perfecta de todos los procedimientos adoptados desde *El mal de Montano*. Mientras las secuencias del filme amenizan la tarde de Celia y Riba, retazos de las imágenes y de la trama sugieren digresiones en distintas direcciones que tejen una maraña alrededor del editor protagonista del libro y lo asimilan al perturbado retratado por Cronenberg, el cual se convierte a su vez en representante de una progenie de escritores incapaces de integrarse en la grisura de la sociedad y afectados por varios grados de locura o clarividencia. El texto además está orquestado como una sinfonía con sus movimientos. Parte con un *adagio* en que Celia sugiere cierta afinidad entre la minúscula caligrafía de *Spider* y los microgramas de Walser (Vila-Matas, 2010: 39) para luego pasar a un *andante* durante el cual Riba se interroga sobre los aspectos de su personalidad que de alguna forma lo acercan a aquel hombre que se agita inquieto en la pantalla (Vila-Matas, 2010: 40-42).

El movimiento sucesivo se agiliza en un *allegro* que propicia el acelerarse del torbellino de las divagaciones de la mente del narrador que desembocan en un cortocircuito entre literatura y cine protagonizado por Perec, Antonioni y Monica Vitti:

Spider le recuerda al personaje de *El hombre que duerme*, de Georges Perec [...]. Tal vez porque hay algo en Spider y en parte también en el personaje de Perec que es común a todo el mundo, que es común a todos. Eso hace que a veces se identifique con Spider, y en otras con «el hombre que duerme», que a su vez le trae el recuerdo de *Il deserto rosso*, la película de Antonioni, de 1964, donde Monica Vitti interpretaba a un personaje de perfil errante, un Spider en versión femenina y *avant la lettre* [...]. Por lo que va viendo, en *Spider* el clima mental establece sutiles lazos [...] con el estilo que siempre ha admirado de *Il deserto rosso*. También aquí, como sucedía en aquella película, se percibe la evidencia de que la inutilidad de cualquier intento de construir racionalmente el mundo exterior implica necesariamente la incapacidad de crear una identidad propia (Vila-Matas, 2010: 43)²⁶.

Esta fuga es el prelude del *allegro vivace* que viene a continuación, donde unas palabras de Monica Vitti llevan a Borges, cuya pupila ciega se convierte en el embudo de todas las citas posibles (Vila-Matas, 2010: 45). Vila-Matas remata luego la sinfonía con una última nota que, de algún modo, cierra el círculo abierto por las asociaciones insinuadas por Celia, al ironizar sobre la agilidad de Riba —reflejo exacto de la del mismo autor— a la hora de rescatar de los pliegues de su cerebro vínculos que lo conecten todo (Vila-Matas, 2010: 45). Pero lo que más importa es que gracias a la película de Cronenberg el autor ha podido desbrozar el carácter del protagonista y adentrarse en sus conflictos interiores desde una perspectiva novedosa que además, como sucedía en *Doctor Pasavento*, le permite abordar ciertos aspectos filosóficos-literarios que lo preocupan y que volverán a aparecer a lo largo de *Dublinesca*: por ejemplo, la dificultad de poder ostentar una identidad bien delineada en relación con un mundo que parece resistirse a una lectura unívoca, más en una situación de crisis como la descrita por Riba a través de una angustia que oscila constantemente entre Gutenberg y *Google*, Joyce y Beckett. No obstante la novela luego se adentre por estas sendas joyceanas y beckettianas, el nombre de Spider no será olvidado y aflorará cada vez que quien relata la historia advierta la necesidad de evocar determinadas actitudes hacia la vida o ciertas reacciones temperamentales (Vila-Matas, 2010: 47, 73, 129, 142, 220).

Hay luego en *Dublinesca* otro recurso estilístico que en un primer momento podría ser tomado como un homenaje al universo teatral o cinematográfico (Varela Portela, 2011: 100): desde la página 187, coincidiendo con la llegada de Riba a Dublín, Vila-Matas organiza las siguientes secciones de su libro como si de un guión se tratara, destacando algunos elementos fundamentales de lo que se narrará a continuación: la parte del día o la hora en que acontecen los eventos, el estilo, el lugar, los personajes principales, etc. (Vila-Matas, 2010: 187-268). En realidad, el autor aquí no está haciendo otra cosa

²⁶ Pocas líneas después, además, es imposible, para quien haya leído *Rayuela* de Julio Cortázar, no vislumbrar en las acciones de Spider un calco de los gestos de Horacio Oliveira en el capítulo 56.

sino reproducir el esquema elegido por Nabokov en su análisis del *Ulysses* de Joyce en el libro *Lectures on literature* (Vila-Matas, 2010: 268).

