



Comunicaciones

La prosa de Enrique Vila-Matas entre best-seller y literatura intelectual. Aproximaciones extratextuales a través del “campo literario” barcelonés

Iris Sygulla
Universidad de Colonia, Alemania

Resumen

A través de ciertos aspectos formales y mediante un gran número de conexiones intertextuales la prosa de Enrique Vila-Matas se sitúa dentro de la tradición literaria, observación que, junto con el gran prestigio que le atribuye la crítica y con numerosos premios literarios, parece confirmar su pertenencia a una literatura exigente, concebida artísticamente.

Aunque así no cumpla con el supuesto que la literatura *best-seller* sacrifica pretensiones artísticas o intelectuales para atraer al mayor número de compradores posible, las obras del autor catalán se encuentran, sin embargo, entre los libros españoles contemporáneos más leídos, lo mismo en España y en América Latina.

Buscando una explicación a ese fenómeno, nos acercaremos a su obra explorando el “campo literario” que la rodea, el ámbito editorial y el mercado del libro. Nuestra pregunta es: ¿Cuáles son las circunstancias extraliterarias que hay que tener en cuenta en este caso?

Esperamos llegar a partir del análisis del fenómeno Vila-Matas a conclusiones más generales sobre las relaciones entre las calidades literarias de un texto y ciertos factores extratextuales que abrirán paso a perspectivas nuevas respecto a la producción literaria en la época de los medios de masas.

Palabras clave: Enrique Vila-Matas - best-seller - literatura intelectual - campo literario - *Dublínscas*

El autor Enrique Vila-Matas desempeña el papel de un “tipo raro de la escena literaria (...) cuyos textos sólo son accesibles para un público minoritario” (Sánchez, 2000: 316, traducción propia). Aunque se considera él mismo una persona tímida, es un autor célebre. Le han sido otorgado 18 premios literarios, entre ellos el XX Premio Herralde de Novela y el Premio Nacional de la Crítica, ambos en 2003. Su obra se ha traducido a 29 idiomas, y es altamente reconocida también en el ámbito internacional. En Turín, Italia, le ha sido otorgado el premio “Bottari Lattes Grinzane” para *Bartleby y compañía* (2000) el 2 de octubre 2011. El Premio Médicis por *El mal de Montano* (2002) refleja la popularidad de Enrique Vila-Matas en Francia. En América Latina cuenta con lectores sobre todo en México, Argentina, Venezuela y Chile.

Un aspecto curioso del fenómeno literario Vila-Matas consiste en que, aunque sea reconocido por la crítica y por consiguiente obviamente disfruta de un alto grado de popularidad, sus obras no se venden de manera masiva. Margarita Heredia comenta que en 1994, Enrique Vila-Matas ya había sido leído por autores latinoamericanos como Álvaro Mutis, Augusto Monterroso y Sergio Pitlor: “Se trataba, pues, de un autor de prestigio pero aún minoritario, desconocido del gran público” (Heredia, 2007: 9). Heredia añade que en ese momento no se encontró representado por obras en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Aún hoy, las ventas de sus libros no sobrepasan la segunda o tercera edición (Sánchez, 2000: 316), aunque su “Backlist” es larga y alcanza las 34 obras, comenzando con la primera publicación en 1977. Una obra como la de Vila-Matas es de especial interés, sobre todo en el campo literario actual. Términos como “best-seller” o “literatura de culto” no sólo son posibles categorías de organización que prometen una orientación dentro del amplio mercado del libro, sino que conllevan la denominación de una especie de relación con este mercado y el prestigio que se les otorga desde el punto de vista tanto del lado económico como del intelectual. El prestigio intelectual por parte de los



gremios críticos de premios literarios no parece que le falte. ¿Porqué, entonces, sus ventas no son de una cantidad superior? Y ¿cómo podríamos acercarnos a este fenómeno polifacético?

La relación problemática entre calidad artística y el aspecto mercantil de la literatura emerge en las explicaciones de Theodor W. Adorno sobre la música. El placer del momento sirve, según él, de excusa para librar al oyente de comprender la pieza completa. De este modo, el oyente no tiene que oponer resistencia alguna en el acto de escuchar música y se vuelve consumidor que sólo acepta y compra (Adorno, 1956/58: 78). En vez de una obra completa, se perciben solamente momentos de estímulo, que ya no conllevan el atractivo que tuvieron cuando formaron parte del conjunto completo (Adorno 1956/58: 78). Este conjunto para Adorno es la única forma en que una obra artística pueda cumplir con su razón de ser: el de transportar lo “espiritual” mediante su recepción sensual (cf. Adorno, 1956/58: 78). El placer sutil y mediado, la “promesse du bonheur” como se entendió el arte anteriormente, según Adorno se vuelve placer inmediato, presente, y a su vez traidor.

