

5-9-2015

# Recorridos performativos y vectores intertextuales. La representación del espacio literario en París no se acaba nunca, de Enrique Vila-Matas

Carmen Rossell Marsal

Follow this and additional works at: [https://scholarworks.gsu.edu/mcl\\_theses](https://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses)

---

## Recommended Citation

Rossell Marsal, Carmen, "Recorridos performativos y vectores intertextuales. La representación del espacio literario en París no se acaba nunca, de Enrique Vila-Matas." Thesis, Georgia State University, 2015.  
[https://scholarworks.gsu.edu/mcl\\_theses/18](https://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses/18)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of World Languages and Cultures at ScholarWorks @ Georgia State University. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Theses by an authorized administrator of ScholarWorks @ Georgia State University. For more information, please contact [scholarworks@gsu.edu](mailto:scholarworks@gsu.edu).

RECORRIDOS PERFORMATIVOS Y VECTORES INTERTEXTUALES. LA  
REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO LITERARIO EN *PARÍS NO SE ACABA NUNCA* DE  
ENRIQUE VILA-MATAS

by

CARMEN ROSSELL MARSAL

Under the Direction of William J. Nichols, Ph.D.

ABSTRACT

This study analyzes the construction of a very specific Parisian urban space through intertextuality and self-fiction in the novel *Never Any End To Paris* (2003), by Spanish author Enrique Vila-Matas. Specifically, it explores a particular representation of a literary space and its narrative significance according to the theories of Michel de Certeau on spatial stories, and Frederic Jameson on cognitive mapping. It is concluded that Vila-Matas's urban space in this novel is inextricably and fundamentally built upon other spaces from his personal literary canon. It also explores the narrator's performative spatial itinerary to find his own voice, which represents both the narrator's coming of age as an artist, and the author's poetic for the novel.

INDEX WORDS: Vila-Matas, París, Espacio, Autoficción, Intertextualidad, Performatividad

RECORRIDOS PERFORMATIVOS Y VECTORES INTERTEXTUALES. LA  
REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO LITERARIO EN *PARÍS NO SE ACABA NUNCA* DE  
ENRIQUE VILA-MATAS

by

CARMEN ROSSELL MARSAL

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2015

Copyright by  
Carmen Rossell Marsal  
2015

RECORRIDOS PERFORMATIVOS Y VECTORES INTERTEXTUALES. LA  
REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO LITERARIO EN *PARÍS NO SE ACABA NUNCA* DE

ENRIQUE VILA-MATAS

by

CARMEN ROSSELL MARSAL

Committee Chair: William J. Nichols

Committee: Elena del Río Parra

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Studies

College of Arts and Sciences

Georgia State University

May 2015

## **Dedicatoria**

A Jordi Olivar

## **Agradecimientos**

Quisiera dar las gracias a todos mis profesores de Georgia State University por su dedicación, rigor y buen consejo constantes. Me debo especialmente al Dr. William Nichols por despertar mi interés por el estudio del espacio urbano y por aceptar dirigirme en esta tesis. Mi agradecimiento más sincero a la Dra. Elena del Río Parra por sus comentarios siempre acertados, por su generosa disponibilidad durante el proceso de revisión y por prestar su mirada siempre fresca no sólo sobre esta tesis sino a lo largo de los dos años en que he tenido el placer de asistir a sus clases.

Y, como siempre, gracias a mis padres, Felipe y Carmen, por el regalo de la educación.

**TABLE OF CONTENTS**

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>v</b>
<b>1. Presentación.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Autoficción, intertextualidad y construcción del espacio en <i>París no se acaba nunca</i> ....</b>	<b>7</b>
<b>3. Recorrido performativo de los espacios literarios de París .....</b>	<b>15</b>
<b>4. La representación espacial en <i>París no se acaba nunca</i>. Itinerarios, vectores y mapas cognitivos .....</b>	<b>27</b>
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>39</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>42</b>



## 1. Presentación

Cuenta Michel de Certeau que, en la Atenas moderna, las *metaphorai* son medios de transporte público. Las “metáforas” lo llevan a uno de un sitio a otro, hay itinerarios posibles e imposibles, y la red de metáforas es una selección necesaria de lugares incluidos y lugares excluidos. Por analogía, afirma de Certeau que toda historia es “a travel story—a spatial practice”, esto es, que por definición una historia atraviesa y organiza lugares, los selecciona y los agrupa en forma de frases e itinerarios, y que esta práctica es la que contribuye a construir un espacio.

El espacio, pues, está en la naturaleza misma de la narración y por eso no debe sorprender a nadie que se haya convertido en objeto de los estudios literarios contemporáneos. Como estudio intensivo de un ejemplo particular de la relación entre espacio y relato, esta tesis parte de la mirada particular de *París no se acaba nunca* (2003), de Enrique Vila-Matas, para jugar a descubrir la relevancia de los lugares, los espacios heredados y los espacios nuevos que se van perfilando conforme avanza la narración. Todos ellos contribuyen a la construcción de un espacio literario y, en su conjunto, son la representación de una mirada personal sobre la tradición.

El autor barcelonés Enrique Vila-Matas es uno de los mayores enfermos de literatura de las letras hispanas actuales. Empezó su carrera como crítico de cine para la revista *Fotogramas*, donde en cierta ocasión se inventó una entrevista a Marlon Brando<sup>1</sup>. Desde entonces y progresivamente, su tema preferido ha sido la tradición cultural y literaria, y una de las

---

<sup>1</sup> Esta anécdota, descrita por Vila-Matas como una hazaña en su primer libro de ensayos, *El viajero más lento* (1992), es representativa del tipo de fabulación con raíces literarias o cinematográficas con la cual los personajes conviven en sus relatos de ficción o incluso, se podría argumentar, representativa de su forma de convertir la vida en literatura.

constantes temáticas de su ficción es el encaje de su propia obra con las generaciones a las que se puede decir que pertenece, así como con la tradición en general. Enmarcado en una tendencia general a la fragmentación y a la metaliteratura que podemos llamar posmodernas, el estilo de Vila-Matas es reconocible principalmente gracias a su predilección por las referencias literarias y culturales, tanto en forma de cita (y muchas veces con falsa atribución) como integradas en su propio relato, que se materializan en su obra mediante una intertextualidad constante, no sólo referencial sino de diálogo fluido. También le caracteriza una distancia irónica sobre sus personajes y la defensa de una poética que sienta sus bases sobre el placer del relato corto y hasta del fragmento.

En 2003, Vila-Matas publica *París no se acaba nunca*, una revisión irónica de sus años de formación en París. En ella sigue la línea iniciada con sus anteriores obras de ficción desde *Lejos de Veracruz* (1995), pasando por *El viaje vertical* (1999) y sobre todo por *El mal de Montano* (2002), con un género novelístico que en el primer capítulo se define como autoficción. *París no se acaba nunca* tiene el viaje como motivo literario y su destino, París, como eje aglutinador y generador de la historia. Este ensayo se centra en la importancia de la tradición de París como espacio de aprendizaje, que el narrador y protagonista habitará físicamente por su estancia en la capital francesa durante dos años, pero que ya habitaba literariamente como lector antes de llegar, y del que saldrá como habitante literario de pleno derecho como autor.

Si es cierto, como postula Ricardo Piglia, que un cuento siempre cuenta dos historias, en *París no se acaba nunca* se puede hablar de la trama del aprendizaje, o no, del joven narrador en París y, por otro lado, de su propia “revisión irónica” de esos años de formación años después, siendo ya un escritor maduro. Si la primera cuenta más propiamente las andanzas y los dilemas

que tienen un papel en su formación, la segunda termina de redondear la poética a la que dio pie ese aprendizaje.

El narrador y protagonista de *París no se acaba nunca* habla en primera persona como participante en un simposio sobre la ironía, donde se ha comprometido a dar una conferencia de tres días que ha de ser “una revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en [París] y en los que, a diferencia de Hemingway, que allí fue «muy pobre y muy feliz», yo fui muy pobre y muy infeliz.” (*París* 10). Y éste es el planteamiento la novela: un escritor maduro relata en forma de “revisión irónica” su estancia de dos años en París, desde 1974 hasta principios de 1976, durante la cual intentó imbuirse del espíritu literario de la bohemia para terminar de escribir su primera novela, *La asesina ilustrada*. La referencia a Hemingway de la cita anterior, así como en el título de la obra, se deben al paralelismo que se extiende a lo largo de todo el libro con *A Moveable Feast* (*París era una fiesta*), las memorias de Ernest Hemingway sobre sus años de formación en París entre la década de 1920 y el final de la II Guerra Mundial. La reescritura de Vila-Matas es una reflexión irónica sobre los ritos de paso, a veces ridículos o impostados, del crecimiento como artista. Su protagonista aprende a tomarse a sí mismo menos en serio o por lo menos esa es la interpretación, transcurridos treinta años, del mismo narrador con la distancia y las limitaciones propias de la memoria.

La peculiaridad de la versión de Vila-Matas es la coincidencia de datos biográficos y editoriales (como el título y argumento de su primera novela) del narrador con los suyos propios. La oportunidad de interpretar *París no se acaba nunca* como una autoficción y de su narrador como trasunto del propio Vila-Matas serán objeto del primer capítulo de esta tesis, junto con las limitaciones y precauciones que hay que observar al tantear este tipo de lectura. Como ya han observado comentaristas anteriores, en *París no se acaba nunca* salta a la vista la hibridación

entre las nociones realidad y ficción, así como la autorreferencialidad del texto y la exploración del tema de cómo encontrar una voz y un proyecto literario propios. Por no querer obviar uno de los rasgos narrativos principales de Vila-Matas, este trabajo se ocupará en primer lugar de defender una interpretación de la novela en tanto que autoficción, incluidas sus características de intertextualidad extrema, intentando acotar la terminología más adecuada para su análisis como ficción, esto es, sin caer en la crítica biográfica ni en la falacia intencional.