Sin embargo, una novela donde sí es posible poner de relieve la fusión entre cine y teatro es *Aire de Dylan*, porque, a pesar de que parte de la trama esté concebida como una revisitación contemporánea del *Hamlet* shakespeariano, el séptimo arte es un componente que integra la pieza del trovador de Stratford-upon-Avon y le confiere visos de contemporaneidad al cincelar varios ambientes y al perfilar unas personalidades que parecen caricaturas de los malos de película que con sus muecas sarcásticas tratan de amedrentar al héroe.

Vilnius Lancastre, sin más, es un director oblomoviano que en su breve carrera ha dirigido solo un cortometraje vanguardista, *Radio Babaouo* —quizás una pálida reminiscencia de las experiencias juveniles vilamatianas— y ambiciona a rodar un interminable filme a partir de un supuesto Archivo General del Fracaso que amplía constantemente. Su novia Débora, por su aspecto físico, está relacionada con el mundo del cine, ya que tiene aires de Verónica Lake o Scarlett Johansson (Vila-Matas, 2012b: 43, 183). Incluso el difunto escritor Juan Lancastre no logra sustraerse a un parecido filmico, aunque en su caso, se trata más bien de una asociación conceptual que se propone como ulterior declinación de la polifacética unicidad dylaniana, esta vez trazada siguiendo el ceño fruncido de Kubrik (Vila-Matas, 2012b: 56). Su mujer, la temible Laura Verás, más que a la clásica reina shakespeariana despiadada y calculadora, se asemeja a una Cruela de Vil de pacotilla que sobreactúa para resaltar su maldad con carcajadas de cinematógrafo (Vila-Matas, 2012b: 305). Y la serie de televisión cómico-horrorífica de los Monster le sirve al autor para describir tanto la crueldad acartonada de Laura como la desfachatez socarrona de Claudio Arístides Maxwell (Vila-Matas, 2012b: 242).

Claudio, además, es un Frankenstein compuesto a base de retazos de fotogramas de películas, los cuales sirven para exteriorizar, a nivel corporal, su sabiduría enciclopédica con respecto al mundo dorado de Hollywood (Vila-Matas, 2012b: 39). Incluso el piso donde vive parece amueblado con cachivaches rescatados de los tenderetes de un mercadillo especializado en malbaratar residuos de escenarios que hace décadas debieron de pisar Humphrey Bogart, Mary Astor o Peter Lorre. Pero en *Aire de Dylan*, Vilnius no es tan ingenuo como Alfredo Pampanini en «Nunca voy al cine» y de inmediato reconoce la artificiosidad que caracteriza cada detalle de la estancia:

Me hizo pasar a la sala de estar, que tenía mucho de interior hollywoodiense. Los muebles, la alfombra de piel de leopardo, un halcón maltés sobre una repisa de mármol, un mueble-bar, se diría que todo evocaba una atmósfera de película de serie negra. Ya casi sólo faltaba que apareciera por allí Débora, la Verónica Lake moderna, con sus ojos azules y neblinosos, disfrazada de la clásica *hija de papá* de las novelas de Chandler. Con semejante decorado, lo extraño era que Claudio Arístides Maxwell no se moviera por su casa enfundado en la gabardina de Bogart (Vila-Matas, 2012b: 63).

También en otra ocasión Vila-Matas recurre al séptimo arte para describir un ambiente y lo hace empleando su habitual ironía, ya que crea un juego de espejos entre realidad y ficción que le permite subrayar el carácter postizo de un lugar como Hollywood, donde cine y mundo real parecen imitar el uno al otro en una espiral paródica:

La decoración del Earle era bien extraña, la verdad. Imita a la del atrabiliario hotel del mismo nombre que aparece en la película *Barton Fink*, de los hermanos Coen, aunque la imita, eso sí, con un cierto glamour de cuatro estrellas y el personal del hotel dista mucho de parecerse a aquel tórrido y extraño lugar en el que se hospedó el pobre Barton Fink, el guionista interpretado por John Turturro, aquel joven dramaturgo recién llegado de un Broadway donde el pobre había triunfado sin saber que ese éxito, al conducirlo a Hollywood, sería su perdición (Vila-Matas, 2012b: 126).