Plantear una continuidad entre la esfera de la música “ligera” –en el razonamiento de Adorno, el Jazz comercial y la música popular– y de la música “seria” equivaldría a una “hipocresía cultural”, ya que a partir de la música de Mozart, la música “seria” huía de lo banal, “reflejando los contornos de la (música) ligera” (Adorno, 1956/58: 80, traducción propia). Aunque la evolución de lo banal en el ámbito de la música se desarrollara desde los comienzos de la burguesía, atacando en estos tiempos el privilegio educativo de la clase gobernadora, ya no sirve de medio revelador, ya que “el poder de la banalidad” se había expandido por la sociedad entera (Adorno, 1956/58: 79). La popularidad masiva no sólo causa una restricción de la gama de variedad musical en el jazz o la música popular. Hasta el ámbito de la música “seria” se contagia con este efecto, ya que lo conocido por consecuencia se vuelve más exitoso, mientras que otras obras llegan a ser menos conocidas cada vez (Adorno, 1956/58: 82). Adorno, aparte de criticar la banalización y la popularidad del arte como un mismo fenómeno, denuncia sus técnicas mercantiles. En el caso del Jazz, lo abominable consiste en la repartición de notas gratis a las bandas con el motivo posterior de ganar con las grabaciones de los recitales. Con el reemplazo del valor de la experiencia del concierto por el precio del ticket de entrada, el concierto en si ya carece de valor de uso, quedándose con el valor de cambio. “El cambio de función de la música roza las existencias base de la relación entre arte y sociedad”, reza Adorno, “En cuánto más el principio del valor de cambio quita al hombre los valores de uso, más el valor de cambio se disfraza de objeto de placer” (Adorno, 1956/58: 85). Transfiriendo este resumen del tratado de Adorno, la popularidad y la venta de “bienes” culturales promulgan el riesgo de su banalización. En relación a la obra de un autor, esto significaría que la venta masiva bajaría el valor cultural de esta. El hecho de que un autor que tiene éxito pero que no vende demasiado, contribuiría a la permanencia del valor artístico de su obra.

Pierre Bourdieu filtra en “Las reglas del arte” (1999) una tripartición del campo artístico en el mundo narrativo de “La educación sentimental” (1869) de Gustave Flaubert. El arte más sublime sería el “arte puro” que carece de intereses externos al arte. Las dos siguientes formas del arte pertenecen al “arte burgués”. La primera sería el arte comprable, ejemplificado por el teatro burgués. La segunda forma del arte burgués también es asequible por un precio pecuniario, pero por uno más bajo. Como ejemplos para esta parte de la vida cultural, en el mundo narrativo de Flaubert sirven el cabaret o la novela folletinesca. No obstante, de este tercer apartado del arte ya no se espera pretensión artística alguna (Bourdieu, 1992: 54). Parece que el valor artístico, o hablando con Adorno, el valor “de uso” disminuye con el interés económico aspirado mediante el “bien cultural”. Pero en vez de, como sería más consecuente, atribuir un valor artístico mayor a la cultura asequible por un precio más bajo, ya que en este caso se podría deducir un interés económico menor y un énfasis mayor en el arte en sí (o en el “valor de uso” de este), este arte carece más de prestigio que el arte burgués más caro. Con este ejemplo, aunque se trate de una ecuación muy simplificada y también las características de los diferentes fenómenos culturales (teatro burgués vs. cabaret) deberían ser analizados más atentamente, aquí vemos ilustrado el aspecto del reemplazamiento del “valor de uso” a favor del “valor de cambio”. Las dos



formas de arte burgueses son interesados, pero el más barato carece más de valor artístico y económico, lo cual resulta ser equivalente. Cabe suponer que en vez de la refutación de la relación entre arte y cultura se trata más bien de una jerarquía de valores “de cambio” entre los “bienes culturales” baratos o caros. En esta jerarquía lo más caro es más valioso, es decir, rige un principio mercantil. El arte resulta estar relacionado con un valor “de cambio” y además con el prestigio que le otorgan las personas. El prestigio puede subir con el precio, o el valor de cambio, y baja con un mayor número de personas que lo “consume”.

David Viñas asume que el libro forma parte de un marco económico, el mercado del libro. Hablando del best-seller como un fenómeno en este, Viñas propone varios criterios para explicar el efecto de libros en el mercado: “(...) no sólo la teoría y la crítica literarias, sino también al estudio de la cultura, a la mercadotecnia, a las ciencias económicas, a los medios de comunicación, a la publicidad, al mundo editorial, a las agencias literarias, etc.” (Viñas, 2009: 18).

No es el único que considera lo que le rodea a una obra literaria una clave para la interpretación de esta. Según Bourdieu, el campo sociológico que se encuentra representado en una obra literaria es importante para analizar tanto la estructura de la narración como el entorno en que se mueve o movió el creador de ella, es decir el autor (Bourdieu, 1992: 14). Bourdieu propone interrelacionar el exterior y el interior de la obra literaria para entender la estructura de ambos ámbitos. La lectura sociológica que Bourdieu considera adecuada en el caso de “L'Education sentimentale” (1869) por Gustave Flaubert, consiste en reducir la historia narrada a un montaje experimental, ignorando lo especial y artístico de la forma literaria en este proceder analítico (Bourdieu, 1992: 67). Es decir, si tomáramos en cuenta la teoría de Bourdieu, un acercamiento estrictamente extratextual no siempre resulta útil. Otra forma sería el acercamiento intratextual con referencia a lo extratextual, traspasando las fronteras de la diégesis.

Las instancias que contribuyen al prestigio de un autor son varias. Vamos a esbozar algunos de los aspectos que componen el ámbito extratextual de la obra de Enrique Vila-Matas.