El segundo capítulo lleva a cabo una lectura intensiva de la novela centrada en la construcción del espacio de aprendizaje del narrador. Más allá de la clasificación de género, se explica la importancia del proceso mediante el cual Vila-Matas incorpora a la obra cientos de referencias parisinas de su imaginario literario y cinematográfico personal o, más propiamente, del narrador, a esta representación de París, generando el espacio urbano literario y personal único de la novela. Se leen las andanzas del joven trasunto de Vila-Matas como una suerte de inventario de prácticas sobre el espacio urbano en el famoso barrio de Saint-Germain-des-Prés, la zona tradicionalmente bohemia e intelectual de la capital francesa. Concretamente, este trabajo propone una lectura de los espacios elegidos y los recorridos del protagonista como performativos en el sentido butleriano de la palabra. Se defiende que el narrador practica ciertos espacios geográficos concretos con el propósito de entrar a formar parte del espacio literario y mítico que tienen asociado. Veremos, además, que se puede afirmar que éstos forman parte de una lista consensuada por el imaginario colectivo o, por lo menos, viva en el imaginario vilamatiano, de la cual el protagonista aspira a dar cuenta exhaustivamente para así convertirse efectivamente en escritor. Esta construcción performativa de la identidad como escritor no se presenta como inútil o impostora –al contrario, el hecho de que el narrador efectivamente se

convierta en escritor de éxito da a entender que la performatividad puede dar el mismo fruto que un viaje iniciático al uso.

La tercera parte del ensayo sitúa la construcción del espacio urbano literario de *París no se acaba nunca* dentro del marco teórico en el que se está produciendo actualmente el debate espacial. Más concretamente, este trabajo demuestra que el espacio de Vila-Matas en esta obra se construye sobre una base de citas y alusiones literarias, de forma que se incorporan a la narración no solamente *lugares* reconocibles sino *espacios* ya contruidos que son míticos de la vida literaria e intelectual parisina, desde espacios de encuentro frecuentados por los artistas hasta otros que tal vez han dejado de existir en su equivalente de lugar actual, o que nunca fueron más que espacios de la ficción. Sobre estos espacios, que para Vila-Matas son como unidades “ready made”, se edifica el relato nuevo de la identidad (y la poética) artística del protagonista, sobre y en las literaturas de otros. Con las herramientas que ofrece la confluencia entre la teoría histórico-geográfica y la literaria, se explica la inextricabilidad de lo espacial con narración como alternativa a la lectura cartesiana convencional, en la que el espacio no es más que un escenario. En este capítulo se da cuenta de la importancia de los mapas cognitivos que orientan a los personajes en su espacio, los vectores o ejes direccionales que hacen avanzar la trama y la dimensión no sólo narrativa sino también política de la práctica del espacio urbano en la ficción contemporánea.

En resumen, la investigación principal de este ensayo parte de las siguientes preguntas: ¿Por qué París? ¿Es necesario el ejercicio del viaje para que el protagonista encuentre su yo literario? ¿Y efectivamente lo encuentra? ¿Qué experiencia urbana de París se representa en esta novela y qué relación hay entre el espacio geográfico y el espacio literario? Este trabajo propone una respuesta a todas estas preguntas, siempre con el espacio urbano de la novela como hilo

conductor. Gradualmente se ahonda en la autoficción como género vilamatiano, para seguir con un estudio de los itinerarios del protagonista por París y su naturaleza performativa, esto es, que trasciende la mera comunicación o descripción de hábitos para dar a esos actos el valor de acción forjadora de identidad. En su conjunto, el presente trabajo es una exploración teórica de la construcción y relevancia de la experiencia urbana en el aprendizaje que constituye la trama principal de la novela. Con ello se pretende participar desde un nuevo ángulo, muy determinado por la narratología particular de Vila-Matas, en la discusión académica sobre la representación del espacio urbano.

## 2. Autoficción, intertextualidad y construcción del espacio en *París no se acaba*

### *nunca*

Como se ha dicho en la presentación, Enrique Vila-Matas tiene tendencia a partir de datos de su propia biografía para vertebrar la trama sus novelas y a convertir a una versión sospechosamente parecida a él en protagonista de sus historias. Ésta es la marca más reconocible de su estilo, que constantemente se compara con un esfuerzo cervantino por confundir vida y literatura (Villoro). La primera persona vilamatiana es, además, constante a lo largo de sus obras, lo cual no pasa inadvertido para sus lectores, cuyo conocimiento de la biografía de Vila-Matas y de otros escritores que aparecen como personajes en sus novelas actúa como ancla para una lectura con ilusión de veracidad biográfica. Efectivamente, el hiperexto vilamatiano no incluye solamente la plétora de referencias y alusiones dentro de su propia obra y a los escritores reales a los que concede el papel de personaje invitado: varios de estos autores le han devuelto la atención convirtiendo a su vez a Vila-Matas (en este caso sí, bajo su nombre real) en personaje de las ¿autoficciones? de otros, generalmente amigos como Paul Auster a Raúl Escari. El mismo Vila-Matas, o mejor dicho los varios narradores de sus novelas, se encargan sin embargo de desautorizar periódicamente la lectura en clave biográfica, valiéndose generalmente de comentarios burlones o irónicos que le distancian de sus personajes. Dada la concentración de peculiaridades de la voz vilamatiana que se dan cita en *París no se acaba nunca*, esta tesis no quiere esquivar el hecho notorio de que la denominación de “novela”, aunque apta como término paraguas, cada vez es menos representativa de la ficción del siglo XXI y especialmente no es la definición más precisa que se puede aplicar a la ficción vilamatiana en general ni a esta obra en particular.

Si la novela contemporánea parece caracterizada por una ubicuidad de recursos formales que en su conjunto se han venido en calificar posmodernos, como el juego de puntos de vista, la fragmentación y la heteroglosia, el caso de Vila-Matas tiene un factor específico añadido que podríamos definir como una tendencia a la autoreferencialidad y un historial de autoficciones que, sumadas, se aceptan generalmente como rasgos de la faceta pública de Enrique Vila-Matas. A pesar de todo, y más allá del equívoco evidentemente aceptado –cuando no buscado– por el autor, es igual de obviamente necesario reconocer el hecho de que en *París no se acaba nunca* no se menciona el nombre de Enrique Vila-Matas o, mejor dicho, se evita conscientemente, por lo que en este ensayo nos referiremos a él como el narrador, el joven narrador, el aprendiz de escritor o, como mucho, el joven trasunto de Vila-Matas.

El mismo texto de alguna manera a la vez avala esta interpretación y por otro lado se sitúa dentro de la ficción, afirmando en el prólogo de la edición del décimo aniversario que “un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles” (Prólogo 14). Vila-Matas, con su *finesse* característica, parece que nos da permiso para hacer una lectura autobiográfica, a la vez que nos advierte que la autobiografía, a pesar de parecer una versión más autorizada, no deja de ser solamente una entre muchas posibles. Este caso, sin ir más lejos, es una versión mediatizada dentro de la ficción por las limitaciones de la memoria del narrador y por su expresa voluntad revisionista.

Naturalmente, el principal problema de plantear la clasificación de cualquier obra como “autoficción” es el peligro de caer en la crítica biográfica y en especulaciones falaces sobre la intención autoral. El interés de este ensayo no es en ningún caso interpretar la ficción en función de la biografía del autor, sino comentar la (evidente y voluntariamente incitada) ilusión de identificación del autor con el protagonista de la historia en la recepción generalizada de la



novela y tampoco exactamente al revés, del protagonista con su autor. Tal y como comenta Alba del Pozo, el problema es que “parece inevitable recalar en el neologismo acuñado por Serge Dubrovsky ... : Autobiographie? Fiction? La réponse est: autofiction” (Del Pozo 91). Además de Alba del Pozo, la mayoría de críticos de Vila-Matas, como Valeria de los Ríos o Candeloro, y también escritores como Juan Villoro, coinciden en el uso del término, unos por su especificidad y el otro como forma de poner en duda de la identidad y de eludir definiciones más esencialistas.

Del Pozo entiende la autoficción como “una serie de prácticas que han ido copando un espacio genérico” (92), con ejemplos característicos como “el pacto irónico” y “la tensa convivencia con el doble” (92-3), ambos preeminentes en Vila-Matas. Podemos añadir que Vila-Matas, además de mantener de esa relación constante con un doble en la ficción que es narrador y protagonista de la mayoría sus obras de ficción, lleva la voz del doble a su faceta pública como escritor e incluso a sus ensayos, de forma que el lector habitual percibe un estilo y una voz coherentes en todas las instancias públicas de Vila-Matas, uniforme entre lo que solemos considerar la realidad (sus entrevistas, notas biográficas de terceros, ensayos) y la ficción. No tiene sentido hablar de autoficción cuando se trata solamente del planteamiento narrativo de una obra en particular, como podría ser el caso de una falsa autobiografía o incluso en una biografía ficcionalizada, que típicamente son una instancia única en el conjunto de la obra del mismo autor. En Vila-Matas, la coherencia transversal de su voz más reconocible es el rasgo principal que justifica el término “autoficción”.