En el fragmento citado, los comentarios alrededor de Barton Fink funcionan como la gabardina de Deneuve en *Dublinesca* y, si por un lado su condición de guionista recién llegado a California con ganas de triunfar introduce la figura de John Pechmann que Vilnius encontrará pocas páginas después —puesto que la experiencia de Fink es reflejo de la juventud de Pechmann (Vila-Matas, 2012b: 137)—, por otro establece un vínculo con el sosia barcelonés de Dylan porque la trayectoria de Fink del éxito neoyorquino al fracaso hollywoodiense podría leerse como especular a la formación del hijo de Laura Verás: de hecho, las primeras apariciones de este personaje están relacionadas con el tema del fracaso y con cierta resignación con respecto a las dificultades por afirmar su propia identidad, mientras que después del encuentro con Débora su personalidad experimenta cambios que si bien no le permiten salir de las arenas movedizas de un «yo» dubitativo y difuminado, le otorgan una visión filosófico-artística de la existencia que aboga por la levedad y el humor, armas arrojadas que le dotan de la ironía suficiente para enfrentarse a la época contemporánea en la que le ha tocado vivir.

Hay luego, siguiendo el ejemplo de *Burton Fink*, aunque de forma más escueta, otras referencias al séptimo arte que se sustentan en rápidos y consabidos paralelismos entre una escena fílmica y un percance sufrido por los personajes: por ejemplo Vilnius, a la merced de la ira paterna, es comparado al niño de *El resplandor* perseguido por Jack Nicholson (Vila-Matas, 2012b: 277-278)²⁷. A esta manera de emplear las secuencias cinematográficas que, como hemos visto, se remonta a muchos años atrás y es muy radicada en la obra de Vila-Matas, hay que añadir un rememorar nostálgico que hace el par con los recuerdos esquinados de *Dublinesca* y que se cuela por las rendijas

²⁷ Otra situación parecida, a pesar de que remita a un hecho real hollywoodiense y no al guión de una película, es la siguiente: «¿Cómo explicarse que Claudio Arístides Maxwell, sin que se le conocieran problemas graves [...], se hubiera tragado en una sola noche más píldoras que la frágil Marilyn Monroe en toda su vida?» (Vila-Matas, 2012b: 306).

del pasado, desempolvando impresiones de un quinceañero frente a ciertas películas que el narrador vio en los primeros años sesenta y de cuyos fotogramas a menudo no queda rastro (Vila-Matas, 2012b: 99, 158-159).

Obviamente, en el intenso vaivén entre página y pantalla, quedan unos resquicios para que afloren temas que desde siempre han preocupado al autor, como «el drama de la sucesión» —léase conflictividad entre padres e hijos— y el «cine dentro del cine» —correlato de la literatura dentro de la literatura— (Vila-Matas, 2012b: 159). Mientras que el fracaso, esta vez relacionado con el séptimo arte, vuelve a aparecer en la que podría definirse como una crítica al *star system* hollywoodiense —y de refilón al sistema «cultural comercial»—, poco dado al arrepentimiento o a la humildad: cuando Vilnius pone un anuncio en el *Los Angeles Times* ofreciéndose para cancelar películas enteras o partes de ellas que hubiesen podido causar vergüenza a sus realizadores nadie contesta y la conclusión del sosia de Dylan se sitúa a mitad de camino entre la socarronería y la reseña cinematográfica que no deja títere con cabeza, soltando pullas contra Francis Ford Coppola, Martín Scorsese, Tarantino y David Lynch (Vila-Matas, 2012b: 167-168)²⁸.