En la compilación realizada por Margarita Heredia (2002) contribuyeron periodistas y autores conocidos como Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Ignacio Echevarría y autores como Roberto Bolaño, Alan Pauls y Javier Cercas. En este tomo se reúnen artículos tanto de críticos como teóricos de la literatura. Heredia cita un artículo de Álvaro Enrigue en la revista mexicana *Viceversa* en 1997, en el que éste objetaba que un atractivo de la literatura de Vila-Matas sería la “acumulación de ideas” (Heredia, 2007: 10). Entre los críticos que han seguido a Enrique Vila-Matas desde el principio destacan Álvaro Enrigue y Christopher Domínguez en México, Juan Antonio Masoliver y Mercedes Monmany en España. Los autores que comentan sobre la obra de Vila-Matas son Rodrigo Fresán, Roberto Bolaño, Juan Villoro y Sergio Pitol (Heredia, 2007: 10, 11). El nombramiento de estos personajes en el ámbito del autor ya le otorga cierto prestigio y lo posiciona en la categoría de popularidad de ellos o al menos cercano a ellos.

Enrique Vila-Matas ha publicado sus obras en las editoriales barceloneses DeBolsillo, Lúmen (Randomhouse), Seix Barral (Grupo Planeta), Anagrama, Alfabia, Laertes (1982) y Tusquets (1973,77). La relación de Enrique Vila-Matas con las editoriales se puede llamar especial, y hasta desconfiada. Él mismo intenta escapar de ser incorporado al género de la novela, no sólo porque le gusta escribir “textos híbridos” entre ficción y referentes al mundo extra-diegético. Además el autor declara rebelarse contra el “dictado” de las editoriales con sus textos híbridos entre ensayística y ficción. Los editores preferirían subordinar sus obras al género de la novela, ya que este se puede vender mejor en el mercado editorial del momento (Sánchez, 2000: 315).

Como ejemplos del itinerario de publicaciones del escritor, hemos entrevistado a dos editoriales sobre Vila-Matas. El primer ejemplo es la editorial Laertes, una empresa familiar, parecida a lo que André Schiffrin denominaría como el modelo base editorial (Schiffrin 2001). Laertes fue una de las tres primeras editoriales que publicó a Vila-Matas con la obra *Nunca voy al cine* en 1982. Es una editorial independiente de grupos editoriales mayores y ya lleva treinta años de existencia. El perfil de la editorial es amplio, como reza su texto de



presentación en el sitio web de la editorial (2011):

Con el genuino espíritu de la edición independiente, hemos sacado adelante 18 colecciones con más de 900 títulos, aportando nuestro grano de arena en materias como la historia del cine, la antropología, la literatura y las guías de viaje, la literatura de aventuras y fantástica, la pedagogía y la educación, sin importarnos demasiado situarnos en contra de la corriente comercialista que coarta tantas voluntades,

La decisión de incorporar *Nunca voy al cine* al catálogo de Laertes parece haber sucedido a causa de la intuición y la experiencia del editor: “En su momento me pareció, y con acierto, que era un autor interesante para publicarlo. Había el criterio de publicación de narrativa española y Vila-Matas ya anunciaba grandes modos”, cuenta Eduardo Suárez, director de Laertes, en la entrevista. “Es un autor que encaja en cualquier editorial, ya que es ingenioso, y es uno de los autores más conocidos de la literatura española.” La publicación de entonces no superó los 3.000 ejemplares, mientras ahora está agotada. El director de la editorial Laertes no considera Vila-Matas un autor de best-seller, aunque ni quiso hablar de categorías de esta clase en relación con su editorial. Si Vila-Matas será un autor de best-seller en algún momento, esto pasaría en el grupo de editoriales Planeta o en Anagrama.

A partir de marzo del año 2010, Vila-Matas publica con la editorial DeBolsillo dentro de la línea de narrativa contemporánea. “La Editorial DeBolsillo, perteneciente al grupo editorial Randomhouse Mondadori, S.A., reúne editoriales prestigiosas y de longitud de vida amplia como Sudamericana, fundada en 1939, y otras editoriales que se dedican a públicos amplios”, como reza en su texto de prensa (2011). DeBolsillo también afirma pretender a llegar a “un amplio espectro del público lector”, sirviéndose para esta vocación de precios económicos en sus ediciones y de un formato especial. En nuestras cavilaciones sobre el campo literario, DeBolsillo nos sirve para ejemplificar un punto actual en la trayectoria literaria del autor Vila-Matas. El plan de DeBolsillo con Vila-Matas, realizado además junto a la agente literaria del autor, Mónica Martín, consiste en reeditar cada año varias obras del backlist del autor en formato de bolsillo, aparte de la reciente edición de *Chet Baker piensa en su arte*. Dentro de las reediciones ya ha lanzado *Dublínescas* en 2011, obra ya publicada en Anagrama en el 2010, y *Lejos de Veracruz* en el mismo año, ya publicada en el 1995 en Anagrama. Otro motivo es la reimpresión de libros desperdigados en otras editoriales por deseo del autor y la revisión de obras anteriores, que tiene como resultado recopilaciones como una edición de narrativa de 1977-84 (*En un lugar solitario*) y otra de ensayística (*Una vida absolutamente maravillosa*). Jaume Bonfill es el director de la línea editorial contemporánea que, según él, es actualmente el mejor catálogo literario en lengua española en el mundo. En nuestra entrevista, Bonfill considera Vila-Matas un autor conocido y muy respetado que cuenta con un público fiel. Los números de venta coinciden con estas circunstancias: No alcanza los 30.000 ejemplares que serían consideradas ventas best-seller. Como se ve en el proyecto editorial colaborador con Vila-Matas, su obra se reimprime, pero no bastantes veces para llegar a las dimensiones de venta masiva. De todos modos, el autor para Bonfill ya no es el “autor culto” de principios de su carrera literaria, relatado por Margarita Heredia. Ya es más conocido, pero no es best-seller.