Empezando por la más cercana al texto, hay prácticas autoficcionales en los paratextos de la novela, por ejemplo en este caso el prólogo y la presentación híbrida de datos biográficos en la solapa interior de *París no se acaba nunca*. En ella se apunta que Enrique Vila-Matas nació en Barcelona en 1948 y que empezó su carrera de escritor a finales de los años sesenta colaborando

en varias revistas barcelonesas. Que su interés por el cine le llevó a dirigir un dos cortos, conservados en la Filmoteca de Catalunya. Que entre sus obras de ficción destacan *Suicidios ejemplares*, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*. En 2010 cambió Anagrama por Seix Barral, con quien ya ha publicado *Dublinesca* y *Aire de Dylan*. Que sus obras se han traducido a 32 idiomas y han recibido galardones nacionales e internacionales que van desde el Premi Ciutat de Barcelona y el Premio Herralde de novela hasta el Médicis – Roman Étranger. Al final de la nota biográfica aparece la anomalía cuando, con la complicidad necesaria del editor, el Vila-Matas autor interviene en la narrativa oficial y se autocondecora por méritos de sus personajes. Por ejemplo, en la solapa de *Kassel no invita a la lógica* (2014) se citan sus títulos y premios seguidos de un párrafo final que bien puede calificarse de solapamiento entre realidad y ficción: “Es *chevalier* de la Legión de Honor francesa, pertenece a la Orden de Caballeros de Finnegan, y es rector (desconocido) de la Universidad Desconocida de Nueva York (McNally Jackson)<sup>2</sup>” (*Kassel* s.p.). La Legión de Honor, la mayor distinción que concede el estado francés y que efectivamente le fue concedida en 2006, se yuxtapone así a honores que Vila-Matas toma prestados de algunos de sus personajes más célebres<sup>3</sup> o con afiliaciones reales pero indudablemente jocosas que pertenecen a la anécdota de la profesión literaria más que a la gravedad de la nota biográfica tradicional. Y la misma génesis de *Kassel no invita a la lógica* (2014) es la presencia de Vila-Matas en la feria de arte Documenta, a la que acudió como invitado en 2012 y donde se prestó a una *performance* por la

---

<sup>2</sup> Véase <<https://unidesconocidaenbrooklyn.wordpress.com>>

<sup>3</sup> La Orden de Caballeros de Finnegan cobra gran protagonismo en su novela *Dublinesca* (2010), en la que un editor semiretirado decide visitar Dublín un 16 de junio, Bloomsday, para seguir los pasos de los protagonistas del *Ulises* de James Joyce.

cual el autor estuvo sentado durante horas en un restaurante chino, abierto a la interacción con lectores o curiosos. Este viaje de apariencia tan ficcional, y sin embargo profusamente documentado en el programa de la feria y en fotografías del acto, es el motivo y tema principal de la obra publicada meses después.

Otro paratexto más convencional, aunque añadido con posterioridad a la novela, es el prólogo del autor que aparece por primera vez en la reedición que hizo Seix Barral en el décimo aniversario de *París no se acaba nunca*, por lo que se suma a la obra anterior con una nota de copyright y con título propio: “Tan feliz que ni me enteraba”. A pesar de no aparecer originalmente en la edición de Anagrama de 2003, el prólogo no es un comentario a posteriori del autor sino una continuación de la voz narrativa que éste adopta en la novela. Este hecho demuestra otro solapamiento de la ficción con la realidad de las condiciones materiales del oficio de escritor, como en este caso el cambio de editorial por parte del Vila-Matas autor. Presumiblemente, la reedición de Seix Barral incluye el prólogo con la intención de dar un valor añadido a un libro que de otro modo ya existía pero, al hacerlo, nos regala un paratexto relevante para esta exégesis de la novela.

Otro hecho aparentemente irremediable de las condiciones de la producción literaria actual son las entrevistas de promoción. En multitud de ellas, sancionadas por él mismo al estar recogidas en su sitio web personal, Vila-Matas promueve la confusión entre autor y voz narrativa; suele hablar de las anécdotas que aparecen en sus libros como experiencias propias; y su persona pública coincide en muchos aspectos biográficos la primera persona de sus novelas. El mismo Vila-Matas describía así su estilo en una entrevista radiofónica al respecto de otro de sus libros, *Perder teorías* (2010): “en aquest llibre tan breu està concentrat tot el microcosmos de lo que faig: és la història d’un viatge, a dintre hi ha teoria de la literatura, hi ha una narració i

están conjuntades assaig i ficció. Per algú que no sapigués el que faig, si no hagués llegit res, llegeix això i s'enteraria perfectament de per on van els trets<sup>4</sup>” (Barril). Esta reflexión de Vila-Matas describe perfectamente *París no se acaba nunca*: tiene el viaje como motivo literario, en este caso doble (el viaje a París en la juventud del narrador, y el viaje para dar la conferencia sobre la ironía en el presente del libro), contiene una poética, concretamente referente a cómo encontrar el yo literario, y en la narración evidentemente mezcla la ficción, cuando no con ensayo, sí con la autobiografía, por ejemplo en datos como las fechas del viaje del joven Vila-Matas, o el título y la trama de su primera novela.

En la sección titulada “Autobiografía” de su propio sitio web, Enrique Vila-Matas explica así su *París no se acaba nunca*, interpretación de nuevo velada por ese “aparentemente” inicial:

Aparentemente, la revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en París tratando de repetir la experiencia de vida bohemia y literaria del Hemingway de *París era una fiesta*. En realidad, un intento de darles a mis lectores alguna noticia verdadera sobre mí. Pero todo esto disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas *un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles*. (Vila-Matas, web personal. La cursiva es añadida)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “[E]n este libro tan breve está concentrado todo el microcosmos de lo que hago: es la historia de un viaje, dentro hay una teoría de la literatura, hay una narración y están conjuntados ensayo y ficción. Para alguien que no supiera lo que hago, si no hubiera leído nada, se lee esto y se enteraría perfectamente de por dónde van los tiros.” (La traducción del catalán es propia).

<sup>5</sup> A propósito, la entrada autobiográfica del mismo sitio web correspondiente a *La asesina ilustrada* (1977), el libro que nuestro protagonista quiere terminar en París, reza: “Breve novela

Otra diferencia entre la autobiografía y la autoficción tal y como aplicamos el término a Vila-Matas tiene que ver con el conjunto de su obra y es la segmentación, el no pretender dar una versión completa y autorizada de un recorrido vital, sino más bien encontrar en anécdotas e intereses propios distintas líneas temáticas que explorar sucesivamente. Cada una de sus obras autoficcionales tiene un marco claro y un leitmotiv que le da unidad y la separa del resto. En el caso de *París no se acaba nunca*, el universo referencial inmenso del autor queda acotado y encuadrado por un eje geográfico que es París.

La justificación del término autoficción tiene una prueba más en la intersección entre la novela en tanto que novela de aprendizaje con la carrera y el amplio reconocimiento posteriores de Vila-Matas como autor. Vila-Matas encontró en este género, descubierto en *París no se acaba nunca*, la voz propia que buscaba –voz que le ha servido en múltiples ocasiones durante su ya dilatada carrera. En un alarde de metaficción le adjudica el mérito del aprendizaje al protagonista de la novela.

Vila-Matas se delata una vez más como enfermo de literatura al afirmar sobre *París no se acaba nunca* que “Es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado. Y es que, como se dice en el libro, un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles” (Pàmies 1). El Vila-Matas ensayista y filólogo no puede evitar el intentar intervenir en la clasificación correcta de su obra, aunque no sea para dar una solución preferida sino para desvincularse de interpretaciones esencialistas. La racionalización de Vila-Matas y su afirmación de que vive en una novela (*París* 16) no puede sorprender a sus lectores,

---

escrita en la buhardilla que me alquiló Marguerite Duras en París. En mi reciente libro, *París no se acaba nunca*, cuento cómo la escribí. Se trata de un librito que pretende asesinar a todo aquel que lo lee. Un libro bien educado, amable y de muy buen gusto.” (Vila Matas, web personal)

acostumbrados como están a que sus narradores vivan en función de un universo de citas y referencias literarias. Y algunos de ellos, como el de *París no se acaba nunca*, juegan con la comicidad de su propia ingenuidad a la vez que, en el contexto de una historia de aprendizaje, éste evidentemente se produce tal y como se demuestra por un lado dentro de la ficción, pues el narrador maduro lo es en calidad de escritor consagrado, como por otro lado en la biografía literaria de Vila-Matas, en la que *La asesina ilustrada* –el libro que el narrador tiene a medias en *París era una fiesta*– consta como su primera novela de éxito y anuncia algunos de los temas sobre los que seguirá hilvanando su imaginario.

### 3. Recorrido performativo de los espacios literarios de París

Ya sabemos que el viaje a París, pues, surtió efecto en tanto que el narrador finalmente encontró su voz, definió su poética y se erigió en el literato que deseaba ser. Pero ¿por qué es necesario el viaje, y por qué concretamente a París? Aunque el joven protagonista no lo explicita, lo que parece pretender trasplantándose a la vida bohemia de la capital francesa es imbuirse de un espacio mítico que él conoce por la literatura y del que aspira a formar parte. Para integrarse en el ambiente literario de París se propone recorrer las correspondencias geográficas de sus espacios míticos, con la esperanza de que una reconstrucción exhaustiva de las prácticas de sus referentes literarios consiga convertirle a él mismo en escritor. Así, el recorrido espacial es un método performativo aspiracional, en tanto que construye y representa la identidad deseada a base de imitarla deliberadamente.

En este ensayo, el término performativo para describir acciones que construyen la identidad se toma prestado de la teoría de Judith Butler según la cual hay actos que trascienden lo comunicativo y comportamental para convertirse en efectivamente transformadores de la realidad y definidores de la identidad. Si bien Butler habla mayormente sobre actos del habla, en las líneas siguientes se defiende que la cualidad de lo performativo como afirmación y construcción de la identidad también pueden encontrarse en actuaciones deliberadas vinculadas al espacio y a las prácticas urbanas. Autores como Michel de Certeau ya han hablado del andar como “speech act”, o acto del habla: para él, el acto de andar por la ciudad es al sistema urbano lo que el acto del habla es al lenguaje (Certeau 97) y como tal es, en primer lugar, un acto de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón, por analogía con el hablante que con cada acto del habla se apropia y actualiza la lengua. Si la definición ya clásica de Certeau dice que “un espacio es un lugar practicado”, de ella se desprende que, lógicamente, es el peatón el

que, a base de practicar los lugares, los actualiza como espacios. Por trasladar el pensamiento de Certeau a unos términos aristotélicos clásicos, la potencialidad del lugar se actualiza con las prácticas urbanas del ciudadano, quien las convierte en un espacio de los muchos posibles.