Pero en *Aire de Dylan* la compenetración entre literatura y cine llega a su cumbre gracias a una frase tomada de la película *Tres camaradas* (*Three comrades*) de Frank Borzage —un largometraje inspirado en la novela homónima de Erich Maria Remarque y cuyo guión había sido redactado, entre otros, por Francis Scott Fitzgerald—: «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» (Vila-Matas, 2012b: 35). Esta suerte de lema ya había aparecido fugazmente en *Dublinesca* (Vila-Matas, 2010: 101, 109), pero aquí flota en el aire hamletiano del libro con una terquedad más obstinada que el espectro de Juan Lancastre y, desde el comienzo, se configura como un estribillo que alimenta la acción —como acaecía en el cuento «El día señalado» de *Exploradores del abismo* con los guiños a la película *El Álamo*— y orienta los pasos extraviados del joven Vilnius con la exactitud de una brújula o con la insistencia de una voz hueca y fantasmal de un padre difunto, empecinada en indicar un camino cuyo rumbo zigzaguea entre ráfagas de humor y poesía, entre jirones de papel, tinta y celuloide. La oración surge de un reto muy vilamatiano, de la incertidumbre alrededor de la autenticidad de una cita y de la autoría de la misma (Vila-Matas, 2012b: 35-36). Esta ambigüedad epistemológica, subrayada de manera pormenorizada tanto por el hijo de Lancastre como por Maxwell (Vila-Matas, 2012b:

²⁸ A esta breve panorámica se puede añadir otra: «cuando todavía estaba en Hollywood dispuesto a regresar, fui confeccionando para mi Archivo General una larga lista de directores de cine americanos que habían perdido la oportunidad o habían fracasado en su intento de confesar que les daban vergüenza ajena sus propias obras: McG, Paul W.S. Anderson, Brett Ratner, Uwe Boll, Jason Friedman, Aaron Seltzer, etcétera, una lista en la que los directores iban creciendo de categoría y al final aparecían incluso los mejores, Coppola y Lynch» (Vila-Matas, 2012b: 169).

37, 76-77), acciona diferentes engranajes en el complejo sistema de poleas y tramoyas ensamblado por Vila-Matas.

En la trama, además, es un resorte que sirve para espolear al protagonista, con el objetivo de que su faceta oblomoviana no prevalega sobre las demás arrastrándolo hacia una acedia que impediría cualquier desarrollo ulterior de la historia, de allí que el narrador le insinúe a Vilnius que la frase podría ser un «motor para investigar el mundo» (Vila-Matas, 2012b: 97). De hecho, la tentativa de averiguar quién ideó ese fragmento de diálogo en *Tres camaradas* se transforma en una pesquisa paralela a la investigación «policial» sobre la muerte de Juan Lancastre y dicha oración funciona como una ganzúa capaz de forzar la puerta del tabique que separaba lo que parecía pura especulación literaria —el misterio de un puñado de palabras insertado en un filme— del hilo de una trama de novela negra, pero tejida a partir del armazón de una obra teatral muy conocida: «—He estado pensando —dijo— que la investigación sobre el origen de esa frase de *Tres camaradas* terminó por llevarme muy lejos y hasta descubrí todo lo que me ocultaban mis padres» (Vila-Matas, 2012b: 97). Y como si todo esto no fuera suficiente, la curiosidad de Vilnius —no hay que olvidar que su semejanza con Bob Dylan lo convierte, en cierto modo, en una «cita» del músico estadounidense— lo lleva a emprender un periplo psíquico y factual —parecido al de Federico Mayol en *El viaje vertical*— con la esperanza de poder descubrir y afianzar su verdadero «yo»: «aquella frase podía servirme de extraordinario motor de descubrimiento de lugares nuevos e insospechados en mi mente» (Vila-Matas, 2012b: 123). Entre los parajes insospechados escudriñados gracias a la frase de *Three comrades* hay uno que marca el punto final de la formación «artística» del protagonista de la novela y de Débora y que está relacionado con el universo fílmico de Truffaut y con el término inventado por él de «grand films malades»: «Ellos, siguiendo su plan de una sola idea (secreta) al día, podían crear diariamente obras maestras de este estilo (obras que no llegarían a ser o que nacerían ya muy enfermas)» (Vila-Matas, 2012b: 233).

En *Aire de Dylan* entonces, Vila-Matas lleva al extremo el desafío de fusionar cine y literatura y obtiene una reacción química perfecta en que cada elemento activa el otro y viceversa en un juego de guiños y reflexiones que logra asimilar e imbricar dos lenguajes que utilizan materiales diferentes a la hora de contar una historia.