Su apertura hacia una demanda por los lectores, antes descrito por el editor de DeBolsillo como fidelidad, actitud “traidora” al “art pour l’art” y uno de los argumentos principales en contra de la literatura de venta masiva, la “literatura industrial” (término de Daniel Pennac (1993) citado por Viñas, 2009: 55), ha establecido un lazo de cierta interacción. Esta disposición a la interacción ha sido recogida en México mediante una revista cultural, *Revista Shandy*, resultado quizás de un sentimiento entre los pocos que conocieron al autor catalán cuándo aún se consideró “autor culto” y formaron parte de un modo extratextual de una conspiración parecida al grupo de artistas protagonistas de su obra *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). El autor muestra su aprobación al



proyecto colaborando en la revista como miembro del consejo consultivo.

Otro aspecto que subraya este espíritu abierto del autor hacia sus lectores es su página web “enriquevilamatas.com”, cuidada con amor al detalle y anhelo de integridad. Junto a su blog *Historia abreviada de la literatura portátil* también muestra su interés para las posibilidades del intercambio internacional del periodismo cultural y la crítica literaria en los nuevos medios. Como comentó Jaume Bonfill, un aspecto que le hizo ganar el respeto de los lectores era su escritura innovadora. También saber manejar las innovaciones técnicas para la literatura puede ser una forma de transgresión de las fronteras habituales. No sólo tiene talento para “transformar sus lecturas en material de ficción” (Bonfill 2011), sino también para convertir su material de ficción en lectura e intercambio virtual.

Una postura crítica frente al mundo editorial actual se puede entrever en *Dublinesca* (2010). En esta novela, el editor retirado Samuel Riba viaja a Dublín para celebrar un funeral para la era Gutenberg, y dar por terminado la época en que los editores se habían distinguido por su pasión por la literatura. El texto está salpicado por comentarios críticos acerca del mundo editorial. *Dublinesca* fue el primer libro que Vila-Matas publicó en la editorial Seix Barral, después de haber dejado Anagrama. En esta última editorial, Vila-Matas había publicado gran parte de su obra hasta entonces. Vila-Matas desmintió la identificación del editor retirado con Jorge Herralde, que después de 41 años de dirigir la editorial, en 2015 la traspasará al grupo editorial italiano Feltrinelli (Rodríguez Marcos, 2010; Martí Font, 2011).

Aún así, con el permiso de Bourdieu de transgredir la frontera ficcional/ no-ficcional, también podríamos tomar las declaraciones hechas en la novela de Vila-Matas como referencias al mundo exterior o “real”.

La causa de un viaje a Lyon por Samuel Riba, el protagonista, introduce el tema principal: Riba debe exponer una conferencia sobre “la grave (...) situación de la edición en Europa” (Vila-Matas, 2010: 16). El editor retirado, en el transcurso de la trama novelística, planea y luego realiza un réquiem para la galaxia Gutenberg. El plan consiste en celebrarlo en Dublín en el Bloomsday, día en que se da honor a la novela *Ulysses* de James Joyce, novela que Riba considera uno de los momentos “estelares” de “(...) esta galaxia hoy de pálido fuego” (Vila-Matas, 2010: 119). La narración tiende a un planteamiento negativo acerca de la situación del campo literario, e incluso lo da por terminado: Riba propone a su amigo, el autor Nietzsche, “Un funeral no sólo por el mundo derruido de la edición literaria, sino también por el mundo de los escritores verdaderos y los lectores con talento, por todo lo que se echa en falta hoy en día” (Vila-Matas, 2010: 119). La consecuencia de este pensamiento, aunque algunas páginas antes le haya extrañado que toda autognosis de una época se comprenda como el final de una etapa de la historia (Vila-Matas, 2010: 210, 11), fuera de toda refracción irónica, resulta sumamente apocalíptica:

(...) todo se acabó, o se está acabando. No queda otra cosa que una gran masa analfabeta creada deliberadamente por el Poder, una especie de muchedumbre amorfa que nos ha hundido a todos en una mediocridad general. Hay un inmenso malentendido. Y un trágico embrollo de historias góticas y editores puercos, culpables de un monumental desaguisado (Vila-Matas, 2010: 177, 178).

Habiendo llegado finalmente a Dublín para la celebración del funeral, nota que sus amigos escritores que le han acompañado se toman el funeral demasiado como réquiem real de la era Gutenberg, y Riba constata: “Lo importante no es que se vaya a pique la brillante era de la imprenta. Lo verdaderamente grave es que me voy a pique yo” (Vila-Matas, 2010: 245). Parece que se trata de una confusión de final de la era de la imprenta con el final que Riba ve acercándose a su propia vida. Este fin de la vida del último editor, recuerda a “La edición sin editores”, cómo André Schiffrin titula su libro sobre la actual evolución de las editoriales que también a su vez es partidaria de un punto de vista negativo, y lamenta la tendencia desde editoriales familiares de vocación intelectual hacia “las grandes corporaciones” de interés de multiplicar su ganancia (Schiffrin, 2001). Para quejarse



de los inconvenientes del oficio del editor literario hoy en día, Riba necesitaría editar un libro más. Imagina un último proyecto editorial en que otros editores junto a él recogieran sus mayores errores que cometieron en su carrera,

(...) editores que contaran cuáles fueron sus mayores esperanzas y cómo fue que éstas no se materializaron; (...); editores literarios que contaran las miserias de la literatura, hoy una sinfonía completa de cuervos perdidos en el mafioso centro de la selva fúnebre de su industria. (...) En definitiva, editores que se avinieran a publicar el gran mapa de sus decepciones y que confesaran en él (el libro imaginado por Riba, I.S.) la verdad y dijeran de una vez por todas que, para colmo, ninguno encontró a un verdadero genio en su camino (Vila-Matas, 2010: 179).