Esta sección explora una serie de lugares que son escenario de los actos performativos del narrador, y el espacio literario resultante de sus prácticas. Teniendo en cuenta la relevancia literaria de los lugares visitados y algunas prácticas ajenas con las que el narrador se intersecta, este trabajo defiende que sus actos performativos contribuyen efectivamente a la definición de un espacio literario así como a la formación de su identidad como escritor. Se propone que la principal forma en que el narrador se termina convirtiendo en escritor es apropiándose activamente del espacio literario no solamente por referencias textuales en su obra, sino sobre todo a base de actos performativos en el espacio geográfico. Dicho de otro modo, el narrador no se hace escritor por “citar” a otros (que sería un simple acto del habla), sino por “apropiarse” de los espacios creados por otros para “practicar” su propia mirada sobre ellos.

Este ensayo se centra, pues, en la construcción del espacio literario de la novela, afirmando que éste tiene sus bases en lugares y espacios geográficos que ya están cargados de significado tanto en la vida urbana como en la tradición literaria. En este conjunto de asociaciones ya formadas entre significantes-lugares y significados-espacios está el quid de la cuestión de por qué es necesario el viaje, y por qué el mismo espacio literario no se puede construir sobre la base de otro espacio geográfico. Por ejemplo, el aprendizaje se podría haber producido en la Barcelona natal del protagonista. Sin embargo Barcelona, “la Barcelona mojigata y franquista de la que yo venía” (*París* 13), a pesar de tener una cierta historia paralela con París en su desarrollo como ciudad moderna gracias a la revolución industrial y a la ilustración, no es percibida por el narrador como apta para construir su identidad literaria, tanto por el ambiente de



falta de libertad como por la aparente ausencia de modelos literarios con los que entrar en diálogo.

A pesar de todo, aunque la novela no abunda en las condiciones materiales del narrador, sabemos que su exilio no es realmente político sino un autoexilio más bien provocado puramente por una vocación artística. Y sabemos también que la vida bohemia del protagonista es posible no solamente por la frugalidad con la que vive en la buhardilla de Duras, cuyo alquiler considera simbólico y por lo tanto susceptible de ser ignorado, sino también gracias al apoyo de su familia y a los cheques que su padre le gira periódicamente desde Barcelona. Una interpretación marxista elemental no puede dejar de ver la forma de vida del protagonista como reflejo superestructural de un privilegio en el reparto de los medios de producción. Ese privilegio, presente y expreso en el libro, es sin embargo objeto del sarcasmo revisionista del narrador e irónicamente no deja de ser un elemento más en su lista de requisitos para entrar en el selecto club de la bohemia.

La elección de París también se inserta en una tradición de peregrinación artística que se puede considerar mundial, pero que ha dado ejemplos particularmente importantes entre Barcelona y la capital de la modernidad. Algunos precursores ilustres de Vila-Matas en el viaje Barcelona-París son, por ejemplo, el novelista catalán Narcís Oller<sup>6</sup>, autor de *La febre d'or* (1890-1892), y el intelectual de la “Renaixença” Josep Yxart. Oller de alguna forma le pasa el testigo, ya a principios del siglo XX, a otro par de desplazados a París por razones artísticas: los pintores modernistas Santiago Rusiñol y Ramon Casas, que vivieron en Montmartre. El puente

---

<sup>6</sup> Durante su estancia en París, Oller conoció a Émile Zola, quien más tarde aceptaría prologar su novela realista *La papallona* (1882) –aunque fuera para afirmar en su carta-prólogo que la obra de Oller no era en verdad naturalista como aquél creía.

abierto por Rusiñol y Casas lo cruzaría al cabo de pocos años Picasso y otros artistas vanguardistas. La tradición del viaje entre las dos ciudades, y particularmente el ejemplo de Rusiñol, cuya acaudalada familia sufragaba con resignación sus excesos, son sin duda una referencia en el modelo de subsistencia del narrador de Vila-Matas.

Sea como sea, la motivación del protagonista por ser escritor es fuerte y no escatima en esfuerzos para integrarse en la comunidad a la que aspira a pertenecer. La forma de hacerlo es imitar su estética, sus costumbres y sus prácticas, empezando por las condiciones de vida. De hecho, el narrador cuenta que su viaje París había de ser más breve, pero se sintió “obligado” a quedarse cuando la famosa escritora e intelectual Marguerite Duras, a la que conoció a través de unos amigos, le ofreció una buhardilla donde vivir y trabajar durante su estancia en París. Como aspirante a escritor, el joven narrador reconoce inmediatamente el valor mítico en la tradición de vivir en una buhardilla del Quartier Latin, por lo que no duda en aceptar y así iniciar una actuación-representación deliberada de su identidad como escritor. La cubierta de la edición de Seix Barral, una foto de André Kertész asomando por una lucerna, destaca el valor simbólico de la buhardilla parisina.

La buhardilla de la rue Saint-Benoît donde reside el narrador durante su estancia en París es un espacio clave para su inserción en la tradición, empezando por su cualidad casi palimpséstica: “en aquella buhardilla habían vivido antes, entre otros amigos de Duras, el mismo Javier Grandes, el escritor y dibujante Copi, la delirante travesti Amapola, un amigo del mago Jodorowsky, una actriz de teatro búlgara, el cineasta *underground* yugoslavo Milosevic, e incluso el futuro presidente Mitterrand, que en el 43, en plena Resistencia, se había ocultado allí dos días” (París 14). El narrador, como el último en llegar de una serie de elementos más o menos ilustres, se inserta en la historia de esta comunidad artística.

La buhardilla de la rue Benoît –adyacente al mismísimo Boulevard Saint-Germain– que se describe varias veces como “cochambrosa”, es paradigmática de las condiciones de vida que se suelen atribuir a un aspirante a artista en París: una vida sobria, casi ascética, con concesiones solamente a las actividades que fomentan el arte, como la lectura, el diálogo intelectual o la pura contemplación. Su casera, Marguerite Duras, es en la novela de Vila-Matas la figura equivalente a la severa Gertrude Stein de *París era una fiesta*. Del mismo modo que Hemingway declara reverencia por Stein, Vila-Matas teme (si bien la mirada retrospectiva añade ironía a sus interacciones) a Duras: “me preguntó quiénes eran mis escritores favoritos y la cité a ella entre García Lorca y Cernuda. Y aunque tenía en la punta de la lengua a Hemingway, me guardé mucho, muchísimo, de nombrarlo. Y creo que hice muy bien ... No quiero ni pensar qué habría sido de mi brillante biografía sin aquella buhardilla” (*París*, 14-5). En interacciones subsiguientes con su casera, el narrador no osa contradecirla, expresa reverencia por su francés “superior” y accede a todas sus peticiones por disparatadas que sean, como “acompañarla al Bois de Boulogne para ver si era verdad que había allí por la noche prostitutas vestidas de primera comunión” (*París* 111), presumiblemente porque lo considera un deber de formación. “¿Y qué hacía yo en la buhardilla de Duras? Pues básicamente tratar de llevar una vida de escritor como la que Hemingway relata en *París era una fiesta*.” (*París* 12).

Ésta es una novela que tiene lugar eminentemente en París, ciudad que es justo afirmar que el narrador admira y, sin embargo, no abundan los calcos ni la interferencia lingüístico-cultural habitual del recién llegado. Uno de los pocos galicismos que se permite Vila-Matas en esta novela es el término más exacto para definir la buhardilla, que es “*chambre de bonne*”, en alusión al espacio original y tradicionalmente reservado para las criadas en el último piso las casas señoriales del París de Haussmann, donde el primero es un entresuelo sin ventanas con

muros de carga, el piso principal tiene balcones y otras dos o tres plantas más están rematadas por una buhardilla pequeña, generalmente iluminada mediante claraboyas<sup>7</sup>. Es decir, que el narrador vive en un espacio que representa y es recordatorio continuo de la diferencia de clase.

En este sentido, la lista de los anteriores ocupantes acota temporalmente el referente bohemio de Vila-Matas: ninguno es anterior a mediados del siglo XX. Esta cronología se mantiene en el resto de la novela: los referentes y citas constantes no se remontan más atrás que el mismo Hemingway y a la parte de los años veinte que éste pasó en París. Significa que, situándonos en la periodización convencional, Vila-Matas no basa su espacio en el de la novela realista, que no carece precisamente de anclas en la capital francesa, sino que dialoga principalmente con los autores modernistas, vanguardistas, existencialistas y sus contemporáneos más posmodernos, que son las bases de su poética. La conclusión es que el espacio de Vila-Matas en esta novela, el que le interesa para hacer crecer su proyecto literario, no es el de las grandes narrativas que definen la novela del siglo XIX sino el de los narradores del s. XX, con lo que aportan de hibridación de géneros y fragmentación.

Si la buhardilla es un espacio imprescindible pero, al fin y al cabo, privado, el gran espacio aspiracional que el narrador recorre con avidez son los cafés. La ruta del joven aprendiz de escritor por los cafés del barrio de los artistas dan una muestra de sus hábitos respecto al espacio, así como de la ironía con la que explícitamente está revisando sus años de formación. Se

---

<sup>7</sup> Aunque originalmente casi todas las *chambres de bonne* estaban iluminadas exclusivamente mediante claraboyas, las luces de bohemia de la buhardilla de Duras ya eran artificiales. Este dato se confirma al final de la novela, cuando el narrador cita las facturas de luz pendientes de todos los ocupantes anteriores como motivo para abandonar París. De esta manera simbólica, el narrador reconoce una vez más su deuda con la bohemia histórica de la ciudad.

citan cafés míticos que mayoritariamente todavía existen, y a los que acuden aspirantes a artista en busca de la misma inspiración.