Después de haber trazado un largo recorrido por los recovecos de la obra vilamatiana en busca de las huellas de una cinefilia cultivada en juventud y nunca abandonada durante más de treinta años de escritura, ha llegado el momento de analizar de forma más detallada las técnicas adoptadas por el autor en su original labor de replanteamiento de los puntos de contacto entre dos ámbitos semióticos afines y sin embargo distintos. Pero quizás, antes es necesario dar unos pasos atrás en la historia de las letras hasta la eclosión del modernismo europeo que coincidió con la irrupción del séptimo arte en la poesía y en la narrativa, provocando una verdadera revolución que marcó una

nueva manera de concebir y redactar textos al establecer dos posturas contrapuestas en el manejo del discurso narrativo:

hay dos actitudes teóricas ante el ensamblaje de una película: la de quienes preconizan la máxima transparencia a fin de que la impresión de realidad en el espectador sea intensa, que tendrían en Bazin [...] su más preclaro exponente, y la de quienes consideran que el empalme de dos trozos de película origina un significado distinto del que tenían por separado, representada por Eisenstein y su teoría del montaje [...]. Los novelistas de vanguardia no titubean en su elección, consecuentes con la poética recusatoria de la mimesis realista. Cuando remedan el montaje mediante la yuxtaposición de fragmentos narrativos o descriptivos nunca lo hacen en busca de una continuidad temporal o causal que robustezca la apariencia de verdad (Ródenas de Moya, 1997: 98).

Sin duda, el artífice de la conjura Shandy se inserta en esta última corriente de discípulos de Eisenstein, debido a su natural tendencia a la fragmentación y a las combinaciones azarosas que prescinden de los nexos causales o consecuenciales conminados por la aséptica linealidad de la estética realista y prefieren deslizarse por los toboganes de una mente que riza el rizo de una innata propensión a la asociación extemporánea, quizás de raigambre benetiana²⁹. Esta actitud, claramente, se repercute en el ideal cinematográfico que subyace a cualquier proyecto literario y tanto en las composiciones surgidas en plena modernidad (Magnien, 2005: 442) como en los volúmenes del autor barcelonés es posible vislumbrar una postura de libertad total frente al séptimo arte, un inmenso cajón de sastre atestado de múltiples utensilios para arremeter contra el canon imperante. Pero, a pesar de estos rasgos compartidos con la nueva escritura de los años veinte en la elaboración de una narración «discontinua», entrecortada y ligada al vagar de la imaginación, hay una diferencia fundamental que aleja la trayectoria de Vila-Matas de la de los modernistas y le otorga, en la contemporaneidad, un innegable toque de extravagancia.

Las primeras sesiones de cine implicaron un cambio profundo que trastocó la percepción de la realidad circunstante por parte de los espectadores, y uno de los componentes filmicos que más cundió en el imaginario estético, desbarajustando la tradición literaria anterior, fue la impresión de rapidez que, en pocos años, plasmaría el espíritu de las épocas venideras (García Montero, 2000: 388). Los experimentos con el fin de trasladar al papel una agilidad que parecía vedada a la palabra se multiplicaron y la aspiración a reproducir en la narración la inmediatez visual de los fotogramas caló hondo en el ánimo de los escritores y hoy en día dicha tendencia se ha acentuado ya que,

²⁹ «También en Juan Benet una imagen llevaba a otra y a otra y de ahí iba surgiendo el tema de la novela, que siempre uno acababa sospechando que era secundario y un simple pretexto para poner en funcionamiento la maquinaria de su infinita imaginación» (Vila-Matas, 1999: 16).

en una sociedad cada vez más acelerada y acostumbrada a la «transparencia absoluta» de las imágenes (Baudrillard, 2008: 88), la página tiende a metamorfosearse en una pantalla total gracias al empleo de estrategias de índole muy variada (Mari, 2003: 265):

En la novela del periodo neomoderno el cine no sólo es un modo estético divergente que influye en lo literario sino que se convierte en un componente central de la textualidad escrita. La novela aspira a eliminar las diferencias entre uno y otro medio, hacer una yuxtaposición de ellos y producir la unificación de formas diferentes pero afines y compatibles (Navajas, 1996: 125).