En este párrafo salta a la vista que Riba no se siente personalmente culpable del fracaso de su editorial, ni del mundo editorial. Riba quisiera usar el medio del libro para revelar la verdad sobre el oficio que ejerce, y que ejercen otros: “Me gustaría un día tener la honestidad de desvelar las grandes sombras que se esconden detrás de las luces de mi trabajo tan absurdamente elogiado...” (Vila-Matas, 2010: 179). Hasta le gustaría ser el último editor, ya que los nuevos, jóvenes editores independientes le parecen “seres insufribles y mal preparados” (Vila-Matas, 2010: 297). No antes del momento de su recaída al alcohol, vuelve a salir el pensamiento doloroso en lo que sigue después de que él dejó su trabajo. “Cuatro patanes habían soñado con sustituirle y finalmente lo habían logrado. Y él mismo había terminado por abrirles paso, les había ayudado a medrar al hablar bien de ellos” (Vila-Matas, 2010: 298, 299). Estos tres editores intentan reemplazar a Riba, el último editor, a través de tácticas variadas: El primero intenta hacer su éxito con autores que se sirven de un nuevo lenguaje “del mundo digital”, el segundo intenta imitar a Riba, mientras que el tercero quiere ser un editor *superstar* y para este fin utiliza a los autores como peones y el ejemplo de editores de fama internacional. Aunque los principiantes planean un homenaje a Riba, él no se fía y sospecha que detrás de este se esconden intereses oportunistas (cf. Vila-Matas 2010: 289).

El oficio del editor, para Riba, tiene que ser de una entrega tan fuerte que delimita con la locura. No se queda dentro de los lindes del horario laboral, sino que lo traspasa y modifica la forma de interpretar la vida del editor. Viendo la película *Spider* de David Cronenberg que trata de un hombre que sufre de esquizofrenia se identifica de un modo extremo con el protagonista:

Para él, no es sólo un pobre loco, sino también el portador de una sabiduría subversiva, una sabiduría que le interesa mucho desde que tuvo que cerrar la editorial. Tal vez sería exagerado que (Riba, I.S.) es *Spider*. Pero ¿acaso no le han acusado muchos de leer su vida como si fuera el manuscrito de un autor desconocido? ¿Cuántas veces ha tenido que oír que leía su vida de un modo anómalo, como si fuera un texto literario? (Vila-Matas, 2002: 40)

En otra ocasión, el narrador explica más exactamente la costumbre interpretativa del editor:

Editar y en consecuencia tener que leer tantos manuscritos había contribuido aún más a que se desarrollara y arraigara mucho en él esa tendencia a imaginar que se escondían asociaciones metafóricas y un código a veces altamente enigmático detrás de cualquier escena de su vida cotidiana (Vila-Matas, 2010: 70; véase también *ibid.*: 262).



También le puede causar un disgusto cuando la vida no coincide con el estilo de literatura que a Riba le parece de buena calidad. Al mismo tiempo estos pensamientos del personaje revelan los criterios con los cuales Riba valora un texto como literatura, como sucede al comunicarle su esposa que a partir de ahora va a ser budista:

Si en algo ha salido ganando al dejar la editorial ha sido en la ausencia de horas perdidas leyendo tanta basura: manuscritos con historias convencionales, relatos que necesitan de un conflicto para ser algo. (...) Lleva una existencia al estilo de los personajes de Gracq, que él mismo puso de modelo en su teoría de Lyon. Por eso le fastidia tanto que se haya producido ahora este acontecimiento con pretensiones folletinescas (Vila-Matas, 2010: 150, 151).

La visión literaria no sólo le sirve de patrón para reflexionar sobre ciertas situaciones en la vida, sino además influye su modo de interpretar su biografía entera de manera causal y retrospectiva. En un momento en que se siente vagabundo en las calles de su barrio, se figura que vive en una casa imaginada, y "(...) en esa casa inventada él es un ex editor a la espera de encontrar al hombre que fue antes de crearse – con los libros que publicó y con la vida de catálogo que llevo – una personalidad falsa" (Vila-Matas, 2010: 178). Trata de repensar su vida y sobre todo su personalidad sin los efectos de su trabajo. Finalmente tiene que asumir que su personalidad ha sido influenciada de manera tan íntegra que los efectos del trabajo de editor no pueden anularse: "Son una clase de golpes que son parientes de un dolor seco y mudo que uno en realidad no nota hasta que es ya demasiado tarde para hacer algo con respecto a ellos, hasta que uno se da cuenta de modo definitivo de que en cierto sentido ya no volverá a ser quien fue (...)" (Vila-Matas, 2010: 255; cf. *ibid.*: 255).