La nómina de cafés en los que el protagonista pasa el tiempo incluye, entre otros, el conocidísimo Café Aux Deux Magots, “donde el arquitecto Ricardo Bofill me dijo ... que es muy fácil destacar en Barcelona (*París* 38); el Café Blaise, “donde me hizo efecto un LSD de notable potencia y por poco no fui asesinado por una novia malvada (*París* 80); y el Café Bonaparte, “que está cerca del cruce entre la rue du Bac y el boulevard Saint-Germain donde Perec<sup>8</sup> recomendaba sentarse para observar la calle y anotar lo que viéramos” (*París* 38).

Otros cafés con más presencia en la trama son el Petit Bar de la rue Cambon: “Dice la leyenda que Hemingway *liberó* el bar del Ritz ... Exactamente dice la leyenda que Hemingway *liberó* las bodegas del hotel. Después, tomó una *suite* en él y, en casi una permanente nebulosa de champagne y coñac, se dispuso a recibir a amigos y visitantes que fueran a felicitarle” (*París* 136-7). En este caso, el contraste implícito entre la buhardilla del protagonista y el lujo del Ritz disfrutado por Hemingway pone de manifiesto otra de las diferencias entre ambos autores, para disgusto del narrador. Antes incluso de su viaje a París, el protagonista expresa su deseo de emular a Hemingway e incluso cree firmemente parecerse físicamente. En esta delirante fase del espejo, el narrador expresa vivamente su convencimiento a la vez que confiesa que su esposa y

---

<sup>8</sup> El novelista, cineasta y ensayista Georges Perec es una de las mayores referencias de *París era una fiesta*, así como de otras novelas de Vila-Matas, quien le homenajea no solamente por alusión sino también estilísticamente, adoptando la forma fragmento que Perec utilizó en su *Je me souviens* (1978). Por lo menos diez de las secciones breves de *París era una fiesta* empiezan con la anáfora “Iba mucho al cine” como recurso literario que da pie a una digresión esencialmente fragmentaria.

amigos se encargan constantemente de desengañarle. Una interpretación posible es que los allegados al narrador se dan cuenta antes que él mismo de que su voz literaria personal va a pasar por un tomarse menos en serio que el siempre intenso Hemingway, o que el enrevesado y “situacionista” Debord. También por la voluntad de parecerse a Hemingway adopta hábitos que son otro tópico del artista bohemio, entre ellos el de hacerse ver en los cafés a los que hay que acudir:

Me compré dos pares de gafas, dos pares idénticos, que no necesitaba para nada, me las compré para parecer más intelectual. Y me puse a fumar en pipa, que juzgaba (quizá influido por fotografías de Jean-Paul Sartre en el Café de Flore) que quedaba más interesante ... Pero sólo fumaba en pipa en público, pues no podía gastar tanto dinero en tabaco perfumado (*París* 30).

Más tarde, sobre la importancia de hacerse ver:

A veces me sentaba en la terraza del Flore o de Chez Tonton y buscaba que los transeúntes repararan en mí, observaran que, provisto de mi pipa sartriana, leía con aires de joven poeta francés peligroso. ... [M]i penetrante mirada de escritor maldito no podía ser más impostada (*París* 73).

La ironía es que, a pesar de la impostación manifiesta, parece evidente que en Vila-Matas la ruta de los cafés de París surtió efecto o por lo menos esa fase performativa fue instrumental en su aprendizaje, como lo demuestran las conclusiones del narrador en la novela y el propio éxito incontestable del Vila-Matas actual.

El disciplinado protagonista intenta satisfacer todos los requisitos de la lista imaginaria colectiva de lo que implica el ser artista y, sobre todo, seguir los consejos de quienes considera voces autorizadas como su casera Marguerite Duras o su ídolo Ernest Hemingway, por ejemplo,

acudiendo al “Dingo Bar en la rue Delambre, donde en abril de 1925 se conocieron Scott Fitzgerald y Hemingway”. Ya no existe, “lo que en el fondo es bastante lógico, pues han pasado setenta y siete años desde que Hemingway estaba allí un día tranquilamente sentado” (*París* 43).

En este último ejemplo no se puede escapar de la candidez con la que el narrador se acerca a los lugares míticos, como si visitar un lugar que uno conoce por la literatura lo fuera a imbuir de un significado nuevo. Este tipo de “turismo literario”, que más tarde criticará en la novela, se lo perdona a sí mismo explicitando que los lugares que él mismo visita son para el espacios, esto es, lugares cargados de significado por prácticas o representaciones anteriores. El narrador los visita no solamente porque le parece evocadores de la tradición literaria, sino porque al pisarlos está ampliando la riqueza de su representación espacial.

Además de los cafés, la lista de lugares semipúblicos *practicados* por el joven protagonista incluye el metro de París y la estación de tren de Austerlitz, que en la célebre definición de Marc Augé serían no-lugares, aunque la *táctica* rebelde de nuestro narrador desafía esa clasificación: “Iba semanalmente con una toalla, en largo trayecto en metro, a asearme a los baños públicos de la estación de Austerlitz, donde precisamente llegaban todos los trenes procedentes de mi ciudad, lo que me infundía un miedo bastante grande a ser descubierto por amigos o conocidos de Barcelona recién llegados a París (*París* 119).

A pesar de aceptar la lista de tópicos para su narrador, la novela guarda una crítica velada sobre la *turisticación* vacía de significado de los que han sido lugares míticos. Vila-Matas, que curiosamente en la novela se ha hecho “situacionista” seguidor de Guy Debord por considerar que éste personifica al filósofo que hay que ser, explora las motivaciones del turismo de masas en uno de los espacios de su venerado Ernest Hemingway: “*tomaban fotos* y luego ... seguían ascendiendo hasta plantarse frente al 74 de la rue du Cardinal Lemoine, donde vivió Hemingway

a principios de los años veinte. Allí seguramente *miraban y fotografiaban* la placa conmemorativa ... , *rezaban una oración* por su héroe y descubrían que el famoso *bal-musette* ... se había convertido en una humilde discoteca” (las cursivas, excepto la de “*bal-musette*”, son añadidas. *París* 186-7). El blanco de la ironía de Vila-Matas en este párrafo son los turistas que, por decirlo en los términos de Certeau, se acercan a los *lugares* del mito de Hemingway, pero no reconocen la práctica que contribuyó a convertirlos en *espacios* míticos, por lo que están ante significantes vacíos de significado. A la vez, y en consonancia con el ideario situacionista que el narrador dice seguir, el “turismo de espacios” es lo que Debord, en *The Society of the Spectacle*, considera consumo de la peor clase: “Tourism, human circulation considered as consumption, a by-product of the circulation of commodities, is fundamentally nothing more than the leisure of going to see what has become banal ... The same modernization that removed time from the voyage also removed from it the reality of space”. (Debord, tesis 168). La crítica al turismo de masas como “comodificación” del espacio, si bien es una excepción en el tono general de la novela, de alguna forma apunta a una conciencia política que no debe obviarse en el análisis del espacio.

Los cafés y demás espacios semipúblicos forman parte del mito del París de los artistas al que el joven narrador aspira a pertenecer. La “revisión irónica” de estos años de juventud que es objeto explícito del libro los incluye como efectivamente cómplices y necesarios para la formación del escritor, pero no por ello se le escapa la ironía del significado en ocasiones vacío de estos significantes.

Volviendo a la lista de “obligaciones” del artista bohemio, el narrador tiene la convicción de que París es el mejor espacio de aprendizaje posible, y por ello se obliga a cumplir con todos los requisitos aparentes. Por todo ello, irónicamente, en una breve visita a Barcelona el narrador



no sabe reconocer la escena literaria floreciente que le rodea en la mismísima discoteca Bocaccio, uno de los lugares más performativamente esenciales y efectivos para un aspirante a escritor en la Barcelona de finales de los setenta: pero en el mapa literario mental de nuestro protagonista, Barcelona es eminentemente “mojigata y franquista” y su único objetivo a la vista es seguir aspirando a cumplir con todos los requisitos para llegar ser escritor en París:

[F]ui a la discoteca Bocaccio de la calle Muntaner y allí conocí al novelista Juan Marsé, que había vivido unos años en París ... se me ocurrió pedirle consejo literario, así a secas, un consejo relacionado con el arte de hacer novelas. Nada más pedírselo me arrepentí, pues pensé que era capaz de darme de pronto una cuartilla como la de Duras, una cuartilla con instrucciones. Me dije que si me daba una cuartilla o algo por el estilo, le mostraría inmediatamente el papel con las severas instrucciones de Duras ... y le diría que gracias pero que de recomendaciones escritas andaba yo sobrado. (*París* 173-4)

Resulta irónico este desprecio del narrador hacia Marsé, precisamente cuando estamos hablando del espacio urbano. Marsé, junto con Juan Benet y Eduardo Mendoza, que también están en esta escena del Bocaccio, están considerados los grandes forjadores del espacio urbano literario de la Barcelona de finales del siglo XX. En esta escena, nuestro protagonista también se cruza sin mayor aprecio con la editora “Beatriz de Moura, que acabaría editando *La asesina ilustrada*” (*París* 175). En la biografía real conocida de Vila-Matas, Beatriz de Moura ya le había editado *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), una novela escrita en una sola frase de la que Vila-Matas suele renegar en sus entrevistas. Pero volviendo a nuestro narrador, en esa fase del aprendizaje todavía le parece más importante y útil seguir tachando elementos en esa lista imaginaria de requisitos pendientes en París.