Vila-Matas, aunque no renuncie a compaginar en un mismo espacio papel y celuloide, va contracorriente y rompe cualquier molde preestablecido a través de una operación probablemente instintiva pero insólita que, a pesar de que en el fondo sea una vuelta al pasado, resulta novedosa porque redefine las fronteras entre novelas y películas al apropiarse de unos elementos que trascienden la dimensión puramente cinematográfica, visual, y que por ende, al ser despojados de su faceta concreta, dinámica, requieren por parte del receptor del mensaje una mayor tensión interpretativa —propia del mensaje poético (Eco, 2011: 124-130)— y, de este modo, acaban por deslizarse hacia los territorios etéreos y polimorfos de lo abstracto que caracterizan más el *verbum* que la imagen (Mínguez Arranz, 1998: 43). El autor barcelonés no basa su manejo del cine en la mimesis de las técnicas diegéticas de este último —salvo por lo dicho con respecto al «montaje» de sus asociaciones mentales³⁰—, sino que, renunciando al vértigo del séptimo arte, aísla conceptos, sentimientos o incluso palabras; aspectos que son consustanciales al cosmos moroso de la escritura y que se prestan a ser integrados en un texto con extrema naturalidad, sin que surjan conflictos, y encima ofrecen varios puntos de anclaje para que otras referencias intertextuales que remiten a las mismas abstracciones orbiten a su alrededor o brinden ulteriores asideros conceptuales, atraídas por la fuerza de gravedad de la divagación personal.

Si tomamos en consideración algunos de los ejemplos traídos a colación en el presente ensayo desde *El mal de Montano*, es fácil individuar el pilar de carga sobre el que se apoya la estructura de cada fragmento transcrito anteriormente. En el libro que acabamos de mencionar, es la sensación de extravío del narrador la que activa el nexo (Vila-Matas, 2003a: 238); en *Doctor Pasavento*, la película *Viaggio in Italia* con su comienzo *ex abrupto* sirve para introducir el tema de la arbitrariedad de nuestras existencias (Vila-Matas, 2005: 102-103), mientras que una afirmación de Sandokán subraya la

³⁰ Estrategia, además, con la que es muy difícil elaborar una narración fílmica plenamente satisfactoria: «De hecho, obras como *India Song* (1975) de Marguerite Duras, en la que se intenta aplicar al cine la técnica de libre asociación de imágenes del monólogo interior ofrece interés sobre todo como estudio [...] acerca de las relaciones entre imagen y banda sonora» (Gimferrer, 2000: 34-35).

abulia del protagonista y de los personajes de Walser (Vila-Matas, 2005: 190-191) y el largometraje *L'avventura*, de Antonioni, es aprovechado para ejemplificar el vacío que envuelve e invade el ánimo de quien narra (Vila-Matas, 2005: 219); en los entresijos de *Dublinsca* es la crisis de identidad del sujeto contemporáneo la que engendra el parangón fílmico (Vila-Matas, 2010: 43); y, finalmente, en *Aire de Dylan*, la frase «Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien» hemos visto que funciona como motor de la novela y también como formulación verbal, a modo de aforismo, del desamparo de Vilnius Lancastre frente a la vida, un sentimiento que recorre todas las páginas del volumen; etc.

Se podría entonces concluir que Vila-Matas, con su sensibilidad hiperliteraria subvierte a menudo la normal interacción entre literatura y séptimo arte al sublimar este último con unos procedimientos que destilan su esencia –afín a la de las letras (Jaime, 2000: 56)–, restituyendo a la imagen ese halo que le atribuía Baudrillard cuando subrayaba su carácter sorpresivo intrínseco³¹ que corre el riesgo de ser barrido y cancelado por la vulgaridad de la Realidad Integral, la cual, por decirlo con palabras de Gimferrer, rebaja los fotogramas de las producciones fílmicas más modernas a «fotografías de los telediarios», inadecuadas a la hora de «recoger el legado de los grandes narradores que fueron pioneros del cine, desde un Griffith o un Stroheim, y al propio tiempo a rebasar su marco, colocando las historias cinematográficas en la perspectiva de una mayoría de edad» (Gimferrer, 2000: 22). Vila-Matas rescata esa ambición que el poeta catalán echa de menos y en sus últimos libros logra resolver con éxito un potencial choque que ya Godard, por medio de su «cinemita», había intentado solucionar introduciendo pasajes escritos en algunas de sus obras —*Numéro deux* (1975), *Comment ça va?* (1976), *Je vous salue Marie* (1984), *Forever Mozart* (1996)—, tratando de «reinventar las palabras» y haciendo «leer de nuevo» (Gimferrer, 2000: 22) al espectador: el autor barcelonés, experimentado navegante de las fronteras genéricas, rehúye la confrontación directa godardiana entre los dos lenguajes y en cambio hace hincapié en las zonas más frágiles, esas áreas liminares donde la plena ósmosis entre cine y escritura requiere solo una intervención mínima, un toque liviano que derribe cualquier barrera para reinventar las imágenes y para que el lector, delante de una página o una pantalla, pueda volver a «ver de nuevo».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Baudrillard, Jean (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortu.