La ausencia de límite entre su trabajo y su vida muestra que en su trabajo como editor, Riba asume varias asignaciones laborales él mismo. No tiene a nadie que le lea los manuscritos, así que él mismo toma la decisión de editar o no cierta novela. Aunque en las editoriales grandes la estructura de la empresa editorial sería distinta, se puede contrastar que la asignación del lectorado de leer, es decir examinar y revisar textos, en la editorial moderna ha pasado a ser una tarea mucho menos importante (Röhring 2003: 26). Aún así, Riba al mismo tiempo asume el papel de lector como el de escritor. Al menos este es su ideal del lector del futuro. Mediante la figura de un editor-lector-escritor integrado y universalista, Riba explica la causa de su fracaso como editor:

Le retiró de la edición básicamente la salud, pero le parece que en parte también el becerro de oro de la novela gótica, que forjó la estúpida leyenda del lector pasivo. Sueña con un día en el que la caída del hechizo del best-seller dé paso a la reaparición del lector con talento y se replanteen los términos del contrato moral entre autor y público. Sueña con un día en el que puedan respirar de nuevo los editores literarios, aquellos que se desviven por un lector activo, por un lector lo suficientemente abierto como para comprar un libro y permitir en su mente el dibujo de una mente radicalmente diferente a la suya propia. Cree que si se le exige talento a un editor literario o a un escritor, debe exigírsele también al lector (Vila-Matas, 2010: 71).

Una forma de describir su oficio de manera más realista que en el pasaje anteriormente examinado, se origina en un momento de debilidad debido a su abstinencia al alcohol al que ha sido obligado a causa de problemas de salud: "Pero era muy jodido tener que salir a la caza de esos escritores, y encima no dar nunca con uno que fuera auténticamente genial" (Vila-Matas, 2010: 102). El ideal de encontrar un escritor genial, de todos modos se puede considerar como uno de los aspectos constituyentes de este oficio como Vila-Matas lo representa en su novela.



La relación del editor Riba con los escritores es estrecha y en parte cariñosa, pero al mismo tiempo salpicada de desamor, sobre todo desde que Riba cerró la editorial y se retiró de la vida laboral y en cierto modo de la vida social que para él está estrechamente relacionada con la consumición de alcohol: “Desde el punto de vista amistoso y creativo, está con el agua al cuello desde que cerró su negocio. En el fondo echa en falta el contacto continuo con los escritores, esos seres tan disparatados y extraños, tan egocéntricos y complicados, tan imbéciles la mayoría. Ah, los escritores. Sí, es verdad que les echa en falta, aunque eran muy pesados. (...) Pero cree que son muchos los que le deben parte de su éxito y podrían acordarse de él para algún acto de este tipo (una presentación de un libro, etc., I.S.) o para lo que fuera” (Vila-Matas, 2010: 102, 103). Tiene gran respeto a la mayoría de “sus” escritores, sobre todo a los que “entendía(n) la literatura como una fuerza en línea directa con el subconsciente” (Vila-Matas, 2010: 266). Pero Riba no es la única víctima en esta relación y no se puede considerar que sólo él padece del aire caprichoso de los artistas. No echa de menos solamente el trato amistoso con ellos: “El mejor (recuerdo, I.S.) guardado de todos es lo gran cabronazo que le gusta sentirse cada vez que íntimamente se vanagloria y regodea de la multitud de anticipos recortados a los novelistas (...)” (Vila-Matas, 2010: 103). Los novelistas son los que más se merecen la explotación según Riba, ya que se muestran aún más insoportables que los poetas o ensayistas. Por consiguiente, admite que no estaba dotado para la parte económica del negocio editorial: “Claro está que si recortó anticipos fue porque le parecía que, estando tan poco dotado para lo financiero, si no regateaba y se ganaba fama de tacaño, aún se habría arruinado más” (Vila-Matas, 2010: 103). Aunque de Riba en parte se puede decir, según el narrador, que “cuando alguien ve brillar el oro incluso en los libros, está dando un salto cualitativo en su vocación de editor”, también antes fue “un lector de buenas novelas” y un “lector entregado” (Vila-Matas, 2010: 266). Su primer motivo no fue el de hacerse rico, y en el momento en que estaba claro que se arruinaría siguió ejerciendo el trabajo durante “más de treinta años” (Vila-Matas, 2010: 266). Riba por un lado representa la parte del negociante, la persona más racional en la relación autor/artista-editor, pero aún así no es bastante hombre de negocios para serlo de manera consecuente. Su afición para la literatura y sus ideales literarios “románticos” parecen predominar. La parte “romántica”, contemplativa y pensativa de Riba subraya el parecido de su persona con los personajes de las novelas que él publica: “esos desesperados de aire romántico, siempre solitarios, sonámbulos bajo la lluvia, siempre andando por carreteras perdidas” (Vila-Matas 2010: 51). Hasta se acuerda de que durante la cumbre de su éxito era “brillante y despiadado editor que (...) hacía declaraciones corrosivas y mostraba el camino ideal de la literatura”, es decir que ejercía más de literato o teórico literario que de negociante (Vila-Matas, 2010: 267). Que su condición de hombre de negocios no parece ser la mejor, también se puede apreciar en la siguiente escena de la novela. En la ceremonia del funeral para la era Gutenberg, Riba prepara leer un fragmento de una carta de Flaubert a Louise Colet. En este, Flaubert presiente que habrá una temporada en que la mayoría de las personas se habrían vuelto hombres de negocios (cf. Vila-Matas, 2010: 249). Pero Riba prefiere que otra persona la leyera, ya que él anteriormente fue negociante, y “No habría podido soportar las sonrisitas de sus amigos en el momento de hablar de hombres de negocios “ (Vila-Matas, 2010: 249). La crítica de Flaubert al hombre de negocios podría ser la causa de risas de sus amigos, o que sus amigos no realmente le consideraran un buen hombre de negocios.