En realidad, la posibilidad del aprendizaje más allá de lo performativo se pone en duda completamente:

Todo está inventado, me dije. ¿O acaso creía que alguien podía ser todavía original? ... ¿Y aprender? ¿Tampoco aprendíamos nada? ¿Eran, por ejemplo, los tan traídos y llevados y tan prestigiosos *años de aprendizaje de un escritor* sólo una falacia?” (*París* 219)

El cuestionamiento de la posibilidad misma del aprendizaje del artista aparece como una marca posmoderna más en la construcción de la identidad vilamatiana, insinuando quizá una superación del modelo del Bildungsroman de la novela anterior. El narrador, a punto de dejar atrás su supuesta fase de aprendizaje en París, reflexiona sobre las lecciones que se lleva consigo apostillando que: “Algo sí que he aprendido en los últimos tiempos, he aprendido a escribir a máquina, eso seguro” (*París* 219). Se insinúa en tono irónico y sin más elaboración que el supuesto arte y la mística del escritor probablemente no sean más que un oficio cuyo aprendizaje yace en la confianza (performativa) y en la práctica efectiva de la escritura.

#### 4. La representación espacial en *París no se acaba nunca*. Itinerarios, vectores y mapas cognitivos

En el llamado “giro espacial” que han dado los estudios literarios, muchos autores han acudido a urbanistas y planificadores urbanos para explicar mejor la experiencia urbana. Muchos de ellos son teóricos y críticos materialistas, desde Foucault hasta Frederic Jameson o David Harvey, y enfocan su obra en la interpretación de los discursos de la planificación y del poder –y cómo el ciudadano emplea o no emplea tácticas de resistencia. No en balde el interés por el espacio urbano nace y se desarrolla paralelamente a la ciudad capitalista moderna, desde la Ilustración y la Revolución Industrial. En esa primera fase ilustrada participan arquitectos como Le Corbusier, recuperados por los estudios culturales por sus reflexiones y propuestas para mejorar la calidad de vida en la ciudad industrializada. Otro de esos arquitectos que participan en el debate geocrítico es el urbanista y académico David Lynch, discípulo de Frank Lloyd Wright y profesor del MIT en los años 60. En su ensayo *The Image of the City*, Lynch apunta varias reflexiones sobre cómo sus habitantes se hacen una idea mental de la ciudad que les sirve para orientarse en ella. Estas reflexiones las cita posteriormente Frederic Jameson<sup>9</sup> para integrarlas en su idea del “*cognitive mapping*”, o mapas cognitivos. En literatura, los mapas cognitivos pueden servir como visualización de la relación imaginada entre el sujeto y sus condiciones reales de existencia, y por tanto como base para un análisis de la representación a un nivel complejo.

Las ideas de Lynch vienen al pelo para entender esas tensiones en las prácticas urbanas, porque no se centran en la ciudad planificada sino en cómo efectivamente los usuarios de la

---

<sup>9</sup> Jameson habla de “cognitive mapping”, por lo menos, en una entrevista de 1990 y luego ampliamente en su ensayo seminal sobre el posmodernismo publicado el año siguiente –en el que cita a Lynch como padre del concepto (Jameson 51).

ciudad llegan a formarse una idea (un mapa cognitivo) personal y basada en sus propias prácticas urbanas. Por ejemplo, Lynch afirma que para hacerse una “imagen de la ciudad” contamos con los elementos siguientes: caminos, límites, distritos, nodos y puntos de referencia. Es importante reconocer que no está hablando de elementos fijos ni de divisiones administrativas, sino que son elementos de la percepción (individual, pero que puede llegar a ser colectiva) que los ciudadanos tienen de la ciudad. Si éstos son los elementos de los que disponemos para hacernos una imagen de la ciudad, podemos inferir que son también los que un narrador usa para dar cuenta del espacio urbano. En el caso de *París no se acaba nunca*, las referencias a los itinerarios construyen un espacio cómodo para el protagonista, delimitan un barrio mítico (el de la bohemia y los artistas, Saint-Germain-des-Prés) y construyen o abundan en la construcción de una geografía del “escritor maldito”. Las alusiones concretas a lugares, pero principalmente su forma deliberada de relacionarlos, son una muestra más de que la representación del espacio urbano contiene el sentido fundamental de esta novela.

En primer lugar, veamos los caminos (“paths” de Lynch) por los que se mueve el protagonista. Los caminos son elementos predominantes en la imagen que nos hacemos de la ciudad, aunque su importancia varía según el grado de familiaridad con la ciudad. Quienes conocen bien una ciudad, generalmente dominan el arte de elegir la mejor ruta, por varias razones, y piensan en las interrelaciones entre caminos, así como en sus connotaciones emocionales. En el caso del narrador de *París no se acaba nunca*, orientarse en París tiene la dificultad añadida de que se trata de una ciudad nueva para él, recién llegado de Barcelona, con la que inevitablemente se comparará. Y sin embargo, el narrador tanto de joven recién llegado como siendo un escritor consagrado al cabo de los años expresa una querencia por la red parisina:

Como es lógico, no conozco todas las calles de París, pero todas las he oído nombrar alguna vez o bien he leído su nombre en alguna parte. Aunque quisiera, me sería muy difícil perderme en París. Dispongo de numerosos puntos de referencia. Casi siempre sé en qué dirección debo coger el metro. (*París 37*).

El narrador parece asociar la memoria textual, el nombre de las calles, con la capacidad de orientarse en ellas. Es una forma *marcada* de entender la ciudad, y por lo peculiar se puede anotar como un ejemplo más de rasgos que parece compartir con la persona pública de Vila-Matas, esto es, su orientación textual constante. En clave de esta novela en concreto, la orientación “textual” cuadra perfectamente con su forma “literaria” de conocer la ciudad, que es eminentemente a través de sus lecturas. En todo caso, esta habilidad le sirve para aplaudir la capacidad de París de retener sus elementos identificativos, entre ellos el nombre de las calles. Afirma, de cierta manera, que en otros países la volubilidad política afecta a los espacios pero que, al contrario, París ha sabido dotarlos de una permanencia reconfortante:

París es fantástico entre otras cosas porque, a diferencia de, por ejemplo, las ciudades alemanas o españolas, ha sabido conservar durante siglos el nombre de muchas de sus calles. Por otra parte, en París las características de los barrios me son familiares, identifico sin demasiado esfuerzo las iglesias y otros monumentos, sé dónde están las estaciones. Numerosos lugares están unidos a recuerdos precisos. (*París 37*)

De nuevo, si el narrador ya conoce la ciudad e “identifica” los lugares es justamente porque los conoce de antemano como espacios literarios. A pesar de ser un recién llegado, el París de sus lecturas le basta para orientarse y, es más, le basta para vivir en él y como base de su propia representación de la ciudad.

En ambas citas anteriores, el narrador habla de caminos pero también de puntos de referencia. Parece que algunos elementos y objetos tienen un efecto en la percepción de la ciudad y en cómo los individuos operan en ella. En el caso de la novela, el narrador aprende, por un lado, a orientarse en una ciudad nueva para conocerla y poder funcionar en ella pero, sobre todo, aprende a reconocer las rutas y los elementos significativos para el grupo social al que quiere pertenecer: la bohemia de París.

Entre los elementos del mapa cognitivo de Lynch, el más importante para este aprendizaje de escritor en el París de los setenta es el distrito. Desde su misma llegada a París, el protagonista no se interesa por hacerse una idea su situación dentro del conjunto de la ciudad, sino que inmediatamente reconoce que su barrio, geográfico y literario, es el de Saint-Germain-des-Prés, el barrio de los artistas:

“En realidad no me había exiliado a Francia ni a París, sino a un barrio de París, el Quartier Latin, y muy especialmente a un café de ese barrio, el Flore ... Ya el día en que fui por primera vez al Flore sospeché que entrar en él significaba pedir asilo literario en el café, pasar a formar parte de una cadena de generaciones de escritores que se habían exiliado *allí*, exactamente allí. Yo aquel primer día sentí que ingresar en el Flore significaba abrazar una orden de escritores *desplazados*, aceptar algo parecido a la delegación de una continuidad... (París 80)

Efectivamente el Quartier Latin, que más o menos coincide con Saint-Germain-des-Prés, son unos meros 0,280 km<sup>2</sup> que ocupan la mayor parte del 6º y algo del 7º *arrondissements* y que desde después de la II Guerra Mundial está asociado a la vida intelectual y cultural de la capital. El narrador así lo entiende, incorporando a su espacio la Rue de Rennes, frecuentada por Boris Vian, y los cafés de los intelectuales como Sartre y Simone de Beauvoir entre los que destaca,

como se dice en la cita, el Café de Flore<sup>10</sup>. Este barrio, a pesar de ser originalmente periférico, está perfectamente integrado en el centro parisino contemporáneo. El Boulevard Saint-Germain, que sirve de eje a las andanzas del narrador, vertebró el barrio y es la principal herencia haussmanniana de la *rive gauche* de la ciudad.

En sus andanzas performativas, el narrador apenas hace incursiones fuera de su espacio cómodo de este distrito; solamente realiza una peligrosa visita a la torre Eiffel con una amiga que casi lo tira desde el mirador; y por otro lado va periódicamente a asearse a las duchas de la estación de Austerlitz. Ambos puntos de referencia están en la *rive gauche*, el lado del río que generalmente se asocia a una forma de vida más artística y bohemia. Es cierto que cruza el río para visitar la catedral de Notre Dame, “donde no había estado nunca, y conocer el mítico territorio de Quasimodo” (*París* 127) –esto es, de nuevo su curiosidad por los espacios es de origen literario. Pero Notre Dame no está exactamente al otro lado del Sena sino en la isla de la Cité. La *rive droite*, la parte de la ciudad considerada como más conservadora, no forma parte del mapa cognitivo del narrador, salvo una excepción significativa que confirma la regla: en una buhardilla del 25 del boulevard Malesherbes vive Petra, “la última novia (secreta, por fea y proletaria) que había tenido antes de dejar [Barcelona]” (*París* 120). Aunque en el mapa de París Petra está claramente en el centro, sigue siendo periférica para el círculo social del narrador, que es el espacio compartido de la bohemia.