³¹ «Yo creo que una imagen nos toca inmediatamente mucho más acá de la representación: en el plano de la intuición, de la percepción. En este nivel, la imagen es una sorpresa absoluta. Por lo menos debería serlo» (Baudrillard, 2008: 85).

- Beilin, Katarzyna Olga (2004). *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Woodbrige: Tamesis.
- Calderón de la Barca, Pedro (2000). *La vida es sueño*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2010). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, Umberto (2011). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Fernández Hoya, Alberto (2011). *Influencia cinematográfica en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Pliegos.
- García Montero, Luis (2000). «El cine y la mirada moderna», en Gabriele Morelli (ed.), en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia: Pre-Textos, pp. 387-401.
- Gimferrer, Pere (2000). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Jaime, Antoine (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.
- Magnien, Brigitte (2005). «El cine en la novela de vanguardia (1923-1936)», en Albert Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana, pp. 441-555.
- Mamour Diop, Papa (2009). «“Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”: estudio de algunos recursos discurso-narrativos en la obra de Enrique Vila-Matas», *Ínsula*, 754, pp. 32-36.
- Mari, Jorge (2003). *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970*. Madrid: Libertarias.
- Mínguez Arranz, Norberto (1998). *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Navajas, Gonzalo (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- Otxoa, Julia (2004). «Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas. Gran Séminaire. Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002*. Zaragoza: Pórtico, pp. 27-30.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008). *Leer al cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004). «Vila-Matas en su red literaria», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas. Gran Séminaire. Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002*. Zaragoza: Pórtico, pp. 31-43.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Riambau Esteve y Torreiro Casimiro (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama.
- Ródenas de Moya, Domingo (1997). «Cita de ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte», en Carlos J. Gómez (coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 85-104.
- Ródenas de Moya, Domingo (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- Ródenas de Moya, Domingo (2004). «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas. Gran Séminaire. Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002*. Zaragoza: Pórtico, pp. 141-158.
- Ródenas de Moya, Domingo (2012). «Exploraciones más acá del vacío y del abismo», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción*. México: Eón, pp. 365-389.
- Sánchez, Yvette (2004). «De miradas indiscretas y textos invisibles», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas. Gran Séminaire. Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002*. Zaragoza: Pórtico, pp. 59-68.
- Varela Portela, Concepción (2011). «Elementos recurrentes en el estilo narrativo de Enrique Vila-Matas (Análisis de su evolución a través de tres textos representativos: *La ase-*

- sina ilustrada, El viaje vertical y Dublinesca*», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*. XIV, 2, pp. 93-123.
- Vila-Matas, Enrique (1997). *Extraña forma de vida*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (1999). «Prólogo: en días idénticos a nubes», en Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama, pp. 9-24.
- Vila-Matas, Enrique (2001a). *Hijos sin hijos*. Barcelona: Anagrama Compactos.
- Vila-Matas, Enrique (2001b). *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (2003a). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (2003b). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (2004a). *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama Compactos.
- Vila-Matas, Enrique (2004b). *El viento ligero en Parma*. México: Sexto Piso.
- Vila-Matas, Enrique (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (2009). *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama Compactos.
- Vila-Matas, Enrique (2010). *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.
- Vila-Matas, Enrique (2011a). *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Vila-Matas, Enrique (2011b). *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Vila-Matas, Enrique (2012a). *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama Compactos.
- Vila-Matas, Enrique (2012b). *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral.
- Vila-Matas, Enrique (2013). *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

Fecha de recepción: 25 de enero de 2013.

Fecha de aceptación: 12 de septiembre de 2013.