El personaje de Riba además recuerda a lo que Bourdieu en su análisis de *La educación sentimental* de Gustave Flaubert reconoce en el personaje de Arnoux. En el campo social de la novela de Flaubert, Arnoux es la conexión entre el mundo burgués conservador y los artistas, aprovechándose de los dos mundos para sus negocios. Base de sus negociaciones es que los artistas carecen de interés económico y anhelan sólo el valor simbólico que les otorga su arte, mientras lo que ganarían económicamente se lo queda Arnoux (cf. Bourdieu, 1992: 27). Riba se distingue en que no parece tener el control sobre el mantenimiento de una existencia de doble cara como lo hace Arnoux. Riba además se siente artista a causa de la entidad universalista tripartita del editor-lector-escritor, y también es desinteresado en la motivación de su labor: encontrar un escritor genio.



“(…) la necesidad de capturar a un genio, a un joven que fuera muy superior a los otros y que viajara mejor que nadie por su cuarto. (…) Siempre había sospechado que existir existe” (Vila-Matas, 2010: 51, 52; cf. *ibid.*, 2010: 261). Este hecho también se debe a los autores que publicó, que por su parte tampoco contribuyeron a este hallazgo, ya que no le entregaron ninguna obra maestra (cf. Vila-Matas, 2010: 264). El motivo por el que esta genialidad faltaba en su época, su antiguo colega la atribuye a “la ausencia de Dios y, en definitiva (...), a la muerte del autor, “aquello que ya anunciaran en su momento Deleuze y Barthes” (Vila-Matas 2010: 264). La discusión alrededor de la desaparición de esta figura irónicamente tuvo un auge en el momento en que Riba se preparaba para emprender su trabajo de editor, es decir, para encontrar autores (Vila-Matas, 2010: 288).

Pero, ¿qué es lo que Riba consideraría una novela “con genio”? Los criterios van cambiando a lo largo de la novela. Primero piensa que consistía en que este principiante genial sepa elegir y trabajar temas muy lejanos a su vida cotidiana (Vila-Matas, 2010: 306). Después, el criterio que haría destacar a un genio es la ocupación de este joven genio con la vida cotidiana de Riba como editor retirado.

La búsqueda del autor genio también podría ser el motivo de la elección de lo a que él se dedicó, “y así olvidarse del dramático caso de su personalidad, tan negada para la escritura, y ya digamos para la genialidad. Es muy posible que se convirtiera en editor para escurrir el bulto y poder volcar la decepción en los demás y no exclusivamente en si mismo” aunque luego reconoce que también se hizo editor porque siempre le apasionaba la lectura (Vila-Matas, 2010: 265).

En una secuencia de la novela, este autor imaginado por Riba como un fantasma que le estaría observando, se eleva como autor ficticio del relato, en un *mise en abyme*, le observa y estudia para luego escribir una novela sobre él. En ella, imagina, el novelista intenta averiguar la misma pregunta que Riba parece plantearse durante mucho tiempo: “Se trataría para el principiante de averiguar si vale la pena haberse desvivido por la buena literatura a lo largo de cuarenta años, (...)”. A continuación describe sintetizando el contenido de la novela *Dublinesca*: “(...) y para ello va contando la vida cotidiana, sin demasiados sobresaltos, del personaje observado. (...) va contando cómo su editor retirado busca todavía lo nuevo (...) narra los problemas que el hombre tiene con el budismo de su mujer (...)” (Vila-Matas, 2010: 238, 239). La descripción metaléptica prosigue con un comentario acusador hacia el mundo que rodea a los editores:

Imagina que el principiante se está proponiendo en la novela desmontar cierto tipo de procedimientos convencionales (...) tratando de que al editor literario también pueda vérselo como un héroe de nuestro tiempo, como un individuo que es testigo de la desaparición de los editores de raza y reflexiona en el duro contexto de una sociedad que avanza a pasos agigantados hacia la estupidez y el fin del mundo (Vila-Matas, 2010: 239).

A continuación, el joven escritor y el personaje desde cuyo punto de vista el relato se narra, luchan entre ellos, y el escritor se queda paralizado, fijándose en una mancha de la chaqueta oscura del editor “*escrito*” (Vila-Matas, 2010: 239; cursiva en el texto). En el momento en que el escritor se queda paralizado, Riba toma el poder sobre todos los sentidos del escritor y descubre que el punto de vista suyo coincide completamente con el del joven en los siguientes aspectos: “Para empezar, una idéntica tendencia a contar y a interpretar –con las deformaciones propias de un *lector* muy literario– aquellos sucesos cotidianos que atañen a su vida” (Vila-Matas, 2010: 239; cursiva mía). No queda claro si el “editor *escrito*” es Riba, u otro. Aún así, encontramos otra vez la unión de editor, escritor y lector. En una tercera fase, Riba opina que lo genial en una novela sería que

un espíritu superior, más intuitivo y más íntimamente consciente que los mismos personajes de lo que estaba sucediendo, estuviera colocando la historia bajo la



mirada de unos futuros lectores, sin participar él mismo en las pasiones, y movido sólo por esa placentera excitación que resulta del enérgico favor de su propio espíritu en el acto de exponer lo que con tanta atención ha ido contemplando (Vila-Matas, 2010: 306).