Frederic Jameson, en su *Postmodernism*, observa que una de las diferencias entre el modernismo (en el sentido anglófono del término) y el posmodernismo radica en que “the

---

<sup>10</sup> El Flore forma parte de la bohemia hasta tal punto que se lo han apropiado y hasta traducido/rebautizado: “El Flora tiene su fauna: titular, casi inamovible, empalagosa y segura, escribió Sarduy por esas fechas” (*París* 79).

distinction is between two forms of interrelationship between space and time rather than between these two inseparable categories” (Jameson 154). Siguiendo con esta idea, Jameson apunta a un “cierto giro espacial” que “offer[s] one of the more productive ways of distinguishing postmodernism from modernism proper” (Jameson 154). El planteamiento jamesoniano propone no una relación diferente del espacio-tiempo, pues para él éstas siguen siendo dos categorías inseparables, sino más bien una forma más flexible de interrelación entre ellas. En el caso de la novela de Vila-Matas, el quid del espacio representado no está en el planteamiento cronológico de la novela, pues ésta presenta una simple estructura de flashback: el narrador, ya como escritor maduro, da una conferencia en un pasado reciente sobre sus experiencias como autor en el pasado más remoto de su formación en París. Una interpretación según el matiz de Jameson nos puede ayudar a no centrar el análisis en los saltos temporales de la narración, sino en el espacio que sirve de bisagra a esos saltos. Porque “yet the ideal schizophrenic’s experience is still one of time, albeit of the eternal Nietzschean present. What one means by evoking its spatialization is rather the will to use and to subject time to the service of space, if that is now the right word for it” (Jameson 154). El tiempo al servicio del espacio es la descripción más certera de lo que en la introducción de este ensayo hemos llamado “París como eje generador y aglutinador” de la novela. Porque, efectivamente, todo el imaginario literario y referencial de la novela gira en torno a París y no se permite alejarse de él, pero no un París cualquiera entendido como lugar palimpsestico, sino un París-espacio unitario, acotado y dotado de nuevos significados por la particular mirada del narrador de Vila-Matas. Las lecturas del protagonista, que intervienen en el relato en el momento justo imitando el funcionamiento de la memoria, permiten construir un espacio que combina el espacio practicado por sus coetáneos con los espacios del París de, por ejemplo, la amistad de Fitzgerald y Hemingway. En protagonista construye su relato sobre estos



espacios del pasado, en diálogo con ellos, no de forma fantástica mediante apariciones o fantasmas sino construyendo su camino sobre la presencia ubicua de sus lecturas. Por ejemplo, añade una capa literaria a la leyenda del café La Cloiserie des Lilas, “donde adquirí la costumbre de sentarme en la mesa en otro tiempo habitual de Hemingway y escaparme siempre sin pagar” (*París* 38). En una ensoñación alcohólica pero principalmente evocada por el conocimiento previo del espacio, el narrador interactúa con “el odradek Scott, la memoria viva de las relaciones entre Fitzgerald y Hemingway ... [que] se encontrarían a menudo, primero como colegas y amigos y después como rivales y enemigos” (*París* 54).

Valeria de los Ríos, que también ha comentado el espacio mediado de Vila-Matas, acude a Benedict Anderson para hablar de la ciudad como “comunidad imaginada” y cita a Donaldson cuando dice que “El espacio que experimentamos es la encarnación material de una historia de relaciones sociales. Pero nosotros *concebimos* el espacio al mismo tiempo que lo percibimos. Mapeamos el espacio, lo calculamos, lo controlamos, lo explotamos (De los Ríos 2). Si bien este puede ser un marco general de interpretación de la intertextualidad espacial, el presente trabajo defiende que el espacio de *París no se acaba nunca* no es solamente una lectura de París vista a través de la literatura, sino una nueva construcción edificada sobre las bases de espacios (que no lugares) de la tradición de los que el narrador dispone como si fueran ladrillos que incorporar y con los que edificar su propio proyecto.

Michel de Certeau, en la cita que abre esta tesis, da una explicación metafórico-etimológica sobre la importancia del espacio en la narración. La afirmación sobre las “metáforas” como medios de transporte que crean espacios contiene implícitamente una de sus definiciones más famosas sobre la diferencia entre un lugar y un espacio: “un espacio es un lugar practicado” (Certeau 117), que a su vez tiene raíz Aristotélica en tanto que propone una

definición de espacio como el paso de la potencia (lugar) al acto (espacio) mediante las prácticas de los usuarios. La segunda parte de la cita propone una interpretación del espacio como consubstancial de la narración. Esta sección se propone explicar la construcción del espacio literario de *París no se acaba nunca* en base a la idea cerateauiana de que existe una relación fundamental entre el espacio recorrido (ya sea geográfico o imaginado) y la narración en sí misma, análoga a la definición de que juntar “lugares” de una manera determinada es igual a construir un espacio –este caso, da pie a la representación del espacio literario de *París no se acaba nunca*. En su interpretación más elemental, Certeau identifica la naturaleza deliberada de la narración ficcional con el recorrido físico por un lugar. Una historia de ficción, igual que un itinerario, es una materialización única y deliberada entre todas las posibilidades potenciales de recorrido. Además de aristotélica, es una definición estructuralista (con sus consiguientes posibilidades posestructuralistas) del espacio: de Certeau abre la puerta a una infinidad de espacios para el mismo lugar, uno para cada “practicante”.

Otra de las afirmaciones interesantes de este pasaje es la que incluye el factor vectorial en los itinerarios, que se presta al análisis del espacio con vector temporal en esta novela: “A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables” (Certeau 117). En los itinerarios geográficos del protagonista por su Quartier Latin, hay un eje de coordenadas clásico, pero a la vez el protagonista se mueve por espacios que no son los lugares que uno encontraría haciendo el mismo recorrido, sino que son espacios que existen en la tradición literaria, en la memoria colectiva, o incluso en las asociaciones personales del narrador. Ese eje histórico genera (a la vez que delimita) el espacio distintivo de la novela, el espacio edificado sobre las literaturas de otros.

Para aclarar esta concepción de los espacios ya existentes en la historia de la literatura, que en la Presentación de esta tesis se han denominado espacios “ready-made”, puede servir el término que Severo Sarduy aplicó a la metáfora gongorina (Sarduy 55): los espacios vilamatianos son “espacios al cuadrado”: espacios ya elaborados, con una historia, ya *practicados* por otros, y el narrador los toma en su forma fosilizada por la literatura (o por lo menos en su lectura personal) para seguir construyendo encima de ellos productos independientes de su punto de partida. Esta forma de intertextualidad extrema no se reduce a referencias más o menos eruditas que dan color a la narración desde su preexistencia: en el caso de *París no se acaba nunca*, los espacios (que no lugares) ready-made tomados del canon personal de Vila-Matas son estructurales, soportan el peso de la novela, se elabora sobre ellos un nuevo espacio que se derrumbaría si no los tuviera por cimientos. En la famosa metáfora de Hemingway sobre el relato como iceberg, Vila-Matas deja ver la punta de sus historias, y aún en la punta que sobresale se dejan entrever los enormes cimientos literarios que la sustentan.

Son dos los tipos de espacios que Vila-Matas eleva al cuadrado en *París no se acaba nunca*: por un lado, espacios míticos de París, que él cree que le servirán para imbuirse del espíritu de la bohemia y hacerse escritor. Estos espacios, tal y como se ha dicho en el capítulo anterior, son contruidos (con su consecuente elemento de arbitrariedad) y esencialmente performativos. Consiguientemente, varias de las actitudes y prácticas que el protagonista adopta se basan en listas, mentales o explícitas, de los requisitos necesarios que el narrador tiene que llevar a cabo para efectivamente ser quien quiere llegar a ser. Por otro lado, están los espacios parisinos fijados en el canon literario y cinematográfico personal de Vila-Matas, siempre relacionados de una manera u otra con París como referencia en la novela que nos ocupa.

A pesar de que su *The Poetics of Space* se centra en los espacios privados y en la experiencia vivida de la arquitectura, Bachelard habla de una cierta topofilia respecto a “the space we love”. Una vez que estamos viviendo (ergo, *practicando*) un espacio, por ejemplo una vivienda, nos sucede que “[A]ttached to its protective value, which can be a positive one, are also imagined values, which soon become dominant. (...) It has been lived in, not in its positivity, but with all the partiality of the imagination. Particularly, it nearly always exercises an attraction.” (Bachelard xvi-xvi). Para Bachelard, el espacio imaginado incluye el encanto hacia el cual nos sentimos atraídos justamente porque hemos *practicado* ese espacio, y eso es lo que lo diferencia de la experiencia de otros. Por extensión, nuestro espacio urbano cotidiano también puede extender el mismo tipo de redes. En *París no se acaba nunca*, los itinerarios relativamente limitados del protagonista son un espacio cómodo, tanto por la cotidianeidad misma como porque los ha hecho suyos a base de practicarlos, pero por la misma razón su nómina es arbitraria y fragmentada, porque se basa solamente en los referentes del narrador, que por definición (a pesar de revelar un bagaje inmenso) son limitados. En la novela, el protagonista asigna arbitrariamente ese valor emotivo a la buhardilla de Marguerite Duras, y uno de los motivos es por la importancia de formar parte de una tradición de ocupantes de dicha buhardilla. Y así sucede con el resto de lugares y espacios que entran en su lista: a pesar de que la nómina es larga, sobresale la sensación de arbitrariedad y no sistematización de una realidad fragmentaria.

A pesar de su selección imperfecta, así se forma el espacio de la novela: añadiendo un eje histórico a los lugares de París, de modo que no solamente definen en el presente del protagonista sino que están aportando la práctica y experiencias de sus antecesores en la bohemia parisina. En este espacio concreto de la buhardilla, la ironía final es que el joven narrador finalmente se ve obligado a abandonarla porque no puede afrontar su deuda con la compañía de

la luz, que aparentemente no había cobrado sus facturas nunca hasta ahora. El joven Vila-Matas se ve confrontado con su propia deuda, literal y metafórica, con las luces de bohemia de París.

En los espacios semipúblicos y públicos de la novela, como los cafés y los parques de la capital francesa, la construcción del espacio literario sigue la misma pauta: si una historia consiste en proyecciones vectoriales, como dice de Certeau, entonces el vector histórico-literario es esencial en el espacio vilamatiano. Es más, los lugares que mapea son espacios de la novela desde el mismo momento en que son mentados, seleccionados, por tratarse de lugares relevantes en el imaginario (vilamatiano y colectivo) del París bohemio.

En un eje de coordenadas cartesiano habitual al que se añade la dimensión tiempo, entendido como tiempo cronológico en el que se extiende la trama de la novela, la narración se suele mover siguiendo una lógica de paso del tiempo o, como mucho, con la ayuda de flashbacks o flashforwards. Pero el espacio que está creando Vila-Matas en esta novela añade un eje más al vector que marca el itinerario del protagonista: se trata de un eje histórico-literario, en el que las cotas corresponden a referencias del imaginario vilamatiano de París. Así, la formación performativa del protagonista, que constituye el conflicto mínimo de la novela, avanza por los cafés míticos de Saint-Germain des Prés de mediados de los setenta, cuya historia y origen referencial hemos comentado en el capítulo anterior. Es decir, los lugares por los que transita el protagonista no eran simples lugares antes de ser seleccionados, sino que son espacios heredados de la tradición que reconoce como propia y en la que la novela efectivamente se autoinserta. Vila-Matas los (re-)cita ya convertidos en espacios por sus predecesores. Así lo ve también Julia Otxoa: “un *ars combinatoria* que funde el tiempo del narrador con el de otros autores y obras de la literatura universal, hasta lograr esa identificación coral, poliédrica” (Otxoa 31). Como matiz a la observación de Otxoa, este ensayo postula la idea de que Vila-Matas no funde “el tiempo” del

narrador con sus referencias, sino que precisamente funde el *espacio* de otros autores y obras de la literatura universal y que el espacio resultante, el espacio representado en *París no se acaba nunca*, es a la vez una representación del aprendizaje del narrador y de la poética de su autor.

## 5. Conclusiones

Esta tesis es un estudio sobre la construcción y representación del espacio urbano en la novela *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas, basado en una lectura intensiva de la novela y apoyado en las herramientas de análisis que nos brindan teóricos del espacio urbano, desde arquitectos como Le Corbusier y Kevin Lynch hasta críticos materialistas como Michel de Certeau, pasando por las tesis de Frederic Jameson sobre la relevancia del estudio del espacio urbano en los estudios culturales.

En el primer capítulo se sitúa a Vila-Matas (Barcelona, 1948) dentro de la tradición, se le define como autor posmoderno, y se inscribe la novela dentro de la tradición del *Künstlerroman*. Se observa que las especificidades del estilo vilamatiano han llevado a la crítica a proponer su clasificación dentro del género llamado “autoficción”. Se ha defendido el término con los argumentos del consenso crítico; la constancia y coherencia de una voz narrativa transversal a toda la obra del autor, incluida la ficción, no-ficción y el cultivo de su persona pública; y la observación de una tendencia emergente de prácticas similares en autores de su misma generación.

Seguidamente, mediante una lectura intensiva del libro se han seleccionado una serie de recorridos y de prácticas urbanas que esta tesis defiende como ejemplo de acciones performativas: el narrador quiere convertirse en escritor, y todas sus prácticas en París están dirigidas a forjarse esa identidad. El estudio se centra en prácticas construidas relativas al espacio, como la elección del lugar donde vivir, la participación en las tertulias adecuadas y el dejarse ver en cafés vestido de una cierta manera. La tesis demuestra que, a pesar de insertarse en la tradición de la novela de aprendizaje, ciertas prácticas posmodernas de la narrativa de los siglos XX y XXI tal y como se llevan a cabo en esta novela no culminan en una lección y un salto

cuantitativo hacia delante en la formación del artista sino que, por revelarse como esencialmente performativas, dejan al descubierto la falacia del aprendizaje como rito de paso necesario del oficio de escritor.

Finalmente se explora la construcción más específica del espacio urbano, y su relación inextricable con el espacio literario representado en la novela. El estudio se apoya en el marco teórico que ofrecen Frederic Jameson y Michel de Certeau para proponer una visión narratológica y estéticamente relevante de los itinerarios que componen la narración. Se concluye que el espacio urbano de *París no se acaba nunca* está inextricable y fundamentalmente cimentado sobre espacios ya existentes el canon literario, y concretamente en el canon personal de Vila-Matas, siempre acotados por su relación con la ciudad de París. Las referencias invocadas para la representación del espacio del narrador son las que éste considera válidas para su poética, por lo que también es relevante el imaginario con el que *no* cuenta, a saber, la novela realista y en general la narrativa anterior al giro posmoderno.

Sin perder de vista la especificidad de la novela de Vila-Matas, esta tesis se enmarca en el campo más amplio del estudio del espacio como objeto de análisis literario, dentro de lo que se ha venido en llamar el giro espacial de la teoría literaria y los estudios culturales. La intención de esta tesis es participar en este debate con la propuesta específica de una representación del espacio literario como autorreferencial, intertextual, fragmentado, performativo y sometido a los vaivenes del recuerdo y la memoria. El trabajo queda abierto a futuras investigaciones más exhaustivas sobre el hipertexto de la novela, incluida la obra de los autores citados como miembros de la misma generación. Especialmente, parece conveniente un estudio de Vila-Matas como autor barcelonés cuyos referentes incluyen tanto la literatura hispana como la catalana; además de como autor que, por la intertextualidad extrema de su estilo, aporta e incorpora a estas



dos literaturas una lectura propia y distintiva del canon occidental. En cuanto a terminología y periodización, quizás convendría cuestionar la idoneidad del término “autoficción” desde un posible entronque con tradiciones anteriores a la modernidad, así como aclarar la situación de Vila-Matas dentro de la narrativa española actual y acaso reivindicar su papel como pionero dentro de las letras hispanas.

## Bibliografía

- Ayén, Xavi. *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA, 2014. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994. Impreso.
- Barril, Joan. Entrevista a Enrique Vila-Matas. *El Cafè de la República*. Catalunya Ràdio. 27 Sep. 2010. Radio.
- Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1969 (1955). Impreso.
- Caneloro, Antonio. "Lectores compulsivos: El caso de Enrique Vila-Matas." *Ciberletras* 28. (2012): *MLA International Bibliography*. Web. 30 Jan. 2015.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley y Los Angeles, CA: University of California Press, 1988 (1984). Impreso.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983. Impreso.
- Gregory, Derek. *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell, 1994. Impreso.
- Harvey, David. *Spaces of Hope*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2000.
- . *The Conditions of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1990. Impreso.
- . *Paris, Capital of Modernity*. Nueva York: Routledge, 2003.
- Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. Nueva York: Scribner, 2009 (1964). Impreso.
- Jameson, Frederic. "Cognitive Mapping". En: Nelson, C. y Grossberg, L. [ed.]. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1990. Web.
- . *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Impreso.

- Lefebvre, Henri. *Everyday Life in the Modern World*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2005 [1971]. Impreso.
- . *The Production of Space*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, Ltd., 1991. Impreso.
- Llored, Yannik. "El infinito literario y la verdad en *Dublinesca* de Enrique Vila-Matas." *Bulletin Of Hispanic Studies* 91. (2014): 383-389. *MLA International Bibliography*. Web. 30 Ene. 2015.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1960. Impreso.
- Mitchell, William J. *Placing Words. Symbols, Space, and the City*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005. Impreso.
- Otxoa, Julia. "Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas. Pequeño diccionario en tres actos". Andrés Suárez, I. y A. Casas (eds.). *Enrique Vila-Matas*, Madrid: Arco Libros, 2007: 29-32. Impreso.
- Pàmies, Sergi. Entrevista a Enrique Vila-Matas. "Los escritores acaban solos y mal". *El País*. 18 Oct. 2003. Impreso.
- Pozo García, Alba del. "La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas". *452F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2009: 91-103. Web. 15 Feb. 2015.
- Resina, Joan Ramon, y Dieter Ingenschay. *After-images of the City*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 2003. Impreso.
- Ríos, Valeria de los. "Desde la ciudad nerviosa: La ciudad mediada de Enrique Vila-Matas". *Bifurcaciones* 8 (2008). Web. 2 Feb. 2015.

Rioux, Annie, and Simon Brousseau. “Quand la littérature se souvient d’elle-même. Les masques d’une mémoire française dans *Paris ne finit jamais* d’Enrique Vila-Matas”. Temps Zéro, Issue 3. Web.

Sarduy, Severo. “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado”. *Escrito sobre un cuerpo. Ensayo de crítica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969: 55-60. Impreso.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres y Nueva York: Verso, 1989. Impreso.

---. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000 (1996). Impreso.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007 [1977]. Impreso.

Vila-Matas, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.

---. “Prólogo. Tan feliz que ni me enteraba”. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Seix Barral, 2013. Impreso

---. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014. Impreso.

---. “Autobiografía” <<http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>> Web.

Villoro, Juan. “Vila-Matas, la escritura desatada”.

<<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrvilloro1.html> l> Web. 11 Abr. 2015.