El narrador retoma la existencia de este genio en su discurso: “—perdón por la intromisión, pero es que necesito distanciarme algo y, además, si no lo digo reviento de risa — (...)” (Vila-Matas, 2010: 307). Esta intervención del narrador ficticio de la novela da comprobación a la tercera versión de la idea del genio de la novela. Según esta, el genio consiste en el narrador omnisciente pero distanciado. El narrador se distancia de esta idea con su comentario irónico, demostrando a la vez su acción de “distanciarse”, aunque en el momento de aparentar personalmente en el discurso se acerca al lector como nunca antes durante el relato entero. Además, la demostración de su existencia va en contra de la idea del genio como joven escritor que observa a Riba como objeto de pesquisa para su novela. En Dublín, cerca del cementerio de Glasnevin, Riba había visto un joven con gafas redondas del que imaginaba que se trataba del joven genio (Vila-Matas, 2010: 257). Más tarde, dos hombres de Dublín le cuentan en un bar que este joven se llama Malachy Moore (Vila-Matas, 2010: 291). De pronto, en la noche después de obtener Riba esta información, en el interfono de su estancia en Dublín, alguien dice: “Malachy Moore *est mort*”, y después desaparece (Vila-Matas, 2010: 281; cursiva en el texto). Desde entonces, Riba “no percibe que siga estando ahí quien tanto le pareció que le acechaba, quien tanto le observaba con un interés maniaco, tal vez profesional” (Vila-Matas, 2010: 306). Aunque ya no se siente observado por alguien que después quiera utilizar sus investigaciones para una novela, el relato sigue, y en él, la “intromisión” del narrador ficticio. Puede ser que la voz anónima que le informó sobre la muerte de su joven autor genial haya sido la voz del narrador del que Riba como simple personaje excluido del horizonte de la instancia narrativa, no se percata.

El editor, aunque sea muy literario, y forme parte de una unión tripartita editor-autor-lector ideal, como personaje no tiene más conocimiento que la instancia narrativa que le observa. No sabe más que el autor real que maneja la instancia narrativa, ni tampoco que el lector a cuyo alcance se presente el conjunto de la narración. Queda excluido del proceso final de la lectura. Así que aunque los editores literarios pronto vayan a ser la gran excepción, el proceso de lectura va a seguir existiendo. Quizás esto podría ser una interpretación válida como comentario sobre el mundo editorial “real”, que también encaja con la apertura del autor hacia las grandes empresas editoriales y los espacios interactivos de contacto más directo con sus lectores.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1975) [1956/58]. “Über den Fetischcharakter in der Musik”. Bernhard Dopheide. *Musikhören*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 74-110.
- Andrés-Suárez, Irene, Ana Casas (eds.) (2007). *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas. 2-3 de diciembre de 2002*. Madrid: Arco/Libros.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Felds*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Flaubert, Gustave (1869). *L'Education sentimentale*. Paris: Michel Lévy frères.
- Gracq, Julien (1951). *Le Rivage des Syrtes*. Paris: Corti.
- Heredia, Margarita (ed.) (2007). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar (Barcelona): Candaya.
- Llovet, Jordi (2007). “Lo verosímil como impostura.” Heredia, Margarita (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar (Barcelona): Candaya, 39-44.



- Martí Font, J.M (23.12.2010). "Feltrinelli heredará Anagrama. La editorial italiana entra en el accionariado del sello catalán y en cinco años será la propietaria". *El País.com*, (http://www.elpais.com/articulo/cultura/Feltrinelli/heredara/Anagrama/elpepucul/20101223elpepucul_14/Tes, 26.09.2011).
- Pàmies, Sergi (2007). "Operación rescate". Heredia, Margarita (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar (Barcelona): Candaya, 33-35.
- Rodríguez Marcos, Javier (17.03.2010). „El protagonista de mi novela no es Jorge Herralde.“ Enrique Vila-Matas presenta en Madrid 'Dublinesca', el primer libro que publica tras dejar Anagrama. *El País.com*, (http://www.elpais.com/articulo/cultura/protagonista/novela/Jorge/Herralde/elpepucul/20100317elpepucul_15/Tes , 26.09.2011).
- Röhring, Hans-Helmut (2003). *Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag*. Darmstadt: Primus.
- Sánchez, Yvette (2004). „Enrique Vila-Matas: Bartleby y compañía (2000)“. Thomas Bodenmüller, Thomas M. Scheerer, Axel Schönberger (eds.), *Romane in Spanien. I: 1975-2000*. Frankfurt a.M., Valentia 1, 315-327.
- Schiffirin, André (2001). *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*. Santiago de Chile: Trilce.
- Vila-Matas, Enrique (1982). *Nunca voy al cine*. Barcelona: Laertes.
- (1984). *Impostura*. Barcelona: Anagrama.
- (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- (1988). *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). „Autobiografía caprichosa“. Heredia, Margarita (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Canet de Mar (Barcelona), Candaya, 15-18.
- (2010). *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.
- (2011). Historia abreviada de la literatura portátil (Blog). (http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_haliteraturaportatil.html 27.9.2011)
- Viñas Piquer, David (2009). *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.
- „Dublinesca“ de Enrique Vila-Matas (por Seix Barral, 7.04.2010) <http://www.youtube.com/watch?v=gWCvYdamr7s> (8.11.2011).
- “Editorial”. (<http://laertes.es/editorial.php>, 27.09.2011).
- “El grupo editorial”. (http://www.randomhousemondadori.com/es/quienes-somos/grupo_editorial 19.09.2011).
- Revista Shandy. (<http://issuu.com/revistashandy>, <http://www.revistashandy.blogspot.com/>; 27.9.2011).

Datos de la autora

Iris Sygulla se licenció en Filología Hispánica, Filología Alemana y Fonética en la Universidad de Colonia, Alemania, con una tesina sobre el tema “Redes intertextuales en la obra de Roberto Bolaño” en 2010. Está escribiendo su tesis doctoral en la Universidad de Colonia con el tema: La diferencia entre literatura y cine intelectual y de entretenimiento en la Argentina contemporánea.